



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Paolo Borsa, Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli,
Christian Genetelli, Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

Sintassi e rinnovamento della poesia tra Ottocento e Novecento

Atti del convegno del 29 novembre 2019
Université de Fribourg

a cura di Sara Pacaccio



Il volume è stato pubblicato con il contributo
della Facoltà di Lettere e Scienze Umane dell'Università di Friburgo.

La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

© 2021 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-321-8
I libri di Emil
Via C. Marx 21 – 06012 – Città di Castello (PG)
www.ilibridiemil.it

SOMMARIO

<i>Introduzione</i> di SARA PACACCIO	7
<i>Saluto, e una premessa (fra Cantù e Gherardini)</i> di CHRISTIAN GENETELLI	13
ARNALDO SOLDANI <i>Gli studi sulla sintassi poetica. Bilanci e prospettive</i>	17
LUCA SERIANNI <i>Sui fattori di innovazione nella poesia italiana tra Otto e Novecento</i>	41
CARLO ENRICO ROGGIA <i>Tra Sette e Ottocento: le vie (sintattiche) della narrazione in versi</i>	53
SARA PACACCIO <i>Sintassi e rinnovamento della tradizione tra primo e medio Ottocento</i>	69
GIOVANNA ZOCCARATO <i>La lirica italiana tra Otto e Novecento: vicende della sintassi poetica attraverso la critica</i>	113
EDOARDO BURONI <i>L'evoluzione del libretto d'opera tra Ottocento e Novecento. Interazioni metriche, sintattiche e musicali</i>	141
Bibliografia	179
Indice dei nomi	203

Introduzione

di Sara Pacaccio

Se il processo di rinnovamento attraversato dalla lingua poetica italiana in campo lessicale e fonomorfológico è stato ampiamente indagato e dispone di una bibliografia autorevole, sulla quale non occorre qui diffondersi¹, la sintassi è divenuta oggetto di studio in tempi relativamente più recenti. Ancora nel 2003, un volume come quello di Massimo Arcangeli sulla lingua della Scapigliatura milanese² poteva dedicare alla sintassi uno spazio esiguo (pp. 311-46) rispetto a quello concesso al lessico (pp. 19-214) e alla fonomorfologia (pp. 215-309), peraltro limitandosi ad alcuni aspetti microsintattici specifici della lingua poetica tradizionale quali l'enclisi libera, l'imperativo tragico e alcune figure retoriche di ricollocazione.

Anche la poesia del Novecento, in cui i fenomeni sintattici sono stati più spesso approfonditi, se non altro per sottolinearne i caratteri di rottura nei confronti della tradizione, continua a registrare carenze e addirittura silenzi, come lamentava già Mengaldo nel 1994³, nonostante si siano avuti preziosi affondi su singoli autori o temi puntuali, che sottintendono o sviluppano una prospettiva diacronica, come quelli di Sergio Bozzola sulla sintassi montaliana⁴ e sulle inarcature ad attracco forte e debole nel primo Novecento⁵, di Adriana da Rin⁶ e Franco Prandin⁷ sulla sintassi pascoliana, di Sara Pacaccio

¹ Ricordo almeno P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, con la bibliografia in essi indicata.

² M. ARCANGELI, *La Scapigliatura poetica "milanese" e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e stile*, Roma, Aracne, 2003.

³ MENGALDO, *Il Novecento*, pp. 199-200.

⁴ S. BOZZOLA, *Figure anaforiche montaliane*, in «Lingua e stile», XLII, 2007, pp. 101-21.

⁵ S. BOZZOLA, *Materiali per uno studio della sintassi poetica nel primo Novecento (1903-1928): le inarcature a innesco debole*, in *L'ornato parlare*. Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo, a cura di G. PERON, Padova, Esedra, 2007, pp. 711-24.

⁶ A. DA RIN, *Un aspetto della sintassi di Myrica: la tendenza al parlato*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di T. MATARRESE, M. PRALORAN e P. TROVATO, Padova, Antenore, 1997, pp. 209-34.

⁷ F. PRANDIN, *Mettrica e sintassi nei "Primi Poemetti"*, in «Rivista pascoliana», VII, 1995, pp. 113-44; F. PRANDIN, *Un modulo sintattico pascoliano tra "Primi" e "Nuovi poemetti": appunti di*

sulla Scapigliatura poetica⁸, a cui vanno senz'altro aggiunti alcuni importanti lavori complessivi, a cavallo tra Novecento e Ottocento: penso ai ricchi volumi di Antonio Girardi *Grande Novecento, Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici e La lingua della poesia in Italia 1815-1918*⁹ (ma non posso non ricordare anche *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi e Leopardi nel 1828. Saggi sui Canti*¹⁰ dello stesso autore), ai contributi di Sergio Bozzola sull'*Autunno della tradizione*¹¹, e sul rinnovamento della poesia realizzato per la *Storia dell'italiano scritto*¹², a *La poesia moderna* di Andrea Afribo e Arnaldo Soldani¹³.

Se, però, gli studi puntuali su singoli autori (o su movimenti specifici, come quello sulla Scapigliatura) sposano la prospettiva sintattica rendendola il nucleo propulsivo del discorso, negli studi complessivi gli aspetti lessicali o al più microsintattici e metrici sono decisamente dominanti: acute considerazioni di carattere metrico-sintattico percorrono gli studi di Girardi, ma non ne sono il centro né sono proposte sistematicamente; *L'autunno della tradizione* di Bozzola si occupa principalmente degli aspetti metrici, benché giunga anche a fondamentali acquisizioni di carattere sintattico, per la naturale implicazione fra i due codici, e il taglio è solo in parte diverso nel capitolo sul rinnovamento della poesia realizzato dallo stesso Bozzola per la *Storia dell'italiano scritto*; l'aspetto sintattico resta poco più che accennato ancora ne *La poesia moderna* di Afribo e Soldani.

La stessa presenza di caratteri comuni non è in ogni caso esplicitata negli studi, né è sempre evidente la specifica consistenza degli elementi di omogeneità. Un dato rivelatore: anche nella migliore manualistica, ovvia sede di generalizzazioni, la tendenza narrativa e prosastica della poesia novecentesca è piuttosto tacitamente utilizzata come termine di confronto che dichiarata, e così i capitoli sulla lingua poetica tendono a cominciare *in medias res* con i crepuscolari, senza premesse uniformanti, e solo qualche sparsa informa-

lettura, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, pp. 235-48.

⁸ S. PACACCIO, *Prime ricognizioni per uno studio della sintassi nella poesia italiana tra gli «Inni sacri» e i «Canti di Castelvecchio»*, in «Stilistica e Metrica italiana», XIV, 2014, pp. 95-128.

⁹ A. GIRARDI, *Grande Novecento*, Venezia, Marsilio, 2010; A. GIRARDI, *La lingua della poesia in Italia (1815-1918)*, Venezia, Marsilio 2015; A. GIRARDI, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001.

¹⁰ A. GIRARDI, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000, e A. GIRARDI, *Leopardi nel 1828. Saggi sui Canti*, Venezia, Marsilio, 2011.

¹¹ S. BOZZOLA, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2016.

¹² S. BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto*. I. *Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, 2014, pp. 353-402.

¹³ A. AFRIBO, A. SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012.

zione, non basata su misurazioni sistematiche, si ricava dai profili dei singoli autori¹⁴.

D'altra parte mancano le premesse per la ricostruzione di un quadro d'insieme, sia perché sono pochissime le ricognizioni rigorose sull'opera integrale (o su una selezione sufficientemente vasta e rappresentativa di testi) dei singoli autori, soprattutto per l'Ottocento¹⁵, sia perché la natura stessa dei fenomeni sintattici, per cui i fattori di validità occasionale incidono in misura maggiore non solo a confronto con la lingua comune, ma anche rispetto alla prosa letteraria, rende l'oggetto della ricerca difficilmente inquadrabile in tipologie definite e in qualche modo inseparabile dall'analisi stilistica, cosicché la stessa definizione dei parametri su cui basare le misurazioni è estremamente complessa e rischiosa, specie quando coinvolge più autori su un arco cronologico ampio.

Eppure, gli studi che ho appena ripercorso registrano fenomeni riconoscibili come comuni che permettono di ricostruire linee di continuità generali e gli stessi risultati parziali ottenuti mostrano che, pur con le dovute cautele, questo tipo di misurazioni è possibile, oltre che necessario.

Su queste considerazioni si sono basati i lavori di ricerca che ho portato avanti negli ultimi anni e in particolare il progetto sostenuto dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica sulla *Semplificazione sintattica nella poesia italiana tra Leopardi e i Canti di Castelveccchio*, a conclusione del quale si colloca la giornata di studi di cui si propongono qui i frutti. Parlo di conclusione, ma in effetti il progetto non può essere considerato concluso: il mio lavoro è consistito soprattutto nel dissodare un campo vastissimo, individuare una possibile strategia di analisi attraverso parametri che si sono ridefiniti più volte in corso d'opera e giungere a una prima sistemazione da cui muovere per future ricerche.

La consapevolezza della provvisorietà dei risultati ottenuti nel progetto ha fatto sì che la giornata di studi fosse fin dal principio concepita come un momento di lavoro più che di resoconto, secondo diverse direttrici che ne hanno determinato la struttura.

Ad Arnaldo Soldani, a cui si devono lavori capitali che hanno fondato

¹⁴ Si veda, ad esempio, MENGALDO, *Il Novecento*.

¹⁵ Che la necessità di un'analisi sistematica sull'opera dei singoli autori sia sempre più avvertita è mostrato da studi come quello di S. MORO sulla sintassi dei *Canti* di Leopardi (*Con l'arditezza della frase. Ordine artificiale e Sublime nei «Canti» di Leopardi*, Pisa, ETS, 2017): il lavoro (che verte però quasi esclusivamente sulla sintassi della proposizione) censisce sistematicamente i *Canti* e, pur tenendo conto soprattutto delle perturbazioni della frase riconoscibili anche come fenomeni retorici, permette di ricostruire delle interessanti linee di sviluppo nella produzione dell'autore.

l'analisi sintattica in poesia¹⁶, è stato affidato il compito di creare il contesto di riferimento nel quale la giornata ha inteso collocarsi: senz'altro, infatti, è di un momento della nostra storia letteraria e linguistica che si è trattato, ma si è voluta porre al centro dei lavori innanzitutto una prospettiva di ricerca. Il contributo entra immediatamente nel vivo della questione: l'esistenza di una sintassi poetica è il fondamento teorico primo di qualsiasi indagine di questo tipo e l'unico modo per dimostrarne la consistenza è seguirne lo sviluppo attraverso le tappe della nostra storia linguistica e letteraria, dalle origini alla contemporaneità. L'ampia panoramica che ne deriva giustifica e definisce il metodo di indagine entrando nel merito di precisi casi rappresentativi, attraverso due linee interdipendenti: da un lato definendo «il sistema sintattico che si è formato e progressivamente assestato nel corso della tradizione poetica italiana», dall'altro considerando «le modalità di gestione della linea sintattica, in sé stessa e in rapporto ad altre dimensioni di organizzazione del discorso: che in poesia [...] saranno principalmente di tipo ritmico»¹⁷.

L'intervento di Luca Serianni, inizialmente concepito come momento di sintesi dei lavori, è proposto per secondo negli Atti, per rendere immediatamente ragione dell'altra direttrice su cui è stata incentrata la giornata di studi, di tipo più squisitamente diacronico. Anche in questo caso il contributo si mostra fondativo quanto al metodo e preciso nel merito, collocando al centro del discorso i fattori che hanno determinato il cambiamento e ricordando innanzitutto la necessità di riconoscere la complessità delle interazioni tra tutti i costituenti della poesia, incluso il contenuto, specie nel momento in cui si sceglie di concentrare la propria attenzione su un fenomeno specifico. Altrettanto significativa quanto al metodo è la scelta di misurare l'effettiva pervasività delle innovazioni, tra cui sono riconosciute in primo luogo il progressivo abbreviarsi dei periodi (con la semplificazione che ne deriva) e il crescere della dialogicità, anche e soprattutto sulla poco vistosa compagine degli autori minori e minimi.

Serianni sottolinea anche la difficoltà di individuare con precisione un momento d'esordio per il cambiamento: è ormai acclarato che «pur nell'incremento e nella parziale trasformazione degli elementi in gioco, il 1900, anno del passaggio di secolo, per la storia della lingua poetica non segna affatto una data fatidica»¹⁸; ma se si può facilmente affermare che «il linguaggio

¹⁶ Ricordo almeno A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

¹⁷ Entrambe le citazioni provengono naturalmente dal saggio di SOLDANI, *Gli studi sulla sintassi poetica. Bilanci e prospettive*, qui alle pp. 19-20.

¹⁸ GIRARDI, *Prosa in versi*, p. 10.

speciale della poesia» è ormai «sepolto [...] negli anni a ridosso della Grande guerra», non è altrettanto facile stabilire «quando il processo di decadimento esordisca»¹⁹. Gli approfondimenti sul comportamento della sintassi poetica tra Settecento e primo Novecento affidati a Enrico Roggia, Sara Pacaccio e Giovanna Zoccarato sono stati pensati per fornire nuovi elementi utili a dirimere questa delicata questione, nell'ipotesi che la sintassi possa essere il terreno in cui più rapidamente ha attecchito il cambiamento, in combinazione con il rinnovamento delle forme metriche perseguito dai romantici.

Oggetto dell'analisi di Enrico Roggia è la narrazione in versi, che vede nel primo Ottocento una vera e propria esplosione, nei generi del poema, della novella in versi e della ballata. Roggia sceglie di concentrarsi in particolare sul poema narrativo, tralasciando le ultime due forme, più chiaramente riconoscibili come tipiche dell'Ottocento, in modo da misurare l'entità del cambiamento sul genere che si può ipotizzare più conservativo. I fenomeni sintattici si mostrano ancora una volta reagenti efficaci nel rilevare una profonda differenza tra un Settecento ancora classicista e un Ottocento che, fin dalla sua prima metà, si manifesta aperto ad accogliere le modalità della prosa negli endecasillabi sciolti e tende a una certa cantabilità di stampo popolareggiante nell'ottava.

La tesi secondo cui le prime avvisaglie del rinnovamento della lingua poetica tradizionale siano da collocare nella prima metà dell'Ottocento è avvalorata ulteriormente dal mio contributo, che prende in considerazione le forme poetiche più brevi e tradizionalmente liriche. Anche in questo caso la poesia, sotto l'influsso del magistero manzoniano degli *Inni sacri* e delle poesie civili successive alla conversione, adotta progressivamente una sintassi più piana, costituita da periodi generalmente brevi e ulteriormente semplificati da vari fenomeni di ripetizione, aderenti alla misura dei versi e delle strofe non di rado fino alla cantabilità.

Il punto d'arrivo del processo è oggetto dello studio di Giovanna Zoccarato, che, con un'ampia carrellata di esempi soprattutto novecenteschi, tratti da autori della tradizione maggiore e minore, conferma come «alcuni tratti del rinnovamento sintattico di Pascoli prima e dei Crepuscolari poi siano già anticipati, in un dualismo altalenante con elementi invece di conservatorismo, dalla Scapigliatura e dai poeti dell'Italia unita»²⁰.

L'ultimo ricco saggio, di Edoardo Buroni, risponde all'esigenza, più volte

¹⁹ Entrambe le citazioni provengono da L. SERIANNI, *Sui fattori di innovazione nella poesia italiana tra Otto e Novecento*, qui a p. 41, che rinvia a GIRARDI, *Prosa in versi*, p. 50.

²⁰ G. ZOCARATO, *La lirica italiana tra Otto e Novecento: vicende della sintassi poetica attraverso la critica*, qui a p. 115.

avvertita nel corso del progetto di ricerca, di considerare tipologie testuali e generi che erano stati esclusi in sede preliminare dal censimento per ragioni di fattibilità e su cui l'analisi sintattica non si è ancora concentrata nello specifico, come la librettistica, nell'ipotesi di una possibile interazione tra le forme poetiche minori (e tradizionalmente più libere, anche se spesso maggiormente interessate dagli stereotipi) e l'ingresso nella tradizione 'alta' di soluzioni innovative, soprattutto in un ambito, quale quello della sintassi della proposizione e del periodo, poco coltivato dalla trattatistica italiana fino almeno alla metà dell'Ottocento e su cui i poeti stessi esercitavano spesso un controllo meno consapevole. Con una ricognizione che attraversa l'intero secolo, Buroni mostra come anche la librettistica abbia attraversato un processo di rinnovamento alla ricerca di modalità espressive più mosse e originali che scardinano gradualmente le soluzioni tradizionali della 'solita forma'.

Aprire il volume una premessa di Christian Genetelli, che inquadra con eleganza lo spirito del secolo e il tema, restituendo al contempo il calore e il clima collaborativo che hanno caratterizzato la giornata e l'intero triennio di lavoro: sono particolarmente grata a Christian per l'entusiasmo, la generosità e la competenza con cui ha sostenuto il progetto di ricerca e ha organizzato con me il convegno in tutte le sue fasi; ringrazio Uberto Motta, Arnaldo Soldani e Lorenzo Tomasin per i loro consigli in corso d'opera e il loro costante appoggio. Mi si permetta, poi, di rivolgere ancora un ringraziamento sentito a tutti i relatori per la generosità con cui hanno accolto il nostro invito e si sono spesi nel realizzare contributi di tale valore.

Saluto, e una premessa (fra Cantù e Gherardini)

di Christian Genetelli

È un piacere e un privilegio ospitare qui, all'Università di Friburgo, questo incontro di studio: con il più cordiale benvenuto, desidero subito esprimere, anche a nome del Dipartimento di Italiano, un caldo ringraziamento ai relatori per la loro gentile e generosa adesione.

L'Ottocento sarà al centro della «Giornata», per quanto il suo titolo prometta un'obbligata inarcatura verso il Novecento, ossia uno sguardo più largo, che l'energica propulsione ottocentesca impone: e ci si spingerà dunque a valle, ma talvolta si cercheranno anche i presupposti a monte. L'Ottocento, intanto, è un secolo notoriamente centrale nella storia d'Italia, un secolo lungo e di snodo: caratteri, questi, che investono le sue diverse specificazioni, fra cui (qui particolarmente pertinenti) quella della letteratura e quella della lingua.

Sul fronte letterario, si pensa subito alla densità straordinaria di grandi autori, e intendo ora la prima parte dell'Ottocento: per ritrovare un terreno tanto fertile, tanto felicemente produttivo, bisogna forse risalire fino al Trecento, all'indomani cioè della nascita della nostra letteratura. Quanto al fronte linguistico, abbondanza e rilevanza non stanno soltanto nelle discussioni, nel dibattito, ma anche nei fatti: che si guardi alla letteratura (in prosa, in versi) o al di fuori di essa. Il dato trova un ovvio e per certi versi obbligato riflesso nelle storie della lingua che frequentiamo abitualmente, e la cui pubblicazione si è progressivamente infittita nell'ultimo trentennio. Lo spazio riservato all'Ottocento, comparativamente ad altri periodi, è infatti in media più ampio e più articolato. Ad esempio, nella *Storia della lingua italiana* a cura di Francesco Bruni, uscita presso il Mulino fra il 1989 e il 2003, su dieci volumi ben tre sono di fatto ottocenteschi: i due firmati da Luca Serianni, *Il primo Ottocento* (1989) e *Il secondo Ottocento* (1990), e quello dedicato da Giovanni Nencioni alla *Lingua di Manzoni* (1993). Già

nel capostipite Migliorini, se prestiamo attenzione all'estensione dei diversi capitoli, le proporzioni erano peraltro simili¹.

Il punto forse saliente della situazione ottocentesca è un nuovo dinamismo, che è nella storia e nella società. Nella lingua questo fremito, questo vento, sale anche verso le alture più nobili e appartate, quelle della poesia. L'istanza di rinnovamento è del resto percepita o rivendicata anche dai contemporanei. Nel 1836, per portare una testimonianza concreta e piuttosto gettonata (a partire almeno dalla già richiamata *Storia della lingua italiana* di Migliorini), Cesare Cantù ricordava (con lo scopo di distanziarsene e di mostrarla già superata) l'educazione da lui ricevuta all'incirca fra la fine degli anni Dieci dell'Ottocento e l'inizio degli anni Venti:

Imperocchè altrettanto dicevasi, un quindici anni fa, della poesia, e chi allora sosteneva che si potesse scriver senza mitologia, senza le circonlocuzioni, senza la frase, era beffato; e le gazzette e tutti quegli altri il cui mestiero è dir male di tutto ciò che esce dal comune, lo esponevano al ridicolo di tutto chiunque ben sentiva. La dignità! quante volte questa parolona mi fu fatta suonar all'orecchio dal mio maestro di retorica! «Poesia, mi diceva esso, è favella degli iddii, e tanto miglior è, quanto più dai parlari del profano volgo si sprolunga. E prima quanto alle parole tu non dirai *abbrucia, affligge, cava, innalza, è lecito, spada*; ma *adugge, ange, elice, estolle, lice, brando*; e così *merto, chieggio, oceàno, imago, virtude, andaro, destriero*. Dalle idee basse, che rammentano cose troppo di noi vicine, abborri, figliuol mio. Ai nomi propri sostituisci una bella circonlocuzione: non dirai *amore*, ma *il bendato arciero*; non *il vino* ma *il liquor di Bacco*; non *il leone, l'aquila*, ma *la regina de' volanti, il biondo imperator della foresta*. Vedi il Monti? non disse *il gallo*, ma *il cristato fratel di Melegro*. Parini non disse *la polvere di mandorle*, ma *Il macinato di quell'arbor frutto / Che a Rodope fu già vaga donzella, / E chiama invan sotto mutate spoglie / Demofonte ancor Demofonte*: bella ed espressiva perifrasi...²

¹ Cfr., ovviamente, B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960: all'Ottocento erano dedicate quasi centocinquanta pagine (sulle circa seicentossessanta totali, «Indice alfabetico» escluso), così scandite: «Il primo Ottocento (1796-1861)», «Mezzo secolo di Unità nazionale (1861-1915)». Neppure il Trecento o il Cinquecento riescono ad avvicinarsi a queste quantità.

² C. CANTÙ, *Di due recenti vocabolari italiani e di varii altri punti intorno alla lingua*, in «Ricoglitore italiano e straniero», III, parte I, 1836, pp. 289-352, 433-87 e 577-606 (a 309-10). Questi (si dice per completezza) i due vocabolari in discussione nel lungo articolo recensorio: *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli accademici della Crusca ed ora nuovamente corretto ed accresciuto da Giuseppe Manuzzi* (Firenze, Passigli, 1831-1835), *Vocabolario universale italiano compilato a cura della società Tramater e co.* (Napoli, Tramater, 1829). Il passo citato, con qualche variazione, sarà riproposto da Cantù, in nota, nel suo *Alessandro Manzoni. Reminiscenze*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1882 (alle pp. 230-31): ciò che ha indotto non pochi

Lasciamo da parte, per una volta, la mitologia. Ma osserviamo la concezione che il «maestro» mostrava di avere della poesia, «favella degli iddii», e tanto più pregiata «quanto più dai parlari del profano volgo si sprolunga». Questa divaricazione della poesia e della lingua poetica, divaricazione secolare, è poi difesa dal maestro a diversi livelli, fra cui quello dei temi («Dalle idee basse, che rammentano cose di noi troppo vicine, abborri, figliuol mio»), quello che definiremmo lessicale (non dirai «innalza» ma «estolle», non «spada» ma «brando», non «ange» ma «affligge», ecc.) e quello che definiremmo fonetico-morfologico (non dirai 'virtù' ma «virtude», non 'merito' ma «merito», non 'chiedo' ma «chieggio», ecc.).

In realtà, mi sia permessa la parentesi accertante, questo Cantù del 1836 aveva in mira Giovanni Gherardini, il celebre classicista Giovanni Gherardini e i suoi *Elementi di poesia ad uso delle scuole*: un libro fortunato e costantemente ristampato, ancora negli anni Trenta e oltre, dopo la sua prima edizione del 1820 (anche, presto, con il titolo di *Trattato elementare di poesia ad uso de' ginnasj*). Per gli esempi che ho in parte citato, Cantù attingeva cioè (con intento parodico) a un libro reale e aperto più che al libro della sua memoria³.

Ma torniamo a noi. La testimonianza, anche un po' caricaturale, dell'ex scolaro Cantù identifica insomma i tratti più evidenti, i tratti più appariscenti di quella lingua speciale, per additarne però ormai, dal suo punto di vista, l'inadeguatezza, l'impraticabilità: insomma, una irreversibile fatiscenza (già a quell'altezza: 1836). E proprio sul lessico e sugli aspetti fonomorfologici gli studi linguistici successivi (da Cesare De Lollis⁴ a noi, semplificando) hanno prioritariamente messo l'accento per descrivere il movimento, la transizione e il rinnovamento in atto, lungo tutto l'Ottocento, anche nella lingua della poesia.

Un po' ai margini (e forse più) è rimasta così la sintassi, come ai margini già era nella memoria e nelle parole di Cantù. Più linea che colore, la sintassi

studiosi alla post-datazione, quando il brano originario è invece, come visto, assai precedente (appunto: 1836, non 1882).

³ Ecco le coordinate bibliografiche complete dei due libri menzionati a testo, con il rinvio alle pagine in gioco: *Elementi di poesia ad uso delle scuole compilati da Giovanni Gherardini*, Milano, Paolo Emilio Giusti, 1820, pp. 30-31, e *Trattato elementare di poesia ad uso de' ginnasj delle provincie venete compilato da Giovanni Gherardini*, Venezia, coi tipi di Giuseppe Molinari, 1823, p. 17.

⁴ Sto pensando, com'è evidente, alle pagine classiche e ancora per molti versi irrinunciabili contenute nei suoi *Scrittori d'Italia*, a cura di G. CONTINI e V. SANTOLI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968.

immediatamente balza meno all'occhio degli altri fenomeni, ma non per questo è estranea, al contrario, a quel processo di trasformazione che attraversa il secolo. Al tema della *Semplificazione sintattica nella poesia italiana tra Leopardi e i «Canti di Castelvechio»* Sara Pacaccio ha dedicato la propria attenzione nell'ambito di un progetto del Fondo Nazionale Svizzero giunto ora a conclusione. La «Giornata» vuole allora essere un prezioso e indispensabile momento di scambio, di approfondimento, di sintesi e anche di rilancio intorno a questa diversa ma certo complementare e necessaria prospettiva. Ci si è interrogati e ci si interrogherà, quindi, su modalità, entità, tempi della semplificazione sintattica, tenendo nella dovuta considerazione le molte variabili testuali (come può essere, per richiamarne subito una delle più rilevanti e complesse, quella metrica).

Gli interventi, secondo il disegno degli organizzatori, intendono sollecitare in particolare tre filoni (filoni che potranno e che anzi sicuramente saranno spesso intrecciati anche all'interno delle singole relazioni): quello del metodo, quello dei generi e quello della cronologia.

Concludo dicendo la mia riconoscenza a chi ha reso possibile, con un sostegno concreto, finanziario, la realizzazione di questa «Giornata di studi» e la pubblicazione degli Atti: l'Università di Friburgo, attraverso il suo «Fond d'action Facultaire», il Fondo Nazionale Svizzero della Ricerca Scientifica e la CUSO, Conferenza Universitaria della Svizzera Occidentale.

Gli studi sulla sintassi poetica. Bilanci e prospettive

Arnaldo Soldani

in quei versi viveva già una musica così incantevole, nell'apparente oscurità si spalancava un tale abisso di significato, così suadenti erano quei suoni, ed era così prodigioso che nelle stesse parole messe insieme da tutti gli altri poeti potesse sgorgare di colpo [...] una speciale perfezione estranea alle parole, non bisognosa di parole.

VLADIMIR NABOKOV, *Il dono*

1. Esiste una sintassi poetica? La risposta a questa domanda, naturalmente, non può limitarsi a dire che il testo poetico è prima di tutto un testo linguistico, e quindi obbedisce ai vincoli di ogni altro testo della stessa natura, orale o scritto che sia, in fatto di sintassi come di fonologia o di morfologia. Il problema è piuttosto se esista una sintassi specificamente poetica, o meglio se la sintassi in poesia assuma funzioni e conformazioni sue proprie, che non ha negli altri generi testuali. Io mi occupo di sintassi della poesia da tanti anni, anzi potrei dire da quando ho iniziato a fare questo mestiere, e devo ammettere che la domanda da cui sono partito me la sono posta tante volte, maturando via via la convinzione che la risposta non può che essere affermativa: se non altro perché la sintassi investe i punti nevralgici della forma poetica, dal ritmo all'intonazione, e per questa via intesse una rete di legami tanto complessi quanto indissolubili con le strutture distintive del testo in versi, ossia con la metrica nelle sue varie articolazioni (versi e strofe su tutte, ma anche gli spazi intersversali e interstrofici). E questa prima osservazione, pur così generica, valga per ora come motivazione principale del fatto che di qui in poi la metrica la tirerò in ballo sistematicamente.

Il periodo della mia formazione universitaria, nei secondi anni Ottanta, ha coinciso con la fase di piena espansione del paradigma generativista, e

uno dei punti fermi che ci venivano continuamente ribaditi era la centralità, anzi la priorità della sintassi: nel sistema profondo della lingua e nei processi di costruzione dell'enunciato, nella pianificazione astratta del testo e nella sua realizzazione nel corpo materiale del discorso. Accolta questa prospettiva, risultava però difficile calarla nell'analisi dei testi letterari, mantenendo insieme l'ottica storica che contraddistingue gli studi stilistici, nella loro intenzione di tracciare la nascita e lo sviluppo della tradizione. I modelli praticabili erano piuttosto da ricondursi al variegato arcipelago dello strutturalismo post-continiano, e non erano poi moltissimi: citerei gli studi sulla sintassi dell'ottava di Blasucci e di padre Pozzi (impossibile non menzionare in questa sede il contributo decisivo della *Rosa in mano al professore*), oppure la voce *Terzina* dell'*Enciclopedia Dantesca*, redatta da Baldelli, e sempre per Dante il capitolo di Beltrami sull'*enjambement*, o ancora le note sintattiche di Mengaldo al Boiardo e al Sannazaro lirico, o il saggio pascoliano di Stussi, e più a monte le osservazioni di Fubini sparse in *Metrica e poesia*¹. Davvero saprei aggiungere poco altro. Soprattutto non c'erano strumenti descrittivi efficaci, sicché occorreva rivolgersi all'armamentario, nobile ma vetusto, della grammatica e della retorica tradizionali, che almeno permettevano di identificare e di dare un nome ai fenomeni schedati nei testi. Di lì a poco, comunque, sarebbe venuto un ausilio fondamentale dalla pubblicazione dei tre volumi della *Grande grammatica italiana di consultazione*, ideata da Renzi e diretta da lui insieme a Salvi e Cardinaletti: uno strumento che nel giro di pochi anni ha permesso a tutti gli specialisti di aggiornare sistematicamente i ferri del mestiere, e di dare un senso diverso alle figure consegnate dalla tradizione. Pensiamo a quelle dell'*ordo verborum*, in primis l'anastrofe, rivisitate alla luce di una nuova coscienza dei fenomeni di dislocazione dei sintagmi nella frase, in termini di ordini marcati e non marcati, ma anche con le implicazioni pragmatiche e intonative che ormai conosciamo bene. E

¹ L. BLASUCCI, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969 (ora il fondamentale capitolo ariostesco *Osservazioni sulla struttura metrica del «Furioso»* è riedito in Id., *Sulla struttura metrica del «Furioso» e altri studi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014); G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo, 1974; I. BALDELLI, *Terzina*, s.v. in *Enciclopedia Dantesca*, vol. v, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1976, pp. 583-93; P.G. BELTRAMI, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1980; P.V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, pp. 189-234; P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), ora in Id., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 134-91; A. STUSSI, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli* (1969), ora in Id., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, il Mulino, 1982, pp. 237-73; M. FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. 1. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962.

su quella scia, in anni più recenti, si sarebbe collocata la *Grammatica dell'italiano antico*, sempre per iniziativa di Renzi e dei suoi collaboratori². Tutto questo ha obiettivamente rinnovato l'interesse per la sintassi dei testi letterari, in poesia come in prosa, e ha favorito lo sviluppo degli studi dagli anni Novanta a oggi.

2. Ma non è mia intenzione tracciare una rassegna delle ricerche di questi anni. Proverò invece a riflettere su alcuni nodi di fondo della questione, che può essere affrontata da due prospettive. La prima è di ordine storico. Si tratta di definire il sistema sintattico che si è formato e progressivamente assestato nel corso della tradizione poetica italiana, dal Duecento in avanti, e di mostrarne i tratti salienti, i modelli storicamente determinanti, i momenti di canonizzazione, così come la ricezione del sistema consegnato dalla tradizione, a livello tanto individuale quanto collettivo, misurando di volta in volta il tasso di adesione o di divergenza rispetto al canone, fino alla sua progressiva dismissione, parziale o totale, nella poesia moderna. In definitiva, uno studio di questo tipo converge con quello volto alla ricostruzione del sistema propriamente grammaticale del linguaggio poetico italiano, che ha il suo maggiore esponente in Luca Serianni³, mai sufficientemente lodato per la capacità di sistemazione di una materia così complessa e stratificata. Anzi, le due linee finiscono per sovrapporsi per almeno un segmento, quello dei fenomeni morfo-sintattici, anche se poi il nostro interesse travalica questi confini, e comprende specificamente l'ordine delle parole, la costruzione macrosintattica e altro di cui diremo: in breve, ciò che rientra nella cosiddetta "grammatica dello stile", nel codice di riferimento per la costruzione testuale. Ma insomma, quel che è certo è che, nella particolare situazione linguistica italiana, per molti secoli, i diversi livelli del sistema hanno concorso insieme a creare un «linguaggio poetico distinto e proprio» da quello della prosa, già ben riconoscibile a fine Duecento e andato incontro a processi di

² *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, Bologna, il Mulino, 1988-1995, 3 voll.; *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di G. SALVI, L. RENZI, Bologna, il Mulino, 2010, 2 voll. Dello stesso Renzi è stato importante per gli sviluppi successivi il contributo petrarchesco *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXIV, CCCLI* (1988), ora in Id., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 339-74.

³ L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009 (che rivede ed amplia la precedente *Introduzione alla lingua poetica italiana*, ivi, 2001).

assestamento sempre più vincolanti, a una codificazione di lunga durata, almeno fino a Pascoli, suo primo grande liquidatore⁴.

La seconda prospettiva è invece di tipo più strutturale, e concerne le modalità di gestione della linea sintattica, in sé stessa e in rapporto ad altre dimensioni di organizzazione del discorso: che in poesia – come dicevo – saranno essenzialmente di tipo ritmico. E poi ancora: lo studio strutturale potrà considerare le possibilità di sviluppo della sintassi nel loro insieme, nel paradigma astratto, oppure le ricadute dei singoli fenomeni nel singolo testo realizzato, o in gruppi di testi più o meno estesi: i canzonieri, i poemi cavallereschi, ecc. Ma qui è già chiaro che questo approccio prende un senso solo se viene combinato e integrato con quello storico. Perché l'analisi strutturale, quando si rivolge a un individuo testuale o a un corpus omogeneo e circoscritto, descrive quello che succede lì, certamente, cioè mostra le opzioni che vengono di volta in volta attivate tra quelle che sono astrattamente messe a disposizione dal paradigma, ma poi quel singolo sistema formale si inserisce necessariamente in una rete, sincronica e diacronica, di rapporti con altri testi e altri generi, è immerso nella storia, prende vita da essa, dalla trafia di modellizzazione e ricezione, di continuità e superamento, che in ultima analisi costituisce la tradizione.

Comunque sia, in prospettiva strutturale entrano in gioco tre dimensioni sintattiche fondamentali:

- a) le misure sintattiche, ossia l'ampiezza dei segmenti: frasi e periodi;
- b) l'ordine reciproco dei costituenti: i sintagmi nella frase semplice, le singole frasi nel periodo complesso;
- c) la tipologia delle frasi nel periodo complesso.

I primi due livelli, misure dei segmenti e ordine dei costituenti, sono fortemente implicati e quindi li tratterò insieme. Mentre la tipologia delle frasi aprirebbe scenari di altro genere, che hanno a che fare con l'organizzazione logico-semantiche e con la progressione argomentativa, di cui non mi occuperò in questo intervento, perché preferisco concentrarmi sulle questioni relate con gli assetti più strettamente formali, dunque con una dimensione in qualche misura più astratta.

⁴ Di un «linguaggio poetico distinto e proprio» scriveva Leopardi in un passo molto noto dello *Zibaldone* (datato 1823). Per il ruolo di Pascoli nella liquidazione del linguaggio della tradizione cfr. le osservazioni classiche di A. GIRARDI, *Nei dintorni di «Myrica»*. *Come muore una lingua poetica?* (1989), ora in *Id.*, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001, pp. 27-50.

3. Per quel che riguarda le misure delle arcate sintattiche, nel caso della poesia è possibile stabilirle empiricamente in quantità di versi e/o di strofe interessati dal dispositivo. Ma la misura empirica riposa su una realtà sostanziale, ossia sulla effettiva funzione mensurale propria in ultima analisi della metrica, con la precisazione che si tratta di una misurazione che riguarda l'asse temporale e non spaziale. La metrica, nelle sue diverse componenti, scandisce infatti il tempo del discorso versificato (e non lo spazio della pagina che lo ospita in forma succedanea), lo ritma secondo misure o durate che il parlante nativo percepisce, riconduce mentalmente a determinati modelli astratti e confronta con altre misure della stessa natura: da cui i principi ordinatori dell'isosillabismo e dell'isostrofismo, che nella prosodia dell'italiano nascono, in ultima analisi, dalla natura isocrona delle sue sillabe. Siccome, d'altra parte, il discorso versificato, come ogni altro discorso linguistico, è prioritariamente organizzato dalla sintassi, le unità metriche misureranno anche i segmenti che articolano frasi e periodi: per questo comunemente, e legittimamente, diciamo che una certa frase è lunga (ossia "dura") due versi o che un sintagma si estende per un settenario, e così via. Ma la conseguenza principale di simili rapporti mensurali è che possiamo sempre verificare se la durata di una frase coincida o non coincida con quella del verso che la ospita, o se la durata di un periodo coincida o non coincida con quella della strofa (o di una delle sue partizioni interne). In altre parole: diversamente da quanto accade in prosa o nell'oralità, in poesia l'unica linea discorsiva è sottoposta a un duplice livello di segmentazione temporale: quello definito dalla successione dei versi e delle strofe e quello definito dalla successione delle frasi e dei periodi, ed è sulla dialettica tra coincidenze o scarti tra le due segmentazioni che si fonda la strategia di avanzamento del testo poetico. Con un'ulteriore precisazione, però. Cioè che la scansione metrica, almeno in un regime di metrica regolare, risponde a criteri oggettivi, esterni, preordinati, a cui l'autore accetta di sottoporre il suo testo prima ancora di iniziare a comporlo: l'isosillabismo dei versi di un sonetto, la struttura isostrofica delle ottave o delle stanze di canzone, e via elencando. Mentre la scansione sintattica per sé non obbedisce a simili vincoli ma risponde di volta in volta alle intenzioni espressive dell'autore, alle dinamiche dell'enunciazione, quindi conserva un tratto irriducibile di scelta soggettiva, anche quando questa si traduca nel far aderire tale segmentazione alle misure preordinate della metrica. Se dunque, in sintesi, la metrica è la forma simbolica del tempo oggettivo

dell'elocuzione, la sintassi veicola piuttosto il tempo della voce autoriale e del processo enunciativo⁵.

4. Focalizziamoci per ora sui rapporti tra verso e frase. Sarebbe facile dire che la coincidenza delle due misure rivela una concezione più elementare, semplificata, della linea di svolgimento del discorso. E così è, in parte, se pensiamo a situazioni vicine alla poesia popolare, se non proprio collimanti con essa: ad esempio le ottave dei cantari, che non sembrano conoscere altri procedimenti per risolvere il rapporto tra le due dimensioni discorsive, anche in relazione alla formularità della composizione e alle esigenze della memorizzazione e della rappresentazione pubblica. Basterà un esempio tratto dal primo cantare a noi noto, quello di *Fiorio e Biancifiore*, risalente agli anni '40 del Trecento, di cui riporto l'ottava 56 secondo l'edizione Benucci nei «Novellieri italiani» Salerno⁶:

E 'l duca due pulzelle fe' trovare
che eran più belle che pesco fiorito,
ciascuna era gentil da maritare,
e 'l duca diede lor questo partito:
– La qual di voi lo farà allegrare
io li daraggio Fiorio per marito –.
Ciascuna dice: – Io li darò conforto:
farò 'l risuscitar se fosse morto –.

Ma in verità la coincidenza del verso con la frase la ritroviamo anche altrove, anche nei padri fondatori della tradizione colta e in tutti gli autori successivi; però con la differenza che qui il dispositivo non appare esclusivo, ma entra in un sistema complesso, che comprende le soluzioni più diverse e in genere assegna al verso-frase funzioni stilistiche precise. Ad esempio, in Boiardo, quella di concentrare la sintesi narrativa di un'intera ottava nel suo verso finale, nella cosiddetta «clausola asindetica» che nell'*Inamoramento de*

⁵ Per queste considerazioni generali mi permetto di rimandare a A. SOLDANI, *Metrica, voce, temporalità. Appunti sparsi sulla tradizione italiana* (2009), ora in ID., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010, pp. 23-48.

⁶ *Il libro di Fiorio e Biancifiore*, a cura di E. BENUCCI, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. BENUCCI, R. MANETTI, F. ZABAGLI, introduzione di D. DE ROBERTIS, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. I, pp. 3-50, a p. 25. L'edizione citata è rigorosamente conservativa rispetto ai dati linguistici del manoscritto, a norma derobertisiana. Ma in questo caso l'ottava non presenta differenze marcate rispetto all'edizione a cura di A. BALDUINO, *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati, 1970, che invece applica alla patina linguistica l'ordinaria manutenzione filologica riservata di norma ai testi poetici antichi (ott. 57, p. 51).

Orlando costituisce insieme una ripresa evidente della matrice canterina e il segnale inequivocabile del suo superamento, consentito da una strumentazione formale di gran lunga più consapevole e più estesa⁷. Oppure la funzione sarà quella di ospitare sentenze o immagini energiche e definitorie, ancora in clausola (ma non solo), come in questi luoghi memorabili: «e caddi come corpo morto cade», «ché saetta previsa vien più lenta», «che bel fin fa chi ben amando more», «piaga per allentar d'arco non sana», «e il naufragar m'è dolce in questo mare», ecc. ecc. Ancora più di frequente, le frasi vengono disposte ordinatamente in versi anche consecutivi per comporre periodi che scorrono senza scarti, come è tipico della narrazione amorosa stilnovista e in specie dei sonetti della *Vita nova*, ad es. nelle quartine di quello al cap. 12⁸:

Negli occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa, ogn'om ver' lei si gira,
e cui saluta fa tremar lo core,
 sì che, bassando il viso, tutto smore
e d'ogni suo difetto allor sospira:
fugge dinanzi a' llei Superbia e Ira.
Aiutatemi, donne, farle onore.

mentre nel *Canzoniere* analoghe soluzioni contrassegnano spesso l'andamento lapidario della disillusione⁹:

Ò servito a signor crudele et scarso:
ch' arsi quanto 'l mio foco ebbi davante,
or vo piangendo il suo cenere sparso (*Rvf* CCCXX, vv. 12-14).

Ma appunto: quel che conta è che nella linea maestra della tradizione, nel grande stile che fin dalle origini ha caratterizzato la poesia italiana, simili procedimenti entrano costantemente in tensione con altri di segno opposto, ossia con vari livelli e vari tipi di discrasia tra misure metriche e misure sin-

⁷ Cfr. M. PRALORAN, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'«Orlando Innamorato»*, in M. PRALORAN, M. TIZI, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, pp. 141-55. Qui anche acute osservazioni contrastive rispetto al trattamento dell'ottava canterina.

⁸ Cito la *Vita nova* dall'ed. a cura di G. GORNI, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da M. SANTAGATA, vol. I, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori, 2011, alle pp. 920-24.

⁹ Qui e sempre di séguito cito da F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004.

tattiche. Con questo apriamo il capitolo che la metricologia intitola tradizionalmente all'*enjambement*: un'etichetta, peraltro, difficile da trattare, perché spesso associata dalla stilistica al concetto di scarto, di turbamento violento della sequenza ordinata, sicché qualche anno fa ho proposto di utilizzare la categoria più neutra dei «procedimenti inarcati», intesi come tutti i casi in cui i margini dei segmenti sintattici non coincidano con i limiti del verso¹⁰. Tale prudenza sembra tanto più raccomandabile in una situazione come quella italiana, in cui lo sfondo di uniforme regolarità metrico-sintattica su cui si staglierebbero energicamente gli *enjambements* appare una circostanza – come dicevo – confinata ai margini della poesia colta, che invece *ab antiquo* ha fatto una scelta di campo precisa per la varietà estrema delle combinazioni, che casomai costituisce la vera norma di riferimento per i secoli centrali della storia letteraria. Oggi, anzi, disponiamo di parecchi studi che lo dimostrano in modo analitico, con affondi su singoli autori o su porzioni ampie della tradizione. Uno è appena stato pubblicato da Laura Facini¹¹, che nel quadro di una ricerca complessiva sulla metrica della Magna Curia affronta anche questo tema. Dal suo libro prendo i due esempi che seguono, il primo da Rinaldo d'Aquino (cit. a p. 238):

poi che son dato *ne la signoria*
d'Amor che solo di piacer è nato (7.1, vv. 7-89)

il secondo da Giacomo da Lentini (cit. a p. 251):

e lo diamante rompe a tutte l'ore
 de lacreme lo molle sentimento (1.30, vv. 7-8).

Qui possiamo apprezzare la differenza tra il primo caso, in cui gli elementi frastici dislocati tra un verso e l'altro sono disposti nell'ordine sintatticamente normale, non marcato, e il secondo in cui invece si succedono nella sequenza inversa: oggetto-verbo-avverbio/genitivo-soggetto (così che la parafrasi risulta questa: 'è il sentimento umido di lacrime rompe sempre il diamante'). Faccio notare che nel secondo esempio l'attesa di chiusura delle

¹⁰ Cfr. A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, in part. al cap. II, anche per ciò che segue.

¹¹ L. FACINI, *Il verso della Scuola Siciliana. Prosodia, ritmo e sintassi alle origini della poesia lirica italiana*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019. Il testo e la numerazione dei componimenti siciliani citati sono quelli de *I poeti della Scuola Siciliana*, vol. I, *Giacomo da Lentini*, a cura di R. ANTONELLI, e vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, sotto la direzione di C. DI GIROLAMO, Milano, Mondadori, 2008.

reggenze innescata dall'inversione dei costituenti provoca una proiezione, diciamo cataforica, sul verso seguente, e il mantenimento di una tensione intonativa che attraversa la pausa metrica e si scarica solo quando il segmento sintattico trovi la sua conclusione: insomma, il procedimento inarcante esprime una continuità della linea discorsiva che entra in dialettica con la discontinuità metrica. Bene: con questi meccanismi, sia pure a un livello ancora embrionale, i poeti della Magna Curia dimostrano di aver colto alcune delle possibilità compositive offerte dalla sintassi italiana in contrappunto con la regolarità delle strutture ritmiche, e – come sempre – il loro magistero sarà accolto dai poeti toscani delle generazioni successive.

Ma è con il Dante comico e con il Petrarca del *Canzoniere* che quelle potenzialità verranno esplorate sistematicamente e incrementate sia per frequenza d'uso, sia per estensione tipologica, sia per intensità di certe soluzioni; ed è ancora con loro che, in un'ottica di equilibrio complessivo, si stabiliranno gerarchie precise tra le figure a frequenza massima, rapidamente grammaticalizzate, e altre più estreme e meno battute, collocate alla periferia del sistema, eppure anch'esse sperimentate per finalità stilistiche particolari: perché la percezione esatta, davvero classica, degli equilibri non comporta mai, né in Dante né in Petrarca, un impoverimento dei paradigmi, la rinuncia a un'apertura, a un nuovo sviluppo, ma implica piuttosto una consapevole, calibrata gestione di tutte o quasi le opzioni disponibili, oltre che la loro oculata combinazione nella struttura testuale. Citerò ancora un paio di esempi, presi tra i più interessanti, uno da *Par.* I, vv. 23-24:

tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti

con verbo rigettato alla fine e anticipato sia del suo oggetto (*l'ombra del beato regno*) sia dal predicativo dello stesso (*segnata nel mio capo*); l'altro dal son. CCCXVII del *Canzoniere*, vv. 9-11:

Pur, vivendo, veniasi ove *deposto*
in quelle caste orecchie *avrei* parlando
de' miei dolci pensier' *l'antiqua soma*

dove l'ausiliare (*avrei*) non solo è anticipato dal suo participio (*deposto*) ma è separato da esso mediante l'intrusione del complemento (*in quelle caste orecchie*) ed è rigettato nel verso successivo, che innesci a sua volta un *enjambement*, dato che l'oggetto della frase (*l'antiqua soma*) è posticipato nel verso che termina la terzina, anche qui con anastrofe del genitivo (*de' miei dolci*

pensier' l'antiqua soma); e alla scomposizione della linea sintattica contribuiscono robustamente pure i due gerundi in funzione di incisi (*vivendo, parlando*). In entrambi i passi osserviamo come i tiranti sintattici siano gettati nel verso di attacco del costrutto e di qui si protendano nei successivi, implicandone la struttura e avvolgendo così la sequenza dei versi dentro una maglia di rapporti di dipendenza.

Ma gli esempi ci permettono anche di notare almeno un paio di cose generali, ampiamente suffragate dall'analisi estesa della poesia dei due maestri. La prima: i giochi sintattici, pur così complessi, pur così disponibili a sperimentare ogni variazione di costrutto e di intonazione in quella terra di nessuno che è la pausa tra un verso e l'altro, tuttavia molto raramente infrangono i margini metrici di rango superiore, i confini di strofa, ad esempio, o anche solo i confini interni alla strofa: le partizioni della stanza di canzone, oppure la scansione per distici delle quartine del sonetto. Sicché questi limiti strutturali sembrano fare da argine alle spinte centrifughe della sintassi, e infine riportano le deviazioni a un qualche ordine compositivo, in certo modo prevedibile e atteso benché conquistato volta per volta per strade impervie, sorprendenti, per niente convenzionali. In termini culturali generali possiamo dunque parlare di un classicismo sostanziale che si nutre con piena consapevolezza delle potenzialità espansive della lingua ma le governa in una concezione equilibrata e coerente dell'architettura, così potente nelle sue forme da sopportare qualsiasi sollecitazione interna, anche estrema e inaspettata. Nei termini invece della scansione temporale che è sottesa a questi fenomeni, diremo che la temporalità soggettiva segnata dalla linea sintattico-intonativa si inquadra pur sempre nel tempo oggettivo battuto dagli istituti metrici, tra i cui margini la tensione inarcante trova il suo riposo, il suo punto di caduta, la chiusura dei suoi spartiti: come dire che il tempo del soggetto, alla fine, non può che allocarsi nel tempo di tutti. Credo che, storicamente, più in là di così Dante e Petrarca non potessero spingersi, per la loro percezione degli istituti formali ma anche, e forse soprattutto, per la loro concezione del tempo, così profondamente radicata nel principio agostiniano che fa della percezione soggettiva del tempo la chiave d'accesso alla sua dimensione sovraindividuale, storica, potremmo dire trascendentale.

Seconda osservazione. I segmenti sintattici sono dotati, oltre che di una funzione costruttiva, anche di un loro peso prosodico: coincidono di fatto con i sintagmi intonativi, con i loro picchi di intensità che gerarchizzano gli accenti interni alla sequenza delle parole. Bene: in situazioni di pacato decorso della linea discorsiva, laddove cioè la serie dei versi funga da guida dello svolgimento sintattico, di norma i sintagmi intonativi finiscono per va-

lorizzare le pause e gli accenti che definiscono la struttura convenzionale del verso italiano. Parlo dell'endecasillabo, che è il caso che conosco meglio (ma anche il più significativo sul piano storico). Qui la tradizione delle origini dà indicazioni piuttosto chiare in tal senso: con la netta prevalenza, anche statistica, di una pausa sintattico-intonativa nella zona centrale, ultima eredità della cesura (vera cesura metrica) del *décasyllabe* francese e provenzale, e con la conseguente valorizzazione degli accenti canonici situati sul filo della cesura: ovviamente in 4^a e/o 6^a sede¹². Ma in Dante e Petrarca le cose vanno diversamente. Accanto ai versi che rispondono a questa matrice convenzionale, infatti, ce ne sono tanti, tantissimi, in cui i procedimenti inarcanti fanno iniziare e terminare i segmenti sintattici in altre aree del verso, spesso in zone periferiche, e così fanno gravitare le pause e i picchi intonativi in punti differenti da quelli canonici, dislocandoli lontani dal centro, verso l'inizio o verso la fine. Ciò non significa che gli accenti centrali, quelli di 4^a e 6^a, non siano presenti: lo sono, si può dire sempre, perché garantiscono la tenuta istituzionale del verso, la sua riconoscibilità ritmica, anche all'interno della sequenza; ma in certe circostanze, per effetto del giro sintattico intersversale, smettono di essere gli ictus dominanti, quelli in grado di orientare la struttura ritmica dell'enunciato, di segnare il suo giro di boa, perché appunto il focus ritmico è anticipato o posticipato, e questo ictus fuori asse funge da punto di orientamento per la struttura prosodica (per queste osservazioni siamo tutti debitori a Marco Praloran, che rileva pure come altre figure sintattiche, anche interne al singolo verso, provochino ulteriori effetti sulla cesura: così gli incisi che spezzano l'adiacenza dei sintagmi e duplicano la pausa; oppure, all'inverso, i versi filanti, che non presentano alcuna increspatura e di fatto obliterano la cesura stessa)¹³.

Quale principio generale possiamo ricavare adesso da queste riflessioni? È come se la dinamica dell'enunciazione, così profondamente segnata dalla soggettività, dalla voce dell'autore, prendesse le redini del ritmo, imponesse un suo ritmo, tanto evidente nella scansione astratta (e nell'esecuzione concreta) quanto autonomo rispetto a quello, convenzionale, dettato dalla struttura del verso. Penso che sia qui che, precisamente, cogliamo nel vivo,

¹² Cfr. ancora FACINI, *Il verso della Scuola Siciliana*, in part. pp. 209-30. Sulla transizione dalla cesurazione antico-francese alla cosiddetta cesura dell'endecasillabo italiano è d'obbligo il rimando a D'A.S. AVALLE, *Preistoria dell'endecasillabo* (1963), ora in ID., *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a cura di S. LANNUTTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 179-209.

¹³ Cfr. M. PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei «Fragments»*, a cura di M. PRALORAN, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 125-89, alle pp. 169-86.

nel suo farsi, la dialettica tra metro e ritmo di cui da sempre discutono i metricologi; ed è appunto questo che intendeva Hegel quando parlava di quella dialettica nei termini di opposizione tra oggettività e soggettività.

5. Quanto ai rapporti metrico-sintattici di rango superiore, quelli tra periodo complesso e strofa (o moduli interni alla strofa), la situazione presenta naturalmente delle diversità rispetto a quanto abbiamo appena osservato, soprattutto perché l'articolazione ipotattica del discorso, che costituisce il presupposto linguistico del fenomeno, fu un'acquisizione progressiva della lingua poetica italiana, e – con un po' di approssimazione – possiamo dire che si realizzerà abbastanza compiutamente solo all'altezza dello Stilnovo. Una volta attivata questa competenza, tuttavia, molti dei principi organizzativi che abbiamo individuato tra frase semplice e verso sembrano ripetersi. Per brevità, e senza entrare nei dettagli, elencherò qui di seguito i punti fondamentali.

1) Per evidenza statistica, l'intonazione convenzionale prevede che ogni periodo resti confinato all'interno della strofa, magari sfruttandone le articolazioni interne come comparti in cui dislocare le sue nervature. Torna dunque il principio per cui la scansione della metrica funge da guida per l'organizzazione sintattica, definendo le misure temporali in cui allocare i singoli segmenti discorsivi. Così succede, ad es., con la quartina del sonetto, normalmente ripartita sintatticamente per distici, che spesso vengono legati tra loro da rapporti di subordinazione¹⁴, come nella prima del son. LXXXIII del *Canzoniere*, con sequenza di protasi e apodosi entro un costrutto ipotetico:

Se bianche non son prima ambe le tempie
 ch'a poco a poco par che 'l tempo mischi,
 sicuro non sarò, bench'io m' arrischi
 talor ov' Amor l'arco tira et empie.

Ma lo stesso dispositivo si riscontra spessissimo tra i distici dell'ottava

¹⁴ Procedimenti analoghi, in diverse forme, possono legare tra loro le partizioni interne della stanza di canzone, tipicamente i due piedi della fronte, come nell'incipit della canz. 1 dei *Fragmenta* (vv. 1-6): «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina / verso occidente, et che 'l dí nostro vola / a gente che di là forse l'aspetta, [fine primo piede] / veggendosi in lontan paese sola, / la stanca veccharella pellegrina / raddoppia i passi, et più et più s'affretta [fine secondo piede]». Sulle problematiche metodologiche poste dall'organizzazione sintattica della canzone antica cfr. G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 114-17 e ss.

rima, come in questa tratta dall'episodio della follia di Orlando nel *Furioso* (xxxiii, 124), dove i primi tre distici sono embricati l'uno nell'altro da una trafile ipotattica piuttosto serrata:

Quel letto, quella casa, quel pastore
 immantinente in tant'odio gli casca,
 che senza aspettar luna, o che l'albóre
 che va dinanzi al nuovo giorno nasca,
 piglia l'arme e il destriero, et esce fuore
 per mezzo il bosco alla più oscura frasca;
 e quando poi gli è aviso d'esser solo,
 con gridi et urli apre le porte al duolo.

II) Succede, d'altra parte, che lo spazio interstrofico sia valicato da qualche legame periodale, nel qual caso dobbiamo distinguere, come già per le procedure inarcani, quando la subordinata segua la sua principale, come nell'attacco di *Guido*, *i' vorrei*¹⁵:

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
 fossimo presi per incantamento,
 e messi in un vassel ch'ad ogni vento
 per mare andasse al voler vostro e mio;
 sì che fortuna od altro tempo rio
 non ci potesse dare impedimento,
 anzi, vivendo sempre in un talento,
 di star insieme crescesse il disio.

da quando l'ordine si inverte, come nel son. XLVIII di Petrarca:

Se mai foco per foco non si spense,
 né fiume fu già mai secco per pioggia,
 ma sempre l'un per l'altro simil poggia,
 et spesso l'un contrario l'altro accense,
 Amor, tu che' pensier' nostri dispense,
 al qual un'alma in duo cori s'appoggia,
 perché fai in lei con disusata foggia
 men per molto voler le voglie intense?

Il confronto tra le due soluzioni porta a queste considerazioni di massima: se nel primo caso la subordinata appare un'aggiunta, una specie di addizione

¹⁵ Cito il sonetto (*Rime*, 8) dall'ed. a cura di C. GIUNTA, in ALIGHIERI, *Opere*, vol. I, p. 163.

a un discorso per sé sintatticamente e intonativamente compiuto, invece nel secondo l'apertura in subordinata genera un'attesa di compimento della reggenza sintattica e dunque una tensione intonativa che non si esauriscono fino all'arrivo della principale, nella quartina successiva, così che lo spazio interstrofico risulta attraversato da tiranti simili a quelli delle inarcature che abbiamo definito cataforiche: non è più, insomma, uno spazio inerte, una pausa statica tra un blocco testuale e l'altro, ma diventa una specie di campo di forze dinamico in cui operano vettori invisibili ma attivi, quelli sintattici appunto; o – per dirla in altro modo – la continuità sintattica consente di lavorare, di trattare stilisticamente anche la pausa temporale destinata al silenzio della voce. Dal punto di vista della ricezione, per mezzo di simili dispositivi il lettore arriva a percepire questo silenzio tra i versi o tra le strofe: sente che esiste e che non è un tempo vuoto, è piuttosto un tempo pieno che sta tra le parole, un tempo animato dall'istanza enunciativa, grazie agli strumenti sintattici e intonativi della lingua stessa, che continua ad agire, a esserci, anche quando la catena fonologica si interrompe¹⁶. Non vorrei farmi trascinare troppo lontano da queste suggestioni. Però mi sembra chiaro che in queste condizioni ha senso parlare propriamente di *sintassi poetica*, perché qui la sintassi esercita una funzione essenziale nel definire l'identità stessa del testo poetico, la sua peculiarità di testo che non ammette sospensioni o inerzie nella significazione, che continua a trasmettere senso – un senso formale – ad ogni livello della sua struttura, perfino quando tace.

Anche per questi aspetti possiamo identificare una linea di svolgimento precisa nella storia della tradizione. Le figure del secondo tipo, quelle a esito cataforico, infatti, cominciano a comparire sistematicamente, e con funzioni stilistiche ben evidenti, solo a partire dalla stagione petrosa delle rime di Dante, e di lì approderanno senz'altro – per trafila ininterrotta – prima alla *Commedia*, quindi al *Canzoniere* di Petrarca, che dunque, insieme, definiscono ancora una volta la matrice del grande stile della poesia italiana¹⁷.

¹⁶ In un contesto di critica militante, così scrive S. DAL BIANCO, *Il suono della lingua e il suono delle cose* (2002), ora in ID., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 75-84, a p. 77: «l'essenza della temporalità si può cogliere fermandosi. Il rallentamento elocutivo che si ottiene all'incrocio di un particolare ordine delle parole con una configurazione ritmica e un particolare assetto intonativo del verso (o della frase), magari in coincidenza con una sia pur lieve ambiguità semantica, procura una sosta, una leggera implicazione autoriflessiva nella catena fonosintattica».

¹⁷ I diversi generi poetici interpretano poi simili dispositivi alla luce delle rispettive implicazioni discorsive. Ad esempio, la continuità sintattica tra le ottave narrative diventa uno strumento per gestire il flusso del racconto secondo strategie peculiari. Si vedano in proposito i finissimi ragionamenti che M. PRALORAN sviluppa sulle ottave "aperte" del *Furioso*, in *L'ottava ariostesca e*

III) In simili processi di travalicamento, le strofe mantengono comunque una funzione strutturante forte, imprescindibile, poiché fungono da compari per le diverse membrature del periodo, segnando in genere l'inizio e la fine di ciascuna frase che partecipa al costrutto¹⁸. Si genera così una sequenza quasi modulare della linea discorsiva, come è ben evidente per le terzine della *Commedia*, utilizzate come misure interne per periodi dalla lunghezza sì variabile, sì elastica, ma appunto scandita ritmicamente dalla sequenza strofica. Ovvio che ciò produce, di nuovo, un effetto omogeneo agli analoghi procedimenti di ricomposizione metrico-sintattica ravvisati per le inarcature: ossia che i segmenti temporali determinati dalla sintassi, per quanto protratti, per quanto eccedenti rispetto a quelli strofici, per quanto obbedienti alle esigenze dell'istanza enunciativa, finiscono tuttavia per accordarsi, in questa forma più mossa e imprevedibile, con il ritmo del tempo oggettivo segnato dalla struttura metrica.

5. Fin qui ho sempre parlato insieme di Dante e di Petrarca. Perché in questi domini, davvero fondativi del discorso poetico, si registra il momento di massima convergenza tra i due maestri trecenteschi, favorita dal livello per certi aspetti "astratto" di questi procedimenti, che sostanzialmente non impattano sui contenuti della rappresentazione ma solo sulle modalità di enunciazione, sulla linea di progressione temporale del discorso, sul ritmo. E in questo campo il loro magistero era davvero difficile da imitare, nell'equilibrio millimetrico di pesi e contrappesi sui diversi piani: sintattico, intonativo e metrico, e nell'infinita variazione, intesa come elasticità dei segmenti e mobilità dei loro estremi. Occorreva una sensibilità, una capacità di lettura così sottile che, in effetti, nel Trecento e per buona parte del Quattrocento nessun poeta ha più avuto, se non per singoli lacerti che non rendono la complessità del tessuto complessivo. Oggi finalmente possiamo tracciare le linee di questa vicenda con buona cognizione di causa, perché negli ultimi dieci o quindici anni si sono succeduti parecchi studi che hanno messo a fuoco il progressivo avvicinamento della poesia italiana al magistero dei suoi padri

la sua incidenza nella tecnica del racconto, in ID., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 199-253, alle pp. 206-22.

¹⁸ Meno frequenti i casi in cui il legame interstrofico è prodotto da un procedimento inarcante. Cfr. ad es. *Inf.* I, vv. 37-43 «Temp'era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino // mosse di prima quelle cose belle; / sì ch'a bene sperar m'era cagione / di quella fera a la gatta pelle // l'ora del tempo e la dolce stagione» (per due volte consecutive), *Inf.* xxxii, vv. 63-64 «m'ingombra // col capo sì, ch'ì non veggio oltre più», ecc.

fondatori, con il vantaggio che tutti questi lavori hanno seguito un metodo di raccolta dei dati e una prospettiva di indagine sostanzialmente omogenei, e hanno dato conto dei risultati mediante tabelle statistiche che consentono di verificare lo stato complessivo della sintassi nei singoli autori e nel loro rapporto con altri poeti, precedenti e contemporanei. La linea maestra che ha segnato tale progressione è, come ci si aspetta, quella del Petrarchismo, da Giusto de' Conti fino ai grandi sistematori di primo Cinquecento, Sannazaro e Bembo – e vale solo la pena di accennare al fatto che il processo ha seguito di pari passo quello della codificazione linguistica ed è andato nella stessa direzione, come del resto è ovvio, dato che di fenomeni eminentemente linguistici si tratta; quanto ai nomi degli studiosi che l'hanno tracciata, quella linea, farei almeno quelli di Marco Praloran, Alessia Di Dio, Gabriele Baldassari, Leonardo Bellomo, Gaia Guidolin, Amelia Juri¹⁹.

Dall'inizio del Cinquecento il sistema dei rapporti metrico-sintattici appare ben assestato e ciò consentirà il suo sviluppo in diverse direzioni. Da un lato, ad esempio, registriamo la sua assunzione entro generi diversi dalla poesia lirica, a partire dal poema in ottava rima, dopo l'opzione stilistica, diciamo petrarchista, adottata dal *Furioso*, e proseguendo poi con la poesia didascalica, l'elegia, la bucolica, ecc. ecc. Dall'altro lato, nella stessa poesia lirica assistiamo a differenti interpretazioni del codice, sia con la diffusione ubiqua di un repertorio di pronto uso e riuso, ampio e convenzionale, a gradiente minimo di personalizzazione, sia anche con ulteriori processi di sperimentazione, dai libri delle *Rime* di Bernardo Tasso (studiati di recente da Giovanna Zoccarato) fino ai limiti estremi di Giovanni Della Casa e di Tasso figlio: sicché anche su questo versante si instaura l'opposizione tra declinazione *piacevole* e *grave* dell'esperienza petrarchista delineata anni fa da Andrea Afribo²⁰. Con l'avanzare del secolo, poi, in età manierista la sintassi

¹⁹ M. PRALORAN, *Note sulla costruzione del sonetto negli «Amorum Libri»*, in *Gli «Amorum libri» e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiadeschi*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI, Novara, Interlinea, 2003, pp. 35-46; M. PRALORAN, *Aspetti del Petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Atti del Convegno nazionale di studi di Valmontone, 5-6 ottobre 2006, a cura di I. PANTANI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 117-55; A. DI DIO, *La sintassi dei sonetti del canzoniere di De Jennaro*, in «Stilistica e metrica italiana», x, 2010, pp. 3-55; G. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016; L. BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2016; GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*; A. JURI, *Lottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS, 2016; A. SOLDANI, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in «Studi medievali e umanistici», xv, 2017, pp. 167-204.

²⁰ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001. Lo studio citato di G. ZOCARATO consiste nella tesi di dottorato *Metrica e sintassi nelle «Rime» di*

tende a farsi modulare, organizzandosi per membri parallelistici ripetuti, per le esigenze di disarticolazione e ricomposizione proprie di questi esperimenti, che portano all'estremo o travalicano le possibilità di composizione sintattica della lingua naturale, in fenomeni a massimo grado di artificiosità come i versi rapportati, anaclici e concordanti: qui a Friburgo è impossibile non ricordare il nome di padre Pozzi, ma adesso segnalo anche la ricerca di Jacopo Galavotti sui poeti veneti della cerchia di Domenico Venier²¹. Per completezza di prospettiva, infine, occorre aggiungere che le diverse interpretazioni sintattiche sono pure condizionate dalle differenze formali tra i metri lirici: il caso estremo è quello della sestina, che genera la «furia della sintassi» di cui parla Frasca²²; ma pensiamo poi al madrigale nella sua versione rinascimentale, con una sintassi non imbrigliata in combinazioni metriche precostituite, più libera di sgranarsi in serie inarcati estese, non frenate dai margini strofici, come del resto succede anche con l'endecasillabo sciolto.

Potremmo proseguire con la rassegna, ma non è questa la sede per entrare nei dettagli, e non so neanche quanto sintesi di questo tipo siano effettivamente utili. Certo, una volta codificato, il sistema conosce sviluppi più o meno marcati, come dicevo, ma anche mantiene una sua stabilità: esiste insomma una tradizione sintattica riconoscibile che si protrae per tutta l'età del classicismo. È invece nella fase ulteriore, tra Ottocento e primo Novecento, che il codice sarà sottoposto a una progressiva erosione dei suoi fondamenti, e proprio a questo momento cruciale si dedica il nostro Convegno, nel progetto di Sara Pacaccio.

6. Prima di concludere proporrei brevemente due altri temi di riflessione. Cominciando da un problema di difficile soluzione: nella costituzione di una sintassi poetica italiana, quanto hanno contato i modelli classici, insomma la sintassi latina? È evidente, infatti, che le figure dell'*ordo verborum artificialis* sembrano ricalcare da vicino modi e costrutti: basti pensare ai fenomeni di scivolamento del verbo verso il fondo della frase, all'anticipazione del complemento di specificazione, alle diverse forme di interpolazione tra un sintagma e l'altro, e in generale alla mobilità dei costituenti frastici rispetto all'ordine non marcato della frase italiana. Il punto allora è questo: la sintassi poetica italiana

Bernardo Tasso, discussa presso l'Università di Verona in cotutela con l'Université de Fribourg (CH), 2018.

²¹ G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984; J. GALAVOTTI, «Spento era il gran Bembo». *Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.

²² G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

nasce per imitazione diretta della sintassi latina oppure quest'ultima ha giustificato o legittimato sul piano culturale delle tendenze già in atto nella prassi versificatoria? Confesso di non avere un'opinione consolidata su questo punto. Ma, almeno, alcuni elementi si possono mettere in fila. Se consideriamo la discussione secolare su questo tema, osserviamo che di sicuro il riferimento ai modelli latini, nella lunga epoca dominata dall'ideologia classicistica, ha spinto a intensificare questi elementi artificiosi, marcati, come succederà nel dibattito intellettuale e nella scrittura poetica del Settecento, in chiave di contrapposizione con la lingua della prosa. Ma in fondo un atteggiamento simile lo vediamo pure nei due autori che stanno subito a monte della rivoluzione novecentesca: in D'Annunzio naturalmente, come ci aspettiamo dalla sua impostazione iperletteraria e pancronica; ma anche, in modo più inaspettato, in Pascoli, che è stato sì il primo a compromettere la tenuta del sistema, con le sue scelte sintattiche innovative, ma pure non ha esitato a riprenderne alcuni tratti peculiari, nella sua rivisitazione della lingua antica nei *Poemi conviviali* o nelle traduzioni omeriche. Però attenzione: quando già nel Cinquecento si affronta il tema, lo si tratta nei termini di una conservazione, di una permanenza di alcune caratteristiche delle lingue classiche nella lingua italiana, e anche nel Settecento, nella polemica Bohours-Orsi e oltre, quando si difendono gli artifici della sintassi poetica, lo si fa nel nome di una maggiore prossimità al latino mantenuta dall'italiano, e invece perduta dal francese. Con questo voglio dire che la sintassi latineggiante non è interpretata come l'esito dell'intenzione di modellare latinamente una lingua per sé estranea a questi fenomeni, ma è ricondotta piuttosto a delle caratteristiche strutturali insite nella lingua italiana, dunque a un *a priori* linguistico, dovuto geneticamente all'origine latina e che perciò sta a monte della prassi dell'imitazione e degli stessi usi in poesia. Tanto è vero che in poesia come in prosa non si ammettono figure artificiali che non siano compatibili con la lingua italiana, con le sue intrinseche possibilità di dislocazione dei sintagmi, come afferma senza mezzi termini Torquato Tasso in una delle sue *Lettere poetiche*²³:

Molte delle figure del parlare, ch'essi [i classici] attribuiscono come proprie alla forma magnifica di dire, non sono state *ricevute* dalla lingua vulgare [...]. Non ha ricevuto, oltre ciò, questa lingua la composizione delle parole ch'è nella latina e più nella greca, non la trasposizione tanto lodata da Aristotele, se non in poca parte. Chi direbbe «*transtra per*», che non paresse schiavone?

²³ T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Parma, Guanda – Fondazione Bembo, 1995, pp. 449-55 (mio il primo corsivo).

Ecco: a me sembra che in questo modo la riflessione degli intellettuali del passato abbia colto un punto cruciale. Se la mettiamo così, infatti, l'istanza di imitazione della sintassi latina deve fare i conti con i limiti oggettivi, grammaticali, della lingua italiana, non li può forzare, non può andare oltre quanto previsto per sé dal sistema linguistico dell'italiano, e perciò si configura come una spinta culturale a valorizzare compiutamente le sue (dell'italiano) risorse sintattiche intrinseche (non importa qui se risalenti alle origini latine o se endogene), ossia a promuovere le sue virtualità di sviluppo nel campo dell'inversione e della dilatazione, quanto a dire dell'anastrofe e dell'iperbato, le costruzioni che restituiscono un qualche equivalente delle figure latine²⁴. Fermo restando, comunque, che non è lì che si manifesta propriamente una sintassi poetica, ma nella relazione dei costrutti con la linea intonativa e con la struttura ritmica del testo.

La seconda, e ultima, considerazione la dedicherei invece a quanto accade dopo la fase storica a cui è dedicato questo Convegno, cioè nel Novecento pieno e tutto sommato fino ad oggi. I cambiamenti nel paradigma formale della poesia, lo sappiamo, sono stati ingenti, per estensione e per profondità, e hanno toccato ugualmente – *et pour cause* – entrambi i versanti di cui ci siamo occupati fin qui. Nella metrica, in specie, i fenomeni di «liberazione» – come li ha chiamati il mio maestro Mengaldo – si sono manifestati per gradi differenziati, che vanno dalla più moderata disarticolazione delle forme tradizionali, con il loro riuso critico ma anche con la sopravvivenza sostanziale di alcuni fondamenti (l'isosillabismo, la rima con i suoi succedanei, uno strofismo più o meno slombato), fino agli estremi del versoliberismo vero e pro-

²⁴ Mi sembra che si muova in questa direzione anche il bellissimo saggio di E. ROGGERO sugli *Aspetti sintattici del «Giorno» (a proposito del latinismo pariniano)* (2000), ora in Id., *La lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 49-68. In particolare, cfr. p. 50: «Il gioco della lingua poetica settecentesca si svolge in parte significativa entro una sorta di scacchiera triangolare, ai cui vertici troviamo rispettivamente la lingua moderna, l'italiano antico e appunto il latino. [...] ma la lingua latina è da un lato la base etimologica dell'italiano, dall'altro un suo tradizionale serbatoio di arricchimento ("ciò che si prende da lei non può dirsi assolutamente straniero", scrive Cesarotti [...]). Il gioco fra i tre vertici del triangolo è quindi molto sottile, ed entro certi limiti il latinismo è un viaggio nelle strutture e nella diacronia dell'italiano»; p. 63: «Parini lavora su opportunità già aperte nelle strutture della lingua poetica (quella relativa libertà di disporre le parole entro la frase su cui tanto si era insistito all'epoca delle dispute tra italiani e francesi)»; e p. 67: nella riflessione di Parini «una costante è data proprio dalla censura nei confronti degli eccessi di latinismo commessi da scrittori italiani, poeti e prosatori [...]. Affonda qui, credo, le sue radici una preferenza per un latinismo in un certo senso "endogeno", ottenuto cumulando e rimotivando elementi già presenti in una tradizione come quella italiana che [...] ha sempre tenuto aperto un canale di comunicazione con la lingua madre: con grande cautela, dunque, nel non forzare eccessivamente l'indole complessiva del proprio strumento linguistico».

prio, in cui anche le tracce di quelle antiche regolarità risultano difficili da individuare, ma in cui affiorano spesso nuove regolarità fondate su differenti principi ritmici²⁵. Mentre nella sintassi si assiste, forse in modo più deciso, e pure più precoce, alla dismissione completa o quasi dei modelli del passato, soprattutto dell'ordine artificioso delle parole, con invece l'assunzione larga di un andamento più naturale, tipico della prosa e del parlato. Se non che, la sintassi naturale della lingua non significa necessariamente linearità, sempre e comunque; perché sappiamo che essa è ricchissima di soluzioni alternative, nella dislocazione dei sintagmi e nell'intonazione della sequenza. Perciò è qui che i poeti moderni sperimentano nuovi dispositivi, che entrano in relazione con le nuove strutture ritmiche, più o meno regolari, e generano – per quest'altra via – modi inediti di gestire il rapporto tra le due dimensioni che governano la linea discorsiva: modi di gestione che costituiscono di volta in volta soluzioni personali e provvisorie, certo prive della stabilità del sistema canonico, e tuttavia rivelano il permanere di una tensione dialettica, ineliminabile perché costitutiva del farsi stesso della poesia. Proverò a spiegarmi meglio con un paio di esempi, presi da due protagonisti indiscussi della lirica novecentesca, Umberto Saba e Vittorio Sereni, poeti per certi aspetti agli antipodi, almeno per quel che concerne il rapporto con la tradizione: assunta dall'uno con devozione amorosa, tanto radicata quanto nevrotica, attraversata dall'altro con un lucido distacco intellettuale.

Del primo prendiamo *Fumo*, dalla raccolta *Ultime cose* (1935-1943)²⁶:

Conforto delle lunghe insonni notti
d'inverno
– allora in labirinti oscuri
errò, di angoscia, il pensiero; la mano
corse affannosa al tuo richiamo –
il filo
tenue che sale, poi si rompe, il cielo,
dall'aperta finestra, di un suo raggio
colora;

e mi ricorda una casetta, sola
fra i campi, che fumava per la cena.

²⁵ Cfr. P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche* (1989), poi in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74; e per la stagione tra ultimo Novecento e nuovo secolo, A. AFRIBO, *Questioni metriche postreme*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 91-106.

²⁶ Cito il testo da U. SABA, *Tutte le poesie*, a cura di A. STARA, introduzione di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 1988, a p. 489.

Siamo nel terzo libro del *Canzoniere*, dunque nella fase conclusiva dell'opera sabiana, quando sono ormai abbandonate le forme di esibita fedeltà metrica al canone (i sonetti e le canzonette su tutti), ma ne restano a vista i fondamenti, a partire, in questa poesia, dalla dominante endecasillabica, appena variata dall'unico trisillabo al v. 7 (*colora*) e confermata dai due versi a gradino (il 2 e il 4). Concorrono inoltre all'armonizzazione sonora del testo svariate rime o assonanze, non necessariamente in punta di verso ma così diffuse che quasi nessuna parola rimane fuori da questa rete a maglie strette: *allora : angoscia : affannosa : colora : ricorda : sola, insonni : notti, inverno : pensiero : cielo, corse : rompe, mano : richiamo : raggio, aperta : finestra : casetta : cena*. Il tessuto, *lato sensu*, ritmico è pertanto denso, privo di porosità, e su di esso la sintassi si dipana in un solo lungo periodo, che travalica le due "strofe" ma procede per interruzioni e per strappi. Il primo sintagma («Conforto delle lunghe insonni notti / d'inverno») viene subito isolato da una lunga incidentale e poi, alla ripresa, è lasciato come in sospeso, costringendo a reinterpretarlo a ritroso come un'anticipazione tematica o forse un'apposizione, perché poi la frase continua con un soggetto diverso («il filo / tenue che sale, poi si rompe»). A sua volta il verbo principale («colora») è sospinto sul fondo della strofa, anch'esso isolato nel verso mensuralmente anomalo, il trisillabo, quasi un'eccedenza metrica, ed è preceduto dal suo oggetto («il cielo») e da due altri complementi, un circostanziale («dall'aperta finestra») e un argomentale («di un suo raggio»), così che la sequenza ricomposta risulterebbe questa: 'il filo [...] dall'aperta finestra colora il cielo di un suo raggio'. Aggiungiamo che dentro l'incidentale si accampano due frasi giustapposte²⁷, e se la seconda risponde all'ordine lineare soggetto-verbo-complemento («la mano / corse affannosa al tuo richiamo»), la prima presenta invece l'inversione complemento-verbo-soggetto («in labirinti oscuri / errò [...] il pensiero»), ulteriormente complicata dall'allontanamento del genitivo dal nome

²⁷ Sulle incidentali nella sintassi poetica di primo Novecento cfr. G. ZOCCARATO, *Le strutture parentetiche nella lirica italiana tra Otto e Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», xv, 2015, pp. 129-84. A p. 172 compare una riflessione sulla funzione semantica della parentetica in un testo di Saba, che potrebbe adattarsi al caso in esame: «il contenuto, pur restando inerente al testo della lirica, allarga lo spazio del testo o distoglie lo sguardo da esso; si allontana dal tempo della lirica, o almeno lo rallenta per un istante, portando un momento di interiorizzazione o di commento con elementi che sembrano frutto di una elaborazione secondaria o di una riflessione a posteriori». In *Fumo*, effettivamente, l'inciso apre uno squarcio non solo nella sintassi ma anche nella linea temporale (dal presente al passato) e nel quadro di riflessione contemplativa tracciato dalla rappresentazione in primo piano, suggerendo lo stato di prostrazione psicologica (i «labirinti oscuri [...] di angoscia») che ha innescato la compensazione del presente (il *conforto* del fumo) e che avvia la fantasia regressiva del finale (l'idillio della «casetta, / sola fra i campi»).

che lo regge («*in labirinti oscuri errò, di angoscia*»); e in questo modo la combinazione delle sequenze sintagmatiche delle due frasi va a disegnare un chiasmo perfetto: CVS, SVC. La linea sintattica della strofa, in definitiva, mescola in bella vista elementi del parlato (il tema sospeso, certe disinvolute dislocazioni) e figurazioni più o meno riconducibili a un'aura di letterarietà (le inversioni, il chiasmo, l'aggettivazione anteposta: «lunghe insonni notti», «dall'aperta finestra»), che tuttavia – questo è il punto – concorrono *insieme* a dare al discorso un passo frantumato, a singhiozzo, lasciando alcuni spezzoni isolati, frapponendone altri in posizioni appena sopportabili nella sintassi italiana. Con due ulteriori, ovvie conseguenze: da un lato la presenza costante delle inarcature, anche forti o fortissime, da cui non si salva *nessun* verso, neanche – se si bada – quelli del distico finale, che pure sembrano improntati a una maggiore cantabilità; dall'altro, la segmentazione nevrotica della linea melodica dell'endecasillabo, che in qualche caso arriva al parossismo, come in «errò, di angoscia, il pensiero; la mano», con tre pause interne, che costringono la voce a continue impuntature intonative e il lettore a una continua ristrutturazione dei rapporti di dipendenza tra i quattro segmenti. Penso che l'esempio possa bastare per chiarire come tra sopravvivenza dell'antico e spinte innovative si configuri una gestione del tutto originale dei rapporti metrico-sintattici, e con essa il timbro inconfondibile di Saba: dove la continuità sintattica del grande stile, che pure c'è, deve fare i conti con gli intoppi di una voce, e di una psiche, che faticano a esprimere una progressione stabile.

E ora, brevemente, Sereni. Questa volta con un finale, quello bellissimo di *Ancora sulla strada di Zenna* (negli *Strumenti umani*, 1965)²⁸:

Dunque pietà per le turbate piante
evocate per poco nella spirale del vento
che presto da me arretreranno via via
salutando salutando.

Ed ecco già mutato il mio rumore
s'impunta un attimo e poi si sfrena
fuori da sonni enormi
e un altro paesaggio gira e passa.

Il passo è intonato a una solenne liricità, sancita in attacco da quell'endecasillabo sentenzioso: «Dunque pietà per le turbate piante», ribadita da un altro endecasillabo all'inizio del periodo seguente («Ed ecco già mutato

²⁸ Cito da V. SERENI, *Poesie e prose*, a cura di G. RABONI, con uno scritto di P.V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 2013, a p. 162.

il mio rumore»), e sancita in chiusa da un terzo, appena screziato da una dialefe non facilissima («e [∨] un altro paesaggio gira e passa»)²⁹. Fra questi capisaldi si susseguono misure varie, o più lunghe o più brevi, senza che si intravedano regolarità, che non siano un altro probabile endecasillabo con dialefe in cesura («s'impunta un attimo [∨] e poi si sfrena»)³⁰ oppure il settenario di avvicinamento al finale («fuori da sonni enormi»). Rime e altre figure di ritorno fonico, come ci attendiamo, non assumono una funzione strutturante, tuttavia affiora una fitta catena di assonanze su parole vicine, con esiti molto raffinati di tessitura locale: «turbate piante / evocate [...] nella spirale» (su À-E, con rima desinenziale *turbate : evocate*), «vento / che presto» (È-O, più sotto anche *ecco*), «fuori da sonni enormi» (Ò-I), «altro paesaggio» (À-O, e sopra *mutato*); ma in questo quadro di ripercussione o eco immediata andranno valutate pure le due replicazioni lessicali a contatto: «via via / salutando salutando», in cui di nuovo la legatura orizzontale, sintagmatica, sembra prevalere su quella verticale, tra i versi.

E nella sintassi che cosa succede? Succede poco, in verità. Siamo lontanissimi dai fuochi d'artificio che abbiamo appena osservato in Saba, sicché sembra che si siano invertiti i parametri fondamentali: se là a un massimo di regolarità e di tessitura metrica corrispondeva un minimo di linearità sintattica, qui alla elasticità delle misure metriche corrisponde una sostanziale regolarità di svolgimento del discorso. Il che non significa una collocazione inerziale dei segmenti nei comparti metrici, tutt'altro. Ché, anzi, in ciascuno dei due periodi in cui si articola questo finale avvertiamo nettamente un legamento interno che come sutura tutti i versi tra loro, senza pause apparenti, come viene segnalato – diciamo in negativo – dalla completa assenza di segni di interpunzione, anche blandi. Si tratta precisamente di un legato intonativo, di uno scorrere della voce che assorbe le pause e i silenzi, ma non li annulla, piuttosto li ingloba – per così dire – nella progressione enunciativa³¹. In un regime di metrica libera, infatti, il respiro intonativo assume una

²⁹ Questa scansione prosodica sembrerebbe la più naturale per un autore settentrionale. Ma non si può escludere una lettura più raffinata con iato su *pa-esaggio*, favorita dall'etimo. L'ascolto della lettura della poesia da parte di Sereni stesso, disponibile on-line nel sito *Archivio Vittorio Sereni*, restituisce inequivocabilmente una misura endecasillabica, ma con sinalefe «e^un», *paesaggio* trisillabico e dialefe «gira [∨] e passa», dunque con profilo ritmico non canonico di 5^a.

³⁰ Anche in questo caso suffragato dall'autolettura del poeta.

³¹ Cfr. ancora S. DAL BIANCO, *Stratagemmi e scommesse di un syntaxieur contemporaneo* (2017), ora in Id., *Distratti dal silenzio*, p. 164: «Per dirsi riuscita, l'operazione dovrebbe affidarsi all'appoggio sulle inflessioni naturali del parlato, in modo che non vi siano ambiguità di esecuzione possibili, se non quelle volute. Vittorio Sereni è un maestro nel mantenere ferrea e quasi autoritaria l'intonazione (alla lettura di qualunque esecutore) anche in assenza di virgole. [...]

nuova centralità: diventa il responsabile non solo della disposizione sintattica ma anche della durata dei versi, e regola i rapporti reciproci tra le due dimensioni, determinando insieme le due temporalità, soggettiva e oggettiva, di cui esse sono portatrici. Detto altrimenti: in un contesto culturale nel quale la percezione del tempo viene sottoposta a continue ondulazioni, a scivolamenti di faglia, a soluzioni di continuità, non c'è altra via al di fuori di un assetto formale che porti all'estremo la valorizzazione dell'atto enunciativo e così permetta al respiro intonativo di permeare per intero la costruzione ritmica e testuale. La metrica libera, appunto.

È un campione del modo tutto sereniano di fondere inavvertitamente alto e basso, raffinata elaborazione formale e naturalezza di tono».

Sui fattori di innovazione nella poesia italiana tra Otto e Novecento¹

Luca Serianni

È molto più facile affermare quando possa dirsi davvero «sepolto» il linguaggio speciale della poesia – negli anni «intorno alla Grande Guerra»² – che non quando il processo di decadimento esordisca. Intanto perché il linguaggio poetico è un prisma a molte facce, con caratteristiche e peso specifico assai diversi (fonomorfologia, sintassi, lessico, metrica); ma anche perché la salienza innovativa dei vari tratti sui quali possiamo soffermarci si distribuisce, com'è naturale, in modo non uniforme. Davvero potremmo considerare Carducci un campione del tradizionalismo, come avviene nella vulgata scolastica (non nel giudizio degli specialisti)? Certamente no, se pensiamo alle sperimentazioni di metrica barbara, ma anche alla messa in crisi della tradizionale figura del poeta grande artiere e alla stessa dissacrazione dei propri miti poetici che si ha in *Intermezzo*³.

Occorre poi insistere su un punto che, come linguista attento agli aspetti formali (a partire dallo spoglio linguistico), ricordo a me stesso – come dicono gli avvocati nei processi –: di fronte a un testo poetico non si può prescindere, non che dal contesto, dal suo contenuto letterario.

Quando Carducci nell'ode *Alla stazione...* parla del treno, presenza così caratteristica della poesia del tempo⁴, con «singolari e note perifrasi» («il mo-

¹ Ringrazio Maria Silvia Rati ed Emiliano Picchiorri, che hanno letto la prima stesura di questo saggio.

² Le due citazioni provengono da A. GIRARDI, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001, p. 50.

³ Ho svolto questo punto in L. SERIANNI, *Giosuè Carducci, Intermezzo*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di C. CARUSO e W. SPAGGIARI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 525-32 e ID., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 201-07.

⁴ Cfr. L. RICCI, *Sul treno luogo comune nella poesia del secondo Ottocento*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. DELLA VALLE e P. TRIFONE, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 131-45.

stro conscio di sua metallica anima» ecc.), non lo fa tanto, a mio giudizio, perché «ha ancora il suo peso la tradizione accademica della perifrasi»⁵, quanto perché trasfigura liricamente il treno, investendolo, con moduli fiabeschi, del ruolo di rapitore dell'amata: «gli amor miei portasi», appunto; certo non avrebbe potuto prendersela col buon colonnello Piva, legittimo marito di Lina-Lidia.

Il poeta che sia davvero tale, anche se la sua impostazione è classicistica, è nutrito di presente. Al nome di Carducci mi fa piacere accostare, come omaggio alla terra che ci ospita, quello di un altro classicista del tutto distante da lui, il ticinese Francesco Chiesa col suo interessante poemetto in corone di sonetti *Calliope* (1907)⁶. La sua è una poesia visionaria, sensibile a influssi simbolisti e parnassiani, e quel che fa testo non è la presenza di temi contemporanei (ancora il treno, le «ferrovie sotterranee», le luci notturne delle città), col loro portato lessicale specifico di marciapiedi, telegrammi, orologi fosforici e di immaginose perifrasi («E pomi favolosi, aurei portenti / dagli alti tralci oscillano sul roco / fiume umano» per indicare le lampadine elettriche dei lampioni e i bracci che le reggono: l'atteggiamento è quello di chi ammira il progresso, ma insieme prende le distanze dalla «vita urbana, divenuta ben presto borioso segno degli opulenti costumi della cosiddetta *belle époque*»), bensì la loro piena funzionalità espressiva.

Ancora un esempio di area classicistica, quello di Giacomo Zanella⁷. È un poeta assente dal radar di coloro che hanno studiato questa caratteristica fase di passaggio, e la cosa è ben comprensibile. Ma innegabilmente ha una carica di investimento figurale e di implicazioni simboliche che vanno oltre i recinti di un decoroso artigianato di provincia (del resto sono note le sue

⁵ Secondo la lettura di T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 256-57. Del resto, nello stesso contesto, non si evitano né *fanali*, né *vaporiera*, né *sportelli*. Può essere interessante notare che De Mauro, in una lettura molto equilibrata della poesia carducciana («per quanto riguarda le forme linguistiche egli fu anche il primo poeta della nuova Italia», p. 255), consideri una perifrasi del genere come condizionata dalla tradizione, mentre C. DE LOLLIS, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929, pp. 137-38 aveva citato questa stessa perifrasi come un risarcimento in direzione aulica dopo le grandi «concessioni al crudo realismo» accumulate nei primi versi dell'ode: l'immagine rappresenta «tutto ciò che vi possa essere di più classico per dir 'treno'». Analoghe riserve sull'interpretazione di De Mauro erano state espresse a suo tempo da V. PISANI, in una recensione alla *Storia linguistica dell'Italia unita*, in «Paideia», xx, 1965, p. 315.

⁶ Si veda l'eccellente edizione curata da I. BOTTA di F. CHIESA, *Calliope. Poema*, Locarno, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2009; i sonetti a cui alludo più avanti sono alle pp. 183, 280, 287. La citazione dal commento della curatrice è a p. 287.

⁷ Le citazioni da G. ZANELLA, *Le Poesie*, a cura di G. AUZZAS e M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1988, pp. 8, 108-09 e 29.

aperture culturali, anche verso le letterature straniere). In *Sulle rovine di un antico convento nei colli euganei* si immaginano i religiosi che «Nell'alpestre deserto / godean ore di cielo», con *cielo* nel doppio valore, referenziale di 'volta celeste' e simbolico di 'esperienza religiosa'; in *Egoismo e carità* m'è recentemente capitato di rilevare il doppio valore di *alloro*, in senso proprio come 'pianta sempreverde' ma anche – implicitamente – in quello simbolico come 'gloria poetica' disdegnato rispetto alle prioritarie opere di carità⁸; e nella celebre *Sopra una conchiglia fossile*, il periodo ipotetico centrale, in cui il poeta concentra il suo provvidenzialismo cristiano («Se schiavi, se lagrime / ancora rinserra, / è giovin la terra»), spiazza le attese del lettore, deducendo da una premessa fortemente negativa una conseguenza ottimistica. Si potrebbe obiettare che qui non è in gioco il rinnovamento delle forme poetiche, ma la felicità espressiva di un singolo poeta e la sua capacità, quale che sia il suo grado di adesione al codice linguistico tradizionale, di andare oltre il significato strettamente letterale del testo. Può ben essere così. Ma mi interessava almeno insinuare un dubbio e ribadire la necessità che la poesia, da qualsiasi versante la si esamini, vada valutata *iuxta propria principia*.

Torniamo ora alle forme linguistiche. Per quel che riguarda gli aspetti fonomorfologici l'essenziale è stato scritto da Antonio Girardi anni fa: «lessico e struttura del periodo mostrano per primi i segni più manifesti dell'innovazione, mentre fonetica e morfologia custodiscono gli indici estremi della conservazione»⁹. Ciò non toglie che siano utili singoli approfondimenti o monografie d'insieme. Tra i primi va citato, anche per il suo carattere pionieristico, Perugini (1982), nato da una tesi di laurea¹⁰; tra le seconde, l'ampio e informatissimo lavoro sulla Scapigliatura "lombarda" di Arcangeli (2003), tra i temi più studiati negli ultimi tempi, un lavoro che approda a una significativa conclusione: Boito, Camerana, Praga e Tarchetti scalfiscono, ma non incidono profondamente «un'armatura testuale investita e temprata dal fiume dei riferimenti alla realtà fono-morfologica della lirica più tradizionale»¹¹.

Sergio Bozzola ha documentato la progressiva regressione del "condizionale poetico" (*avria* e simili), ormai estenuato nel primo decennio del

⁸ Cfr. L. SERIANNI, *Lettura di una saffica di Giacomo Zanella*, in *I deipnosofisti lincei. Omaggio a Maurizio Vitale*, a cura di M. PASTORE STOCCHI, Roma, Salerno editrice, 2019, pp. 133-40.

⁹ GIRARDI, *Prosa in versi*, p. 49.

¹⁰ M. PERUGINI, *Appunti sulla lingua di Vittorio Betteloni*, in «Studi linguistici italiani», xi (1982), pp. 105-18.

¹¹ M. ARCANGELI, *La Scapigliatura poetica "milanese" e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e stile*, Roma, Aracne, 2003, p. 347.

Novecento¹². Possiamo aggiungere che, nella lingua poetica praticata nel nuovo secolo, non c'è quasi più traccia di un altro vetusto poetismo, il monottongamento velare. Dal repertorio di Savoca¹³ ricaviamo che *loco* è presente una volta in Cardarelli e una volta in Saba (ma l'esempio non è significativo perché la clausola riecheggia evidentemente *Inferno*, xiv 1: «naufrago ritornato al natio loco»); più resistente *core*¹⁴, che compare in Corazzini, Palazzeschi, Sbarbaro e Saba; di *move* e di altre forme rizotoniche dello stesso verbo non ci sono esempi e solo un paio sono quelli di *more*, entrambi in Saba (*more* e *moro*, in rima con *adoro*).

Qualcosa di più da dire lo offrirebbe la grafia, non in termini di tradizione, bensì, se possiamo usare un ossimoro, di innovazione anticheggiante. Alludo alla moda di grafie grecizzanti su suggestione parnassiana – e quindi iperclassicistiche, in una direzione che accentua la marcatezza del codice poetico – le quali non dispiacciono a Carducci (*Cycno*), D'Annunzio (*Persephone*) e caratterizzano, compattamente, i *Conviviali* di Pascoli¹⁵. Occasionalmente, questa moda si ritrova anche in altri, come Lucini (*proxenete* prevale su *prossenete*)¹⁶. L'attrazione per la classicità (latina, questa volta) si spinge addirittura, in un minore (il ligure Mario Morasso, più noto come giornalista, che si muove tra simbolismo e futurismo), ad *aque*, certo più fatto grafico che non fonetico¹⁷.

Più lunga sosta merita la sintassi, a partire dalla sintassi del periodo. Nella poesia italiana classica si poteva avere, in apertura, una complessa struttura periodale in funzione di un paragone. È la scelta di Foscolo nell'*Amica risanata*: «Qual dagli antri marini» ecc.: 12 versi; importa non tanto l'indice di subordinazione – che presenta una comparativa, una relativa, una finale, oltre a due coordinate, una alla comparativa e una alla principale – quanto il tipico sbilanciamento a “sinistra”, con la sua impronta latineggiante. Ma anche di Manzoni, che offrirà pure un proverbiale esempio di condensazione anche sintattica col suo «Ei fu», ma che nel *Natale* («Qual masso, che dal

¹² S. BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto*, I. *Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, 2014, pp. 359-60.

¹³ G. SAVOCA, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.

¹⁴ Prescindendo dagli esempi di Gozzano, quasi tutti adoperati in funzione di controconto ironico, come avviene per poetismi lessicali quali *augello*: cfr. BOZZOLA, *La crisi*, p. 378.

¹⁵ Cfr. B. MIGLIORINI, *La lingua italiana nel Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 76-77 (il saggio apparve originariamente nel 1938) e A. SOLDANI, *Archeologia e innovazione nei «Poemi Conviviali»*, Scandicci, La Nuova Italia, 1993, pp. 117-20.

¹⁶ Cfr. G.P. LUCINI, *Il Libro delle figurazioni ideali*, a cura di M. MANFREDINI, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 106, nota 69.

¹⁷ Esempi in *Dal simbolismo al déco*, a cura di G. VIAZZI, Torino, Einaudi, 1981, pp. 23 e 25.

vertice» ecc.) prolunga il paragone per ben 21 versi, sia pure sgranando l'immagine iniziale in due periodi formalmente autonomi, corrispondenti alle prime due strofe e separati dal punto e virgola.

Soluzioni del genere sono impensabili nella poesia del secondo Ottocento: per un mutato orientamento linguistico, col dominio della *brevitas* e delle sue implicazioni (paratassi, frasi nominali)¹⁸, ma anche perché scelte come quelle di Foscolo e Manzoni presuppongono un senso di continuità addirittura con i modelli latini classici che a fine secolo è venuto meno. In fatto di similitudini, non si può non collocare al polo opposto di Foscolo e Manzoni il D'Annunzio delle *Laudi*. Nelle *Stirpi canore* il verbo di modo finito compare solo ai vv. 1 e 8 (*son* e *sono*) e nella relativa che chiude la poesia («i teli / che fra due steli / tesse il ragno»); ma soprattutto: le similitudini sono fondate su un modulo originale, che innova una figura retorica così radicata nella tradizione, un modulo che potremmo chiamare “paragone decentrato”. Qualche esempio. «Le mie parole / sono profonde / come le radici / terrene»: il *tertium comparationis* si colloca su due piani diversi rispetto al figurato (che presuppone un uso traslato: *profondo* ‘complesso, ricco di significati’) e al figurante (senso proprio: ‘che presenta grande distanza tra superficie e fondo’); «fervide come le vene / degli adolescenti» (*fervido* ‘ardente di vita’ e ‘caldo’, come il lat. *FERVIDUS*); «ispide come i dumi» (*ispido* ‘pungente in senso fisico’ e ‘difficile da capire’) ecc.

L'altra faccia della medaglia rispetto alla sintassi a forti campate ipotattiche è rappresentata, oltre che dalla *brevitas*, dall'accumulo di elementi linguistici disparati. In Zena è caratteristica la concentrazione di onomastica esotica, che produce «un affastellamento che mima la babelica incomprendimento della lingua straniera, sfiorando quasi il non sense»¹⁹. Per Betteloni si è parlato di

¹⁸ Cfr. BOZZOLA, *La crisi*, pp. 368-77. Fino ad arrivare, in Remigio Zena (si veda l'edizione a cura di A. BRIGANTI, *Tutte le poesie*, Bologna, Cappelli, 1974, pp. 193, 196), alla semplice ripresa di un elemento seguito dal punto fermo, con una scelta che oggi definiremmo “giornalistica”: «Una barca si avvia / [...] e nereggiante inquina / l'albale epifania. / Nereggiante.», «Attendono colui / che domanda rifugio. / Attendono.».

¹⁹ M. MANFREDINI, “*Di aggemina e di niello*”, in *Le scritture di Remigio Zena*, a cura di S. VERDINO, Genova, s.e., 2018, p. 23 (con citazione da *Sulla banchina del porto*: «Alí Dossal, Adbdalla / Serágg, Amán El Bár, / Alí Hamud-Gusmalla, / Alí Nur, Hagg Omàr, / Mohammed Bazarà, / Hedàra, Ahmet El Gul... / Par d'essere a Stambul / Verso Kassim-Pascià»: cfr. ZENA, *Tutte le poesie*, p. 208). Converrà aggiungere che il gusto per l'accumulo per i nomi esotici è lo stesso che persegue Pascoli in *Gog e Magog*, composto tra 1894 e 1895 e valorizzato da un celebre saggio di G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-45. *Le Pellegrine*, la raccolta a cui appartiene questa poesia di Zena, furono pubblicate nel 1894: ma non si deve pensare a un riecheggiamento, in una direzione o nell'altra, bensì alla comune suggestione dell'alessandrinismo di gusto parnassiano. Segnalo

«accumulo seriale di locuzioni avverbiali»²⁰. Per Govoni, poeta ormai di altre stagioni, di «triturazione sintattica», esempio estremo del minimalismo di marca crepuscolare²¹. Più articolato, ma anche più noto e studiato, il ricorso a questa procedura da parte di D'Annunzio e Pascoli. A proposito di Pascoli, sono state messe in luce alcune varianti di *Myrica* in direzione paratattica e la ricorrente giustapposizione di frasi sintattiche elementari, sicché «l'assenza di nessi obbliga il lettore a aguzzare lo sguardo nel cogliere i tenui legami semantici [...] e grammaticali [...] che collegano le singole immagini»²².

Su questa linea si colloca anche il superamento del confine tra titolo e testo²³, che raggiunge uno degli esiti più notevoli e più celebrati in *Patria* di *Myrica*; la prima strofa («Sogno d'un dì d'estate») ha uno statuto volutamente incerto: avvio della visione onirica della Romagna ormai estranea al poeta, o sottotitolo? Analoga, in fondo, la struttura di *Nella casa paterna* di Govoni²⁴: il primo verso («Buio») è quasi una didascalia e tutte le altre frasi sono notazioni descrittive: «L'orologio coi suoi rosolacci / segna l'ora di notte tra gli stacci. / L'insalata con l'uova è pronta nell'insalatiera».

Gli incunaboli della trasformazione sintattica che attraversa la poesia ottocentesca sono stati indagati da Sara Pacaccio, che vi riconosce un processo di lunga durata, avviatosi almeno dalla prima metà dell'Ottocento²⁵. È un processo che si accompagna a una progressiva espansione del discorso diretto. Nel caso degli scapigliati vi si può riconoscere l'effetto di una precisa «dichiarazione di poetica, nell'intendimento della Scapigliatura come poesia del “vero”»²⁶. Più avanti, agisce l'idea della riduzione del territorio tipicamente poetico, segnato in primo luogo da precise scelte formali. Nella lirica tradi-

anche due coincidenze lessicali tra Zena e Pascoli (dalla *Sfogliatura*, del 1905) nell'ambito degli esotismi africani: *sciamma* 'mantello' in Zena (*Tutte le poesie*, pp. 180, 197, 214) e in Pascoli (: *fiamma*); *Barambaras* in Zena (: *gas*, ivi, p. 201) e *barambara* in Pascoli (: *ara*).

²⁰ S. GHIDINELLI, Vittorio Betteloni. *Un poeta senza pubblico*, Milano, LED, 2007, p. 111 (ma su questo aspetto torneremo tra poco).

²¹ A. AFRIBO, A. SOLDANI, *La poesia moderna. Dal Secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 66.

²² Le due osservazioni risp. in A. DA RIN, *Un aspetto della sintassi di «Myrica»: la tendenza al parlato*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di T. MATARRESE, M. PRALORAN, P. TROVATO, Padova, Antenore, 1997, pp. 209-34, e F. PRANDIN, *Un modulo sintattico pascoliano tra “Primi” e “Nuovi Poemetti”: appunti di lettura*, ivi, p. 238.

²³ Cfr. BOZZOLA, *La crisi*, p. 395.

²⁴ Cfr. C. GOVONI, *Poesie*, a cura di G. RAVEGNANI, Milano, Mondadori, 1961, p. 88.

²⁵ Cfr. S. PACACCIO, *Prime ricognizioni per uno studio della sintassi nella poesia italiana tra gli “Inni sacri” e i “Canti di Castelvocchio”*, in *Stilistica e metrica italiana*, xiv, 2014, pp. 95-128.

²⁶ *Ibidem*, p. 109, nota 33.

zionale non c'è spazio per il parlato quotidiano, riservato al verso comico o giocoso. Ma un motivo che percorre sempre più insistentemente la poesia postunitaria è la svalutazione del poeta, non che "vate", nemmeno espressione di un sentire superiore proiettato verso l'eternità²⁷.

Naturale, dunque, che proprio nei crepuscolari si rilevi un'«alta quota di dialogicità»²⁸. Opportunamente Vittorio Coletti ha indicato che l'immissione del dialogo avviene, pochi anni prima, in poeti di altro orientamento, come Riccardi di Lantosca (in *Pape Satan Aleppe*, 1882: «E al sanscrito, o sanscrito, non ci pensa? / – Punto. – Né vuol pensarci? – No, signore») o De Amicis²⁹.

In Betteloni, un poeta che viene tradizionalmente accostato ai crepuscolari, anche se per marcare subito dopo le differenze³⁰, la riproduzione del dialogo è marginale. Un dato che spicca se pensiamo alla dichiarata "prosa-sticità" della sua poesia, con la cascata di connettivi adoperati come riempitivi privi di una qualsiasi funzionalità argomentativa: «Né pensar che pertanto / non t'empissi il bicchiere, / com'è dovere, / spesso frattanto», «Non c'è che dire, in simili / casi gli è quel che avviene»³¹.

Pertanto, in particolare, ricorre con singolare frequenza con questo valo-

²⁷ Si tratta di dichiarazioni ben note e possiamo limitarci a quattro citazioni esemplari, alcune vulgate, altre meno. Per la dichiarata rinuncia a uno specifico "linguaggio poetico", pensiamo a Marino Moretti (cit. in G.L. BECCARIA, *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, Torino, Giappichelli, 1971, p. 82): «io scrivo, o mia piccola, così, come parlo, / così». Per la futilità del fare poesia allo Zena di *Licet semel...* (*Tutte le poesie*, p. 236: «Che giova, ahimè che giova / pescar dattili e rime, / trascinarsi nei ceppi / di bugiarda speranza [...] / perdere la sintassi / e avvelenarsi il chilo? / Oh giochiamo al tric-trac, / sono minori i rischi!»). Per lo sconforto che nasce nel poeta dal mancato riscontro nei lettori, con la sensazione di un'attività inutile, a Vincenzo Riccardi di Lantosca («La santa missiōn che m'era imposta / io l'ho compiuta predicando in rima, / ma il volgo vile non mi diè risposta, / ed è scomparso bestia come prima. / Oh poesia sprecata! Oh tempo perso!»: V. RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie*, a cura di M. PEDRONI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 709). Per la più radicale sensazione di una poesia della quale ci si debba quasi vergognare, di fronte ai concreti mali del mondo, a Guido Mazzoni, onesto carducciano che deve la fama ai suoi meriti di studioso. Nella poesia *Parole!* (*Per un giornale di carità*), il poeta dichiara «ch'è forza il vergognarsi / nel dar sempre parole e poi parole / quando altri è nudo ed i bocconi ha scarsi [...] / e innanzi a chi dolora. / Oh crudel giuoco è questo della rima!» (G. MAZZONI, *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1904⁴, p. 329).

²⁸ AFRIBO, SOLDANI, *La poesia moderna*, p. 67.

²⁹ V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle Origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 390.

³⁰ GHIDINELLI, *Vittorio Betteloni*, p. 128 osserva che il crepuscolarismo gozzaniano presuppone la reazione al «suntuoso paradigma di iperletterarietà» dei simbolisti, una reazione che non può essere invocata per Betteloni.

³¹ I due esempi da V. BETTELONI, *Poesie edite e inedite*, a cura di M. BONFANTINI, Milano, Mondadori, 1946, pp. 83 e 75.

re nelle due raccolte più tipiche della sua maniera, *In primavera e Per una crestaia*, con valore attenuato: «A questo amor pertanto / non si può dare il santo / nome di primo amore», «Pertanto io volgo in mente / che tu non sia felice», «Provar l'effetto non vorrei pertanto / se fra belve a provarlo fossi messo», «Oh certo nulla / di tutto ciò, fanciulla, /non sarebbe pertanto», «Pur d'ambrosio liquore / tosto passa il sapore, / delizia del palato; / non la virtù pertanto, / che infonde in corpo affranto / quel licor prelibato» ecc.³².

Nel *Canzoniere dei vent'anni* il ricercato mimetismo toscaneggiante in funzione realistica (l'ambientazione è pisana) urta non solo con singole dissonanze (*mia mamma* senza articolo, o *diletto* che, se non è ironico, è stilisticamente inappropriato), ma con lo scarso interesse per i meccanismi di un dialogo reale:

«Vittorio, stavo rincalzando il letto
a mamma per l'appunto
quando venir t'ho udito da lontano;
conosco all'andatura il mio diletto,
io non mi sbaglio punto.

E mamma a dire: O bimba che ti piglia?
Donde codeste furie di finire
ora ti son venute?... [...]»³³

Tutt'altra aria si respira in Gozzano. Sono ben note le felicissime conversazioni dei borghesi torinesi in salotto (*L'amica di nonna Speranza*) o gli scambi tra i personaggi della *Signorina Felicita*, fino a riprodurre il singhiozzare della protagonista³⁴. Qui mi soffermerò su un'altra poesia, *Le due strade*, apparsa sia nella *Via del rifugio* (1907) sia, con qualche variante, nei *Colloqui* (1911)³⁵. Ecco i versi 7-20 dalla stesura più antica, con le varianti di quella più recente (i versi corrispondenti sono 5-18):

Ci venne incontro; scese. «Signora! Sono Grazia!» incontro:

³² Cfr. ivi, pp. 20, 24, 28, 49, 78. Sarà forse inutile osservare che *pertanto* non compare mai nei grandi lirici italiani dell'Ottocento: non in Leopardi (*Canti e Poesie varie*), non in Pascoli, non in D'Annunzio (*Laudi*).

³³ Ivi, p. 47.

³⁴ Cfr. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, pp. 411-12.

³⁵ Ne ho già toccato, a proposito di riproduzione del parlato nella letteratura, in L. SERIANNI, *Prima lezione di storia della lingua italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 149-50. La poesia, nelle due edizioni, è citata da G. GOZZANO, *Le poesie*, a cura di E. SANGUINETI, 1990, pp. 21 e 84-85.

sorrise nella grazia dell'abito scozzese.

«Graziella, la bambina?» — «Mi riconosce ancora?» Tu? Grazia?
«Ma certo!» E la Signora baciò la Signorina.

«La piccola Graziella! Diciott'anni? Di già? La bimba Graziella!
La Mamma come sta? E ti sei fatta bella! mamma

La piccola Graziella, così cattiva e ingorda!...» La bimba Graziella:
«Signora, si ricorda quelli anni?» — «E così bella

vai senza cavalieri in bicicletta?» — «Vede...» bicicletta...? Vede!...
«Ci segui un tratto a piede?» — «Signora, volentieri...»

«Ah! ti presento, aspetta, l'Avvocato, un amico avvocato
caro di mio marito... Dagli la bicicletta». marito.

Sorrise e non rispose. Condussi nell'ascesa
la bicicletta accesa d'un gran mazzo di rose.

Le battute scambiate tra la Signora e Grazia sono attentamente calibrate sul piano della verosimiglianza di una conversazione reale di ambito borghese: dal diverso uso degli allocutivi (il *lei* di Grazia alla Signora, che replica col *tu*) e dello stesso nome della ragazza, ancora trattata col diminutivo dalla Signora, fissa nella memoria ad alcuni anni prima («Graziella, la bambina?»)³⁶, ai truismi («Diciott'anni? Di già?»), ai convenevoli («La Mamma come sta?»), ai connettivi fraseologici («Ah! ti presento, *aspetta*, l'Avvocato»), alle formule di saluto prosastiche («Signora! *Arrivederla!*» v. 93) o all'uso di formule asseverative tipiche dell'uso parlato («Mi riconosce ancora?» / «*Ma certo!*»).

L'emersione del dialogo è l'aspetto saliente di una diffusa propensione agli inserti colloquiali: una costante della poesia del secondo Ottocento, dalla quale si distacca, almeno tra i grandi, il solo D'Annunzio. Qualche esempio, attinto da poeti di gusto e intonazione molto vari.

In Zena, *Et in Arcadia ego*, si rinnova in chiave grottesca il tema dell'incontro con una pastorella: il breve discorso rivolto all'interlocutrice (che non compare nella poesia) simula un dialogo:

Vieni vicino a me, bella creatura,
parla, come ti chiami?
No, non ti mangio, non aver paura.

³⁶ Banalizzante la variante instaurata nei *Colloqui*.

Ti voglio bene: alza la testa, sú...
 Non mi vuoi dir che m'ami?
 Parla di vacche dandomi del tu³⁷.

In uno dei suoi tipici componimenti di intonazione razzista, *I moretti*, dei bambini africani che vanno in giro nudi si dice «Mostrano il nord e il sud / con licenza parlando. / Adam, Idris, Mahmud / hanno il pudore in bando»; un segnale discorsivo, particolarmente frequente nell'italiano nord-occidentale, che doveva essere familiare al genovese Zena, è *suvvia*: «Suvvia, cerchiamo a zonzo / se alla caldura e al tedio / queste statue di bronzo / daran breve rimedio».

In Contessa Lara³⁸ i colloquialismi sono nelle situazioni prima ancora che nelle parole. Ecco la chiusa di un sonetto: «Io me lo bacio su gli occhioni e penso: / che mai farò quand'egli sia partito?». Un altro sonetto si chiude con un'immagine che risente di *Davanti San Guido* di Carducci, pubblicata in volume tredici anni prima, nel 1887; ma in Carducci la chiusa di gusto heiniano ha la precisa funzione di un controcanto ironico rispetto all'effusione sentimentale dei versi precedenti³⁹, mentre qui l'abbassamento di tono non è legato a una specifica funzionalità espressiva: «Co' polli e i bimbi che neppur riscote / quella chimera che sbuffando passa».

Persino in Ada Negri, che indulge volentieri a toni enfatici, di conserva con i temi di denuncia sociale a lei cari⁴⁰, compaiono connettivi discorsivi. Ecco come un cadavere si rivolge al medico settore (*Autopsia*): «E sono morta così, capisci, sola / come un cane sperduto».

Non ho voluto rinunciare a una passeggiata nel «bosco dei minori e [nel] sottobosco dei minimi»⁴¹, ritenendo, con Sara Pacaccio, che «la misura effettiva del cambiamento» possa sorprendersi anche in quei poeti secondari, «ma non per questo necessariamente meno sensibili all'innovazione, a cui

³⁷ Cfr. ZENA, *Tutte le poesie*, p. 63; gli altri esempi alle pp. 185-86 e 195.

³⁸ Cfr. CONTESSA LARA, *Poesie*, a cura di M. AMENDOLARA, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1998, pp. 26 e 30.

³⁹ «Ma un asin bigio, rosicchiando un cardo / rosso e turchino, non si scomodò: / tutto quel chiasso ei non degnò d'un guardo / e a brucar serio e lento seguitò».

⁴⁰ Nei parisillabi di *La macchina romba* si possono percepire addirittura echi dal Manzoni del primo coro dell'*Adelchi*, oltre al metro: «stridendo si ferma e ristà» (coro dell'*Adelchi*, 15: «s'avanza e ristà»). E ben manzoniano è l'accusativo di relazione di «Ballando di vita le turgide vene» (da confrontare con «irsuti per tema le fulve criniere», coro dell'*Adelchi*, 30). Per gli esempi cfr. A. NEGRI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1948, pp. 34 e 15.

⁴¹ Cfr. GIRARDI, *Prosa in versi*, p. 9.

spetta trasformare una scelta isolata in reale mutamento o cogliere l'abbrivio di un'ansa nelle strade maestre per procedere lungo nuovi sentieri»⁴².

La conclusione, se davvero ne serve una, è obbligata: i fattori di innovazione agiscono su più fronti e con varia intensità; è difficile che qualche poeta possa o voglia davvero sottrarsi ai tempi nuovi e ancora più difficile che un poeta appaia del tutto autonomo rispetto alla tradizione (e che tradizione!) nella quale comunque si inserisce.

⁴² S. PACACCIO, *Ansia di nuovo e fascino d'antico. Appunti sulla lingua poetica di Giovanni Camerana*, in «Versants. Revue suisse des littératures romanes», LVII, 2010, p. 105.

Tra Sette e Ottocento: le vie (sintattiche) della narrazione in versi

Carlo Enrico Roggia

Alcuni anni fa, in un intervento di sintesi dedicato alla storia linguistica di lunga durata della narrazione in versi in Italia mi era parso di poter identificare un cardine, nel senso letterale di un momento di svolta, nella transizione tra Sette e Ottocento, individuandone le ragioni nel radicale mutamento di paradigma introdotto dalla rivoluzione romantica e da ciò che si è soliti definire la nascita della poesia moderna. L'affermarsi di un'idea di poesia come lirica, in accezione hegeliana, ossia soggettiva, il parallelo affermarsi come nuova epica borghese di un genere oggettivo e di ampio respiro in prosa qual è il romanzo, sono entrambi fattori che concorrono a erodere gli spazi riservati alla narrazione in versi così come era concepita dal sistema classico dei generi. Per riprendere le parole usate in quell'occasione,

nel nuovo paradigma il verso non può più essere, com'era nella tradizione classica e classicista, un veicolo *non marcato* per il racconto. Questo ruolo spetta ormai sempre più alla prosa: una narrazione, per essere in versi, deve invece trovare una giustificazione interna, sul piano propriamente poetico ossia *lirico* nel nuovo senso, soggettivistico, del termine; per cui si può dire (con Hegel) che «centro» dell'opera ha da essere «non l'evento stesso ma lo stato d'animo che vi si riflette»¹.

Si tratta di un cambio radicale di prospettiva, con ricadute vistose sul sistema dei generi letterari, in cui si assiste da un lato al tramonto sul medio-lungo periodo della forma oggettiva per eccellenza che è l'epica in versi; dall'altro al parallelo affermarsi e fiorire di generi parzialmente o totalmente nuovi di matrice epico-lirica o lirico-narrativa: la ballata romantica, la novella in versi, il poemetto.

¹ C.E. ROGGIA, *La poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto*, I. *Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, 2014, pp. 141-42.

Vorrei ora cogliere l'occasione per tornare su questo passaggio cruciale, guardandolo da distanza più ravvicinata e almeno in parte da una prospettiva diversa da quella adottata in quella sede. Per ragioni di efficacia descrittiva ordinerò la materia (sintattica) in base a criteri in prima istanza extrasintattici, se non extralinguistici, quali la metrica, il genere letterario, i contenuti. Adottando questo tipo di impostazione, le 'vie' della narrazione in versi appaiono di fatto molto più chiaramente leggibili nel primo Ottocento di quanto non fossero nel secolo precedente: nel corso del Settecento la narrazione in versi aveva sperimentato strade in parte diverse da quelle tradizionali, disperdendosi in varie direzioni e manifestando probabilmente così i sintomi di una crisi del paradigma classico che preludeva al cambio di fine secolo; nel primo Ottocento, invece, la narrazione in versi riprende vigorosamente lena, dividendosi in tre grandi filoni le cui manifestazioni prototipiche sono rispettivamente il poema, la novella in versi, e la ballata (o romanza). Mi occuperò in questa sede essenzialmente del primo, riservando brevi cenni in chiusura alle altre due².

La prima via è dunque quella della narrazione lunga e oggettiva: in pratica il poema narrativo, in particolare epico, notoriamente uno dei pilastri del sistema classico dei generi, che tuttavia risulta praticamente assente dal panorama letterario di un secolo eminentemente classicista qual è il XVIII. Il Settecento, almeno in Italia, è un secolo refrattario all'epica: se cerchiamo una forma tipica del poema narrativo lungo settecentesco la troveremo piuttosto nel segno del burlesco o dell'eroicomico, dal *Ricciardetto* di Forteguerri, alla *Marfisa* di Gozzi, alla *Pulcella* di Monti, senza dimenticare il *Giorno* di Parini, che, integrando nel suo costitutivo ibridismo una forte componente epico-parodica, offre la dimostrazione forse più compiuta della sostanziale anti-epicità dell'epoca di cui fa il ritratto³.

L'ingresso nel nuovo secolo, al contrario, vede una vera e propria esplosione del genere. Per farsene un'idea almeno grossolanamente quantitativa, si può ricorrere al vecchio lavoro di Antonio Belloni sul *Poema epico e mitologico* (1912): lavoro indubbiamente affastellatorio e se si vuole segnato dai limiti della scuola storica, ma anche illuminato dai pregi di quella scuola, tra

² Sul tema oggetto di queste pagine esiste ora una sintesi aggiornata nell'ottima tesi di dottorato di F. Roncen (*La poesia narrativa in Italia tra Sette e Ottocento: forme, trasformazioni, lasciti*, Università di Padova, 2020): un lavoro di cui sono venuto a conoscenza solo dopo aver consegnato questo contributo, ma a cui rinvio senz'altro non solo per un inquadramento storico-letterario, ma anche per diversi interessanti affondi metrico-stilistici.

³ Rinvio a questo proposito a quanto ho scritto in C.E. ROGGIA, *Il Giorno di Parini e l'eroicomico*, in Id., *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 193-208.

cui l'incredibile ricchezza del *corpus* di autori e testi (noti, meno noti, sconosciuti) passati in rassegna di prima mano. Al momento non conosco alcun repertorio lontanamente paragonabile. Ora, Belloni, dopo aver registrato una «stasi nella produzione epica» nel XVIII secolo, censisce per la prima metà dell'Ottocento «circa una cinquantina» di titoli: un numero considerevole, anche se tolti Monti, l'ultimo Cesarotti e Grossi, si tratta quasi sempre di opere assenti anche dalle storie letterarie più meticolose⁴. Cinquanta poemi in mezzo secolo rappresentano un dato significativo di per sé, se non altro perché rivelano una moda, una non trascurabile tendenza del gusto, per spiegare la quale si possono chiamare in causa tanto fattori extraletterari (le imprese napoleoniche, l'afflato eroico e corale del Risorgimento) che endoletterari, essendo il poema epico un fronte simbolico nello scontro, vivace dapprima poi via via attutito, tra classicisti e romantici.

Facendo dunque necessaria astrazione per ogni considerazione di valore letterario, proviamo a calarci in questi testi scendendo sul piano delle strutture formali. A un primo livello il discorso riguarda obbligatoriamente il genere metrico, in cui a contendersi il campo sono prevedibilmente lo sciolto e l'ottava. Se prendiamo come riferimento i titoli effettivamente menzionati da Belloni (che sono meno dei cinquanta che dichiara di aver censito nel solo genere epico), e tolti quelli che per ragioni strutturali o cronologiche non appaiono pertinenti al nostro discorso, restano in tutto 34 titoli. Su tre di questi non sono riuscito a reperire notizie, cosicché ne rimangono 31, che si distribuiscono in base al metro secondo le proporzioni seguenti⁵:

⁴ Cfr. A. BELLONI, *Il poema epico e mitologico*, Vallardi, Milano, 1912: «Ci fu nella produzione epica una specie di stasi durante il secolo XVIII, ché l'Arcadia rifuggì dalle pompe solenni dell'epopea per ridursi agli accenti teneri della musa pastorale; ma nella prima metà del secolo XIX s'ebbe una nuova e abbondante fioritura di poemi epici, circa una cinquantina, i quali caddero anch'essi, come i loro fratelli dell'età precedente, nella più completa dimenticanza» (p. 297).

⁵ Includo nel conteggio i testi che afferiscono al genere epico nelle sue diverse manifestazioni: epica storica (di argomento romano, medievale e fino alla storia recente delle imprese di Pietro I di Russia o Federico II), contemporanea (le gesta napoleoniche, le guerre di emancipazione dei popoli), geografica (un filone secentesco che riprende vigore nei primi decenni dell'Ottocento), mitologica, e fino agiografica (un *San Benedetto* in ottave, dell'abruzzese Angelo Maria Ricci, 1824). In due casi – *Il Triete anglico* di Bernardo Bellini (1818) e *La pace di Adrianopoli ossia La Grecia liberata* di Domenico Biorci (1835) – lo sciolto è inframmezzato da inserti in vari metri lirici secondo il modello ossianico, mentre *Il bardo della selva nera* di Monti (1806), scritto parte in sciolti parte in ottave, è conteggiato due volte. Tutto il *corpus* andrebbe in realtà ricontrollato di prima mano testo per testo, cosa non sempre semplice, dato che molti risultano di ardua reperibilità anche in epoca di digitalizzazione spinta: alla tabella va quindi attribuito un valore orientativo.

	<i>Sciolti</i>	<i>Ottave</i>
1800-1809	5	4
1810-1819	4	3
1820-1829	0	7
1830-1839	1	6
1840-1850	1	1

Assenti (come ci si poteva aspettare) le terzine, riservate a testi di dimensioni più ridotte, la tabella mostra un avvio di secolo piuttosto all'insegna dello sciolto, seguito da un successivo dilagare dell'ottava, che torna a partire dal terzo decennio dell'Ottocento a essere quello che è sempre stata, ovvero la forma naturale della narrazione in versi lunga in italiano.

Ma di che tipo di sciolto, e di che ottava stiamo parlando? Questo è precisamente il punto, nonché l'oggetto primario di questo intervento. Partiremo dallo sciolto, che è, almeno all'origine, la scelta dei classicisti. È preferibile in questo caso lasciare da parte Vincenzo Monti, benché sia senza dubbio il maestro più autorevole di questo metro a inizio Ottocento, per fare riferimento piuttosto a prodotti di livello inferiore ma proprio per questo rappresentativi di un sentire stilistico diffuso: le ragioni di questa scelta risulteranno più chiare nel seguito. Prenderò dunque come esemplare di riferimento la *Napoleonia*, poema celebrativo delle gesta di Bonaparte pubblicato da Carlo Bossi nel 1816, all'indomani del Congresso di Vienna⁶. In questo omaggio all'eroe ormai caduto troviamo applicato all'epica un uso dello sciolto compiutamente classicista: formalmente Bossi raccoglie in pieno l'eredità di quell'elaborazione 'sublimante' in cui può riassumersi il lavoro svolto sul metro e sulla sua sintassi nell'arco del Settecento, sia a livelli alti o altissimi (da Parini a Foscolo), sia ai livelli più corrivi, ma non formalmente, ad esempio di poeti prolifici come Frugoni o Bettinelli⁷. Vediamone un campione, prelevato dalla protasi:

⁶ Sulla lingua del poema di Bossi, si veda L. SERIANNI, *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in ID., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-53. Nel preparare l'intervento ho realizzato una schedatura parallela anche sul *Camillo, o Vejo conquistata*, poema storico in sciolti pubblicato un anno prima da Carlo Botta, che a Bossi era accomunato dalla militanza giacobina e bonapartista. Per evitare ridondanze non ne esporrò qui i risultati, che vanno ad ogni modo nella stessa direzione di quelli emersi per il poema di Bossi.

⁷ Rimando per questo (e per lo sfondo alle osservazioni che seguono) a quanto ho scritto in C.E. ROGGIA, *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, pp. 19-68.

D'un Eroe, qual ei sia, non le famose
 gesta solo a narrar, ma d'un'intera
 fra quante ha il mondo di valor, d'ingegno
 nobilissima gente il volo audace,
 i magnanimi sforzi e 'l fatal erro,
 che quel tanto di colpe e di sventure
 scavò baratro orrendo, e qual poi sorto
 da quel baratro appena inesperto
 dell'onor ne le fesse e dell'impero
 risalir più che mai fiorente al sommo,
 Uomo, o Dio, chi l'affirme? (il voler sendo
 questo del Ciel, deluso in tutto e sempre
 il mondano giudizio) a dir in carmi
 liberissimi imprendo... (I, vv. 7-20)⁸

Si tratta di un congegno evidentemente iperclassicista. Queste in estrema sintesi le caratteristiche formali: 1. predilezione per una sintassi continua e "lunga", distesa su più versi: qui in particolare siamo di fronte a un vero e proprio *tour de force* sintattico; 2. complessificazione dell'ordine delle parole, sia a livello di frase (si veda l'esibita collocazione ritardante del verbo e della frase reggente in chiusura, dopo ben 13 versi), sia a livello di sintagmi minori con una combinazione di inversioni e iperbati, volentieri distesi su più versi, per cui basterà citare il lunghissimo arco che collega *a narrar* (v. 8) a *impren-do* (v. 20), il distanziamento su tre versi tra primo e secondo aggettivo in «di un'intera / [...] / nobilissima gente» (vv. 8-10), o infine l'iperbato doppio, "a incastro", dei vv. 12-13 «quel tanto DI COLPE E DI SVENTURE / scavò BARATRO orrendo» (per *quel baratro tanto orrendo di colpe e di sventure*), vero stigma di questo sciolto para-virgiliano⁹; 3. il ricorso sistematico a *enjambements* forti, di tipo sintattico ma anche infrasintagmatico.

È pur vero che l'*incipit* è un luogo per sua natura esposto all'esibizionismo stilistico: ma per ciò stesso si può dire che sia anche un luogo programmatico e dunque rappresentativo. È chiaro che una simile tensione stilistica non può sostenersi a lungo; tuttavia, anche se dosati con maggiore discrezione, gli ingredienti rimangono gli stessi anche altrove, e del resto un'oltranza simile a quella appena vista può riaffacciarsi in ogni momento, se appena si presenti l'occasione di un'impennata declamatoria. Si veda l'apocalittico auspicio di

⁸ C.A. BOSSI, *Napoleonia*, in *Poesie edite e inedite del Conte Carlo Aurelio Bossi*, vol. I, Firenze, Tipografia Barbèra, 1861, pp. 9-10.

⁹ Cfr. C. CONRAD, *Traditional Patterns of Word-Order in Latin Epic from Ennius to Vergil*, in «Harvard Studies in Classical Philology», LXIX, 1965, pp. 195-258.

Arinno, il fosco dio del Male che alla testa di un manipolo di demoni lavora alla rovina di Bonaparte:

Ed oh se torna un tanto sforzo, un'opra
 tanta d'ingegno e di coraggio invano!
 Se far possiam che diroccata e guasta
 dalle man stesse che l'alzaro al mondo
 scherno si faccia, e dell'umano orgoglio,
 dell'umana impotenza eterno resti
 monumento all'età che ancor si lunge
 ha l'ardente a guidar rota del tempo
 su quest'orbe esecrato anzi che notte
 copra 'l perenne e al primo nulla il renda!
 Chi più fia che s'attenti al ferreo giogo
 sottrarre il collo e le adombrate menti
 sparger d'un qualche pur fioco barlume?
 Del sofistico error, dell'insensata
 ferità sotto gli ampi oscuri vanni
 le male arti vedransi e i mali geni
 ricovrar tutti, e l'empia razza umana
 far d'ogni altra vilissima più vile. (II, 160-77)¹⁰

Tralascio un'ulteriore analisi sintattica di questi versi (si tratterebbe di ripetere quella già proposta, in particolare per i fenomeni di ordine delle parole): si noti tuttavia come il lunghissimo periodo ipotetico (vv. 160-72) sia spezzato in tre tronconi dai punti esclamativi, conferendo un valore ottativo, alla latina, ai due *se* dei vv. 160 e 162, soprattutto il primo. Tralascio anche di esaminare ciò che propriamente esula dal livello sintattico, ossia i fatti fonomorfologici e lessicali, che vanno comunque nella stessa direzione della sintassi, ovvero quella di una intenzionale oltranza classicheggiante e latineggiante (*monumento, orbe esecrato, ecc.*).

Il senso dell'operazione di Bossi non è diverso da quello perseguito ad esempio dal Canova nel monumento a Napoleone in veste di Marte pacificatore oggi nel cortile di Brera: è il travestimento dell'attualità in forma classica, o meglio classicamente eroica. Se questo risulta palmare nelle scelte onomastiche studiate a suo tempo da Serianni, non è meno visibile nelle opzioni sintattiche appena viste, tutte ispirate a una esibita *gravitas* latineggiante. Nei passi esaminati, assistiamo in realtà a un'oltranza che va oltre il classicismo dello stesso Monti, e fa tutt'uno con lo slancio encomiastico, se-

¹⁰ Bossi, *Napoleonia*, pp. 39-40.

condo il principio per cui al tema alto deve corrispondere uno stile sublime. Sul piano formale, Bossi non fa altro qui che riprendere nel nuovo secolo il filo di un discorso stilistico che aveva percorso tutto il secolo precedente, dandoci così un'idea di come poteva essere inteso sintatticamente lo sciolto a inizio Ottocento (anzi, ancora nel 1816!): un istituto formale indissolubile da un apparato sintattico-linguistico classicheggiante, che qui vediamo portato fino alle soglie della caricatura.

Se adesso, per amore di contrasto, ci spostiamo brevemente all'ultimo rappresentante del metro nel genere epico censito da Belloni, potremo farci un'idea di cosa avviene di questo compatto edificio formale nell'arco di una trentina d'anni. Il poeta è lo spezzino Lorenzo Costa, che nel 1846 dà alle stampe un *Cristoforo Colombo* (Belloni documenta come il filone secentesco dell'epica geografica riprenda inaspettatamente lena nel primo Ottocento) in otto canti: un minore o minimo, quindi, per confrontare il quale Bossi si addice molto più di quanto avrebbe potuto un francamente incommensurabile Monti. Di questo poema Belloni dice che «il verso è di buona fattura, ma non lo scalda una ispirazione geniale». Letti alcuni canti, si può senz'altro confermare la seconda parte del giudizio: ma in fondo anche la prima. Se si guarda agli sciolti di Costa facendo attenzione alle loro strutture formali, si vedrà un verso di fattura che in effetti può definirsi discreta se non buona, a patto però di valutarla all'interno di un'intenzione che non è più quella che animava lo sciolto bossiano e (più su) montiano: l'apparato sintattico neoclassico risulta quasi del tutto smantellato a favore di uno sciolto sì nobilmente impostato (non potrebbe essere altrimenti), ma a vocazione fondamentalmente discorsiva, fatto cioè per opporre la minima resistenza allo sviluppo lineare del discorso, e che non ammette, per costruire l'altezza del proprio dettato, il ricorso a fenomeni che ostacolano troppo il processo di lettura. Si veda anche in questo caso l'*incipit*:

Incominci da te l'italo canto
che l'unità misteriosa intrei
nelle dive persone, eterno Padre,
eterna Sapienza, eterno Amore.
Tu solo in te medesimo eri beato,
perfettissima idea, sommo principio
de' possibili effetti, e voce alzasti,
che dentro rimbombò del freddo nulla,
o Padre onnipotente. Udian le prime
angeliche nature ancor non nate
il comando supremo, e una giuliva

corona ti cingea di contemplanti
 l'ineffabil virtù, che senza tempo
 il mar dell'improvviso essere apria. (I, 1-14)¹¹

In questo attacco teologico, di remota ispirazione tassiana (il *Mondo creato*), la ricerca di un sublime stilistico che sia in qualche modo all'altezza dei contenuti e della posizione proemiale viene perseguita soprattutto attraverso il cumulo esibito di prestiti danteschi, non certo per via di classicismo sintattico. Se guardiamo agli indicatori identificati sopra, due su tre sono infatti di segno pienamente negativo: la sintassi non è specialmente sviluppata né in estensione (tre periodi rispettivamente di 4, 4,5 e 5,5 versi) né in complessità ipotattica; gli iperbati sono nel complesso pochi e non marcati né sovrapposti: uno solo a cavallo di due versi («voce alzasti, / che dentro rimbombò» vv. 7-8), gli altri su un unico verso («dentro rimbombò del freddo nulla» v. 8; «corona ti cingea di contemplanti» v. 12). Si veda anche l'attacco descrittivo del secondo canto, in cui la linearità del dettato è tale che basterebbe togliere gli a-capo per ottenere una prosa nemmeno troppo innaturale per questo giro d'anni:

Chi parte di Castiglia e ver Leone
 lungo il rapido Torme affretta i passi,
 vede su per la via del margin destro
 fra le verdi colline e la pianura
 biancheggiar Salamanca. Ivi del senno
 e dell'alma bontà che sempre incuora
 i sudditi felici apparve effetto
 glorioso e real, poichè di tanto
 splendido acquisto il suo retaggio accrebbe
 la divina Isabella. (II, vv.1-10)¹²

È insomma uno sciolto eminentemente prosastico, quello di Costa, che si sostiene al di sopra della prosa essenzialmente attraverso la combinazione di due tradizionalissimi ingredienti, ovvero le inversioni (ma largamente grammaticali, poco accusate: genitivo-nome; complemento-verbo reggente), e i sistematici *enjambements* che rilanciano il movimento sintattico oltre i confini versali. Al di là di ogni giudizio di valore (fuori luogo qui) sull'«ispirazione» del nostro versificatore, quella che possiamo vedere attuata è una nuova dimensione dello sciolto. Benché il poema dello spezzino sia senz'altro epigo-

¹¹ Cito dalla seconda edizione «riveduta dall'Autore»: L. COSTA, *Cristoforo Colombo, libri VIII*, Torino, Unità Tipografico-Editrice, 1858, p. 22.

¹² COSTA, *Cristoforo Colombo*, p. 61.

nale, lo strumento formale che adotta non lo è affatto: l'evoluzione di questo metro nell'arco di una trentina d'anni consiste essenzialmente proprio nell'aver smantellato pezzo per pezzo il congegno prestigioso elaborato dal classicismo del secolo precedente. In pratica lo sciolto viene a riguadagnare, attraverso questa evoluzione, quella vocazione discorsiva e prosastica contro cui aveva duramente e lungamente lottato fin dalla sua introduzione cinquecentesca, almeno nei generi "alti", e che era stata impietosamente additata da Tasso nell'*Italia liberata* del Trissino¹³. Come vedremo (o meglio accenneremo) più avanti, uno sciolto di questo tipo ha ancora qualcosa da dire, al di fuori del contesto eroico, nella storia della poesia narrativa ottocentesca.

Del tutto diverso è invece il caso dell'ottava, un metro a cui il Settecento non aveva dedicato un'attenzione sperimentale nemmeno lontanamente paragonabile a quella che aveva riservato allo sciolto. L'ottava era stata nel Settecento variamente impiegata, ad esempio come metro didascalico, ed era stata il veicolo di poemi narrativi formalmente poco impegnati, come i già citati *Ricciardetto* e *Marfisa*, oppure senz'altro discorsivi e «scritti alla carlona» come di sé dice il Passeroni del *Cicerone*. Si tratta indubbiamente di un metro che aveva meno carte da giocare al tavolo di una poetica neoclassica. E tuttavia lo sperimentalismo sintattico settecentesco arriva a far sentire il proprio influsso anche dentro la gabbia dell'ottava: specie se a maneggiare il metro è un poeta dotato di elevata coscienza formale, com'è Monti, che qui vale senz'altro la pena di chiamare in causa, autore di interessanti ottave eroicomiche, ma anche di squisite ottave neoclassiche (la *Musogonia*) ed epiche (la seconda parte del *Bardo della selva nera*)¹⁴. Proprio dal *Bardo* prelevo un minimo campione da commentare, tre ottave:

Dalla parte, onde il nembo a noi procede,
Tutto è il ciel bujo; dalla nostra è un riso
Di purissima luce. Il guardo vede
Quinci un inferno, e quindi un paradiso.
Giunta là dove nel mar bagna il piede
Degli Arabi la torre, all'improvviso

¹³ Sulla questione rimando a M. MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura Italiana Einaudi* diretta da A. ASOR ROSA, *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620, e a quanto ho scritto in ROGGINA, *Poesia narrativa*, pp. 128-34.

¹⁴ La prima, come già ricordato, è in sciolto. Sul Monti eroicomico, cfr. L. FACINI, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire. Lingua e stile della "Pulcella d'Orléans"*, Pisa, ETS, 2013; più in generale, L. FACINI, *L'ottava eroicomico tra Sei e Settecento*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di L. FACINI, Lecce, Pensa MultiMedia, 2018, pp. 307-37.

Tuona la nube, squarciasi, e fuor caccia
 Immenso spettro con aperte braccia.
 L'alto capo toccar gli astri pare,
 Ma il piè sotterra s'inabissa. Stende
 Su l'Affrica una man; l'altra spandea
 Su l'Asia, e parte ancor d'Europa offende.
 Al fianco il brando, al fronte l'elmo avea,
 E sotto l'elmo dell'altar le bende.
 Scosse un gran libro, e il libro che s'aprì,
 Scritto in fronte mostrò: *Voce di Dio*.
 Schifosa, oscena, e per gran piaghe impura
 Tutta appar la persona. Ha la sembianza
 Carca di duol, smarrita e mal sicura,
 Quasi senta mancar la sua possanza.
 Mette, e par che riceva la paura
 Che altrui dar cerca. Cavernosa stanza
 Di rance zanne, la livida bocca
 Pestifera mefite intorno scocca.

(v, 129-52)¹⁵

Domina qui, come è chiaro a prima vista, una sintassi breve, non periodica, e questo è un dato generale: con rare eccezioni, la lunghezza dei periodi nella parte strofica del poema non eccede la misura dei quattro versi, mezza ottava. L'ordine delle parole è complicato da sistematiche inversioni a contatto, ma non da iperbati: in generale, anche in questo caso vale la regola che questa ottava non prevede iperbati marcati o cumulati alla latina (o à la Tasso). Ciò che dà il tono a queste stanze è altro, ossia principalmente la raffinata dialettica che si instaura tra struttura metrica e sintassi. In questo passo il procedimento è particolarmente evidente anche per ragioni iconiche (serve a dare un immediato correlativo formale della "dismisura" dell'apparizione mostruosa), ma questo non fa che portare a evidenza un principio costruttivo che è trasversale al testo. Vediamolo più analiticamente. Degli undici confini segnati da punto fermo nelle nostre ottave, quattro cadono dentro il verso, in un caso dividendolo in modo fortemente asimmetrico (v. 138); l'*enjambement* è frequente nelle sedi dispari, ma non risparmia le sedi pari (vv. 130, 134, 138). La combinazione di questi due fattori, fortemente debitori della grammatica "continua" dello sciolto, determina una sostanziale contraddizione della struttura in distici, che appare tuttavia sfidata, non negata: intanto perché tutte le ottave conoscono se non altro un confine

¹⁵ V. MONTI, *Il bardo della selva nera. Poema epico-lirico*, Parma, co' tipi Bodoniani, 1806, pp. 85-86.

sintattico netto e ben definito al quarto verso, nel centro dell'ottava, e poi perché ci sono zone (la seconda parte della seconda ottava, ad esempio) in cui la stanza riposa su strutture in cui il distico rappresenta semplicemente un'unità sintattica inviolabile.

L'infrazione dello schema binario, quando c'è, può insomma contare sempre sulla riparazione di una sosta in corrispondenza di un confine strutturale forte; inoltre, il baricentro dell'ottava resta nettamente, qui come altrove, la partizione sintattica di metà strofa, secondo il modello classico e tipico della tradizione epica e cavalleresca. Come nella *Pulcella* insomma, anche qui «gli scompensi sono sempre bilanciati da recuperi regolarizzanti»¹⁶, e in questa sottile dialettica tra fedeltà alla matrice epico-cavalleresca e tradimento neo-classico risiede la via scelta da Monti per utilizzare il metro a inizio Ottocento in modo pienamente fiducioso (non corrosivo o ironico), per aggiornarne le istanze a un presente classicisticamente interpretato.

Ma di nuovo non è questa la lezione che fa scuola. Proviamo, applicando ancora la tecnica del contrasto, a vedere come funziona l'ottava di un più giovane militante del campo avverso, ovvero il Grossi autore dei *Lombardi alla prima crociata*, forse il più fortunato tra i poemi epici di primo Ottocento. Anche qui isolo un breve campione composto di due ottave descrittive all'inizio del canto III:

Il fresco orezzo del mattin sul monte
le barbe attolle dell'irsuto cardo,
e benigno percote per la fronte
il vigilante cavalier lombardo
ch'esce dalla caverna, l'orizzonte
quant'egli è vasto a misurar col guardo,
in un soave rapimento assorto
scorgendo il cielo biancheggiar dall'orto.

Impallidian le stelle a poco a poco,
poi si spandea dall'oriente a sera
decrecendo un color vago del croco
che simile un istante a sé non era;
ed ecco in mezzo a un vortice di foco
sorgere e nella fervida carriera
assiduo ascender lentamente il sole

¹⁶ FACINI, *L'ottava eroicomico*, p. 336. Siamo lontani anni luce dalla tensione che anima l'ottava fortemente idiosincratica di Leopardi, per cui cfr. L. BELLOMO, *L'ironia delle forme. Metro e sintassi nei "Paralipomeni della Batracomiomachia"*, in «Stilistica e Metrica Italiana», xvii, 2017, pp. 155-214, e L. BELLOMO, *Leopardi e l'ottava del Settecento*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, pp. 339-64.

folgoreggiando in sua più vasta mole.

(III, 1-16)

più altre due di azione bellica nello stesso canto:

Parlava ancora, ed ecco uscìr d'agguato
tre vigorosi armati di zagaglia:
ecco s'avventa il primo e nel costato
a due man di gran forza gliela scaglia:
non lo ferì, però ch'egli era armato
sotto la veste d'una ferrea maglia,
pure all'urto improvviso e violento
boccon fu stramazza al pavimento.

Ma non fu in terra appena che risorse
e dal seno un pugnol fulgido tratto,
sul manco braccio in doppi giri attorse
il ruvido cappuccio disadatto;
e quel proteso non fu lento a porre
vigile in guardia e di ferire in atto,
e in pochi colpi atterra un furibondo
che in sé ristretto l'assalia secondo.

(III, 349-64)¹⁷

Certo, dalla pubblicazione del *Bardo* nel 1806 sono passati vent'anni, e occorrerà quindi sommare alle questioni generazionali e di schieramento ideologico-letterario anche il semplice effetto del tempo trascorso. Sta di fatto però che quella che dà forma al poema di Grossi è un'idea di ottava radicalmente differente da quella montiana: un metro con tutt'altra finalità. Nei *Lombardi alla prima crociata*, la sintassi può anche distendersi su otto versi, come accade nella prima delle quattro stanze citate, ma allora lo fa adagiandosi senza sforzi nella griglia dell'ottava, nel senso che i confini di distico (e in questo caso anche dei versi, con un'unica eccezione) coincidono con articolazioni maggiori della struttura in costituenti della frase. Gli *enjambements*, quando ci sono, sono quindi leggeri, e se lo sono un po' meno allora cadono su versi dispari (v. 5, v. 13) conservando l'integrità dei distici. Nella prima ottava compare, isolato, anche un iperbato («*le barbe attolle dell'irsuto cardo*», v. 2), ma, confinato in un verso singolo e chiuso in un giro sintattico pressoché grammaticale nella lingua poetica, finisce per essere riassorbito nel movimento ritmico complessivo, che è tutto all'insegna di una monotona prevedibilità. Anche prosodica: dei primi otto endecasillabi, ad esempio, sei sono di 4^a 8^a, quattro di questi addirittura di 2^a 4^a 8^a. Abbiamo a che fare, in-

¹⁷ T. GROSSI, *I Lombardi alla prima crociata. Canti quindici*, Milano, presso Vincenzo Ferrario, 1826, pp. 60 e 76.

somma, con un meccanismo eminentemente basato sulla soddisfazione delle attese: agli antipodi rispetto al raffinato contrappunto di Monti.

Si potrebbero anche qualificare come sciatte questa ottava e questa sintassi, se non fosse che proprio questo andamento veloce e cadenzato, questo monotono appagamento delle aspettative ritmico-sintattiche, risponde pienamente a un gusto d'epoca, a una certa idea di cantabilità popolare molto in voga tra i romantici italiani: popolarità allusa e ricostruita dall'alto, se si vuole, nell'impossibilità o incapacità di attingere davvero dal basso alla sua fonte. Ma tralasciando anche in questo caso i giudizi di valore si potrebbe forse parlare più oggettivamente di una forma che, come già per lo sciolto prosastico di Costa, è fatta per opporre un minimo di resistenza al flusso narrativo: una forma che evita nei limiti del possibile di attirare su di sé l'attenzione, assumendo in qualche modo un ruolo di primo piano. Potrebbe essere forse questo un significativo minimo comun denominatore dei testi esaminati: la via formale seguita da entrambe le linee 'vincenti', almeno nel medio periodo, dei due metri.

Andrà ribadito, a questo punto, che il destino di questo genere di narrazione lunga e oggettiva in versi è già segnato nel momento stesso della sua piena rifioritura primo ottocentesca. L'elenco di Belloni si stiracchia un po' per superare la soglia di metà secolo con due poemi su Garibaldi, fenomeno ultra-epigonale: ma del resto epigonale e fuori tempo (senza peraltro averne coscienza) era già buona parte dei titoli messi in fila in precedenza da Belloni. La ragione di questo tramonto è strutturale e storica, e corrisponde a quanto detto in apertura: non stupisce più di tanto trovarla enunciata con chiarezza in una recensione di Luigi Leoni a uno dei poemi censiti da Belloni, il *Pietro di Russia* di Angelo Curti (Torino, 1831) comparsa sull'*Antologia* di Vieusseux, la stessa che con un duro commento sulla politica russa in Polonia diede il pretesto alla chiusura della rivista:

che ha qui da fare la poesia co' suoi colori, se non tentare di esprimere il linguaggio dei fatti? potranno quindi al lirico e al drammatico che sfogano e dipingono affetti esser sorgente d'ispirazioni feconda, ma l'epico che narra e descrive riuscirà inverisimile o freddo. Non senza ragione fu perciò predicato che l'epica non era pianta da metter radice nell'invecchiato suolo europeo; l'albero della scienza ha troppo disteso i suoi rami perché qualche altro non ne restasse aduggiato. Il poema epico ha cangiato di forma e di scopo trasformandosi nel romanzo storico¹⁸.

¹⁸ Recensione ad A. CURTI, *Pietro di Russia* (Torino, Dalla reale tipografia, 1831), in «Antologia. Giornale di scienze, lettere e arti», n. CXLIV, dic. 1832, pp. 67-68.

Come appunto si diceva in apertura, nel nuovo sistema dei generi, con il posto dell'epica hegelianamente preso dal romanzo borghese, il poema narrativo lungo semplicemente non trova più cittadinanza: è un vicolo cieco. Questo non lo rende però meno interessante per lo storico: sia perché quantitativamente rappresenta pur sempre un aspetto ragguardevole della vita letteraria di inizio Ottocento, sia (soprattutto, per quanto ci riguarda) perché questi due modelli "vincenti" rispettivamente di sciolti e di ottava hanno una portata che va al di là del poema lungo, e di fatto rientrano in una evoluzione più generale, che vede convergere verso esiti analoghi anche esperienze diverse: ad esempio nella novella in versi.

Su questa seconda tra le vie della narrazione in versi di primo Ottocento come anticipato non mi soffermerò: se non per segnalare di passaggio come nella competizione tra sciolti e ottava che si esplica anche in questo settore si assista a un significativo ribaltamento di posizioni rispetto a quanto già visto per il poema lungo. In questo caso è l'ottava a essere selezionata in modo esclusivo nei primi anni di storia del genere, che debutta – ricordo – con *La fuggitiva* di Grossi nel 1817, ed è evidente che la scelta è fatta anche in opposizione alla forte caratterizzazione aulica e classicista, a questa altezza, del metro concorrente. Poi però, con l'approssimarsi della metà del secolo, si assiste a un ritorno d'attualità dello sciolti, adottato come metro delle *Cantiche* di Pellico (1830-44), dell'*Edmenegarda* di Prati (1841), della giovanile *Arnalda di Roca* di Aleardi (1844), e così via. Libero dell'ipoteca neoclassica e assunto nella configurazione prosastico-narrativa analizzata sopra nel poema di Costa, lo sciolti mostra insomma di avere ancora carte significative da giocare nel sistema letterario di metà secolo¹⁹.

Quanto infine alla terza e ultima via, ovvero quella della ballata o romanza, i problemi che pone sono essenzialmente diversi da quelli fin qui trattati, dal momento che basicamente diverso ne è l'assetto testuale e metrico, dominato da polimetria, interferenza tra strutture narrative e liriche, espansione del discorso riportato e di altre strategie di soggettivizzazione: tutti ingredienti assenti o non più che occasionali nei due generi precedenti, e che richiederebbero un discorso a sé, già in parte svolto altrove, del resto²⁰.

Per concludere si dirà, ribadendo quanto già enunciato in apertura, che tra l'inizio e la metà dell'Ottocento si consuma davvero un mutamento nella concezione e negli strumenti formali del narrare in versi, e che questo non

¹⁹ Per l'*Edmenegarda* rinvio alle osservazioni già fatte in ROGGINA, *Poesia narrativa*, pp. 147-48.

²⁰ Si veda soprattutto P. GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999.

vale solo per le forme più nuove e sincopate di poesia lirico-narrativa, a cui ho accennato da ultimo, ma anche per quelle più distese, oggettive, e insomma più tradizionali, viste per prime. La storia che si può leggere in questo trapasso tra i due secoli è a due facce: da un lato c'è quella della continuità nell'adozione di forme metriche onuste di storia e tradizione, ma dall'altro c'è anche quella della discontinuità nel trattamento formale e in particolare sintattico di quelle stesse forme, secondo quanto si è cercato qui di illustrare.

È noto che il terremoto romantico di inizio Ottocento non provocò in Italia veri e propri crolli, ma piuttosto una serie di smottamenti di entità più piccola: la storia delle istituzioni formali della poesia ottocentesca è anche in misura non irrilevante la storia di questi smottamenti, e va fatta se occorre anche *in corpore vili*, come (in parte) è stato il caso anche di questo intervento. Lo scopo non può certo essere ribaltare l'idea consolidata di una fondamentale stabilità del linguaggio poetico nel trapasso tra i due secoli, ma piuttosto guardare a questo passaggio in modo un po' meno piatto, più intimamente dialettico.

Sintassi e rinnovamento della tradizione tra primo e medio Ottocento

Sara Pacaccio

Questo contributo è l'ideale continuazione di un articolo apparso su «Stilistica e metrica» nel 2014¹, con cui avviavo una ricerca sull'evoluzione della sintassi nella poesia italiana ottocentesca, compresa tra gli *Inni sacri* e i *Canti di Castelvechio*, e allo stesso tempo costituisce il primo frutto di quella ricerca. Sarebbe ridondante riproporre qui le considerazioni su cui riposava l'ipotesi di lavoro, ma sarà utile ricordare che, pur scegliendo per quella prima ricognizione un movimento come quello della Scapigliatura, che si poneva dichiaratamente fin dai suoi esordi quale momento di rottura rispetto alla tradizione e che come tale era già stato riconosciuto su più fronti (lessicale, fonomorfológico, metrico, oltre che contenutistico) da diversi autorevoli studi, indicavo la necessità di anticipare l'indagine alla prima metà del secolo, seguendo una delle molte felici intuizioni di Pier Vincenzo Mengaldo, che, in due studi quasi contemporanei su Manzoni e Leopardi², aveva individuato in entrambi gli autori strategie di semplificazione sintattica della frase e del periodo. La convergenza su un fenomeno linguistico così significativo per il secolo in oggetto e per il successivo in due personalità letterarie tanto diverse suggeriva che si trattasse di una tendenza in qualche modo endemica nell'intero secolo, e che, come tale, avrebbe dovuto trovare riscontro anche nell'*humus* degli autori minori o minimi, «spesso non meno sensibili all'in-

¹ S. PACACCIO, *Prime ricognizioni per uno studio della sintassi nella poesia italiana tra gli «Inni sacri» e i «Canti di Castelvechio»*, in «Stilistica e Metrica italiana», xiv, 2014, pp. 95-128.

² P.V. MENGALDO, *Note di sintassi poetica leopardiana*, in «Lingua e stile», XLIV, 2009, pp. 231-60 (ora in *Leopardi antiromantico e altri saggi sui «Canti»*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 75-106) e P.V. MENGALDO, *Forme sintattiche della lirica di Manzoni*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. TERZOLI, A.A. ROSA, G. INGLESE, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento: letteratura e linguistica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. I, pp. 3-15.

novazione rispetto alle grandi personalità letterarie»³ e atte «a meglio definire la misura effettiva dei cambiamenti linguistici»⁴. E l'ipotesi era supportata dagli evidenti punti di contatto tra i fenomeni indicati da Mengaldo e quelli censiti da Adriana Da Rin su *Myrica*⁵, che avevano consentito di enucleare alcuni parametri non casuali e non riconducibili al solo sviluppo interno della produzione di ciascun autore.

Gli importanti saggi di Sergio Bozzola e Antonio Girardi⁶, pubblicati a breve distanza tra il 2014 e il 2016, hanno confermato l'opportunità di procedere in quella direzione: i lavori di Bozzola, infatti, mostrano che il profondo rinnovamento delle strutture metriche tradizionali caratterizza l'Ottocento nella sua interezza e manifesta le prime avvisaglie già in epoca romantica, pur consolidandosi nella seconda metà del secolo; gli studi di Girardi, letti nella loro interezza, individuano di fatto un'inedita convergenza, da intendere nel senso ampio di un progressivo affrancamento da alcuni stilemi tradizionali, in percorsi idealmente opposti, quali quello di Leopardi e della poesia politica e popolare di alcuni autori romantici, come Berchet.

Avviando il progetto di ricerca, quindi, ho innanzitutto verificato l'ipotesi iniziale con uno studio sistematico sull'opera poetica di Manzoni e Leopardi e poi ho esteso la ricerca lungo il secolo, coinvolgendo una serie di autori cosiddetti "minori". Per evitare l'implosione operativa che una mole troppo ampia di testi avrebbe comportato, ho preferito consolidare l'attendibilità del dato statistico, censendo per ciascuno degli autori presi in esame, se non tutti i testi, almeno una selezione piuttosto vasta. Mi è parso, infatti, che gli

³ Riprendo un giudizio già esposto a proposito della poesia di Giovanni Camerana (S. PACACCIO, *Ansia di nuovo e fascino d'antico. Appunti sulla lingua poetica di Giovanni Camerana*, in «Versants. Revue suisse des littératures romanes», LVII, 2010, pp. 105-25, a p. 105) e condiviso in studi più recenti, come quello, fondamentale per l'argomento che qui si tratta, di S. BOZZOLA, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2016: «nelle poesie dozzinali (ma anche spesso divertenti) dei poeti dell'Ottocento si rispecchiano i grandi processi di trasformazione della forma poetica, dai suoi primi allentamenti alle sue più tarde e radicali trasformazioni. Il luogo elettivo di questa verifica saranno pertanto i *Poeti minori dell'Ottocento*» (pp. 10-11).

⁴ PACACCIO, *Ansia di nuovo e fascino d'antico*, p. 105.

⁵ A. DA RIN, *Un aspetto della sintassi di Myrica: la tendenza al parlato*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di T. MATARRESE, M. PRALORAN, P. TROVATO, Padova, Antenore, 1997, pp. 209-34.

⁶ Mi riferisco in particolare a S. BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto*. I, *Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, 2014, pp. 353-402; BOZZOLA, *L'autunno della tradizione* e A. GIRARDI, *La lingua della poesia in Italia 1815-1918*, Venezia, Marsilio, 2016. Includo in queste considerazioni, però, anche i precedenti A. GIRARDI, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000 e ID., *Leopardi nel 1828. Saggi sui Canti*, Venezia, Marsilio, 2011.

studi di questo tipo siano spesso basati su campionature, che per loro natura rischiano di privilegiare l'eccezionalità e di non misurare efficacemente i fenomeni ricorrenti.

Analizzo in questa sede i dati emersi dagli spogli effettuati, oltre che su Manzoni e Leopardi, sull'opera di Berchet, Carrer, Dall'Ongaro, Tommaseo e Cagnoli, allargando il campo d'indagine ad alcuni autori rappresentativi dei secoli limitrofi per avere qualche termine di confronto, in assenza di studi sistematici: per il periodo che immediatamente precede quello in oggetto, ho censito alcuni componimenti di Foscolo e di Monti (in particolare per Foscolo le *Poesie* nell'edizione del 1803, il carme *Dei sepolcri* e i primi 216 versi dell'*Iliade*; per Monti i componimenti raccolti nell'edizione commentata da Manara Valgimigli e i primi 296 versi dell'*Iliade*); come punto d'avvio riconosciuto delle nuove modalità espressive nel Novecento ho utilizzato *Myricae* di Giovanni Pascoli.

I parametri su cui si è basato il censimento sono raggruppabili in tre categorie generali: 1) *rapporto tra paratassi e ipotassi*, tenendo conto della dimensione del periodo, dei gradi di subordinazione e della collocazione dei vari elementi sintattici nel verso, del grado di complessità delle subordinate, della qualità dei nessi subordinanti; 2) *figure della ripetizione*, specie se si tratta di nessi subordinativi che individuano strutture sintattiche ripetitive o in presenza di costrutti nominali; 3) *figure della ricollocazione*, non solo all'interno della proposizione (si considera in questo gruppo anche l'incidenza dei costrutti nome + genitivo o genitivo + nome), ma anche all'interno del periodo e in relazione al verso. A questi sono stati aggiunti di volta in volta altri rilievi, miranti soprattutto a misurare la presenza di eventuali fenomeni compensativi messi in atto nei singoli testi. Anche se inevitabilmente la lettura dei dati implica di considerare i fenomeni in termini di percentuali, il censimento è stato fatto tornando costantemente sull'individuo, per evitare il rischio di appiattimento dei dati insito nell'interrogazione meccanica. Non vale forse neppure la pena di ricordare che un censimento di questo tipo comporta un certo margine di errore, sia per la mole ingente di dati, sia per la molteplicità delle variabili in campo, sia perché in alcuni casi l'individuazione della struttura sintattica non è univoca: gli eventuali errori minimi nei conteggi, tuttavia, non modificano, mi pare, in modo significativo la percezione dell'insieme.

Mi pare che il lavoro permetta di confermare fin dalla prima metà dell'Ottocento la presenza di strategie volte più o meno consapevolmente all'appianamento della sintassi del periodo e della proposizione, che espri-

mono la ricerca di nuove modalità espressive, in antagonismo con quelle tradizionali. In queste spinte all'innovazione la sintassi si è evoluta prima e più velocemente del lessico, in naturale combinazione con l'evoluzione delle forme metriche.

Ciò che caratterizza l'Ottocento rispetto ai secoli precedenti non è tanto la qualità dei fenomeni riscontrati, quanto la loro generalizzazione: se lungo tutta la tradizione ci sono esempi di semplificazione sintattica in alcuni generi particolari (si pensi, per citare degli esempi particolarmente noti e vistosi, alle canzonette di Chiabrera, di Metastasio, di Monti), nell'Ottocento non si tratta più di zone isolate, non solo perché le forme minori sono spesso pressoché le uniche praticate, ma anche perché le modalità espressive sperimentate in quelle forme vengono gradualmente estese agli altri metri, come avviene, ad esempio, negli *Idilli* di Carrer, componimenti in endecasillabi sciolti sintatticamente semplici come canzonette.

Si verifica, insomma, una progressiva commistione di generi, che mi pare vada oltre quanto ha ben notato Bozzola ne *L'autunno della tradizione*: non solo, infatti, le forme liriche diventano narrative e viceversa, ma mi pare si innesci un processo più profondo che intacca, fino a scardinarlo nel corso del secolo, il rapporto tradizionale tra tema, genere, metro e stile.

Nella ricerca di modalità espressive più lineari e accessibili incidono senz'altro le ragioni del Romanticismo e in particolare il legame tutto italiano con il Risorgimento: i poeti romantici credono nella possibilità della poesia di agire nella storia e di comunicare con le masse; da questo deriva l'importanza assunta dal tema politico e la sua declinazione prevalentemente popolare. Di qui la scelta di campo condivisa da tutti gli autori del *corpus* preso in considerazione per il censimento, tranne Leopardi, che consiste nella predilezione per i metri minori e che conduce, ad esempio, ad abbandonare sostanzialmente la canzone a vantaggio dell'ode-canzonetta, già peraltro molto praticata nel Settecento. È la scelta compiuta da Manzoni nei testi che seguono la conversione, la cui spinta propulsiva si rivela fondamentale: gli *Inni sacri*, innanzitutto, ma anche le odi civili, sono, per quanto ho avuto modo di vedere, una fonte di ispirazione decisiva per una serie di fenomeni condivisi in varia misura dagli autori del *corpus*, che si consolidano nel corso del secolo e ritornano in larga misura in Pascoli, non di rado potenziati. Tra questi, elenco i più significativi:

- la forte incidenza di periodi brevi, che spesso restano contenuti nella misura dei due versi e raramente superano i quattro⁷;
- la presenza di pochi gradi di subordinazione (nella maggior parte degli autori è già raro il terzo grado, e anche il secondo si incontra in misura decisamente minore rispetto al primo);
- la predilezione per le subordinate a basso grado di complessità (in particolare le relative) e per i nessi subordinanti “leggeri”, per esempio le congiunzioni poco elette e condivise magari anche dalla prosa (resistono nei minori in modo pressoché sistematico solo alcuni nessi come *ove* relativo e *onde*);
- la presenza di strutture sintattiche ricorrenti, sostenute o meno da anafora, specie laddove i periodi sono più lunghi o crescono i gradi di subordinazione;
- l’abbondanza di frasi nominali;
- il ricorrere frequente a frasi implicite, come le gerundive e le participiali, spesso limitate al solo verbo;
- la drastica riduzione dei fenomeni di perturbazione dell’ordine nella proposizione, che in alcuni autori sono quasi assenti o pressoché impercettibili alla lettura; molto raramente (anche vista la brevità dei periodi) si sviluppano su più versi;
- la presenza di un fenomeno che ho chiamato “rilancio”, che riduce l’impressione di complessità, benché non incida effettivamente sull’assetto sintattico.

Tali caratteri si accompagnano all’erosione progressiva degli stilemi più cari alla poesia, quali l’aggettivazione ornamentale, le dittologie sinonimiche, i genitivi anteposti al nome.

È significativo che il lessico mostri negli autori minori una resistenza a volte vistosa al cambiamento, influenzando sulla percezione generale dei testi e delle tempistiche con cui la poesia ottocentesca si è evoluta: nella poesia pa-

⁷ Come già A. SOLDANI, nel fondamentale studio *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, utilizzo la definizione offerta da L. RENZI, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», c, 1987-1988, pp. 187-220 (ora in ID., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 339-74) e ormai unanimemente accettata in questo tipo di studi, secondo cui il periodo è «un'unità sintattica composta da una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate» (RENZI, *La sintassi continua*, p. 190), che «per sé assegna a periodi distinti le frasi principali tra loro coordinate» (SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, p. 11) o quelle giustapposte e divise da segni interpuntivi più o meno forti (es. punto e virgola).

triotica, in particolare, si ha l'impressione che gli autori tendano ad attingere a lessico e immagini tradizionali in proporzione inversa rispetto alla semplificazione che introducono nella sintassi e nel suo rapporto con il metro, a compensare l'abbassamento di tono generato dalla cantabilità e semplicità sintattica dei testi, per mantenere comunque la distinzione tradizionale tra lingua della poesia e della prosa.

Ma passo finalmente ai dati e alla loro discussione, partendo da Manzoni. Già nella *Risurrezione*, il più antico degli *Inni sacri*, su 55 periodi complessivi, solo 14 si estendono oltre i due versi (25,5%) e di questi solo 4 superano i 4 versi (7,2%), mentre sono 14 i periodi monoversali o di misura inferiore (25,5%). Nel periodo più ampio, che occupa più o meno una decina di versi (versi 43-56), si giunge solo al secondo grado di ipotassi, con quattro proposizioni: una relativa, un'oggettiva, una gerundiva e una participiale⁸.

Come negli altri testi successivi alla conversione, le anticipazioni del complemento rispetto al verbo e al nome, non di rado in *enjambement*⁹, sono compensate dall'abbondanza di anafore e riprese di parola o di struttura che percorrono l'intero testo, ravvicinate e a distanza¹⁰, e producono un'impressione di appianamento sintattico, accentuata anche dal procedere elencatorio e accumulatorio di alcuni passaggi:

È risorto: il capo santo
 Più non posa nel sudario:
 È risorto: dall'un canto
 De l'avello solitario
 Sta il coperchio rovesciato:
 Come un forte inebbriato
 Il Signor si risvegliò. (vv. 8-14)

Che parola si diffuse
 Tra i sopiti di Israele!

⁸ Già MENGALDO, *Forme sintattiche della lirica di Manzoni*, p. 10, rilevava l'alta incidenza di participiali e gerundive rispetto alla tradizione e le attribuiva al «demonio della *brevitas*» che caratterizza il Manzoni degli *Inni*.

⁹ «Dell'avello solitario / Sta il coperchio rovesciato» (11-12); «Al Divino che tacea: / Sorgi, disse, io son con te» (27-28); «Pria di Lui nel regno eterno / Che mortal sarebbe asceto?» (36-37); «Come il padre ai figli intenti / Narra i casi che già furo» (45-46); «E degli anni ancor non nati / Daniel si ricordò» (55-56); «Ecco tutta di Sionne / Si commosse la pendice» (60-61); «E la scolta insultatrice / Di spavento tramortì» (62-63). Attingo il testo, qui e negli esempi successivi, da A. MANZONI, *Tutte le poesie*, a cura di L. DANZI, Milano, BUR, 2012, pp. 306-18.

¹⁰ È risorto (1, 8, 10 e poi 70, 82), come (1, 3, 4), il Signor (31, 32), quando (50 – due volte –, 53), era (66, 67), godi (79, 80), oggi (86, 87, 88), ma (103, 104).

Il Signor le porte ha schiuse!
 Il Signor, l'Emanuele!
 O sopiti in aspettando,
 È finito il vostro bando (vv. 29-34)

Il sospir del tempo antico,
 Il terror dell'inimico,
 Il promesso Vincitor. (vv. 40-42)

Le anafore, volutamente insistite ed evidenti, si inseriscono in proposizioni lineari e generalmente brevi; nell'ultimo esempio non c'è anafora, ma la struttura è chiaramente ripetitiva ed enfaticizzata dalla posizione degli elementi nel verso e dal ritmo.

Queste caratteristiche si accompagnano ad altri fenomeni modernizzanti: all'aggettivazione molto parca negli *Inni* e mai esornativa (fenomeni già notati da Mengaldo)¹¹, aggiungerei la preferenza per gli aggettivi in posizione predicativa, che nella *Risurrezione* sono 16 contro 13 aggettivi in posizione attributiva¹²; sono poi del tutto assenti le coppie aggettivali.

La medesima tendenza si mantiene negli *Inni* successivi. I periodi sono normalmente brevi (superano i tre versi solo 8 periodi su 32 nel *Nome di Maria*; 11 su 47 nel *Natale*; 11 su 40 nella *Passione*; e 13 su 41 nella *Pentecoste*) e generalmente poco complessi: l'unico tra gli *Inni* in cui si supera il secondo grado di subordinazione è la *Pentecoste*, in cui compaiono una subordinata di terzo e una di quarto grado (vv. 109-112, se si considera «fuso a lui nell'etere» participiale con va-

¹¹ Cfr. MENGALDO, *Forme sintattiche della lirica di Manzoni*, p. 5. Lo studioso rileva inoltre come Manzoni eviti anche le coppie aggettivali, vero «marchio di fabbrica della lirica italiana tradizionale» (ivi, p. 4).

¹² In alcuni casi la struttura potrebbe essere legata alla matrice letteraria dell'intera tessera, come nel caso di «atre porte» (3), di probabile ascendenza virgiliana da *Aen.* VI, v. 127 «atri janua Ditis», con intersezione della memoria dantesca (cfr. MANZONI, *Tutte le poesie*, p. 306) o «sommo Sole» (47), in cui la matrice biblica segnalata da Manzoni stesso si intreccia con il ricordo di Petrarca, *Rvf* CCCLXVI, v. 2. La memoria dantesca dei termini a cui gli aggettivi si accompagnano sembra indurre a privilegiare anche altrove la posizione attributiva, non tanto per imitazione diretta quanto, forse, per il sapore tradizionale e letterario del nome, come nel caso di «squalida valle» (26), per cui Danzi (MANZONI, *Tutte le poesie*, p. 308) rimanda a *Inf.* XXVI, v. 29 «qui per la valle», e di «muto inferno» (38), per cui ancora Danzi (ivi, p. 309) rinvia a *Inf.* V, v. 28 «e venni in loco d'ogne luce muto». In altri casi la posizione predicativa accrescerebbe eccessivamente il peso dell'aggettivo nel sintagma fino a snaturarne il senso, come per «Vecchi padri» (39).

lore modale e non complemento predicativo del soggetto retto da «tornerà»¹³, accompagnate, però, da 8 sole subordinate di secondo grado.

Negli altri *Inni* il secondo grado di subordinazione non viene mai superato e anche le subordinate di secondo grado sono piuttosto rare: 6 nel *Nome di Maria*, 5 nel *Natale*, 8 nella *Passione*. Pure molto frequenti restano i procedimenti anaforici e di ripresa, soprattutto nel *Nome di Maria*, in cui sono corroborati dall'imitazione delle invocazioni liturgiche e delle preghiere¹⁴, in particolar modo dalla *Salve regina*.

La forma genitivo + nome compare solo sporadicamente (14 volte in tutti gli *Inni sacri*), spesso in chiasmo con la normale nome + genitivo e alleggerita dai fenomeni di ripetizione già segnalati. La decisa propensione di Manzoni a evitare questo tipo di costrutti è particolarmente evidente nella *Pentecoste*, in cui la coppia genitivo + nome compare solo due volte, a fronte di 17 occorrenze opposte.

La *Pentecoste* è anche il testo sintatticamente più lineare, nonostante il picco nei gradi di subordinazione ai vv. 109-10 e nonostante registri i periodi più lunghi (in sette casi sono della misura di circa una decina di versi: 1-11; 17-28; 29-40; 55-62; 73-80; 81-89; 101-12): delle 47 subordinate che lo compongono (su 148 versi e 41 periodi), 26 sono relative (incluse le 4 partecipiali con valore relativo) e 6 sono temporali, normalmente in accumulo. Anche qui, laddove i periodi si allungano o si complicano, vengono utilizzate in modo più insistente anafore e strutture ripetitive: si tratta di meccanismi inseguiti fin dalle prime stesure e, mi pare, accresciuti e perfezionati nelle varie redazioni. Riporto a confronto le strofe 2-5 nell'ultima redazione e in quella del 1817¹⁵:

¹³ «Siccome il sol che schiude / Dal pigro germe il fior; / Che lento poi su le umili / Erbe morrà non colto, / Né sorgerà coi fulgidi / Color del lembo sciolto, / Se fuso a lui nell'etere / Non tornerà quel mite / Lume dator di vite, / E infaticato altor» (103-12).

¹⁴ *Il nome di Maria*: *salia* (2, 3), *noi* (13, 15, 17), *Salve beata* (22, 25), *qual* (e declinati 27, 28), *quando* (41, 42), *te* (41, 46, 51, 53), *anco ogni giorno se ne parla* (59, 61), *tanto* (65, 67), *Ch'ella vi salvi, Ella che salva i suoi* (78); *Il Natale*: *qual* (22, 23), *qual* (45, 52), *dormi, o fanciul* (99, 100 e la variante *dormi, o celeste* al v. 106), *che* (108, 110, 111); *La Passione*: *Egli è il giusto* (25, 27, 29), *che* (30, 31, 33), «E il terror che seconda il *fallire*, / Ei che mai non conobbe il *fallir*» (39-40), «Di quel sangue sol ode le grida, / E s'accorge che Sangue tradi» (47-48 e *Sangue* torna ai vv. 69, 85, 88), «E la maggior dei *delitti* gl'incita, / Del *delitto* la gioia crudel» (55-56); *La Pentecoste*: *dov'eri* (11, 28), *quando* (33, 37), «*Nova* franchigia annunziano / I cieli, e genti *nove*; / *Nove* conquiste, e gloria / Vinta in più belle prove; / *Nova*, ai terrori immobile» (73-77), *Spirto* (81, 90), «A' tuoi cultor *propizio*, / *Propizio* a chi t'ignora» (91-92), *scendi* (e la sua variante *discendi* 93, 97, 115, 117), «*Pensando a cui* somiglia: / *Cui* fu donato in copia» (125-26), «Manda alle *ascose* vergini / Le pure gioie *ascose*» (134-35).

¹⁵ Per le varianti elaborative prese in esame qui e più avanti, trascrivo senza variazioni l'apparato degli *Inni sacri* a cura di F. Gavazzeni (A. MANZONI, *Inni sacri*, a cura di F. GAVAZZENI,

	Ultima redazione	Redazione 1817
10	Campo di quei che sperano, Chiesa del Dio vivente; Dov'eri mai? qual angolo Ti raccogliea nascente, Quando il tuo Re, dai perfidi	Ma tu che un dì signora Fosti di tanti popoli, Che il sarai forse ancora, Sion, madre di re; Sepolta or nel silenzio, ma nell'oblio non mai;
15	Tratto a morir sul colle, Imporporò le zolle Del suo sublime altar?	Tu, che saluto avrai Che degno sia di te?
	E allor che dalle tenebre La diva spoglia uscita, 20 Mise il potente anelito Della seconda vita; E quando, in man recandosi Il prezzo del perdono, Da questa polve al trono	Poi che sui colli tuoi Scese il potente Spirito, Che l'universo poi Empiè di sua virtù; Senza di cui l'amabile Legge di Dio che vale? Al duro cor mortale
25	Del Genitor salì;	La legge è servitù.
	Compagna del suo gemito, Conscia de' suoi misteri, Tu, della sua vittoria Figlia immortal, dov'eri?	È face alta che l'onda Irta di scogli illumina, Che fa veder la sponda; Ma che non può salvar: Invan da lunge il naufrago Il suo periglio ha scorto; Invan, ch'ei piomba assorto Nel conosciuto mar.
30	In tuo terror sol vigile, Sol nell'oblio sicura, Stavi in riposte mura, Fino a quel sacro dì,	
	Quando su te lo Spirito Rinnovator discese, 35 E l'inconsunta fiaccola Nella tua destra accese; Quando, segnal de' popoli, Ti collocò sul monte,	Ma questa eterna in Dio, Pietosa aura ineffabile, Di cui giammai desio Indarno un cor non ha, Questa d'Adamo al misero Germe il cammino addita, E nel cammin di vita
40	E ne' tuoi labbri il fonte Della parola aprì.	Correr volente il fa.

Parma, Guanda, 1997, pp. 328-29), limitandomi alle porzioni di testo che discuto; rinvio a quell'edizione per la descrizione puntuale dell'apparato stesso. Basti ricordare in questa sede che le fasi correttive sono precedute da lettere progressive in apice, e che le varianti interne alla medesima fase redazionale sono comprese tra la freccia e l'asterisco.

Nell'ultima redazione le subordinate temporali sostengono la trama sintattica del testo, rilanciandola continuamente, ma al contempo mantenendola costante (si osservi anche l'andamento paratattico degli ultimi versi) e compatta; l'effetto è potenziato dalla presenza delle anafore, dalla ripetizione di «dov'eri», dall'accumulo delle invocazioni che ritornano in più punti, riproponendo tessere sintattiche simili (vv. 9-10 nome + gen. + relativa attributiva / nome + gen. + participio in funzione attributiva; vv. 25-28: participio con valore aggettivale + gen. [pron. poss. + nome] / participio con valore aggettivale + gen. [pron. poss. + nome] / vocativo + gen. [pron. poss. + nome] / [nome + aggettivo]; vv. 29-31: c. luogo figurato + avverbio + aggettivo / avverbio + c. luogo figurato + aggettivo / verbo + c. luogo).

Nella prima prova i periodi sono più brevi, benché superino normalmente i tre versi (fenomeno, come si è visto, piuttosto raro negli *Inni*), ma anche qui la relativa lunghezza viene parzialmente controbilanciata da strutture sintattiche ricorrenti, come le relative (9-12 e 25-28), e dai procedimenti anaforici e ripetitivi: *ma* (9, 33), *tu* (9, 15), *che* (che introduce le relative ai vv. 25-28), *invan* (29, 31), «*Legge di Dio che vale? / Al duro cor mortale / La legge è servitù*» (22-24), «*Germe il cammino addita, / E nel cammin di vita*» (38-39). Il tentativo di porre alla base del testo una trama sintattica modulare è mostrato anche dalle interrogative che occupano le strofe 2-3 e dalla ripresa dell'avversativa ai versi 9 e 33. Tuttavia, l'esito è evidentemente meno riuscito rispetto all'ultima stesura, in cui il numero e il peso delle strutture ricorrenti si arricchisce notevolmente, divenendo l'elemento portante del testo.

Sono interessanti in questo senso anche alcune varianti elaborative della redazione del 1819. Ad esempio, la struttura «In tuo terror sol vigile, / Sol nell'obblìo sicura» (vv. 29-30), di cui si è già discusso l'effetto, è frutto di varie approssimazioni non neutre rispetto ai fenomeni che stiamo osservando:

b¹: ^{h2}In gran sospetto → ^dTutta in sospetto* agli aditi Delle guardate mura, D < > *Trepid*<a> Tacita, inerte, oscura, → ^eTimida turba oscura* fino a quel sacro dì; → ^f[5-7 b] Muta tremante agli aditi Delle guardate mura, Inoperosa oscura [fino a quel sacro dì]*; → ^g[5-8 a] In tuo terror sol vigile, Sol nell'obblìo sicura, Cheta in guardate → ^{g2}riposte* mura Fino a quel sacro dì* → ⁱ[7] *Timida, d'ozio oscura** → ^l[5-8 b] Lunge dai guardi e vigile Sol nella tua paura Cheta [su ?] in riposte mura Fino a quel sacro dì*

Dopo le prime elaborazioni, in cui domina l'accumulazione, a partire dalla fase **f** diviene più evidente il tentativo da parte di Manzoni di costruire

strutture simmetriche. Nella fase **f** la ripetitività si basa sulla corrispondenza delle coppie di aggettivi («Muta tremante» al v. 5 con «Inoperosa oscura» al v. 7), mentre in **l** l'aggettivo «cheta» rende simmetrica la costruzione rispetto al verso precedente (agg. + c. luogo); nell'ultima versione l'aggettivo è stato poi sostituito dal verbo, forse per *variatio*, data la relazione istituita tra i vv. 5 e 6.

Lo stesso può dirsi per i primi versi della strofa successiva:

b¹: [c. 31 v] 5. *Fino a quel dì* Che sovra i tuoi/ tel/ → ^aQuando su te* lo Spirito Rinnovator discese *Che /E/* l'inconsunta fiaccola Nella tua destra accese; Che ti fè segno ai popoli → ^b*Quando segnal dei poveri** Che ti locò sul monte, Che *ap* aprì l'eterno fonte Della parola in te.

In questo caso, fin dalle prime realizzazioni è evidente la volontà di insistere su riprese anaforiche («*Fino a quel dì*», poi eliminato) e su strutture sintattiche simili, come mostrano le due relative della redazione **b**. Nell'ultima versione il periodo è semplificato sopprimendo le due relative (ricondotte alla sequenza di temporali) ed evitando così il secondo grado di subordinazione.

I fenomeni rilevati negli *Inni sacri* si ritrovano nelle poesie civili, non di rado incrementati e intensificati.

Ad esempio, in *Marzo 1821* le anafore sono pressoché continue¹⁶, a enfaticizzare un testo fortemente caratterizzato dal ritmo martellante del decasillabo e dalle rime tronche, come già sperimentato nei cori del *Carmagnola*. Offro solo qualche esempio:

Chi potrà della gemina Dora,
Della Bormida al Tanaro sposa,
Del Ticino e dell'Orba selvosa
Scerner l'onde confuse nel Po;
Chi stornargli del rapido Mella
E dell'Oglio le miste correnti,
Chi ritogliarli i mille torrenti
Che la foce dell'Adda versò,

Quello ancora una gente risorta
Potrà scindere in volghi spregiati

(vv. 17-26)

¹⁶ È celeberrimo «l'han giurato» ai vv. 5, 9, ma solo nei primi 31 versi si contano almeno 15 casi, tra anafore e riprese: *non fia* (5-7), *già* (13-14), *o* (15-16), *chi* (17, 21, 23, 24), *potrà* (17, 26), *una gente* (25, 29 e una al v. 31).

Se la terra ove oppressi gemeste
 Preme i corpi de' vostri oppressori,
 Se la faccia d'estranei signori
 Tanto amara vi parve in quei dì; (vv. 57-60)

Sì, quel Dio che nell'onda vermiglia
 Chiuse il rio che inseguiva Israele,
 Quel che in pugno alla maschia Giaele
 Pose il maglio, ed il colpo guidò;
 Quel che è Padre di tutte le genti,
 Che non disse al Germano giammai:
 Va', raccogli ove arato non hai;
 Spiega l'ugne; l'Italia ti do.

Cara Italia! dovunque il dolente
 Grido uscì del tuo lungo servaggio,
 Dove ancor dell'umano lignaggio
 Ogni speme deserta non è,
 Dove già libertade è fiorita,
 Dove ancor nel segreto matura,
 Dove ha lacrime un'alta sventura,
 Non c'è cor che non batta per te. (vv. 65-80)

Oh giornate del nostro riscatto!
 Oh dolente per sempre colui
 Che da lunge, dal labbro d'altrui,
 Come un uomo straniero, le udrà!
 Che a' suoi figli narrandole un giorno,
 Dovrà dir sospirando: io non v'era;
 Che la santa vittrice bandiera
 Salutata quel dì non avrà. (vv. 97-104)¹⁷

Ad essere in anafora sono le congiunzioni o i pronomi relativi, ovvero elementi che introducono le stesse subordinate in serie, e l'ordine della frase è prevalentemente lineare, fatte salve, naturalmente, le posticipazioni del verbo per facilitare la rima tronca; le coppie aggettivali sono assenti, e le anticipazioni del genitivo ricorrono sporadicamente (5 casi contro 19 nesso nome + genitivo), concentrandosi quasi esclusivamente ai vv. 17-26, dove rispondono a un'esigenza di messa in rilievo, quasi si trattasse di una costru-

¹⁷ MANZONI, *Tutte le poesie*, pp. 411-21.

zione marcata più che di una concessione alla letterarietà. Questa capacità di far cambiare di segno fenomeni tradizionali è una caratteristica di Manzoni che emerge in particolare nel *Cinque maggio*, il testo più moderno tra le odi civili, e compare molto sporadicamente tra i minori (mi pare di averne trovato qualche esempio solo in Berchet e Carrer) perché forse troppo avanzata dal punto di vista della consapevolezza linguistica:

Tutto ei provò: la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il tristo esiglio;
Due volte nella polvere,
Due volte in sull'altar. (vv. 43-48)¹⁸

L'anticipazione di «tutto» al v. 43 (una delle poche perturbazioni dell'ordine presenti nel testo) ha l'aspetto di una tematizzazione, più che di un'anastrofe, enfatizzata dall'accentazione e conseguente alla strofa che precede, in cui sono elencate in sintesi le esperienze straordinarie di Napoleone. Il contesto d'altra parte va tutto verso la semplificazione: le antitesi in accumulazione, oltre ad essere funzionali al contenuto, appianano completamente la sintassi, che consta esclusivamente di frasi principali, e l'impressione di linearità è accresciuta dalla coordinazione per asindeto e dalle frasi con ellissi del verbo. A ciò si aggiunga il rispetto dell'ordine naturale della frase, specie in concomitanza con i due *enjambement* (vv. 27-28 e 43-44).

Anche nella strofa che precede quella appena riportata, procedimenti apparentemente tradizionali sembrano cambiare di segno, a partire dalla coppia di aggettivi in posizione attributiva al primo verso:

La procellosa e trepida
Gioja d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor che indocile
Serve, pensando al regno,
E il giunge, e tiene un premio
Ch'era follia sperar (vv. 37-42)

L'intera strofa è leggibile come una lunga tematizzazione, volta a mettere in rilievo, come si diceva, le imprese napoleoniche: in questo contesto i due aggettivi non sono percepiti da chi legge come esornativi, né, in effetti, come un vero binomio aggettivale, per la valenza parzialmente opposta (*procellosa*

¹⁸ Attingo il testo, in tutti gli esempi, da MANZONI, *Tutte le poesie*, pp. 427-38.

ha il significato di turbolenta, ansiosa; *trepida* ha in sé piuttosto l'idea dell'attesa speranzosa) che vengono ad assumere nella trama di antitesi che percorre l'intero testo, e che determina anche «l'articolazione binaria indicata dal sistema metrico»¹⁹. Oltretutto i versi 2 e 3 si basano proprio sulla sottolineatura della valenza antitetica di *gioia* e *ansia* (che riprendono i significati suggeriti da *procellosa* e *trepida*), anche grazie alla ripetizione del costruito nome + genitivo, e al rilievo dato a *gioia* dall'*enjambement*. Naturalmente il testo precede la riflessione sulla sintassi che Manzoni porterà avanti parallelamente alla stesura del romanzo, ma sembrerebbe essere già attiva la sensibilità per le strutture marcate della frase che caratterizza la sua produzione narrativa e trova giustificazione nella riflessione teorica²⁰.

Né si tratta dell'unico caso in cui aggettivi anteposti e in accumulo perdono la loro funzione esornativa e vengono anzi enfatizzati, anche con l'ausilio della punteggiatura. Nei vv. 3-8 la posizione degli aggettivi è chiaramente influente rispetto al loro valore nella frase e ciascuno di essi aggiunge elementi preziosi all'interpretazione del significato, tanto che, laddove l'aggettivo è costituito da un participio, sembra di sentirne quasi il valore verbale:

Stette la spoglia immemore,
Orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita,
La terra al nunzio sta,
Muta pensando all'ultima
Ora dell'uom fatale (vv. 3-8)

Il fenomeno è reso ancora più evidente dall'accentazione, che colpisce tutti gli aggettivi, dando loro un rilievo maggiore.

Caratteristico di quest'ode è anche l'uso della congiunzione coordinante copulativa in apertura di periodo che si associa ad altri espedienti in apparenza letterari, ma in realtà leggibili anche come movimenti di avvicinamento a stilemi dell'oralità. Ad esempio, ai vv. 55-60, la combinazione tra la congiunzione che avvia il periodo e l'accumulazione delle imprese di Napoleone sembra dare l'impressione di una pianificazione insufficiente, come se il numero esorbitante dei fatti da narrare e la loro grandezza impedissero di costruirne un'esposizione veramente ordinata. A un meccanismo simile sembra corrispondere l'abbinamento tra la congiunzione *E*, che spesso introduce i nuovi periodi e i momenti importanti della storia di Napoleone, e il polisindeto:

¹⁹ DANZI, in MANZONI, *Tutte le poesie*, p. 426.

²⁰ Cfr. S. PACACCIO, *Il «concetto logico» di lingua. Gli scritti linguistici di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 215-18.

E sparve, e i di nell'ozio
 Chiuse in sì breve sponda,
 Segno d'immensa invidia,
 E di pietà profonda,
 D'inestinguibil odio
 E d'indomato amor. (vv. 55-60)

E ripensò le mobili
 Tende, e i percossi valli,
 E il lampo de' manipoli,
 E l'onda dei cavalli,
 E il concitato imperio,
 E il celere obbedir. (vv. 79-84)

A questi si aggiungono, più deboli, l'esempio, già citato, dei vv. 41-42 («E il giunge, e tiene un premio / Ch'era follia sperar») e del v. 87 («E disperò»).

La rilettura di espedienti tradizionali in chiave antitradizionale mi pare sia uno dei dati più innovativi e interessanti del *Cinque maggio*, che in questo compie un balzo in avanti nel rinnovamento del linguaggio poetico anche rispetto agli *Inni sacri* e si configura, forse, come il più moderno dei componimenti censiti.

Naturalmente permangono anche gli altri fattori generali. Nel *Cinque maggio* su 36 periodi solo 16 superano i tre versi, e più d'uno occupa meno di un verso (come il celeberrimo «Ei fu» già ricordato da Mengaldo)²¹; il secondo grado di subordinazione viene raggiunto solo in tre casi e, anche se le subordinate sono 29, sono per la maggior parte relative (13) e temporali (4), spesso in accumulo e non di rado costituite dal solo verbo.

A conferma dell'importanza della scelta del tipo di metro a quest'altezza, sarà da rilevare l'eccentricità della canzone *Aprile 1814* rispetto al quadro complessivo dei testi civili che seguono la conversione: benché prevalgano le zone in cui i periodi sono brevi e paratattici (dei 36 periodi di cui consta la poesia solo 6 superano i tre versi, ma se ne contano 17 della misura di un verso o inferiore), in alcuni momenti essi si allungano fino a occupare 19 versi (66-84; seguono poi, in ordine decrescente, il periodo ai vv. 14-23 e quello

²¹ MENGALDO, *Forme sintattiche della lirica di Manzoni*, p. 5. Ma si vedano anche *e tacque* al v. 14 (coordinato), l'accumulazione dei tre verbi al v. 16, *cadde, risorse e giacque*, che sintatticamente individuano comunque tre proposizioni, secondo la definizione di Renzi; l'interrogativa *fu vera gloria?* al v. 31; *Ei fe' silenzio* (v. 53); *e il giunge* (v. 41). Incisivi soprattutto i periodi estremamente concisi a inizio di strofa: *Tutto ei provò* (v. 43); *Ei si nomò* (v. 49); *E sparve* (v. 55); a cui può essere assimilato *E disperò* (v. 87), benché all'interno della strofa.

ai vv. 27-35) e si complicano, giungendo anche al terzo e al quarto grado di subordinazione; parallelamente anche il lessico si mostra più tradizionale e ricercato.

L'esempio manzoniano incide sulla compagine dei minori, come si diceva, in modo determinante, benché non tutte le istanze siano recepite nello stesso modo. In generale, sono generalizzati i fenomeni più facilmente imitabili, come la scelta di prediligere i versi minori a discapito delle canzoni tradizionali, che praticamente scompaiono: tra i componimenti di Berchet non se ne trova nessuna; in Dall'Ongaro ne ho trovate solo due, entrambe nei *Cantici sacri*, arretrati cronologicamente; in Tommaseo, su 146 componimenti censiti, ho contato solo due canzoni tradizionali e quattro canzoni libere.

L'elenco potrebbe continuare, ma mi limiterò a citare il caso di Carrer²², in cui ho trovato una sola canzone libera, di chiara imitazione leopardiana ed

²² Ho censito una selezione di 107 componimenti, ma per questo dato tengo conto dell'intera raccolta. Non disponiamo di un'edizione critica delle poesie di Carrer. Per le *Ballate* ci si è serviti della recente edizione allestita da Cristiana Brunelli (L. CARRER, *Ballate*, a cura di C. BRUNELLI, Venezia, Marsilio, 2013), che riproduce con poche varianti grafiche e interpuntive quella curata dall'autore nel 1834 e pubblicata a Venezia dalla Tipografia di Paolo Lampato. Gli altri testi sono stati attinti dall'edizione delle *Poesie edite e inedite* pubblicate tra il 1845 e il 1846 a Venezia, nello Stabilimento tipografico di G. Tasso, l'ultima rivista dall'autore. Su quest'edizione si basano le *Poesie* raccolte nelle *Opere scelte*, Firenze, Le Monnier, 1854-1857, ancora oggi la più importante raccolta recente delle opere di Carrer (l'indicazione è di BRUNELLI, in CARRER, *Ballate*, risvolto di copertina). Se le ballate sono state censite quasi integralmente per l'importanza che ebbero nella produzione di Carrer, all'interno delle *Poesie edite e inedite* è stata operata una selezione, seguendo l'assetto della raccolta, organizzata per temi e metro. Tra i *Sonetti*, molto simili per ispirazione e apparentemente non legati in corone, sono stati scelti i primi dieci (pp. 85-96); sono state censite integralmente le tre sezioni di *Odi amorose, varie e satiriche* per la loro rappresentatività tematica e la varietà dei metri utilizzati. Tra le *Poesie di vario metro* sono state escluse le terzine dantesche a rima incatenata e le ottave, e sono state accolte le uniche due canzoni (la canzone tradizionale *A Paolo Zannini* e la canzone libera *Per nozze*); benché il censimento escluda in sede preliminare gli sciolti, è stato incluso *A Faustina Priuli*, sia per valutare almeno un esempio di componimento in endecasillabi sciolti di carattere non narrativo relativamente breve, sia perché è diviso in due parti, datate al 1825 la prima (105 versi) e al 1841 la seconda (17 versi): nonostante lo sbilanciamento delle due parti quanto a numero di versi, l'impostazione che dichiaratamente mette a confronto due momenti lontani nel tempo della produzione dell'autore è sembrata interessante per dare qualche indicazione di un'eventuale progressione nei fenomeni presi in considerazione. Per analoghe ragioni di rappresentatività all'interno della produzione dell'autore è stato censito anche uno degli *Idilli* (*I primi esuli*), testi narrativi in endecasillabi sciolti ben lontani dall'esempio leopardiano; sono stati invece esclusi gli *Inni* e i *Sermoni*, anch'essi in endecasillabi sciolti, e le due novelle in versi, *Il Clotaldo* e *L'omicida*. È persa, poi, interessante la sezione degli *Apologhi*, brevi componimenti di carattere epigrammatico ricchi di dialoghi, che non hanno equivalenti nella produzione degli altri autori censiti: sono stati considerati i primi 30.

estremamente complessa, e una sola canzone tradizionale; per quest'ultima la scelta è sentita tanto insolita da indurre l'autore a sottolinearne l'eccentricità:

Folle parrà consiglio
 Ritratto far del canto
 Onde lodato e pianto
 Fu l'aureo crine e il ciglio
 D'ebano della casta Avignonese;
 Or che del bel paese
 Sdegnan d'estro bugiardo ebbri poeti
 Le rose ed i mirteti;
 Pur, avverso alla prava costumanza,
 Oso mirar in fronte
 L'itala musa che fra tutte è diva,
 E per le vie più conte
 Agli avi nostri, con gentil baldanza
 Movo, sciogliendo la canzon votiva
 In quel grave tenor che tanto piacque
 Di Sorgia innamorata all'ombre e all'acque. (vv. 17-32)²³

La varietà metrica è decisamente superiore nei minori rispetto a Manzoni, ma è ugualmente (e forse in modo più consistente) rivelatrice dell'aspirazione a una maggiore libertà espressiva. Cresce gradualmente anche la tendenza a innovare le forme stesse: prima attraverso la migrazione dei metri lirici verso il narrativo e viceversa; in una seconda fase con lo scardinamento dei rapporti tradizionali tra metro, genere, tema e stile, di cui si è detto; e infine attraverso il rinnovamento delle strutture.

Si possono incontrare, quindi, in misura crescente man mano che il secolo procede, canzonette in cui si alternano strofe di metro diverso o componimenti non facilmente classificabili, in cui le strofe possono avere versi di misura disuguale o con un numero variabile di versi per strofa nello stesso componimento; sono piuttosto frequenti componimenti più o meno riconducibili al modello della saffica, non solo con l'alternanza più tradizionale endecasillabi-settenari, ma anche con metri minori variamente combinati; pure crescono in numero i componimenti in versi doppi, di cui è spesso accentuata la cantabilità. Aumenta progressivamente anche l'incidenza percentuale dei componimenti brevi, in cui la semplificazione della sintassi è spesso estrema, anche in presenza di endecasillabi (si pensi, ad esempio, ai rispetti di Dall'Ongaro, che sono peraltro dichiaratamente popolari), e i poeti speri-

²³ Canzone *A Paolo Zannini*, in CARRER, *Poesie edite e inedite*, pp. 266-67.

mentano forme parzialmente nuove di componimenti brevi in metri minori e variamente combinati, come gli apologhi di Carrer, testi di carattere epigrammatico e ricchi di dialoghi, in cui, come nelle favole classiche, animali (ma anche oggetti) vengono usati per parlare di vizi e virtù umane.

In questa situazione magmatica le scelte stilistiche possono essere influenzate in parte dal tema, soprattutto nella prima metà del secolo (ma anche questa variabile incide meno man mano che il secolo procede): la poesia politica, ad esempio, mostra spesso le maggiori semplificazioni in ambito sintattico, indipendentemente dal metro utilizzato, perché vira verso il popolare, come si è detto.

Un esempio in questo senso può essere Dall'Ongaro²⁴ che – a partire dai *Canti popolari* del 1849 e in tutte le raccolte successive «risguardanti il movimento e la crisi politica dell'Italia»²⁵ e in cui, come scrivono gli editori, volutamente rimasti anonimi, «la poesia o precede o segue per sua natura gli avvenimenti»²⁶ – si propone di scrivere per il popolo, prediligendo temi politici e sociali, allo scopo di formare una coscienza italiana comune.

Nei *Canti popolari* i periodi che superano i quattro versi sono quindici in tutto e sono concentrati in quattro componimenti (su 40); in molti testi, invece, i periodi che non superano i due versi sono il 90% o il 100% del totale (ad esempio è così per *Avanti!*, *Viva*, *La legione della speranza*, *Grido siculo*, e la maggior parte dei rispetti). Di norma le subordinate sono meno della metà delle principali (ma la proporzione è spesso molto più sbilanciata a vantaggio delle principali); quasi tutte le subordinate sono di primo grado e non si giunge mai al terzo grado di subordinazione. Sono decisamente prevalenti, inoltre, le subordinate a basso grado di complessità come le relative e le temporali, generalmente molto brevi e ulteriormente alleggerite da pro-

²⁴ Ad oggi non è disponibile un'edizione critica dell'opera poetica di Francesco Dall'Ongaro. Della sua vasta produzione sono stati selezionati per la schedatura alcuni momenti salienti, con l'obiettivo di restituire l'evoluzione ideale della poetica dell'artista. Nico Schileo (F. DALL'ONGARO, *Stornelli, poemetti e poesie*, biografia e note a cura di N. SCHILEO, Treviso, Ditta editrice L. Zoppelli, 1913, p. xxi) attribuisce gli *Inni sacri* agli anni giovanili, ma nell'edizione da lui curata compare solo una sezione di *Cantici sacri* che comprende anche testi certamente più tardi; d'altra parte non è stato possibile reperire gli *Inni* in altre edizioni, né tutti i componimenti riportano la data di composizione. Tra le poesie certamente più arretrate cronologicamente si censiscono le *Odi all'amica ideale* (apparse per la prima volta nel 1830, ma per la schedatura è stata utilizzata l'edizione del 1837, voluta dall'autore). Tra le opere successive sono stati scelti i *Canti popolari* (1845-49), Capolago, Tipografia Elvetica, 1849; le *Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Le Monnier, 1866. Si escludono preliminarmente dalle *Fantasie* le opere drammatiche.

²⁵ DALL'ONGARO, *Canti popolari* (1845-49), p. 7.

²⁶ *Ibidem*.

cedimenti anaforici e da una sintassi della proposizione quasi esclusivamente lineare e non di rado ripetitiva.

Riporto un esempio brevissimo, tratto da una canzonetta (e quindi non dai rispetti, che sono i testi più semplici), in cui le anafore continue si combinano con una sintassi decisamente ripetitiva e un ritmo altrettanto martellante:

Questo è l'estremo canto
 Che offro alla musa in dono:
 Fine all'imbelle pianto,
 Fine al codardo suono:
 Tempo non è di carmi,
 Tempo è di sdegno e d'armi! (Stazzema, vv. 43-48)²⁷

Il lessico, invece, è piuttosto abusato, tradizionale benché non eletto, con aggettivi rigorosamente in posizione attributiva. L'insieme è caratteristico di questo tipo di poesia, che ambisce ad essere popolare, ma al contempo a mantenersi lontana dal registro comico e dalla lingua della prosa.

Pure nelle *Fantasie* la semplificazione è la norma, in parte per la loro dimensione narrativa, e l'abbattimento dei confini tra metri narrativi e lirici è mostrata dal fatto che, pur essendo presenti metri quali la terzina (*La Danae*) e l'ottava (*Il Tiglio di Rojano*), la maggior parte dei componimenti è costituita da canzonette di ottonari.

Anche in Berchet²⁸ la poesia politica è il regno della linearità sintattica, senza differenze significative tra poesie e romanze, ma in effetti l'autore può essere assunto a esempio di semplificazione generalizzata, indipendente dal tema, dal metro e perfino dalla dimensione più o meno narrativa dei testi. Nei cinque racconti poetici che compongono i *Profughi di Parga* i periodi che non superano i due versi sono in media il 76% (nei tre componimenti

²⁷ Ivi, p. 27.

²⁸ Per le poesie di Berchet non disponiamo ancora di un'edizione critica. La raccolta più importante è quella curata da E. BELLORINI (G. BERCHET, *Poesie*, Bari, Laterza, 1911, a cui si aggiunge nel 1912 l'edizione delle prose, gli *Scritti critici e letterari*), poi riorganizzata e accresciuta nel 1941 (cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, alla voce *Giovanni Berchet*, attinta da https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-berchet_%28Dizionario-Biografico%29/). Per la schedatura è stata utilizzata l'edizione del 1911, attinta da Biblioteca italiana (<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/si036>). Nella nota che accompagna i testi, Bellorini segnala «le sole edizioni più importanti, che servirono alla presente ristampa dei versi del Berchet» (p. 421): i testi vengono quindi attribuiti cronologicamente alle varie edizioni segnalate come riferimento da Bellorini e la discussione di una possibile evoluzione interna all'autore si basa su tali indicazioni.

centrali superano l'80%, per arrivare a una percentuale superiore al 90% ne *La disperazione*) e lo stesso avviene nei componimenti singoli: ad eccezione del *Romito del Cenasio* e *Matilde*, in cui i periodi di misura inferiore ai due versi sono poco meno del 70%, negli altri testi si supera costantemente, e a volte di molto, l'80%, con una media complessiva del 78% circa; ugualmente, nelle *Fantasie* non si scende mai al di sotto del 50%, e in due componimenti su 5 si supera l'80%, con una media complessiva del 73%.

Prevalgono in modo schiacciante le subordinate di primo grado, che sono circa l'80% del totale, senza differenze significative determinate dal tema, dal metro o dalla dimensione narrativa; si giunge al terzo grado in 27 casi, e al quarto in un solo componimento, *Il rimorso* (4 subordinate, di cui due relative). Le relative sono di gran lunga le più rappresentate, con una media complessiva del 43% tra le sole subordinate di primo grado, ma abbondano anche le temporali o le subordinate implicite, specie partecipiali.

Quando la sintassi si complica, vengono messi in atto i procedimenti compensativi di matrice iterativa già descritti per Manzoni. Un esempio in questo senso è il *Rimorso*, che conta la maggiore incidenza di subordinate, una delle percentuali più alte di periodi che superano i 4 versi e il maggior grado di subordinazione tra le poesie politiche analizzate:

Quando l'onte che il dì l'han ferita
la perseguon, fantasmi all'oscuro;
quando vagan su l'alma smarrita
le memorie e il terror del futuro;
quando sbalza dai sogni e pon mente
come udisse il suo nato vagir;
egli è allor che alla veglia inclemente
costei fida il secreto martir (vv. 41-49)²⁹

In questo caso l'anafora di *quando*, inserita in uno dei 4 periodi che superano i 4 versi, sottolinea le 4 temporali coordinate, da cui dipendono una relativa e una condizionale di secondo grado, che a sua volta regge un'oggettiva. Tutte le subordinate sono decisamente brevi e man mano che i gradi di subordinazione salgono, si abbreviano ulteriormente, fino ad arrivare al solo verbo. Il periodo è poi retto da una frase scissa, fenomeno non raro nella poesia di Berchet. Le proposizioni sono decisamente lineari e l'unico caso in cui il soggetto è posticipato rispetto al verbo ai vv. 44-45 serve chiaramente all'enfasi del discorso. Nel componimento, d'altra parte, i procedimenti

²⁹ BERCHET, *Poesie*, p. 22. Per l'intero testo si vedano le pp. 21-23.

anaforici, anche di minima entità, collocati al livello della proposizione o del periodo, sono continui: vv. 1-2: «Ella è *sola* dinanzi le genti / *sola* in mezzo nell'ampio convito», vv. 15-16: «*per* quel pargolo un vizzo, un trastullo / *per* la madre un saluto non v'ha», vv. 57-59: «ho disdetto i comuni dolori, / ho negato i fratelli, gli oppressi, / ho sorriso ai superbi oppressori»; vv. 69-70: «*Stolta!* Il merto, ché il piè non rattengo, / *stolta!* e vengo e rilevo fra lor», vv. 71-72: «*questa* fronte che d'erger m'è tolto / *questo* volto dannato al rossor», fino alla ripresa dei versi 61-64 che tornano identici come ultimi del testo. Non di rado le anafore sottolineano strutture in cui si accumulano subordinate identiche allo stesso livello, come ai vv. 21-22 «*cento* voci risposta gli fanno / *cento* scherni gl'insegnano il ver», ai vv. 39-40 «*altri* son i pensier che l'han stretta, / *altri* guai che le ingrossano il sen».

Procedimenti di questo tipo, che risentono evidentemente del magistero manzoniano, sono piuttosto frequenti e se ne possono cogliere esempi un po' ovunque. Ne riporto solo alcuni, particolarmente vistosi:

Come il reo che dà mente all'accusa
sentì Arrigo l'ingiuria e si tacque;
come il reo che non trova la scusa,
strinse il guardo, la fronte celò
(*I profughi di Parga – La disperazione*, vv. 37-40)³⁰

Or caduta all'estremo de' guai,
mi conforta che almen su me torna
quella pietà che agli altri donai.
Oh! Se un dì per me lieto raggiorna,
se un dì mai rivedrò quelle mura
da cui l'odio di Alì ci distorna,
se mai vien ch'io risalga sicura
[...]
un rifugio fia dolce al cor mio
(*I profughi di Parga – parte seconda*, vv. 3-13)³¹

Nelle *Fantasie* le anafore sono particolarmente frequenti, anche a distanza, dall'esordio «Era sopito l'esule, / era la notte oscura», con cui si aprono tutti i componimenti ad eccezione del primo (in cui si trova, però, ai vv. 33-

³⁰ BERCHET, *Poesie*, p. 3.

³¹ Ivi, pp. 5-6.

34), al celebre «l'han giurato» che ricompare ai vv. 49, 51, 65, a brevi riprese disseminate nel testo, sia nei passaggi privi di subordinate:

Quale il piè lindo esercita
a danze pellegrine;
quale allo specchio è intento
a profumarsi il crine;
e qual su molle coltrice
s'adagia e vinolento
rattien della fuggevole
gioia, cantando, il vol.

(*Fantasie I*, vv. 9-16)³²

sia in quelli in cui la ripresa crea strutture coordinate:

Ma la via ch'io mi scelsi fu santa,
ma il dover ch'era mio l'ho compiuto,
questo dì ch'io volea, l'ho veduto:
or clemente m'accolga Chi 'l fe'.
Qualche volta, pensose la sera,
mi rammentin le donne ai mariti;
qualche volta ne' vostri conviti
sorga alcuno che dica di me (*Fantasie III*, vv. 177-84)³³

Pure frequenti in Berchet sono le frasi implicite, spesso estremamente brevi. Variamente presente nel *corpus* analizzato, il fenomeno sembra più frequente nelle *Fantasie*:

Ecco, in fra loro il téutono
dominator passeggia;
li assal con mano avara,
insidia, dilege;gia;
ed ei tacenti prostransi,
fidi all'infame gara
di chi più alacre a opprimere
o chi 'l sia più a servir.

[...]

E quei che fean dell'itale
trombe sentir lo squillo

³² Ivi, pp. 47-48.

³³ Ivi, p. 53.

là su Raab, soldati
 del tricolor vessillo,
 che a tener fronte, a vincere
 correan, per tutto usati
 l'austro, il boemo, l'unghero
 cacciar dinanzi a sé,

dove son ei?

[...]

Al dubbio amaro, l'Esule,
 come una man gli fosse
 posta a oppressar sul core,
 si risentì; si scosse
 a distrigar l'anelito,
 a benedir l'albore
 al ver lo ravviò.

(*Fantasie* V, vv. 89-167)³⁴

In questi casi, molto ravvicinati, tutte le finali sono implicite e brevi, inserite in strutture costruite in parallelo e punteggiate da anafore.

Bastano questi pochi esempi a mostrare come anche la sintassi della proposizione sia decisamente poco complessa.

Va sottolineato anche che in tutta la produzione di Berchet le marche di tipo letterario sono molto ridotte: ad esempio, prevalgono nettamente i costrutti nome + genitivo rispetto a quelli genitivo + nome (nei *Profughi di Parga* ho contato 81 casi del primo contro 14 del secondo); alcuni fenomeni tradizionali vanno letti come richiami intertestuali, come l'accusativo di relazione «sciolta le chiome» al v. 31 di *Matilde*, che rinvia da vicino al celebre «sparsa le trecce morbide» con cui viene descritta Ermengarda nell'*Adelchi* manzoniano.

Si registrano, all'opposto, fenomeni di matrice orale, quali dislocazioni e tematizzazioni, a cui mi pare possano essere aggiunte, nel contesto, anche le frasi scisse. Queste ultime sono le più frequenti: compaiono in 6 casi nella sezione delle poesie politiche, registrando il maggior numero di occorrenze nelle *Fantasie*, e servono normalmente ad accrescere l'enfasi del discorso: *I Profughi di Parga* III, 23-26: «Noi vedemmo venir la tempesta; / e dov'è che cercammo salute?»³⁵; *Il rimorso*, 47: «egli è allor che alla veglia inclemente / costei fida il secreto martir»³⁶; *Giulia*, 93: «Ah forse fu invano che Giulia

³⁴ Ivi, pp. 60-62.

³⁵ BERCHET, *Poesie*, p. 8.

³⁶ Ivi, p. 22.

tremò»³⁷; *Fantasie I*, 107: «ma sia invan che il ritorno egli invochi»³⁸; *Fantasie IV*, 177-78: «È altrove, è fra i balli del popol ritroso / che fervon racconti del dì sanguinoso»³⁹.

Che si tratti di tentativi di avvicinamento all'oralità mi pare confermato dalla struttura sintattica decisamente semplice dei testi e dal fatto che il fenomeno si può combinare con la tematizzazione:

Era allor da compiangermi, quando
a scamparvi, per Dio! dal servaggio
vi richiesi un sol dì di coraggio,
e mi deste litigi e viltà!

Tutto in gioia or mi torna, fin anco
se del tanto dolor mi ricordi.

È il dolor che n'ha fatto concordi:

la concordia vincenti ci fa.

(*Fantasie III*, vv. 161-68)⁴⁰

Qui frase scissa e tematizzazione ricorrono a breve distanza nella stessa strofa, nella battuta di un personaggio, e l'impressione di scarsa pianificazione è accresciuta dall'imprecazione che interrompe la sintassi.

Le due dislocazioni si trovano in *Giulia*, dove pure enfaticizzano il dolore della madre e chiamano il lettore a una maggiore partecipazione emotiva: *Giulia*, 43-45: «È Giulia, è una madre. Due figli ha cresciuto; / indarno! L'un d'essi già 'l chiama perduto: / è l'esul che sempre l'è fisso nel cor»⁴¹; *Fantasie IV*, 164: «No, povera afflitta, non metterlo il bruno»⁴².

L'attenzione di Berchet per i costrutti imitativi del parlato è confermata anche dalle *Vecchie romanze spagnuole*, traduzioni libere dallo spagnolo di testi narrativi, che il poeta rende in canzonette di ottonari, dal ritmo cantabile e dalla sintassi decisamente semplice, e in cui abbondano i discorsi diretti, come nello scambio di battute tra il Conte Grimaldo e sua moglie:

«Tutte poscia e torri e case
arse il fuoco uscito a quella;
arse a me la barba mia,
arse a te la tua gonnella.

³⁷ Ivi, p. 28.

³⁸ Ivi, p. 47.

³⁹ Ivi, p. 57.

⁴⁰ Ivi, p. 53.

⁴¹ Ivi, p. 27.

⁴² Ivi, p. 57.

Certo un sogno come questo
non vuol dir che mali eventi:
quindi fu che voi, contessa,
mi sentiste far lamenti».

«Vel mertate, voi, buon conte,
se malurie queste son.
Van cinq'anni che vi state
qui a governo di Leon;

e in cinqu'anni né una volta
a Parigi andaste al re. (*Romanza I*, vv. 41-54)⁴³

Il dialogo è ricco di caratteristiche che concorrono ad abbassare lo stile e accrescere la mimesi del parlato. L'attacco della prima delle strofe riportate ha il sapore della tematizzazione più che dell'anastrofe (caso di imitazione manzoniana, forse?) e l'anafora di *arse* sostiene una struttura iterativa, in cui trova posto una ripetizione del pronome, a metà tra la ridondanza pronominale e la zeppa (*a me – mia; a te – tua*), unita a termini quotidiani come *gonnella*; nelle strofe successive si trovano vari modi di stampo prosastico: la dislocazione «Vel mertate [...] se malurie queste son»⁴⁴, la frase scissa «quindi fu che voi», il costruito colloquiale «Van cinq'anni».

Altri casi simili si incontrano variamente nel testo, normalmente inseriti nei dialoghi. Ad esempio, più avanti, nella stessa battuta della contessa, a proposito dello sleale Tomilla (*Romanza I*, 59): «Che so io se forse trama / nuovo inganno il misleale!»; e ancora il re (*Romanza II*, 101): «Se non fosse che mia figlia / ti ho sposata». Abbondano, poi, i termini quotidiani e di stile umile, inseriti in proposizioni estremamente lineari:

Come può s'ingegna il conte,
visto il figlio alla freddura:
col saione che avea indosso
va a coprir la creatura;

⁴³ BERCHET, *Vecchie romanze spagnuole*, p. 122.

⁴⁴ Si aggiunga che il termine *malurie*, di origine provenzale, è di tradizione prevalentemente prosastica, con qualche attestazione nella poesia narrativa o nel teatro in versi. Il *Grande dizionario della lingua italiana* lo attesta prima di Berchet solo nelle traduzioni degli *Annali* e delle *Storie* di Tacito di Bernardo Davanzati; analogamente il derivato *malaurioso* è attestato soprattutto in prosa: ancora nelle traduzioni di Bernardo Davanzati, nel Seneca volgare, nel *Defensor pacis* di Marsilio da Padova, nell'edizione del 1827 dei *Promessi sposi*, nelle *Memorie postume* di Costante Ferrari. Tra le attestazioni in versi, si trova nel *Libro de varie romanze volgari* di Chiaro Davanzati, nella *Tabaccheide* del Baruffaldi e nel *Filottete* di Romolo Quaglinio.

e cavata anche la cappa,
 su la madre la rassetta.
 La contessa tolse il figlio
 Per potergli dar la tetta. (Romanza II, vv. 241-48)⁴⁵

La stessa attenzione mi pare riscontrabile anche nel discorso riportato:

Montesino, che l'udia,
 gli occhi al padre sollevò;
 ginocchioni lì per terra,
 a pregarlo incominciò

che gli desse allor licenza;
 ché a Parigi ei se n'andrà;
 ché del re vuol porsi a soldo,
 se assoldarlo degnerà;

ché cercar vuol di Tomilla,
 del nemico suo mortal:
 vuol cercarlo, vuol vendetta
 tôr dell'uomo disleal. (Romanza III, vv. 357-68)⁴⁶

La parafrasi del passo non è univoca: stando alla struttura logica soggiacente al testo, i tre *ché* introducono tre causali che dipendono l'una dall'altra (Montesino prega suo padre di dargli la sua benedizione perché andrà a Parigi, perché vuole entrare al soldo del re di Francia, se vorrà assoldarlo, perché vuole cercare Tomilla, nemico sleale della sua famiglia), ma la ripresa anaforica e la struttura del testo sembrano porre le tre proposizioni allo stesso livello, quasi a riprodurre la scarsa pianificazione del parlato, sia nell'indeterminatezza dei nessi subordinanti (una sorta di *che* polivalente: Montesino cominciò a pregare suo padre che gli desse il permesso, che se ne andrà a Parigi, che entrerà al soldo del re di Francia, se vorrà assoldarlo, che cercherà Tomilla, suo nemico mortale), sia nell'accumulazione di più elementi.

Inducono a non scartare quest'ipotesi da un lato il numero ridottissimo di subordinate di quarto grado in tutta la produzione di Berchet (ne ho contate solo 4, incluse queste; si aggiunga che il terzo grado è raggiunto in soli otto casi in tutte le *Romanze spagnuole*); dall'altro la sintassi decisamente semplice delle *Romanze*: nei cinque testi censiti il 70% dei periodi non supera i due versi (e in tre componimenti sono più dell'80%) e, benché le

⁴⁵ BERCHET, *Vecchie romanze spagnuole*, p. 128.

⁴⁶ Ivi, p. 132.

subordinate incidano in media per il 72,6%, quelle di primo grado sono in media il 76,6% del totale.

Tra i procedimenti che ho citato in apertura mi è parso interessante quello che ho chiamato del “rilancio” e che si trova soprattutto in Carrer; anche questo è variamente presente negli autori considerati e si ritroverà in Pascoli. Nelle ballate, quando la sintassi si complica, come nel caso de *Il Marchese Arnoldo* (in cui si giunge eccezionalmente al terzo grado di subordinazione), Carrer mette in atto strategie compensative di vario genere, tra cui questa:

Ma il giorno pur venne
Che Arnoldo la figlia
Legar si consiglia
A prode guerrier.

Renato, che ottenne
Bel vanto di prode,
Pugnando con lode
Su lido stranier.

(vv. 41-48)⁴⁷

Il punto fermo che chiude la prima delle strofe riportate mantiene superficialmente la corrispondenza tra metro e sintassi, benché la strofa successiva, evidentemente priva di una principale, si appoggi sintatticamente alla precedente. Manca l'edizione critica, perciò la punteggiatura va considerata con la dovuta cautela, ma il fenomeno persiste indipendentemente dalla sottolineatura data dal punto: l'apposizione in apertura di strofa pare “rilanciare” il periodo, come se la relativa si ponesse al livello di una principale; e l'impressione di maggiore semplicità che ne consegue è accentuata dal tipo di subordinate implicate (una relativa e una gerundiva). Inoltre, anche se nella prima strofa permane qualche elemento di letterarietà (come l'anastrofe di *legar* e il nesso genitivo + nome al v. 42, dovuto, però, anche alla rima) mi pare che l'insieme viri verso il popolare, grazie alla presenza del pronome relativo diretto al posto dell'obliquo, all'assenza della preposizione nel genitivo e, naturalmente, al ritmo cantabile del verso breve.

Un altro esempio si può cogliere in uno dei pochi passaggi in tutta la raccolta delle *Ballate* in cui si susseguono due periodi più lunghi di quattro versi, tratto da *Il sultano* (che conta appunto il maggior numero di periodi di misura superiore ai due versi, cioè 10 su 66). Si tratta di una battuta di dialogo che il sultano, narratore intradiegetico della vicenda tragica che gli impedisce di essere felice, riferisce al suo servitore prima di ucciderlo:

⁴⁷ CARRER, *Ballate*, pp. 78-79.

E, mentre aspetta, ai zeffiri
 Le sue speranze affida;
 E intuona il mesto cantico,
 Che un tempo apprese: *Oh! guida*
L'agil barchetto a me.

A me, che sulla gelida
Finestra appoggio il seno,
Gli astri spiando e l'etere,
Che, lucido e sereno,
Men bello è assai di te.

Vieni! E la piuma candida,
Che ondeggia mollemente
Del tuo turbante al vertice,
Il palpito frequente
Imiti del mio sen.

Vieni! E al tuo fianco il lucido
Acciar sospeso splenda...
 E qui s'arresta, ed avida
 Sembra l'orecchio intenda,
 S'altri risponde o vien.

(vv. 171-190)⁴⁸

Anche qui il punto fermo che chiude la prima delle strofe riportate interrompe solo apparentemente la sintassi, che viene rilanciata nella strofa successiva dalla ripresa capfinida, riducendo il peso della relativa e di conseguenza di tutti i periodi che da essa dipendono; anche in questo caso, l'impressione di maggiore semplicità è accentuata dal tipo di subordinate implicate (due relative e una gerundiva), nonostante si raggiunga il terzo grado di subordinazione. La lettura è ulteriormente semplificata dalla ripresa anaforica di *Vieni!* e del congiuntivo desiderativo nelle ultime due strofe, oltre che dalla linearità sintattica delle proposizioni.

Il fenomeno si ritrova in Pascoli, che pure sembra utilizzarlo per appianare la sintassi nell'impressione di lettura. Un esempio particolarmente vistoso è *Germoglio*, in cui si giunge, del tutto inaspettatamente ed eccezionalmente, addirittura al decimo grado di subordinazione:

È del fior d'uva questa ambra che sento
 o una lieve traccia di viole?

⁴⁸ Ivi, pp. 69-70.

dove si vede il grappolo d'argento
splendere al sole?

grappolo verde e pendulo, che invaia
alle prime acque fumide d'agosto,
quando il villano sente sopra l'aia
piovere mosto:

mosto che cupo brontola e tra nere
ombre sospira e canta San Martino,
allor che singultando nel bicchiere
sdrucchiola vino;

vino che rosso avanti il focolare
brilla, al fischiare della tramontana,
che giunge come un fragoroso mare
e s'allontana

simile a sogno: quando su le strade
volano foglie cui persegue il cuore
simili a sogno; quando tutto cade,
stingesi, e muore.

(vv. 135-136)⁴⁹

Ogni strofa riprende un elemento della precedente, introducendo di solito una relativa, sempre subordinata: le subordinate crescono dunque di strofa in strofa, benché la ripresa dia l'impressione di far ripartire sempre la struttura da zero. Contribuiscono a modificare la percezione del lettore altri fenomeni dello stesso segno, tra cui sono vistosi la struttura sintattica ripetitiva e le riprese anaforiche.

Un altro esempio dello stesso procedimento si trova ne *La civetta* (vv. 1-8), in cui l'apposizione *orma*, evidentemente ripresa appositiva dell'*ombra* al v. 4, indebolisce la presenza delle due relative coordinate di secondo grado ai vv. 7-8:

Stavano neri al lume della luna
gli erti cipressi, guglie di basalto,
quando tra l'ombre svolò rapida una
ombra dall'alto:

orma sognata d'un volar di piume,
orma di un soffio molle di velluto,

⁴⁹ G. PASCOLI, *Myricae*, a cura di G. NAVA, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 167-68.

che passò l'ombre e scivolò nel lume
pallido e muto

(vv. 1-8)⁵⁰

Ancora, ne *La sirena* la ripresa di *lido* al v. 13 produce il medesimo effetto:

un'ombra di nave che sfuma
nel grigio, ove muore quel grido;
che porta con sé, nella bruma,
dei cuori che tornano al lido:

al lido che fugge, che scese
già nella caligine, via;
che porta via tutto, le chiese
che suonano l'avemaria,

le case che su per la balza
nel grigio traspaiono appena,
e l'ombra del fumo che s'alza
tra forse il brusio della cena.

(vv. 9-20)⁵¹

Si colgono poi in questi versi anche vari altri caratteri comuni agli autori spogliati, quali il procedere lineare delle frasi, la rara subordinazione, la predilezione per le subordinate a brasso grado di complessità, l'incidenza massiccia di strutture ricorrenti, specie in presenza di subordinate, e le anafore insistite (generalmente di congiunzioni e pronomi) che sottolineano tali strutture.

Nonostante la maggior parte degli esempi percorsi fin qui siano tratti da poesia politica o narrativa o popolare, mi pare che l'insieme individui una tendenza generalizzata, non ignorabile o riconducibile alla tradizionale varietà di genere. Da un lato, il fatto stesso che la produzione degli autori considerati sia in larga parte, se non esclusivamente, costituita da testi politici o narrativi o popolari è di per sé un dato non neutro, dall'altro i medesimi fenomeni si ritrovano in testi non narrativi di autori che non scelgono il registro popolare.

Un esempio in questo senso è senz'altro Niccolò Tommaseo, la cui esperienza poetica, piuttosto longeva, si colloca tra l'inizio degli anni trenta dell'Ottocento e i primi anni settanta.

⁵⁰ Ivi, p. 71.

⁵¹ Ivi, p. 209.

In attesa dell'edizione critica di Manai, per la schedatura è stata utilizzata l'unica edizione complessiva allestita dall'autore su impulso di Gino Capponi, stampata dai Successori Le Monnier nel 1872⁵², su cui si basano anche tutte le edizioni postume. La materia è ripartita in quattro sezioni, organizzate per argomenti, benché il nucleo tematico di ciascuna sezione non sia esplicitato: la prima parte contiene soprattutto testi di argomento politico; la seconda raccoglie poesie familiari, amorose o che riflettono sulla società; la terza verte su temi religiosi e d'occasione; la quarta consta di testi che prendono spunto da elementi naturali e leggi fisiche. A questa organizzazione tematica se ne aggiunge un'altra di tipo cronologico: oltre a indicare per quasi tutti i testi una data di composizione, in una nota posta a chiusura del volume, Tommaseo divide la produzione in tre momenti, che si può immaginare corrispondano a tre stagioni della sua poesia, oltre che della storia d'Italia: dal 1832 al 1845; dal 1845 al 1860; dal 1860 in poi. L'interazione tra queste due ripartizioni permette di declinare il censimento tenendo conto della materia e di ricostruire alcune tendenze evolutive interessanti all'interno della vasta produzione dell'autore.

Un aspetto da rilevare è che, sebbene la sintassi dei testi sia piuttosto semplice lungo tutta la produzione, dopo gli anni cinquanta si ricava una progressione interna orientata verso un'ulteriore semplificazione. Nei testi che riportano date di composizione sicuramente successive al 1850 la percentuale di periodi che non superano i due versi è maggiore del 74% in media (si noti che la percentuale in *Myricae* è del 69%), indipendentemente dal tipo di metro, e in soli 5 componimenti su 44 è inferiore al 50%, mentre nei testi che precedono il 1845, pur mantenendosi comunque piuttosto alta, la media complessiva scende al 60%.

I gradi di subordinazione restano bassi in tutta la produzione: su 146 componimenti censiti, 51 presentano esclusivamente subordinate di primo grado; il terzo grado di subordinazione è raggiunto in soli 13 testi, e il quarto solo in 3. Si registra, inoltre, una certa evoluzione: 25 delle poesie in cui le subordinate non superano il primo grado si collocano con certezza dopo il 1850 e solo 12 precedono il 1845, benché i componimenti che si collocano prima del '45 siano più numerosi (57 contro 44).

È interessante anche la tipologia delle subordinate di grado superiore: spesso si tratta di relative o di subordinate implicite, participiali o gerundive,

⁵² Per la descrizione del testimone e del suo contenuto, rinvio a A. MANAI, *Per un'edizione critica delle poesie di Niccolò Tommaseo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, pp. 33-36.

non di rado limitate al solo verbo: tra le subordinate di terzo grado ho contato 7 relative, 6 participiali, 3 gerundive, su 26 totali.

Sono piuttosto frequenti i testi con un numero di subordinate decisamente ridotto, sia prima, sia dopo il 1850: ad esempio, *Esilio volontario*, del 1834, conta 5 subordinate su 26 periodi; *Il tempo*, terza parte in senari doppi di *Presente e avvenire*, ancora del 1834, ne presenta 1 su 17, e la prima parte, in strofe di ottonari, *L'uomo*, 2 su 16; *L'ideale*, in strofe di endecasillabi, composto tra il 1832 e il '45, conta 8 subordinate su 39 periodi; *A mia sorella*, in settenari, 7 su 27 periodi. *A Pio IX* (saffiche di endecasillabi + 1 settenario), del 1851, ha solo 4 subordinate su 56 periodi; *A Venezia*, del 1870, 7 su 19; *I gradi degli enti*, composto tra il 1845 e il 1860, ne presenta 2 su 14 periodi.

Il fenomeno è più incisivo nei testi brevi, numericamente più frequenti dopo il 1850: ad esempio, il componimento *Apparizione* (1851), costituito da 6 endecasillabi, presenta una subordinata su 5 periodi; *Mio figlio* (composto dopo il 1860), che consta di 11 versi in endecasillabi e settenari variamente disposti, ha 3 subordinate su 11 versi; *Al dolore amico*, del 1853, in ottonari, conta una sola subordinata su 9 periodi, distribuiti su 16 versi; *Fiori dell'orto del Getsemani*, composto dopo il 1860 e costituito da due strofe di cinque ottonari, ha una sola subordinata, relativa, su 7 periodi; le subordinate sono del tutto assenti nel breve *Non richiedere compassione* (8 versi), in strofe di endecasillabi, del 1860, e nel sonetto *A mia figlia*, successivo al 1860.

Prevalgono le subordinate a basso grado di complessità e in particolare le relative, che in 58 componimenti, più o meno equamente distribuiti nelle varie sezioni (quindi rispetto ai temi), quanto a data di composizione e nelle varie forme metriche, costituiscono da sole almeno la metà delle subordinate totali⁵³.

⁵³ Il numero di relative rispetto al numero di subordinate è 20 su 38 *A Stefano Conti* (1839); 21 su 39 *La carcere – a Enrico Stiegliz* (1848); 12 su 22 *A Luigi Filippo* (1848); 4 su 7 *Nella carcere* (1845-60); 4 su 5 *L'Esule* (1850); 9 su 16 *Libertà* (1835); 3 su 4 *A Pio IX* (1851); 1 su una sola subordinata *L'Italia e l'Europa nel 1848* (1848); 23 su 40 *Mane Thecel, Phares* (1837); 4 su 7 *Vocazione* (1833); 8 su 9 *La carcere* (1848); 3 su 3 *La croce di Savoia* (1860); 1 su 2 *Le galline e il progresso* (dopo 1860); 8 su 13 *Trieste* (dopo 1860); 1 su 2 *Nelle nozze di Temistocle Mariotti* (dopo 1860); 6 su 11 *A donna Lucchese* (1838); 4 su 5 *L'umanità* (secondo movimento di *Presente e avvenire*, del 1834); 2 su 4 *Piaghe nascoste* (1837); 7 su 14 *Il pensiero d'una morente* (1832-45); 4 su 8 *A giovinetta* (1832-45); 8 su 16 *Fine dell'errore* (1832-45); 1 su 2 *Educazione* (1832-45); 17 su 30 *Agli amici* (1832-45); 5 su 8 *L'ideale* (1832-45); 3 su 3 *A donna non credente* (1832-45); 5 su 7 *Per mio figlio* (1858); 8 su 15 *A donna elegante* (1832-45); 7 su 11 *La moglie* (1838); 5 su 7 *A mia sorella* (1869); 2 su 3 *La mia lampana* (1860); 12 su 19 *I sogni* (1845-60); 3 su 5 *Dolore operoso* (1845-60); 39 su 11 *In morte di Giovanna Mannelli Galilei* (1865); 5 su 7 *Il battesimo* (1832-45); 7 su 13 *Dolore* (1839); 2 su 3 *Conforto* (1851); 15 su 28 *A una marchesa*

Secondo un procedimento già esemplificato su altri autori, laddove si registri un numero maggiore di subordinate, queste sono spesso inserite in strutture ricorrenti che ne appianano la percezione da parte del lettore. Ad esempio, ne *I corpi*, del 1852, in settenari, le subordinate superano in numero le principali, anche se di poco (12 subordinate su 9 principali), ma sono di norma brevi, semplici e coordinate tra loro:

Questo che l'ampio vano
d'immagini dipinge
mondo de' corpi arcano,
che di dolor mi cinge,
ed or fitto a me si stringe,
or fugge a' miei desii, chiamato invano

[...]

Come in metallo fuse
e capovolte ad arte,
le lettere confuse
la man distinse, e sparte
le unì, le impresse, in carte
ed il tesor de' secoli v'inchiuso;

così di quante, o Dio⁵⁴

In entrambi i passi la sintassi della proposizione è parzialmente perturbata, con la preferenza per il verbo in posizione finale, ma quella del periodo è alleggerita dalla presenza di subordinate coordinate tra loro, tutte della misura di un verso al massimo e spesso più brevi.

Un comportamento simile si riscontra in *Carità*, del 1837 (quindi nella prima produzione di Tommaseo), in strofe di ottonari, decisamente cantabili: le subordinate sono 9 su 3 principali, ma ogni strofa è costituita da un periodo ipotetico, aperto da due condizionali (ciascuna delle quali può

partorienti (1832-45); 3 su 3 *Soprabbondanza della redenzione* (dopo 1860); 6 su 10 *L'amico nostro* (1837); 1 su 1 *Fiori dell'orto del Getsemani* (dopo 1860); 1 su 2 *La comunione spirituale* (dopo 1860); 4 su 6 *Le forme* (1851); 11 su 12 *Alla terra* (1851); 2 su 3 *Le altezze* (1845-60); 10 su 16 *La vita dell'universo* (1845-60); 1 su 2 *Stagioni dell'universo* (1845-60); 5 su 6 *Il germe dei mondi* (1845-60); 3 su 5 *Unità* (1845-60); 9 su 13 *Lo spazio* (1851); 15 su 17 *Armonia delle cose* (1835); 6 su 9 *Correnti della vita* (1852); 1 su 2 *I gradi degli enti* (1845-60); 1 su 2 *Le ruote divine* (1832-45); 8 su 9 *La luce* (1851); 6 su 12 *I corpi* (1852); 5 su 7 *L'intero* (1845-60).

⁵⁴ TOMMASEO, *Poesie*, p. 471.

reggere eventualmente una subordinata di secondo grado, in due casi su tre una relativa) e chiuso da una principale negativa:

Se i dolori altrui non senti,
Tutto pien del tuo dolore;
Se al tradito, al derelitto,
Al deluso in suo delitto,
Se non pensi ai mesti assenti,
All'angoscia di chi muore;
Non hai viscere d'amore.

Se, qual fiamma struggitrice,
Pien di fumo e di stridore
È lo zelo che t'accende;
Se il pensier tuo non iscende
Nel pensier dell'infelice,
Come rio tranquillo al fiore;
Non intendi il vero amore.

Se la nebbia che t'offese
Non inondi di splendore;
Se ad ignoti, a stolti, a rei
Riverente e pio non sei,
Come a tutti il ciel cortese
Dà sue piogge e suo calore;
Non salisti al sommo amore.⁵⁵

Addirittura ne *La notte del dolore* (in settenari, composta tra il 1832 e il '45), che vanta un rapporto eccezionalmente sbilanciato a vantaggio delle subordinate rispetto alle principali e un periodo straordinariamente ascendente, tutto il testo è costruito sulla ripetizione di un'identica struttura: le 17 dichiarative coordinate sono rette dall'unica principale, contenuta nell'ultimo distico.

Più spesso le strutture ricorrenti si trovano in contesti meno complessi, sostenuti da anafore anche insistite, come in *Presente e avvenire*, del 1834, che consta di tre parti (*L'uomo*, *L'umanità* e *Il tempo*):

Perché trepidi e audaci i potenti?
Perché i popoli vili e frementi?
Perché crudi e superbi i terror'?
Perché l'uom, dell'errar non mai lasso,

⁵⁵ Ivi, p. 205.

Cade, e sorge, e ricade a ogni passo?
Tanto amore, e tant'ira ne' cuor'?

(*L'umanità*, vv. 13-18)⁵⁶

Di cielo, di luce, di spirito e d'onda,
Di quete rugiade, di marcida fronda,
D'umano sudore, si nutrono i fior'.
D'indugi, di colpe dal pianto lavate,
Di spregi, di preci dal pianto rigate,
Di lunghi deliri, si nutre l'amor.

(*Il tempo*, vv. 1-6)⁵⁷

Sembra incidere anche per Tommaseo il tema politico, che porta a riprese più frequenti e corpose (fino a interi versi), come già osservato in Dall'On-garo e Berchet. In *Coraggio e speranza*, ad esempio, composto tra il 1832 e il 1845, alla fine di ogni strofa si ripete, pressoché identico, un senario che rinvia al titolo e sono particolarmente frequenti i procedimenti anaforici interni e le riprese di struttura:

È buja la valle; ma i pini del monte
Già l'alba incorona del vergine raggio.
Scuotiamci dal sonno, leviamo la fronte:
Fratelli coraggio.

Fu lunga la notte, fu sonno affannoso;
Ma il sole ci apporta travagli novelli.
Peggior della morte è il turpe riposo:
Coraggio fratelli.

Continua battaglia la vita del forte,
Per erti sentieri continuo viaggio.
Armati ed andanti ci colga la morte:
Speranza e coraggio.

Pensiam che i nemici fratelli ci sono;
Cerchiam del valore nel cielo i modelli.

Armiamci d'amore, vinciam col perdono:
Speranza fratelli.⁵⁸

⁵⁶ Ivi, p. 80.

⁵⁷ Ivi, p. 81.

⁵⁸ Ivi, p. 83.

Le riprese si trasformano talvolta in strutture elencatorie che accrescono l'effetto di appianamento sintattico, riproponendo continuamente lo stesso schema. Si vedano, ad esempio, i primi versi de *Il padre morto*, del 1835, in distici di settenari, in cui ogni verso è occupato da un complemento di luogo:

Ne' lampi della gioia,
Nell'ore della noia,

Negl'inni dell'affetto,
Accanto al mesto letto,

Alla povera mensa,
Sotto la pace immensa

Di buio ciel nevoso,
In dolce atto amoroso

Veggio vèr me venire
Una cara Ombra, e dire (vv. 1-10)⁵⁹

o ancora, in *Le memorie dell'uomo*, del 1835, in strofe di endecasillabi e settenari:

Un sospirar di giovanette fronde,
Un pianger d'onde, un raggio che si sposa
All'erba rugiadosa;
Un inchinar di fronte innamorata,
Una prece infiammata, un generoso
Detto, un tacer pietoso, un guardo arriso
Di sconosciuto viso (vv. 36-42)⁶⁰

Tra i procedimenti che si ritroveranno in Pascoli, sono frequenti in Tommaseo anche i costrutti ellittici del verbo, come nei primi versi de *L'Ideale*, in distici di endecasillabi, composta tra il 1832 e il '45:

La giovin donna ch'i' amo d'amore,
M'ama con tutte le forze del core.

⁵⁹ Ivi, p. 99.

⁶⁰ Ivi, p. 186.

Mai tutta trista, né mai tutta lieta:
Queta è sua doglia, la gioia più queta.

Tutta coperta d'un semplice manto:
La sua parola un dolcissimo canto.

Vede, dormendo, di ciel visioni,
E le contesse in sognate canzoni.

Ell'ha di vergine il timido amore
Di vedovetta il maturo calore. (vv. 1-10)⁶¹

Tutto il testo, anche oltre i primi versi qui citati, è decisamente semplice: i periodi non esondano in nessun caso oltre il distico e spesso sono della misura di un solo verso o più brevi, e l'omissione del verbo non pare dipendere da ragioni versificatorie, come mostra almeno il verso 6. Anche la sintassi della proposizione è decisamente lineare, il ritmo è costante e cantabile, il lessico è quotidiano. Le scelte retoriche contribuiscono ad abbassare lo stile più che a innalzarlo: dal poliptoto che apre il componimento, che ripropone uno stilema ormai abusato, inclusa la rima *core* – *amore*, alle antitesi che accrescono la ricorsività delle strutture e rendono l'insieme ancora più elementare.

In alcuni casi i costrutti ellittici si trovano in contesti enfatici, all'interno di interrogative retoriche o esclamazioni, come a riprodurre una sorte di conversazione del poeta con i suoi interlocutori, come nel lungo *Sofia*, che Tommaseo colloca tra i testi composti tra il 1832 e il '45:

Dimmi, Sofia, com'è che tanta angoscia
Di desio da' tuoi occhi, e sì quieta
Gioia in me spiri dalla tua favella?
Come, in sì fiero amor, pensier' sì lieti? (vv. 107-110)⁶²

Come mai dall'immagine serena
Di te, angelo mio, pensier' sì foschi?
Come da tanto amor tanti dolori? (vv. 51-53)⁶³

Lassuso indivisibili,
Sofia, gli affetti, e santi.

⁶¹ Ivi, p. 179.

⁶² Ivi, p. 164.

⁶³ Ivi, p. 166.

Che son le nostre lagrime?
 Poca rugiada avanti
 La luce del mattin. (vv. 81-85)⁶⁴

Le maggiori innovazioni, come si è visto, si collocano dunque a livello del periodo, benché anche all'interno della proposizione siano rari gli iperbati particolarmente complessi. Il testo più involuto da questo punto di vista, tra quelli che ho censito, è *Voluttà e rimorso*, per cui Tommaseo sperimenta l'esametro barbaro. La perturbazione insistita delle frasi dipende probabilmente in questo caso dalla volontà di imitare il modello latino, oltre che dalle esigenze del ritmo, ed è significativa della consapevolezza con cui Tommaseo tratta l'aspetto sintattico, confermando, per converso, la studiata ricerca di una sintassi più lineare negli altri componimenti.

In generale gli iperbati sono poco incidenti, coinvolgono pochi elementi e raramente superano la misura di uno o due versi, risolvendosi spesso nella posticipazione del verbo. Si trovano, tuttavia, zone più involute, anche in testi politici, come *A Giuseppe Multedo*, in terzine di endecasillabi (non dantesche: i primi due versi hanno rima baciata e l'ultimo è tronco); qui, sebbene la sintassi del periodo sia relativamente semplice, la lettura è complicata da più iperbati, resi più ardui dall'*enjambement* interstrofico:

Ma se del tuo nemico a te diletta
 L'acre dolor, compiuta è la vendetta:
 Dalle tue rupi il torrido soffio

Vento, che di lontane onde l'altra
 Regina un tempo, ligure bandiera
 Con la spezzata antenna in mar lanciò. (vv. 19-24)⁶⁵

Se la sintassi, soprattutto del periodo, si muove verso la semplificazione fin dalla prima metà del secolo, più lenta è l'evoluzione del lessico, come mostra il fatto che i termini impoetici (ma da tempo ormai sdoganati da Leopardi) sono relegati nel registro comico-satirico ancora dopo il 1860 ne *Le galline e il progresso*.

Augurasti al poveretto
 Ogni festa una gallina:
 Vedi un po', dal tuo concetto

⁶⁴ Ivi, p. 170.

⁶⁵ Ivi, p. 28.

Come sguscia la dottrina
De' reali consiglier'.

Ogni festa una gallina
Io non bramo al poveretto,
Ma una prece ogni mattina,
Ma da sera un pane, un tetto,
Un cuor puro, e un origlier.

La gallina che dovea
Fare il povero felice,
Ne' tuoi sogni si cuoceva
Come l'araba fenice;
Se n'è ita in fumo, o re.

Ma non l'ala, o re, d'un pollo
Apre il volo ai gran pensieri,
Non mantiene il cuor satollo:
Questo i regi consiglieri
Ti ricantano con me.⁶⁶

La critica alle disuguaglianze dello stato postunitario è affrontata in termini satirici e, in linea con la tipologia testuale, commistiona elementi tradizionali come *prece* e *origlier* e altri di registro comico, come *gallina* (il contesto e l'ispirazione sono ben diversi dalla *Quiete*), *l'ala di un pollo*, la forma diminuita *poveretto* e, più in generale, una certa ripetitività del lessico. Come richiede il registro, la sintassi è decisamente piana.

Conferma per Tommaseo la maggiore conservatività dell'assetto lessicale anche la presenza di tessere tradizionali, come l'imperativo tragico, che con le sue sei occorrenze nei testi censiti⁶⁷, ricorre più spesso rispetto agli altri autori.

Un altro aspetto attraverso cui si manifesta l'insofferenza della poesia ottocentesca per le strutture tradizionali è l'erosione dall'interno della tradizio-

⁶⁶ Ivi, p. 70.

⁶⁷ *Affetti, errore, ravvedimento* (settenari, 1832-45): «Tu scendi a visitarla; / non delle mie miserie / ma del mio cuor le parla» (p. 136); *Al dolore amico* (ottonari, 1853): «vieni e mai non m'abbandona» (p. 198); *Ad un maestro* (endecasillabi sciolti, 1824): «volgi i rai dell'esempio; e, come scerni / spuntar la gemma del primiero affetto / sui rami tenerelli, amor v'innesta» (p. 217); *Il battesimo* (ottonari, 1832-45): «T'allontana, o spirto immondo» p. 268); *In morte di Giovanna Mannelli-Galilei* (endecasillabi e settenari, 1865): «senti la pia che dice: "or ti consola; [...] / Gl'insegna amar la patria» (p. 290).

ne, attraverso la rivisitazione delle forme canoniche, che scardina progressivamente l'isometria strofica e porta alla nascita di nuovi generi, che pongono spesso problemi definitivi agli stessi autori (si pensi ad esempio alla difficoltà di definire con esattezza la ballata romantica, o le fantasie).

In questa linea può essere fatta rientrare l'esperienza leopardiana, che però, rispetto agli autori che ho considerato, si è rivelata piuttosto eccentrica. Ricostruirla e discuterla richiederebbe molto spazio, e mi permetto di rinviare ad altra sede, limitandomi a qualche nota di sintesi.

Anche Leopardi, nei *Canti*, trattò con grande attenzione la sintassi, che si evolve insieme al rinnovamento delle forme metriche. Un dato piuttosto evidente è la diversa considerazione della sintassi del periodo rispetto a quella della proposizione: quest'ultima, infatti, resta preziosa e variamente involuta anche negli idilli e nei canti pisano-recanatesi, benché vengano meno alcuni fenomeni di trasposizione più complessi, come ha ben dimostrato Simone Moro⁶⁸; la sintassi del periodo, invece, si mostra meno involuta, benché non raggiunga neppure negli idilli i livelli di semplificazione riscontrati nei poeti minori⁶⁹. Già Giulio Herzeg, d'altra parte, notava come la sintassi del periodo nei *Canti* tenda a evitare la complessità eccessiva e si organizzi spesso in strutture simmetriche, più che su differenti livelli di ipotassi, mantenendo «uno stile artistico, di intonazione retorica, tendente a formule

⁶⁸ Per una visione d'insieme del fenomeno rinvio alle tabelle riassuntive alle pp. 57-59, ma va tenuta presente tutta la parte prima (S. MORO, *Con l'arditezza della frase. Ordine artificiale e Sublime nei "Canti" di Leopardi*, Pisa, ETS, 2017, pp. 17-67).

⁶⁹ Una considerazione a parte merita il *Risorgimento* (la cui eccentricità nei *Canti* è stata d'altra parte ampiamente segnalata dalla critica), che si avvicina per alcuni aspetti alle modalità espressive descritte per gli altri autori del *corpus* spogliato. Andrea Campana sottolinea la cantabilità di questa canzonetta di stampo arcadico e la forte incidenza dell'iterazione, che considera l'«aspetto stilistico più originale» del testo e un «fatto quasi unico nei *Canti*, considerato che l'autore era affetto da *horror repetitionis*» (G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di A. CAMPANA, Roma, Carocci, 2014, pp. 304-5. Per l'ultimo giudizio Campana si rifà a G. CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52). Nel componimento i periodi sono generalmente brevi (nella maggior parte dei casi sviluppati su due versi, a bipartire le strofe) e le subordinate, praticamente tutte di primo grado (si incontra un'unica subordinata di secondo grado, costituita dal solo *fuggendo*, al v. 127) sono spesso coordinate in accumulazione, incardinate in strutture ricorrenti e sostenute da numerose anafore e riprese, secondo un'architettura simile a quella degli *Inni sacri* manzoniani. Tuttavia, a differenza di quanto accade per i testi di Manzoni (e come è invece caratteristico di Leopardi, per quanto ho potuto osservare), la sintassi della proposizione si muove in direzione opposta, mostrando una maggiore incidenza di perturbazioni rispetto ai canti pisano-recanatesi, benché comunque il componimento si attesti su percentuali inferiori rispetto alle canzoni, come dimostrato da Simone Moro (S. MORO, *Con l'arditezza della frase*, p. 58).

grandiose, senza cadere nell'esagerato, nel baroccheggianti, nell'artificioso o manierato»⁷⁰, sufficientemente distante da quello della prosa⁷¹.

Tuttavia, l'impressione che ho ricavato dal censimento è che l'esempio leopardiano degli idilli non sia stato né seguito né, in fondo, recepito: forse nella percezione dei contemporanei la poesia leopardiana restava caratterizzata soprattutto dagli iperbati complessi ben descritti da Moro, specie nel contesto di generale semplificazione che ho appena descritto, nonostante la progressiva tendenza all'alleggerimento della sintassi del periodo e della proposizione che ho potuto riscontrare e che culmina nei canti pisano-recanatesi. Mi pare esemplare, rispetto a questo tipo di ricezione da parte dei contemporanei, l'unica canzone libera di Carrer, *Per nozze*, di chiara imitazione leopardiana, come mostrano, oltre alla scelta del metro, il repertorio di immagini e alcune scelte lessicali.

Riporto parzialmente la prima strofa per rendere la complessità sintattica del testo, a paragone con gli altri già discussi, e aggiungo qualche passaggio successivo tra quelli tematicamente più affini al modello leopardiano:

O giovinetto, che la chioma bella
 Scorrer vedrai disciolta
 Sovra il candido seno alla donzella
 Ne' tuoi beati talami raccolta,
 Quando l'accorsa folla, indugiatrice
 I dolci gaudii vostri,
 Dal limitar felice
 E desiato escluda un Genio amico,
 Che le vesti pompose
 Odia e il fulgor degli ostri
 E i veli avvolti al bel fianco pudico
 Di giovinette spose;
 E, più che il suon dell'arpa e del liuto
 E dell'ilare danza le vicende,
 Ama i lunghi sospiri e il gemer muto,
 Nella difficil ora in cui non muore
 Il virgineo pudore,

⁷⁰ G. HERCZEG, *Premesse teoriche per un'interpretazione stilistica delle frasi leopardiane*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1962, a cura del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Firenze, Olschki, 1964, pp. 321-66, alle pp. 358 e 362; cfr. anche ID., *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 317-434. Il giudizio è ripreso da MORO, *Con l'arditezza della frase*, pp. 17-18.

⁷¹ Per le *Operette morali* si vedano almeno M. VITALE, *La lingua della prosa di G. Leopardi: le "Operette morali"*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, e R. TESI, *Un'immensa molteplicità di lingue e di stili. Studi sulla fine dell'italiano letterario della tradizione*, Firenze, Cesati, 2009, pp. 15-84.

Ma nuove leggi apprende:
 O giovinetto, a te ride la vita,
 E di speranze abbonda
 la fervid'alma nell'età fiorita (vv. 1-21)

Nei nostri petti, che in perpetua briga
 Ne ravvolge ed imbriga
 E, sopra quanto mai può dar la terra
 Di verace dolcezza
 Sta quel che dalla mente si disserra
 immaginato gaudio, e più s'apprezza.
 Onde le palme desiose tende
 Al caro sogno, che l'alletta e fugge,
 Il misero, e si strugge
 Ognor più d'arrivarlo, e mai nol prende. (vv. 55-64)

Lui di lontano ascolta
 La villanella, che per larga strada
 Il suol dalle nocenti erbe dirada,
 Perché sorga la messe indi più folta;
 O il mietitor, che, la canzone intesa,
 La falce tiene per udir sospesa. (vv. 109-114)

Il testo è molto diverso dagli altri componimenti di Carrer censiti, inclusa la canzone tradizionale che immediatamente lo segue: è l'unico in cui si raggiunge il quinto grado di subordinazione (in ben due casi, due relative) e si registrano tre delle quattro subordinate di quarto grado riscontrabili nell'intero *corpus* (l'altra è nella ballata *Il Marchese Arnoldo*); inoltre le subordinate sono quasi il doppio delle principali (117 contro 67). Fin dall'esordio il componimento mostra una sintassi decisamente involuta, in cui la principale si trova al diciannovesimo verso, preceduta da 9 subordinate, due delle quali al quinto grado; l'ordine della proposizione è costantemente perturbato, con il verbo quasi sistematicamente in fondo; il lessico è senz'altro tradizionale (es. *talami*, *gaudii*, *ostri*, *desiato*, *alma*), e i pochi aggettivi in posizione predicativa dipendono generalmente da ragioni metriche e rimiche (*chioma bella* in rima con *donzella*) o retoriche (*gemer muto*, in chiasmo con *lunghe sospiri*). Sono appena meno complessi i passi successivi, fin troppo apertamente percorsi da temi cari a Leopardi. Nel primo si accalcano in dieci versi 11 subordinate, rette dalla principale al v. 5: nonostante il punto fermo, la congiunzione consecutiva *onde* prosegue, infatti, il discorso di cui i primi versi

sono premessa, sviluppando il tema del piacere, sogno irraggiungibile di cui si gode in parte solo nell'immaginazione e nell'attesa; la consecutiva diviene, quindi, una subordinata di secondo grado, coordinata a *si strugge* (che regge la finale infinitiva di terzo grado *d'arrivarlo*) e *nol prende*, e regge due relative di terzo grado, anch'esse coordinate, in tradizionale dittologia. Poiché anche in altri casi, nell'omaggiare un famoso autore con un componimento a lui ispirato, Carrer cerca di riprodurne in qualche modo lo stile e i vezzi espressivi, è probabile che la complessità di questo testo sia frutto dell'impressione che Carrer aveva della scrittura leopardiana.

La lirica italiana tra Otto e Novecento: vicende della sintassi poetica attraverso la critica

Giovanna Zoccarato

Il profondo rinnovamento, tanto lessicale quanto sintattico e metrico, che la lirica italiana ha subito a cavaliere tra Otto e Novecento è stato e continua ad essere oggetto di una feconda corrente di studi di critica linguistica: ciò che viene registrato è senza dubbio un cambio di paradigma, per altro proclamato – in maniera più o meno velleitaria – dagli stessi poeti, attraverso arditi incitamenti (paradigmatici sono i versi di Domenico Gnoli, «Apriamo i vetri, / rinnoviamo l'aria chiusa») o pose arrendevoli e rinunciarie (si ricordi almeno Corazzini, «Perché tu mi dici: poeta? / Io non sono un poeta»). I contributi che negli ultimi cinquant'anni hanno indagato le forme della lirica italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, procedendo con progressive estensioni del campo di indagine e intensificazioni della sistematicità degli spogli, consentono ora da un lato di riconoscere la complessità delle dinamiche di mutazione, dall'altro di identificare alcune direttrici di rinnovamento linguistico attorno alle quali si agglutinano i diversi fenomeni sintattici responsabili della metamorfosi della lirica italiana dalla Scapigliatura a Montale¹.

È ormai chiaro che, quando si parla del rinnovamento formale della lirica

¹ I testi poetici, quando non diversamente segnalato, sono citati dalle seguenti raccolte: L. BALDACCI, *Poeti minori dell'Ottocento*, vol. 1, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958; G. VIAZZI, *Dal Simbolismo al Decò*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1981; P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978; G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di P. GIBELLINI, Milano, Mondadori, 1988; G. D'ANNUNZIO, *Poema Paradisiaco*, in *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, Milano, Mondadori, 2001; G. PASCOLI, *Myricae*, a cura di G. NAVA, Firenze, Sansoni, 1974; G. PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. EBANI, Firenze, La Nuova Italia, 2001; S. CORAZZINI, *Opere*, a cura di A.I. VILLA, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999; C. GOVONI, *Gli aborti: le poesie d'Arlecchino, I cenci dell'anima*, a cura di F. TARGHETTA, Genova, Ed. San Marco dei Giustiniani, 2008; G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a cura di A. ROCCA, introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Milano, Mondadori, 1980; M. MORETTI, *Poesie 1905-1914*, Milano, Treves, 1919; E. MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di G. CONTINI e R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 1980.

tra XIX e XX secolo, si fa in realtà riferimento a «un processo molto lento»² e composito: gli studi critici, e in particolare il recente volume *L'autunno della tradizione* di Sergio Bozzola, hanno infatti messo in evidenza che il superamento delle tradizionali forme metriche e sintattico-testuali non si verifica all'improvviso per opera di questo o quell'autore, ma che anzi il percorso che porta, sulla soglia del Novecento, a «rinnovare la poesia e la letteratura»³ parte da lontano, e che il cambio di paradigma avviene, più che per deflagrazione, per accumulo di tratti, «con spostamenti minimi e aggiustamenti progressivi»⁴. E anche quando in diacronia si individuano esperienze poetiche di maggiore rottura, non sono queste che poi consegnano alla tradizione forme poetiche fruibili dai posteri:

Se si osserva il paesaggio della poesia italiana da un punto di quota sufficientemente alto e panoramico, vi si individueranno episodi e soluzioni *localmente* traumatici, ma privi perlopiù di continuità e seguito. Sovvertimenti e rivoluzioni hanno quasi sempre generato drappelli di seguaci, ma non veri e propri eredi. E quando la novità si è incarnata in un solo scrittore, vedi D'Annunzio, non sono stati gli aspetti più eclatanti delle sue innovazioni a fare durevolmente scuola, ma quelli più sottili, come può essere una certa foggia dell'endecasillabo o la rima imperfetta⁵.

La critica procede allora a rintracciare anche quei fenomeni sintattici che, in una sorta di continuità nel cambiamento, consentono di riallacciare le novità novecentesche a dinamiche sintattiche già presenti nella poesia della seconda metà dell'Ottocento. Così procede ad esempio Sara Pacaccio, a proposito della sintassi pascoliana ma con un ragionamento che potrebbe essere facilmente estendibile anche ad altri luoghi della tradizione:

se è indubbio [...] che le innovazioni sintattiche pascoliane hanno avuto un forte potere modellizzante rispetto a varie filiere della poesia successiva, la natura conservativa e imitativa della nostra tradizione, specie poetica, impedisce di sostenere che esse si siano potute produrre im-

² S. BOZZOLA, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2016, p. 9.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 10.

⁵ BOZZOLA, *L'autunno della tradizione*, p. 9. Emblematico a questo proposito è il caso del Futurismo: i poeti dell'avanguardia portano avanti in maniera oltranzista l'impeto di rottura anche linguistica con le forme della tradizione, ma ciò che rimane della loro esperienza è soltanto «l'impressione di un moto complessivo di liberazione magmatica, di una sperimentazione a ventaglio del 'nuovo'» più che «di una nuova grammatica e di risultati coerenti» (L. SERIANNI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 208).

provvisamente, senza che un processo di semplificazione fosse attivo già nell'Ottocento⁶.

Negli ultimi anni, il tentativo di recuperare le radici ottocentesche del paradigma sintattico e testuale del Novecento ha interessato numerosi studiosi, e accanto ai contributi di Sergio Bozzola e di Sara Pacaccio andranno ricordati almeno quelli di Antonio Girardi sulla lirica tardo-ottocentesca e di Pier Vincenzo Mengaldo sulla sintassi leopardiana e sulle liriche di Manzoni⁷. I primi, indagando in questa direzione, mostrano come alcuni tratti del rinnovamento sintattico di Pascoli prima e dei Crepuscolari poi siano già anticipati, in un dualismo altalenante con elementi invece di conservatorismo, dalla Scapigliatura e dai poeti dell'Italia unita – Praga e Boito, ad esempio –; i secondi concorrono invece a dimostrare come già i sistemi linguistici di Leopardi e Manzoni poeta contemplassero tra le opzioni stilistiche la semplificazione sintattica, l'abbassamento alle forme espressive della narrazione in prosa e l'avvicinamento al parlato. Per tracciare una storia attendibile della lingua e della sintassi poetica, dunque, le direttrici

⁶ S. PACACCIO, *Prime ricognizioni per uno studio della sintassi nella poesia italiana tra gli «Inni sacri» e i «Canti di Castelvecchio»*, in «Stilistica e metrica italiana», xiv, 2014, pp. 95-128, a p. 96.

⁷ Si vedano almeno: S. BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto*, I. *Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, 2014, pp. 353-402; BOZZOLA, *L'autunno della tradizione*; A. GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», lxxviii, fasc. 504, 1981, pp. 573-99; A. GIRARDI, *Generi e innovazioni linguistiche: Riccardi e Betteloni*, in «Studi linguistici italiani», xxxv, fasc. II, 2009, pp. 269-77; A. GIRARDI, *Nei dintorni di «Myricae». Come muore una lingua poetica*, in Id., *Prosa in versi. Da Pascoli e Giudici*, Padova, Esedra, 2001, pp. 27-50; PACACCIO, *Prime ricognizioni*; S. PACACCIO, *Ansia di nuovo e fascino d'antico. Appunti sulla lingua poetica di Giovanni Camerana*, in «Versants. Revue suisse des littératures romanes», lvii, 2010, pp. 105-25. La compresenza, nella poesia scapigliata, di tratti linguistici mutuati dalla tradizione petrarchesca e di elementi che invece abbassano lo stile verso la prosa e il parlato è in parte descritta anche in M. ARCANGELI, *La Scapigliatura poetica «milanese» e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e stile*, Roma, Aracne, 2003; P.V. MENGALDO, *Note di sintassi poetica leopardiana*, in «Lingua e stile», xlv, fasc. III, 2009, pp. 231-60 (ora in *Leopardi antiromantico e altri saggi sui «Canti»*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 75-106) e P.V. MENGALDO, *Forme sintattiche della lirica di Manzoni*, in *Letteratura e filologia fra Italia e Svizzera. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. TERZOLI, A. ASOR ROSA, G. INGLESE, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento: letteratura e linguistica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 3-15. Sugli stessi argomenti si vedano anche G. NENCIONI, *La lingua del Leopardi lirico*, in *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 369-98; A. GIRARDI, *Lingua e pensiero nei «Canti» di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000; P.V. MENGALDO, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei «Canti» di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2006 e A. ACCAME BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

di rinnovamento andranno intrecciate anche a ritroso, in una prospettiva che aumenta la profondità e porta a volte a ricalibrare i pesi⁸; non solo: accanto ai poeti che per molti aspetti incarnano la rivoluzione all'interno della tradizione dovranno essere considerati anche i minori o minimi, che consentono di ricostruire un *milieu* stilistico nel quale i tratti sintattici dei grandi sono spesso anticipati, oppure confermati. I loro apporti, nell'economia della stratificazione storica, hanno un peso non trascurabile «in quanto più d'uno, in quanto media della produzione poetica»⁹. Allineando i risultati degli studi fin qui disponibili è allora possibile rileggere, anche grazie al contributo epigonale dei minori, alcune tracce di evoluzione dei paradigmi lungo l'asse diacronico¹⁰.

⁸ Girardi, ad esempio, chiosa che «quando si dice che i crepuscolari abbassano, umiliano o rovesciano il sublime dannunziano, si dice una mezza verità: in realtà proseguono anche un filone che al vate preesisteva» (GIRARDI, *Prosa in versi*, p. 10).

⁹ L'autore invita dunque a considerare «il peso decisivo che hanno in questo processo il bosco dei minori e il sottobosco dei minimi» (ivi, p. 9).

¹⁰ Sicuramente il discorso sulle scelte sintattiche va tenuto saldamente unito a quello, altrettanto importante, sulle scelte metriche: negli anni a cavaliere tra XIX e XX secolo, infatti, anche la *facies* metrica dei testi, al pari della sintassi, va incontro a un processo di disgregamento e di liberazione dalle misure tradizionali, e tali – a volte estremi – cambi di forma non possono non influenzarsi reciprocamente. Sono di nuovo i recenti studi di Sergio Bozzola che danno l'abbrivio a importanti considerazioni in questa direzione, stabilendo punti di contatto tra l'umiliazione tematica del testo e il cedimento (oppure la deformazione, o ancora la parodia) della forma metrica classica. Nondimeno, se è vero che la metrica si allontana progressivamente dalle forme traddite, la critica ricorda come anche questo processo non avvenga in maniera né irruenta, né sistematica: in alcuni casi, anzi, talvolta è soltanto la gabbia metrica tradizionale che resiste all'erosione sintattica e rimane a impedire il totale disfacimento del testo poetico. I recenti contributi critici provano allora a indagare le modalità di selezione, da parte dei poeti, dei tipi metrici che possano accompagnare le innovazioni sintattiche, per diversificare le esperienze e saggiarne gli esiti nei termini di un più o meno effettivo *sliricamento*. Gli studi di Bozzola sulle inarcature, ad esempio, misurando la diffusione di *enjambements* di tipo grammaticale, con innesco semanticamente debole o vuoto, mostrano come il punto di contatto tra le due misure (verso e frase) sia tutt'altro che inerte: S. BOZZOLA, *Materiali per uno studio della sintassi poetica del primo Novecento (1903-1928): le inarcature ad innesco debole*, in *L'ornato parlare. Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di G. PERON, Padova, Esedra, 2007, pp. 711-24; S. BOZZOLA, *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento (1903-1928)*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, il Galluzzo, 2007, pp. 1141-61. Ma ad un effetto prosastico conducono anche l'impaginazione di versi parisillabi o imparisillabi, e in generale la manipolazione che alla fine dell'Ottocento rende opachi i metri della tradizione: BOZZOLA, *L'autunno della tradizione*. Accanto a questi studi più recenti si ricordino anche G. CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, 1970, pp. 587-99 e P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-70.

Per descrivere la parabola linguistica e sintattica della lirica italiana, la critica è tornata più volte sul concetto di *sliricamento* (o *sliricizzazione*, o ancora *antilirismo*)¹¹: questo processo da un lato si manifesta senz'altro nella progressiva rinuncia ai temi e al lessico della lirica per far spazio, almeno in alcune zone della tradizione, a una «progressiva acquisizione di realtà»¹²; dall'altro, e più diffusamente, per *sliricamento* possiamo intendere anche, con Blasucci, «non una rinuncia al lirico, ma ai mezzi tradizionali per ottenerlo»¹³. E i numerosi tratti sintattici e testuali che i contributi rintracciano nella poesia del passaggio di secolo descrivono proprio questa graduale abdicazione; in particolare, è ancora dal lavoro già citato di Sergio Bozzola che si può partire per una fotografia particolareggiata di quei fenomeni linguistici che si ispessiscono nei versi e che scavano, per così dire, la testualità compatta e l'armoniosità delle campate sintattiche cui la poesia dei secoli precedenti aveva orientato l'estetica¹⁴. Combinando i risultati di questo studio con quelli degli altri contributi critici che indagano la poesia tardo-ottocentesca o primo-novecentesca, si individuano almeno tre istanze che i tratti sintattici, di volta in volta, *localmente* informano: anche se gli esiti stilistici sono spesso convergenti, la critica, mi sembra, ne distingue le intenzioni.

In primo luogo, gli studiosi si avvalgono del campo semantico del frantumato per descrivere quelle modalità sintattiche che affiorano nella lirica italiana tra Otto e Novecento e che dimostrano uno stile compositivo improntato sulla *brevitas* e sulla paratassi. I lavori di Antonio Girardi permettono di cogliere la presenza di questo passo sintattico già in molte liriche della fine dell'Ottocento: Praga, marginalmente, ma poi Guerrini e Riccardi di Lantosca possono essere forse considerati gli iniziatori di una sintassi a frasi paratattiche che «lascia presagire modi linguistici che [saranno] propri dei crepuscolari»¹⁵. Tra questi autori della fine del secolo, Vittorio Betteloni ha attirato l'attenzione di più studiosi¹⁶: ancora Antonio

¹¹ P.V. MENGALDO, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 15-25, a p. 20; BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica*; A. SCHIAFFINI, *Antilirismo del linguaggio nella poesia moderna*, in ID., *Mercanti e poeti. Un Maestro*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 132-51.

¹² M. GEZZI, *Per una apologia della lirica. Alcune approssimazioni*, in «L'Ulisse», xi, 2014, pp. 24-31, a p. 26.

¹³ L. BLASUCCI, *Storia della lingua e critica letteraria (Per una diacronia dell'oggetto poetico in Montale)*, in ID., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 49-70, a p. 51. Il dibattito è ricostruito in GEZZI, *Per una apologia della lirica*.

¹⁴ BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica*.

¹⁵ GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, pp. 588-89.

¹⁶ Si vedano a tal riguardo gli studi di GIRARDI, *Generi e innovazioni*; PACACCIO, *Prime ricognizioni*; S. GHIDINELLI, Vittorio Betteloni. *Un poeta senza pubblico*, Milano, Edizioni Universitarie

Girardi e Sara Pacaccio, ma anche Stefano Ghidinelli e Marco Perugini dimostrano che le liriche di Betteloni «si snodano per sequenze di brevi periodetti narrativi o descrittivi concatenati [...] spesso grazie a una semplice giustapposizione asindetica». Come accadrà poi nella lirica crepuscolare, il poeta unisce a questo ritmo sintattico anche una rivoluzione lessicale e tematica, componendo le sue liriche con un particolare «piglio argomentativo» che «contrappo[ne] alla vaporosità del linguaggio lirico tradizionale un discorso saldamente improntato nei modi mentali pragmatici e positivi del pubblico borghese»¹⁷: il poeta, dunque, unisce alla sintassi frantumata temi, scenari e lessico che decisamente declinano verso il prosaico. Emblematico di questa tendenza è ad esempio il passo, già citato da Ghidinelli, dove la paratassi scandisce gli sviluppi di un vero e proprio ragionamento calcolato (c.vi miei):

A questo amor *pertanto*
non si può dare il santo
nome di primo amore:
l'amore mio primo è questo
novello amor... Me la cercai *del resto*
d'una condizione anco migliore.

Non è una principessa,
non è una baronessa,
non una gran signora;
ma questo importa poco,
quello che importa egli è che *in primo loco*
ella è pazza di me, ch'ella mi adora.

E *secondariamente*
è molto intelligente
(Betteloni, *Canzoniere dei vent'anni*, 11, vv. 25-38).

di Lettere Economia Diritto, 2007; M. PERUGINI, *Appunti sulla lingua poetica di Vittorio Betteloni*, in «Studi Linguistici Italiani», xi, 1985, pp. 105-18.

¹⁷ GHIDINELLI, Vittorio Betteloni, p. 122. Nel processo di sliricamento, infatti, «non basta la sintassi [...] a far la musica umile: per questa ci vogliono un lessico e [...] una "situazione" adeguati» poiché «la sintassi in sé è un contenente abbastanza neutro» (MENGALDO, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, p. 21). Tale circostanza è per altro ricordata anche da Coletti: «il fatto è che le novità linguistiche della poesia seguono [...] un deciso abbassamento dei luoghi e dei profili sociali dei soggetti poetati» (V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 390). Non a caso la critica indica i fenomeni sintattici di cui stiamo parlando come responsabili, oltre che di *sliricamento*, anche di una progressiva *umiliazione* delle forme: la metafora è utilizzata almeno in D'A.S. AVALLE, *Poesia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1980, vol. v, pp. 408-22, ed è ripresa poi in GIRARDI, *Prosa in versi* e in BOZZOLA, *L'autunno della tradizione*.

Alla fine dell'Ottocento, ovviamente, queste forme sono raccolte e sublimare da Pascoli: definito da Alfredo Schiaffini «disintegratore della forma poetica tradizionale»¹⁸, attraverso brevi periodi spezzati compone le sue liriche facendo della paratassi la propria cifra stilistica e trasformando «l'organismo della strofa» in un «labile succedersi di immagini, sensazioni, cose»¹⁹. La sintesi dei noti tratti peculiari della sintassi pascoliana si è costruita negli anni attraverso i fondamentali contributi storici di Schiaffini, Contini, Stussi, Beccaria e Mengaldo²⁰; in anni più recenti, però, ritornano sul tema almeno Franco Prandin e Adriana Da Rin²¹, che confermano con nuove ricerche la vulgata di una sintassi che è preferibilmente «allineativa» e tende «da un lato alla semplificazione delle strutture, dall'altro all'implicitazione dei nessi», fino al «ricorso tutt'altro che infrequente alla sintassi nominale»²². Basterà qualche esempio da *Myricae*, ad apertura di pagina:

Un piano deserto, infinito;
tutto ampio, tutt'arido, eguale:
qualche ombra d'uccello smarrito,
che scivola simile a strale:
non altro. Essi fuggono via
da qualche remoto sfacelo
(Pascoli, *Scalpitio*, vv. 5-10)

Un murmure, un rombo...
Son solo: ho la testa
confusa di tetri
pensieri. Mi desta
quel murmure ai vetri.
(Pascoli, *Il nuntio*, vv. 1-5)

¹⁸ A. SCHIAFFINI, *Giovanni Pascoli disintegratore della forma poetica tradizionale*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 240-46.

¹⁹ A. SCHIAFFINI, *Forma e rivoluzione poetica di Giovanni Pascoli*, in «Siculorum Gymnasium», VIII, 2, luglio-dicembre 1955, pp. 509-20, a p. 517.

²⁰ SCHIAFFINI, *Forma e rivoluzione*; G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, pp. 219-45; G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino, 1975; A. STUSSI, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in Id., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, il Mulino, 1982, pp. 237-73; P.V. MENGALDO, *Un'introduzione a "Myricae"*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze, 1987, pp. 79-138.

²¹ F. PRANDIN, *Un modulo sintattico pascoliano tra Primi e Nuovi Poemetti: appunti di lettura*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua: studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di T. MATARRESE, M. PRALORAN, P. TROVATO, Padova, Antenore, 1997, pp. 235-48; A. DA RIN, *Un aspetto della sintassi di Myricae*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, pp. 209-34.

²² PRANDIN, *Un modulo sintattico*, p. 235.

L'alba per la valle nera
 sparpagliò le greggi bianche:
 tornano ora nella sera
 e s'arrampicano stanche:
 una stella le conduce.

Torna via dalla maestra
 la covata, e passa lenta:
 c'è del biondo alla finestra
 tra un basilico e una menta:
 è Maria che cuce e cuce.
 (Pascoli, *La cucitrice*, vv. 1-10).

Da qui alla poesia crepuscolare la via è tracciata: il binomio di *brevitas* e paratassi viene nuovamente eletto come il più adatto per descrivere e registrare forme di esistenza dimesse. Così scrive Mengaldo:

D'altra parte lo sliricamento crepuscolare riguarda, e si comprende bene, anche la sintassi: [...] si tende a una sintassi a frasi brevi e semplici, coordinate paratatticamente e spesso asindeticamente (il che vuol dire: implicazione e dunque legami non esposti ma intuitivi)²³.

Il processo, dunque, è iniziato da lontano prima di arrivare ai crepuscolari, come ha scritto Sergio Solmi: «Gozzano ci si presenta [...] come l'estremo e più perfetto fiore della poesia "minore" e diffusa del secondo Ottocento, e, come tale, assai meglio abbordabile, criticamente, partendo dal passato che non andando a ritroso verso di lui dal presente»²⁴. Già i contributi di Coletti, Girardi e Bozzola²⁵ mostrano con evidenza tale continuità nell'uso di una sintassi franta e paratattica, che qui riassumiamo attraverso una selezione di inizi 'meteorologici' ordinati cronologicamente; si potranno così giustapporre gli attacchi tardo-ottocenteschi di Camerana, Stecchetti e Ferrari:

²³ MENGALDO, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, p. 20.

²⁴ S. SOLMI, *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea*, in ID., *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 263-77, a p. 275. All'inverso, questa continuità tra il tardo Ottocento e Gozzano è sottolineata anche da Girardi: «Riccardi di Lantosca [...] è forse il primo poeta ottocentesco che, coscientemente e programmaticamente, "abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico"» (GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, p. 593).

²⁵ COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*; GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*; BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica*.

Ed era un giorno grigio,
era una calma sospesa ed arcana
(Camerana, *Rammento il borgo sulla via montana*, vv. 2-3)²⁶

Era d'inverno, tardi, e sedevamo
accanto al fuoco, soli, imbarazzati
(Stecchetti, *Postuma*, LXIII, vv. 1-2)

Imbruna; e di già l'ombra ne la stanza
incurva l'ala su 'na bianca fronte
(Ferrara, *Imbruna; e di già l'ombra ne la stanza*, vv. 1-2)

un paio di casi pascoliani:

²⁶ L'attacco con congiunzione, «anche se ha una tradizione letteraria», sarà utilizzato in modo innovativo da Pascoli «e sarà tenuto ben presente dagli Ermetici, Ungaretti in prima fila» (DA RIN, *Un aspetto della sintassi*, p. 223): «E s'aprono i fiori notturni / nell'ora che penso ai miei cari» (Pascoli, *Il gelsomino notturno*, vv. 1-2); «E cielo e terra si mostrò qual era» (Pascoli, *Lampo*, v. 1). Tale «continuità del detto col non detto», come scrisse Contini, che mette in crisi la soglia del testo, è indagata in P.V. MENGALDO, *Inizi poetici con congiunzione*, in «Lingua e stile», XLV, 2010, pp. 117-22; si ricordi però che la critica la definisce come una struttura sintattica in grado di rappresentare «un tipico esempio di movenza squisitamente orale» (DA RIN, *Un aspetto della sintassi*, p. 223). La dissoluzione dell'attacco è poi evidente e definitiva nei casi in cui vengono meno «indipendenza e discontinuità sintattica» tra titolo e testo, per cui il testo poetico, che dipende anche sintatticamente dal titolo, perde la propria «integrità semantica» (P.V. MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26). Esempi in questa direzione sono, anche qui, già tardo-ottocenteschi prima che novecenteschi: «*Gli infermieri dell'anima in esilio* // Per esempio: la siepe / di pelargonio; il parco sempre chiuso» (Venditti); «*Tu non persuaderai* // che quel che è in te persuaso» (Jahier); «*Giorni* // che la minima buona azione / vale la più bella poesia» (Jahier), ma la dinamica prosegue fino al pieno Novecento, come mostrano alcune liriche di Sereni: «*Quei bimbi che giocano* // un giorno perdoneranno / se presto ci togliamo di mezzo»; «*Sarà la noia* // dei giorni lunghi e torridi»; «*Quei tuoi pensieri di calamità* // e catastrofe / nella casa dove sei / venuto a stare», o di Raboni: «*Una città come questa* // non è per viverci, in fondo: piuttosto / si cammina vicino a certi muri». Andrà qui inoltre ricordato che spesso, nei testi in elenco sui quali si tornerà *infra*, il titolo funge da «chiave di ingresso» (BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica*, p. 396) al testo: la circostanza è tipicamente govoniana, dal momento che numerosi testi della raccolta i *Cenci dell'anima* del 1907 si compongono per intero di elenchi che ottengono significato solo grazie al titolo. È il caso di poesie come «*Le cose che fanno la domenica* // La tovaglia nuova nella tavola. / Gli specchi nelle camere. / I fiori nei bicchieri. / Il girovago che fa piangere la sua armonica»; oppure «*Le dolcezze* // Le domeniche azzurre della primavera. / La neve sulle case come una parrucca bianca. / Le passeggiate degli amanti lungo il canale»; o, infine, «*Dove stanno bene i fiori* // I ciclamini nei chiostri di marmo. / Le ortensie nelle rosse Certose. / Le margherite nei prati. / Le viole tra le foglie secche lungo i fossi».

È mezzanotte. Nevica. Alla pieve
 suonano a doppio; suonano l'entrata.
 [...]
 Un gran silenzio. Sono a messa? Bene.
 (Pascoli, *Ceppo*, vv. 1-2 e 9)

È mezzodì. Rintomba.
 Tacciono le cicale
 nelle stridule seccie.
 [...]
 Un tuon sgretola l'aria.
 Sembra venuto sera.
 Picchia ogni anta su l'anta.
 (Pascoli, *Temporale*, vv. 1-3 e 15-17)

e due famosi *incipit* govoniani:

È sereno. Ogni cosa
 sembra velata di fatica.
 Il pomeriggio è in panna su l'antica
 Certosa.
 (Govoni, *La siesta del micio*, vv. 1-4)

In una sera di settembre. Era spiovuto
 ed il cielo sembrava fresco come un giglio
 (Govoni, *Oro appassito e lilla smontata*, vv. 1-2).

Similmente, si può identificare almeno un'altra trafile altrettanto celebre di *incipit*, ovvero quella delle liriche con attacco 'piovoso'. Procedendo stavolta a ritroso, il celeberrimo verso morettiano «Piove. È mercoledì. Sono a Cesena» (Moretti, *A Cesena*, v. 1) è anticipato da piogge ottocentesche:

Piovea; per le finestre spalancate
 a quella tregua d'ostinati ardori
 saliano dal giardin fresche folate
 (Aganoor, *Pioggia*, vv. 1-3)

Piove. Folgora. C'è qualche cosa
 nell'aria attristita

che quasi c'invita
al raccoglimento.
(De Maria, *Pioggia voluttuosa*, vv. 1-4)

Pioviggina. Il crepuscolo incolore
si spegne a poco a poco
(Valeri, *Pioviggina*, vv. 1-2)²⁷.

In tutti questi casi, come scrive Vittorio Coletti, «la catena di frasi semplici» è favorita da una puntualità narrativa quasi diaristica, che vuole «date, luoghi, ambientazioni abituali più al racconto che alla lirica»²⁸.

Il secondo binario su cui corre il cambio di paradigma sintattico della poesia italiana è legato a doppio filo al primo: la frammentarietà del discorso determina ed è a sua volta determinata da fenomeni descritti dalla critica come *slogature* di una testualità tradizionale coesa e compatta. Il termine riporta ad un secondo campo semantico dal quale gli studiosi traggono metaforicamente i termini per descrivere qualche altro tratto sintattico che diventa frequente nella lirica tra Otto e Novecento: accanto ai fenomeni che comportano la frammentazione del dettato, se ne possono selezionare altri che invece si manifestano, scrive Maria Antonietta Grignani, appunto come «slogature del periodo [...], derive, vie di fuga dalla pienezza lirico-monologica d'un tempo»²⁹. Di *slogatura* parla anche Coletti, mentre Mengaldo scrive di una sintassi che *tira il collo* allo stile gradito ancora a Carducci, con una espressione che, ricalcando il *tordre le cou à l'éloquence* utilizzato da Avalle alla voce *Poesia* dell'Enciclopedia del Novecento, ripropone il concetto di distorsione e infermità dell'organismo testuale³⁰. Se l'esito è, anche in questo

²⁷ Ugualmente, anche seguendo la traccia degli *incipit* 'con finestra' possiamo notare l'osmosi degli spunti lirici tra poeti maggiori e poeti minori: «Socchiusa è la finestra, sul giardino. / Un'ora passa lenta, sonnolenta» (D'Annunzio, *Aprile*); «Il balcone si chiuda, e a piè si stenda del gran letto soffice / qualche pelle di belva» (Contessa Lara, *Le nevicate*); «Il bambino malato è alla finestra» (Maria Martini, *Il rosario dell'anima*); «Apri quella finestra: oggi mi sento / più debole: è un languore senza fine» (Cazzamini Mussi, *Convalescenza di settembre*).

²⁸ COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, p. 391. A tal riguardo si ricordi anche il verso di Lantosa: «Era il settembre del mille ottocento / cinquantaquattro», molto simile al «rinasco, rinasco nel mille ottocento cinquanta!» de *L'amica di nonna Speranza*.

²⁹ M.A. GRIGNANI, *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in EAD., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 109-32, a p. 110.

³⁰ Si fa riferimento a V. COLETTI, *La lingua della poesia del Novecento (morfologia, lessico, sintassi)*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M. BAZZOCCHI e F. CURI, Bo-

caso, un discorso poetico che procede «a linee spezzate», nondimeno gli studi critici dimostrano come questo possa risultare anche, ad esempio, da processi di sottrazione dei nessi logici, lasciati sottintesi; è quanto accade, di nuovo, primariamente in Pascoli:

più che ordinare in gerarchia le parti del discorso [Pascoli] ne allinea e giustappone i blocchi; più che indicarne i mutui rapporti li mette l'un l'altro di fronte: la sintassi del discorso rimane quella a segmenti discontinui [...]. Un discorso poetico dunque che non si configura come una struttura intessuta su continuità logico-narrative³¹.

Talvolta nelle liriche pascoliane, infatti, la giustapposizione paratattica implica e sottende un rapporto complesso, di natura temporale-consequenziale o di causa-effetto: «linearità di struttura e implicitazione dei nessi sintattici non vogliono dire per forza assenza di struttura e nessi logici»³², anzi; il poeta, ricordano Schiaffini e Prandin, salta «qualche circostanza per giungere a ciò che importa di più ed è più sensibile»³³. Questa testualità scollegata è, ad esempio, in due casi da manuale, ovvero *Nevicata* e *Temporale*:

passano bimbi: un balbettio di pianto;
passa una madre: passa una preghiera.
(Pascoli, *Nevicata*, vv. 7-8)

tra il nero un casolare:
un'ala di gabbiano.
(Pascoli, *Temporale*, vv. 6-7).

In entrambe le liriche, nelle quali la giustapposizione asindetica cela una gravidanza sintattica di tipo appositivo, la fulmineità nell'accostamento delle immagini, raggiunta con una soppressione delle strutture di connessione e di predicazione, porta alla «rottura delle volute eloquenti, della cantabilità e della fluidità legata del discorso aulico»³⁴. E anche in questo caso, pur

logna, Pendragon, 2003, pp. 69-95; BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica*; MENGALDO, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*; AVALLE, *Poesia*.

³¹ G.L. BECCARIA, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1970, p. 123.

³² PRANDIN, *Un modulo sintattico pascoliano*, p. 235.

³³ SCHIAFFINI, *Forma e rivoluzione*, p. 514.

³⁴ P.V. MENGALDO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 135-62, a p. 139. Si noti,

riconoscendo il ruolo per molti aspetti fondativo della poesia pascoliana, l'indagine diacronica consente di dilatare i confini della produttività di tale procedimento sintattico. Esso è presente in testi di poeti minori coevi o di poco precedenti a *Myrica*, e conduce a esiti, «quali la frammentazione impressionistica, paratattica e nominale [...] o una certa linearità disarticolata e intermittente»³⁵, certo fecondi nella tradizione:

Favola Iddio: favola inferno e cielo:
tutto di tutti: chi possiede, un ladro:
un eroe, se lo strozza, il mercenario
(Zanella, *Insegnavi al villan, che non a caso*, vv. 9-11)

È dunque il giorno sì breve?
Sì fuggitiva la luce? –
Sogno dell'aria, una lieve
nube nell'alto si sdruce
(Graf, *Sul limitare*, vv. 5-8)

Luce il tuo volto, Opôra, come lampada ne l'ombra:
te fasciano suoni: ti spegni: sei morta.
(Sinadinò, *Opôra*, vv. 27-28).

Nell'ultimo esempio, per altro, la progressione di immagini sottende una consequenzialità cronologica implicita molto simile ai versi pascoliani «Va la Madonna bianca tra la neve: / spinge una porta; l'apre; era accostata» (Pascoli, *Ceppe*, vv. 3-4). Come ricorda Schiaffini, poi, già Contini aveva identificato un filo rosso che congiunge alcuni tratti sintattici pascoliani alle forme testuali del *Porto sepolto*: «riferendosi a *L'Allegria* di Ungaretti [...] ha registrato parecchi fatti rivoluzionari che abbiamo visto attuati o presentiti nel Pascoli: "sintassi netta", dove il sentimento immane agli oggetti; [...]

peraltro, che per entrambe le liriche la critica delle varianti mostra come il processo di sottrazione dei nessi sia ricercato nel tempo; com'è noto, Pascoli in prima battuta aveva utilizzato in entrambi i casi espressioni sintatticamente più complesse, in seguito modificate per raggiungere una voluta brachilogia: *bimbi piangenti e madri che pregano*, con espressioni verbali nel primo, e *tra il nero un casolare / come / un'ala di gabbiano*, con una struttura comparativa esplicita e dunque più definita per il secondo.

³⁵ *Ibidem*.

“frantumamento sintattico” [...]; costruzione che sfuma in modulazioni; “frangimento intimo e frequenza di accapo”»³⁶.

La critica stilistica si esprime in termini di *slogatura* anche di fronte alla presenza, crescente negli anni, da un lato delle strutture parentetiche e degli incisi, che nel testo «sviluppano ripensamenti, sdoppiamenti del discorso» nei quali «la voce, più che abbassarvisi, cambia e introduce l’inatteso, il diverso»³⁷; dall’altro di una composizione sintattica che rinuncia alla reggenza verbale³⁸. Quest’ultima circostanza si realizza soprattutto nello stile nominale, al quale la linguistica attribuisce una «specificità semantica che non è possibile restituire con una costruzione verbale»³⁹ e che porta a esiti volutamente brachilogici, a un «periodare franto e asmatico»⁴⁰, tanto

³⁶ SCHIAFFINI, *Forma e rivoluzione*, p. 518. Anche in Ungaretti, per altro, l’accostamento di immagini a volte deriva da un processo di reificazione di un predicato: nell’edizione del 1916 di *Distacco* i versi 3-6 contenevano una subordinata relativa con predicazione («eccovi una lastra / di deserto / dove il mondo / si specchia»), mentre nell’edizione del 1942 i versi perdono invece la struttura verbale e il predicato *specchiarsi* si concretizza nel suo oggetto, lo *specchio*, in una sequenza di immagini senza sutura («Eccovi un’anima / deserta / uno specchio impassibile»).

³⁷ COLETTI, *La lingua della poesia del Novecento*, p. 87. Sull’argomento mi permetto di rinviare anche a G. ZOCARATO, *Le strutture parentetiche nella poesia italiana tra Otto e Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», xv, 2015, pp. 129-84.

³⁸ Dalla seconda metà dell’Ottocento, ha affermato Giulio Herzeg, diventa «costante [...] la preoccupazione di ridurre il ruolo del sintagma verbale al minimo e anche, in certi casi, tralasciarlo perché un predicato verbale utilizzato in piena regola potrà dar luogo a giri di frase dall’andatura ampia, che sortiscono proprio un effetto opposto a quello desiderato» (G. HERZEG, *Lo stile nominale in italiano*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 5).

³⁹ A. FERRARI, *Le ragioni del testo. Aspetti morfosintattici e interpuntivi dell’italiano contemporaneo*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003, p. 245. Mortara Garavelli definisce la «giustapposizione» un tratto distintivo della sintassi nominale, che diventa allora il «trionfo della paratassi, naturale in combinazioni sintagmatiche da cui siano eliminate sia le modalità verbali atte a specificare una gerarchia sotto la specie di modi e tempi, sia i segni espliciti della dipendenza logico formale di un enunciato dall’altro». Di fatto la studiosa identifica lo stile nominale, considerato «come l’effetto di una riduzione sintattica», uno «stile dell’appunto», caratterizzato da «atemporalità, intesa [...] come rinuncia alla formulazione esplicita della successione cronologica», da «risalto referenziale, dovuto al prevalere del contenuto semantico sulle indicazioni delle modalità e dei nessi relazionali fra gli elementi della comunicazione», e infine da «contrazione, o meglio [...] contrattilità, che è come dire brevità ed elasticità, derivante al discorso da vari aspetti della brachilogia» (B. MORTARA GARAVELLI, *Lineamenti di una tipologia dello stile nominale nella prosa letteraria contemporanea*, in *Storia linguistica dell’Italia del Novecento*, Atti del V Congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana, Roma, 1-2 giugno 1971, a cura di M. GNERRE, M. MEDICI, R. SIMONE, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 113-25, a p. 116 *et passim*). Sullo stesso argomento, si veda anche B. MORTARA GARAVELLI, *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in «Studi di grammatica italiana», 1, 1971, pp. 271-315.

⁴⁰ BECCARIA, *Metrica e sintassi*, p. 54.

che Beccaria lo annovera tra i «fatti sintattici che portano ad una fuga dal cantabile»⁴¹:

Negli orti né frasca né tralce;
sui campi né fiore né stelo...
(Graf, *La falce*, vv. 5-6)

E fuori il sole. Il sole d'un mattino
d'estate. Portantine ad ogni cancello.
Tutta la terra come un grande inchino,
mentre Re Sole scende pel giardino
tra fiori che gli baciano l'anello.
(Valsecchi, *Calen di Morte*, vv. 36-40)

Nella strada nessuno.
Soltanto un poco di senso d'infanzia
per cinque dita di bimbo
imprese nel fresco della vernice.
(Folgore, *Porta verniciata di fresco*, vv. 24-27)

Su un circolo incerto le inquiete facce beffarde
dei ladri, ed io tra i doppi lunghi cipressi uguali a fiaccole spente
più aspro ai cipressi le siepi
più aspro del fremere dei bussi,
che dal mio cuore il mio amore,
che dal mio cuore, l'amore un ruffiano che intonò e cantò
(Campana, *Notturmo teppista*, vv. 5-10)

E si considerino anche alcuni luoghi poetici nei quali è la descrizione della circostanza a essere costruita con tessere a sintassi nominale («Un gran silenzio. Sono a messa? Bene», Pascoli, *Ceppo*, v. 9; «Ha smesso il lutto. Una vestina chiara. / Beethoven, terza pagina. Un sorriso / nell'ombra [...]», Moretti, *La maestra di piano*, vv. 1-3⁴²; «Notte d'aprile; bivi solitari; / presentimenti di fiorite rosse / e l'anima oramai senza più tosse...», Ven-

⁴¹ Ivi, p. 55.

⁴² Per uno studio sulla lingua di Marino Moretti si veda anche V. COLETTI, *Il linguaggio poetico crepuscolare di Marino Moretti*, in *Studi di filologia e letteratura dedicati a Vincenzo Pernicone*, Genova, Pagano, 1970, pp. 421-59.

ditti, *Il nottambulo deluso*, vv. 1-3), via via fino ai famosi incipit montaliani («Brina sui vetri»; «Sere di gridi»; «Un murmure; e la tua casa s'appanna»).

Tra i fenomeni che scavano la sintassi verbale possiamo annoverare anche quei casi, rintracciati dagli studiosi, in cui la linea sintattica rimane sospesa a motivo di un disegno frastico che fallisce o di un progetto linguistico che viene disatteso. Noti sono i casi montaliani delle *Occasioni* e de *La bufera*, come *Il giglio rosso*, che Bozzola definisce a «sintassi aperta», ma la tendenza è presente anche in anni precedenti, seppure in modalità più ingenua; ne risulta, in generale, una «impressione di incompiutezza, di inopinata interruzione della struttura sintattica»⁴³:

ma quella bocca, quella bocca muta
e gli occhi ambigui tra le ciglia oscure
ma quella mano...?
(Cazzamini Mussi, *Convalescenza in settembre*, vv. 20-22).

E a questi casi si aggiungano poi quelli di sintassi infinitiva⁴⁴, che la critica riconosce come tratto novecentesco, e ancora squisitamente montaliano:

Oh allora sballottati
come l'osso di seppia dalle ondate
svanire a poco a poco
diventare
un albero rugoso od una pietra
levigata dal mare; nei colori
fondersi dei tramonti [...]
(Montale, *Riviere*, vv. 26-32)

Come rialzo il viso, ecco cessare
i ragli sul mio capo; e via scoccare
verso le strepeanti acque,
frecciate biancazzurre, due ghiandaie.
(Montale, *A vortice s'abbatte*, vv. 14-17)

ma che di fatto è già tardo-ottocentesca:

⁴³ S. BOZZOLA, *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006, p. 66.

⁴⁴ Per i differenti tipi di sintassi infinitiva, si veda lo studio di G. HERCZEG, *Infinito descrittivo e narrativo in italiano*, in Id., *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 568-84. In particolare, lo studioso distingue le forme ottative dell'infinito di esclamazione, che ha esiti «affettivi ed enfatici», dalle forme di infinito narrativo, più prosaico e descrittivo, ben attestato e frequente anche in poesia.

Sparsa la faccia bianca
 de la fuggente vita,
 con la persona stanza
 abbandonarsi a l'ultima partita
 lei che sposa virginea
 pur or ne arrise di beato amor;

sentir com'angue gelida
 e questa e quella mano;
 gli occhi mirar che vitrei
 orribilmente nuotano nel vano
 forse in cerca de i pargoli
 a lo sguardo nascosi ahi non al cor
 (Carducci, *Per raccolta in morte di ricca e bella signora*, vv. 1-12).

A cavaliere tra i due secoli, come ha notato Mengaldo, è la pratica poetica dannunziana che recepisce tale modulo sintattico e lo traghetta nel pieno Novecento, a conferma del fatto che «il senso e la importanza della [...] lezione [di D'Annunzio] sulla nascente letteratura novecentesca» si celano anche nella «capacità di diffondere, al di là di frammentari elementi lessicali o tematici, schemi sintattici [...] legati a una nuova sensibilità»⁴⁵:

Oh più non soffrire
 al fine, queste ire
 questa guerra atroce fuggire, altra voce
 non udire al fine
 che la sua! [...]
 (D'Annunzio, *In votis*, vv. 1-5).

Nonostante l'accumulo di infiniti in serie possa concorrere a «creare situazioni altamente cariche di emotività»⁴⁶, Giulio Herczeg riconduce l'utilizzo della sintassi infinitiva entro i limiti dello *sliricamento*, inteso ancora una volta come rinuncia alla consueta forma testuale (c.vi miei):

i predicati verbali coniugati, inseriti dovutamente in una frase assicurano la costruzione regolare e in questo modo si hanno frasi organicamente equilibrate in cui l'attenzione del lettore abbraccia tutti gli elementi; gli infiniti assoluti, *rompendo la struttura logica consueta*, compongono un

⁴⁵ P.V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, pp. 15-115, a p. 43n.

⁴⁶ HERCZEG, *Infinito descrittivo e narrativo*, p. 574.

discorso frammentario, preferito da chi si lascia dominare da sentimenti confusi, emersi alla rinfusa dal profondo del suo *io*⁴⁷.

Uno dei tratti sintattici che, almeno nella forma più insistita, è considerato dalla critica come maggiormente responsabile della trasformazione del testo poetico in «coacervo di motivi dai nessi interni deboli o opachi»⁴⁸ è quello dell'elencazione, e anche per questa struttura testuale gli studi consegnano puntuali strumenti ermeneutici. Spesso è la paratassi asindetica di cui abbiamo già parlato a esasperarsi in sequenze che risaltano per l'aridità che conferiscono alla forma-testo; a questo riguardo tipico è il caso, di ascendenza pascoliana, della «breve enumerazione di verbi d'aspetto puntuale» che, scrive Bozzola, «mima una sequenza di [...] fotogrammi»⁴⁹:

Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento [...]
(Pascoli, *Il gelsomino notturno*, vv. 19-20)

rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo,
e tacque, e poi rimaneggiò rinfranto
e poi vanì. [...]
(Pascoli, *Il tuono*, vv. 4-6).

A essere sciorinati in elenco sono però, sempre più frequentemente, sintagmi nominali: forma icastica di una realtà dominata dai *realia*, l'inventario di nomi è anzi uno dei profili sintattici più riconoscibili, con impatto crescente sulla composizione testuale via via che aumenta la sua estensione, dal momento che «quanto più l'elenco si protrae, tanto meno viene tenuto a fuoco un centro argomentativo»⁵⁰. Si distinguono elenchi grammaticalizzati, risolti in fine da un verbo che chiarisce il ruolo sintattico degli addendi e abilita la loro funzione logica, ed elenchi non grammaticalizzati, che invece rimangono a sintassi nominale. Un esempio del primo tipo è nel dannunziano *Nuovo Messaggio*:

IO NON VEDRÒ *fiorire il bianco spino*
lungo le siepi, né pe' solchi il lino

⁴⁷ Ivi, p. 573.

⁴⁸ BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica*, p. 395. Lo studioso, in particolare, distingue tra *enumerazione* e *disseminazione*.

⁴⁹ Ivi, p. 370.

⁵⁰ Ivi, p. 397.

cerulo né tremante alzarsi il grano;
e non la madre, e non su quello smorto
 viso, su quell'estenuato viso
un po' di sole; e non *il suo sorriso*;
 e non su que' rosai bianchi dell'orto
le sue mani più pure delle rose
 nuove [...]
 (D'Annunzio, *Nuovo messaggio*, vv. 10-17).

La presenza del verbo permette, per altro, di interpretare la situazione: l'elenco mette in fila le cose che l'*io* lirico non potrà più vedere; lo stesso accade nell'esempio seguente, dove ad essere iterato è il medesimo complemento indiretto:

A sera, quando la città svampa
 di lumi e di cristalli
 ed ogni strada accampa
 i globi bianchi verdi rossi e gialli
 [...]
dai mille specchi riflettenti torme
 fugaci alterne in flusso cittadino,
dalle vetrine ove han le cose
 sguardo da medium lucido ed enorme,
dal mormorio incessante belluino
 che fanno ruote e passi,
dai cartelloni da cui balzan forme
 multicolori in gioco serpentino,
dai bars sonori di metallo, dai
 portici folli d'echi e d'inquietudine,
 mille inganni molteplici nel chiaro
 lume trama alla cieca moltitudine
 la folle suggestione del danaro.
 (Oxilia, *A sera, quando...*, vv. 1-23).

È evidente che, in questi casi, «il rischio della disgregazione testuale è scongiurato dalla retorica e dalla sintassi»⁵¹; e lo stesso si avverte anche nei testi in cui, oltre al verbo, interviene l'anafora a portare un criterio di contenimento: «*Quelle* giornate pallide e soavi [...] // e *quell'*incenso di languenti rose [...] // e *quel* villaggio che stillava brine [...] // e *quella* porta – *quel*

⁵¹ *Ibidem*.

piazzuolo muto [...] // sempre RICORDERÒ, dolce e malato / Ottobre, e il sogno che a quei dì mi vissi» (Roccatagliata Ceccardi, *Sogni d'ottobre*, vv. 1-22).

In altri elenchi, invece, l'assenza del verbo priva lo sviluppo sintattico di una garanzia di coerenza e amplifica quell'impressione di «testualità granulare»⁵² rilevata dalla critica. È quanto accade nel famoso elenco, lasciato in sospeso, de *L'amica di nonna Speranza*, in cui le cose «si predicano da sole»⁵³:

il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,
il cucù dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
chèrmisi... rinasco, rinasco nel mille ottocento cinquanta!
(Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, vv. 9-14)

La situazione poetica è per altro anticipata, come annota Girardi, dall'elenco nominale delle praghiane *Piccole miserie*: «Primi rancori, puerili pianti / Capitomboli miei sul pavimento, / Rabbuffi delle serve intolleranti / E fiabe delle mie notti sgomento; // Giocattoli calpesti e vetri infranti / Alfabeto delle mie labbra tormento...».

La forma elenco «smagli[a] la sintassi tanto più quanto minore è la coesione semantica degli addendi»⁵⁴, e, per contrassegnare il tipo di affinità sussistente tra i sintagmi della lista, la critica ha adottato i concetti di omogeneità *circostanziale* e *concettuale*⁵⁵. La prima, funzionale all'inventario, è in uso tipicamente nei poeti crepuscolari, che la applicano a due principali circostanze. Da un lato, come ricorda Sergio Bozzola, tale struttura è utile ad una *descriptio loci* volutamente atonale (gli interni piccolo-borghesi di Gozzano, ma anche i cortili govoniani, umili e popolari), nella quale vengono «accostate cose disparate, e l'accostamento [*può*] diventare ora accostamento casuale, enumerazione in funzione di una parodia radicale, che intende negare totalmente l'aureola poetica delle cose stesse con la ripetizione cantilenante o litanica dell'insignificanza»⁵⁶; dall'altro lato, si aggiunga che

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Francesco Orlando scrive, a proposito di questo testo, che «l'elenco si sviluppa per più di tredici versi, formando anche qui una frase nominale entro cui le cose si predicano per così dire da sole». Afferma inoltre che «la funzione dell'elenco è [...] partecipe anche di quella d'una descrizione, quale potrebbe iniziare una novella in prosa» (F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 154 e ss.).

⁵⁴ BOZZOLA, *Seminario montaliano*, p. 60.

⁵⁵ Ivi, p. 57.

⁵⁶ G.L. BECCARIA, *La somma atonale: Corrado Govoni*, in ID., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, romanzo, fiaba, canto: le strutture "forti" della letteratura colta e popolare*, Milano,

l'elenco è funzionale alla resa del processo episodico e fortuito del ricordo e dell'immaginazione: così come alla mente, nel ricordare o nell'immaginare, affiorano singoli istanti ma si perdono i rapporti di consequenzialità, così il testo si compone di elementi accostati, senza evidente legame se non quello di venire da un elegante passato ormai perduto o da un velleitario futuro. Gli elenchi crepuscolari, infatti, sono spesso sostenuti o introdotti da verbi come *pensare* (corsivi miei): «*Pensa* i bei giorni d'un autunno addietro, / vill'Amarena a sommo dell'ascesa» (Gozzano, *La signorina Felicita*, vv. 13-14); «*Pensa* migliori giorni la villa triste, *pensa* / gaie brigate sotto gli alberi centenari» (Gozzano, *Totò Merumeni*, vv. 5-6), o *rivedere*: «E *rivedo* la tua bocca vermiglia... e il volto quadro... e gli occhi fermi...» (Gozzano, *La signorina Felicita*, vv. 79 ss.); «Ho *rivisto* il giardino, il giardinetto / contiguo, le palme del viale» (Gozzano, *Cocotte*, vv. 1-2), ma anche dai verbi *ricordare* o *rammentare* o *ripensare*: «*Rammenti* i campi d'indaco e di the, / e le Missioni e il Padre e il Vicerè» (Gozzano, *Paolo e Virginia*, vv. 26-27); «Oh la piccola bara, / *ricordo*, i tetri cerei / e gli arazzi funerei» (Corazzini, *Follie*, vv. 14-16); «E le bellezze *ripenso* che sole / vaniscono senza amore: «baleno d'oro non giunto al guizzo, / pianta nel succhio divelta [...]» (Rebora, *Lungo di donna un canto si trasfonde*, vv. 1-3); infine più d'uno è l'elenco retto dal verbo *sognare*: «*sognavo* sere torinesi, certo / ambiente caro a me, certi salotti» (Gozzano, *Torino*, vv. 9-10).

Sempre le poesie crepuscolari offrono poi un buon punto di osservazione per elenchi a omogeneità *concettuale*, ovvero che approssimano un concetto astratto e aiutano a restituire l'immagine per aggiunta di tinte⁵⁷. Spesso in questi casi la struttura sintattica prevede un termine, all'inizio o alla fine, che incapsuli l'elenco. Così è, ad esempio, nel Corazzini di *Toblack II*, in cui

Garzanti, 1989, pp. 180-226, a p. 184. Sempre Beccaria nota la tendenza in Govoni a «comporre per litanie, immagini slegate, dilatate in elenchi» con una «eloquenza anarchica che accosta, cataloga in elenco atono, in andamenti paratattici e anaforici ancora, ma privati del canto, accumuli senza cerchiature melodiche» (ivi, pp. 205-6).

⁵⁷ Beccaria, ancora in riferimento agli elenchi govoniani, ha ben definito la suggestione ingenerata: il poeta ha «la vitalità disgregante di chi segue l'accidentale [...], con l'impavida fiducia del cacciatore che assedia, pedina la preda, la manca al primo colpo, poi, a volte, la stana, a forza di girarle attorno [...]. Per possedere deve scorrere, con smisuratezza, con vastità» (G.L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni*, Atti delle giornate di studio, Ferrara, 5-7 maggio 1983, a cura di A. FOLLI, Bologna, Cappelli, 1984, pp. 151-99, a p. 187). Sul medesimo autore si veda anche il contributo di A. CANOBBIO, *I modi della sintassi govoniana: dal periodo classico all'oratio perpetua*, in *Sintassi storica e sincronica dell'italiano: subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, Atti del x Congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana, Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008, a cura di A. FERRARI, Firenze, Cesati, 2009, pp. 1279-97.

la formula «quanto v'ha Toblack d'irraggiungibile» rappresenta il minimo comune denominatore che risolve la lista:

Le speranze perdute, le preghiere
vane, l'audacie folli, i sogni infranti,
le inutili parole de gli amanti
illusi, le impossibili chimere,
e tutte le defunte primavere,
gl'ideali mortali, i grandi pianti
de gli ignoti, le anime sognanti
che hanno sete, ma non sanno bere,
e quanto v'ha Toblack d'irraggiungibile
e di perduto [...]
(Corazzini, *Toblack* II, vv. 1-10)

ma movimenti sintattici molto simili sono anche nei minori coevi. L'enumerazione presente ne *L'idolo* di Tumiatì trova una sorta di sintesi finale nei versi con *tutto*, che assomiglia al «*tutto* congiuntivo, [...] sintetico o integrativo» di cui parla Leo Spitzer⁵⁸:

Nero velluto che in profondi seni
due lame celi scintillanti in una;
pallide rose, porpora sì bruna
che vince il lustro di politi ebeni;
e profumo di frutta umide, leni
suoni come l'andare d'una cuna;
mormorio d'acque contro acuta duna,
odore vago di mari tirreni:
tutti i baci che al suolo il cielo avventa,
tutto il riso del mondo e *tutto* il male
or mi compone una figura sola
(Tumiatì, *L'idolo*, vv. 1-11).

In tali contesti spesso è la metrica tradizionale a garantire, al posto della sintassi, un contenimento formale alla dispersione. *Il nero* è uno dei tanti paradigmatici sonetti govoniani che elencano sostantivi «fluttuanti nell'aire», direbbe Spitzer, e «privat[i] delle naturali caratteristiche e del "seggio" grammaticale»⁵⁹, ma collegati da una certa connotazione coloristica. La mi-

⁵⁸ L. SPITZER, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'Asino d'oro», IX, 1991, pp. 92-130.

⁵⁹ Ivi, p. 93.

sura del discorso è in qualche modo assicurata dalla nota, e dunque confortante, forma metrica. In Govoni, ad esempio, è il chiaro perimetro del sonetto:

Feccia. Distacco. Notte primordiale.
 Deformità. Confusione. Lutti.
 Servitù. Nulla. Inesistenza. Flutti
 letei. Deserto. Sonno sepolcrale.
 Finzione. Caino micidiale
 che fugge il giorno. Miseri ributti
 della vita. Con aspri amari frutti
 giardino degli olivi passionale.
 (Govoni, *Il nero*, vv. 1-8).

Questo tipo di enumerazioni, in cui pare mancare una «logica coercitiva»⁶⁰, si trova principalmente, se non esclusivamente, in testi primo-novecenteschi; a fronte di tutte le liriche novecentesche costruite interamente in elenco che la critica ricorda, vi è solo qualche esempio ottocentesco, come *Note funebri* di Nencioni:

Oggi il sole e il sereno arco de' cieli,
 e l'iridi fiammanti, e l'infinita
 tremule stelle, e la quieta Luna,
 [...]
 – Doman, sotto la nera umida terra,
 cadavere sepolto, eternamente
 immobile, e alla luce, alla parola,
 al sorriso dei vivi eternamente
 straniero ed obliato
 (Nencioni, *Note funebri III*, vv. 28-30 e 42-46).

Ancora sui Crepuscolari. Mi sembra che talvolta nella poesia crepuscolare, e gozzaniana soprattutto, si possano rilevare dei *pattern* ritmico-sintattici riconoscibili: si tratta di casi in cui gli addendi, disposti entro la griglia metrica, contribuiscono a comporre una sorta di grammatica dei versi a elenco. In primo luogo si registra la diffusione di linee versali saturate con tre elementi in fila. La figura non è di per sé innovativa, anzi; tuttavia, l'insistente ritorno nei

⁶⁰ BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica*, p. 396. In questi e in testi simili (come *Passato* di Altomare, *Atelier* di Soffici, *La passeggiata* di Palazzeschi), infatti, «la posizione [di ciascun elemento] è [...] implicitamente intercambiabile con quella degli altri» (*ibidem*).

versi crepuscolari crea una cadenza riconoscibile, che in Gozzano è frequente nei versi endecasillabi, spesso con accento in 4^a sillaba, e che in parte concorre forse a rendere quell'effetto di *testo-ronzio* di cui parla Mengaldo⁶¹: «passi tra i fichi, tra susini e i peri» (*Sonetti del ritorno*, IV); «un po' malato... frivolo... mondano...» (*In Casa del sopravvissuto*), e, molto similmente, «Un po' vecchietta, provinciale, fresca» (*Torino*); «ricche in essenze, in datteri, in banane» (*La signorina Felicita*). Squisitamente gozzaniana è, poi, anche la saturazione di questo *pattern* con tre complementi indiretti introdotti dalla preposizione *di* e spesso, come si vede, in endecasillabi con accenti in 3^a 6^a 10^a: «di cotogna, di muffa, di campestre» (*Sonetti del ritorno*, I); «d'asfodeli di menta e lupinella» (*La morte del cardellino*); «di basilico d'aglio e di cedrina» (*La signorina Felicita*), ma anche «di sussurri, di baci e di carezze» (Corazzini, *Giardini*). Altrettanto ricorrente, anche nei tipici doppi settenari, è inoltre la disposizione di alcuni termini dell'elenco in modo tale che ad un verso con due addendi ne segua uno saturato da un solo elemento, secondo una cadenza ritmica che diventa familiare: «nei fiori finti, nello specchio rotto / nelle sembianze dei dagherrotipi» (Gozzano, *I sonetti del ritorno*, II); «il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti / i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro» (Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*); «e il rifugio notturno e l'ora folle / e te giuliva come una crestaia, // e l'aurora ed i canti in mezzo all'aia / e il ritorno in un velo di corolle...» (Gozzano, *Il gioco del silenzio*); «Odore d'ombra! Odore di passato! / Odore d'abbandono desolato!»; «Ercole furibondo ed il Centauro, / le gesta dell'eroe navigatore» (Gozzano, *La signorina Felicita*). E tipica è anche la sequenza di verso bipartito o unitario seguito da uno tripartito, che perfeziona una cadenza conclusiva, se non dell'elenco almeno della curva intonativa: «Venezia ritratta a musaici, gli acquerelli un po' scialbi / le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici» (Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*); «dicevi del Mar Nero e Sebastopoli / dei Turchi, di Lamarmora, d'Odessa»; «il minareto e tre colonne infrante / il mare, la galea, il mercatante» (Gozzano, *L'analfabeta*); «e l'achenio del cardo che s'invola, / la selce, l'orbettino, il macaone» (Gozzano, *Pioggia d'agosto*); «forse essa pensa i boschi dove nacque, / i tamarindi, i cocchi ed i banani» (Gozzano, *In casa del sopravvissuto*).

Come si rileva dai contributi critici, e dallo studio di Sergio Bozzola in particolare⁶², la terza direzione verso cui tende la progressiva curvatura della lirica è, infine, individuata nella graduale immissione nei versi non solo di

⁶¹ MENGALDO, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, p. 19.

⁶² BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica*.

lessico prosastico o di registro colloquiale, ma anche di tratti sintattici tipici del parlato, con pose che Bice Mortara Garavelli chiama di *oratio soluta*⁶³. L'accostamento della lingua poetica di secondo Ottocento, in particolare di quella della Scapigliatura lombarda, alla lingua parlata è ben descritto da Arcangeli⁶⁴, ma il concetto è ribadito anche da Luca Serianni, che vi allega un'indicazione diacronica:

W.T. Elwert in un saggio del 1950 indicò come processo fondamentale della poesia ottocentesca l'abbandono del linguaggio aulico e l'accostamento alla lingua parlata. Una tesi accettabile nella sostanza e verificabile attraverso alcuni caratteristici punti d'arrivo primo-novecenteschi, intenzionalmente prosaici⁶⁵.

Questo significa dunque che ben prima di Gozzano si registrano in poesia da un lato l'immissione anche consistente di stralci di dialoghi in versi, come in *Postuma* di Stecchetti: «Emma, ti lascio a tavola»; «Che cosa importa a me se una bugia / tra una promessa e l'altra t'è scappata», o nel *Pape Satan Aleppe* di Lantosca: «E al sànscrito, o sanscrito, non ci pensa? / – Punto. – Né vuol pensarci? – No signore. / Ci s'appaga di poco alla mia mensa. / – E pretende di fare il professore?»; dall'altro, la presenza di forme sintattiche atte a mimare la ritmica del parlato. In particolare Serianni indica, quali forme testuali utili a misurare la tendenza al parlato nei versi, i casi di «epanalessi, sospensione del discorso, esecuzioni deficitarie, eco delle varie manifestazioni di reattività o di attenzione da parte del locutore nei confronti dell'allocutario»⁶⁶. Sicuramente le espressioni parenetiche, anche in forma interrogativa, mimano la richiesta di partecipazione da parte dell'interlocutore, e qualche esempio può essere tratto dal D'Annunzio paradisiaco e dai suoi dintorni poetici (c.vi miei): «*Dite*: non foste mai convalescente [...] / Voi vedete: non è lo stesso mare / di ieri [...]» (D'Annunzio, *La passeggiata*); «*Non pianger* più. [...] / *Vieni*, usciamo», «*Vedi?* Ne l'aria fluttua e s'accende / quasi il fantasma d'un april defunto» e «vagherà qualche odore delicato / (m'odi tu?) qualche cosa come un fiato» (D'Annunzio, *Consolazione*); «Io non mi muovo: *sta quieta*:

⁶³ Mortara Garavelli ha parlato, a tal riguardo, di *oratio soluta*, per indicare «sia il parlato colloquiale, sia lo scritto che ne riproduce le movenze» (B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2012, p. 273).

⁶⁴ ARCANGELI, *La Scapigliatura poetica "milanese"*.

⁶⁵ SERIANNI, *Storia della lingua italiana: Il secondo Ottocento*, p. 146. Per la produzione di Elwert sull'argomento, si veda W.T. ELWERT, *La crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento*, in ID., *Saggi di letteratura italiana*, Steiner, Wiesbaden, 1970, pp. 100-45.

⁶⁶ L. SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, in «Studi linguistici italiani», xxxi, 2005, pp. 3-32, a p. 21.

guarda», «Non dire nulla, no. Viver che importa? / Ho bevuto a una tazza che ora è vuota. / È presto? Tu, lo dici? Che sai tu?» (Cazzamini Mussi, *Convalescenza in settembre*); «*Vedi*: io non ho che le lagrime da offrire al Silenzio» (Corazzini, *Desolazione*); «Ritourneranno? / Ma *senti*: è la vaporiera» (Randaccio, *Alla stazione*); «O mia signora, *ve lo ricordate* / l'abito violetto e galeotto?», «Tanto, che vale, *non è ver*, signora?» (Civinini, *L'abito viola*). La cadenza del parlato, inoltre, affiora sintatticamente nei numerosi casi di epanalessi ravvicinata, che riproducono un dire inquieto, che procede a singhiozzo: «E dimmi, dunque, dimmi» (D'Annunzio, *Il buon messaggio*); «Io dissi, è vero, / dissi: – Domani tornerò, domani / vi rivedrò – [...] / Ma non vedi, non vedi tu che io sogno / [...] E dille, dille / che m'aspetti» (D'Annunzio, *Nuovo messaggio*). A queste evidenze si accodano poi le sospensioni allusive che talvolta si configurano come l'interruzione del parlante che improvvisamente modifica il progetto frastico o che si fa reticente: «Forse... Oh no. Sorridete» (D'Annunzio, *La passeggiata*)⁶⁷. E se nel *Poema paradisiaco* si registra una larga diffusione di queste forme, anche la poesia pascoliana, come documentato dagli studi di Coletti, Stussi e Da Rin⁶⁸, presenta tratti di microsintassi che ricalcano «movenz[*e*] squisitamente oral[*i*]»⁶⁹. Ripercorrendo gli esempi portati da Adriana Da Rin nel suo studio, in particolare, si tratta almeno del «*ci* attualizzante desementizzato»⁷⁰ («Cosa ci ha? Cosa ci ha?», *Morto*), dell'uso di *c'è* con soggetto plurale («c'è rose e gigli, tutto un bel giardino», *Orfano*), del *che* «pronomi relativo onnivale»⁷¹ («un giorno di pace e lavoro, / che l'uomo mieteva il suo grano», *Alba*), unitamente a sintassi con tema sospeso, con dislocazioni a sinistra e a destra, con prolessi del pronome, o, ancora,

⁶⁷ Questi tratti sintattici sembrano ricalcare da vicino, per altro, quelli che D'Annunzio utilizza in prosa, in una modalità espressiva che è, in entrambi i contesti, volta a imitazione del parlato; a tal riguardo, si vedano le parole di Andrea Sperelli in G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Milano, Treves, 1894, p. 393: «Non so; non ricordo. Non ricordo più nulla. Vi amo. Amo voi sola. Penso per voi sola. Vivo per voi sola. Non so più nulla; non ricordo più nulla; non desidero più nulla, oltre il vostro amore».

⁶⁸ COLETTI, *Storia della lingua*; A. STUSSI, *Schede di esegesi linguistica pascoliana*, in «Lingua e stile», XLIV, 2009, pp. 69-96; DA RIN, *Un aspetto della sintassi*. Sul medesimo argomento si vedano anche A. GIRARDI, *Pascoli, la lingua e il dialetto*, in «Lingua e stile», XXXVIII, 2003, pp. 113-20, e i saggi di Teresa Poggi Salani (almeno T. POGGI SALANI, *Verso la lingua poetica del Pascoli. Idea di lingua e glossari alle poesie*, in EAD., *Sul crinale. Tra lingua e letteratura. Saggi ottonecenteschi*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 207-42, e T. POGGI SALANI, *Le parole del Pascoli: tra lingua e dialetto*, in *Seconda lettura pascoliana urbinata*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, A. OLDCORN, T. MATTIOLI, Ancona, Il lavoro editoriale, 2003, pp. 171-87).

⁶⁹ DA RIN, *Un aspetto della sintassi*, p. 223.

⁷⁰ Ivi, p. 228.

⁷¹ *Ibidem*.

con mancato accordo tra soggetto e predicato. E anche per questa strada, dal *Poema paradisiaco* e, in generale, dalla *koiné* pascoliano-dannunziana, si giunge ai crepuscolari⁷²:

Ridi?... Non so: mi pare di vedere
qualcosa d'infantile nel tuo volto...
[...] tutto che affatica la nostra vi...
(Una scossa.) O dolce amica,
siam giunti al terzo piano... O al quarto? O al quinto?
(Moretti, *Ascensore*, vv. 1-2 e 34-37)

e in particolare a Gozzano:

«Tu? Grazie? la bambina?» — «Mi riconosce ancora?»
«Ma certo!» E la Signora baciò la Signorina.
«La bimba Graziella! Diciott'anni? Di già?»
La mamma come sta? E ti sei fatta bella!
La bimba Graziella: così cattiva e ingorda!...»
«Signora, si ricorda quelli anni?» — «E così bella
vai senza cavalieri in bicicletta?...» — «Vede!...»
«Ci segui un tratto a piede?» — «Signora, volentieri...»
(Gozzano, *Le due strade*, vv. 7-14).

Se è vero che la lirica fa spazio a movenze tipicamente orali, non andrà dimenticato però che molto spesso anche in questi casi la forma metrica rimane a fare da contraltare alla crescente prosaicità del contenuto, e proprio i versi de *Le due strade* consentono di ricordare come la critica metta in guardia da una eccessiva semplificazione. Per questa lirica, infatti, in cui Gozzano inserisce movenze del parlato all'interno di rigide griglie di alessandrini stretti da rima al mezzo incrociata, Mengaldo scrive:

Gozzano estrania quel dialogato, lo disloca e sospende secondo i rintocchi e le pause della struttura metrica e delle rime, insomma, gli toglie prosaicità [...] Fra dialogato e reticolo metrico si costituisce un contrappunto pertinente, e possiamo dire che gli effetti paralinguistici della

⁷² COLETTI, *Storia della lingua*, p. 405. Per il valore fondante dell'esperienza linguistica dannunziana nella tradizione si vedano almeno P.V. MENGALDO, *Un parere sul linguaggio di «Alcione» e D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*; B. MIGLIORINI, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, in *La lingua italiana nel Novecento*, a cura di M. FANFANI, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 261-77.

metrica hanno la stessa funzione che altrove [...] può essere detenuta da una sintassi ricercata e letteraria⁷³.

A questo proposito, sia A Valle che Mengaldo concordano nel sottolineare che, nonostante si proceda verso un avvicinamento dei tratti sintattici peculiari dei due sistemi, «il linguaggio della poesia non può mai coincidere con la lingua d'uso, anzi deve scartare sistematicamente da essa»⁷⁴. In generale, dunque, anche se l'intenzione dei poeti è quella di smitizzare la lingua e la sintassi della lirica della tradizione, all'interno dei confini della lirica «il parlato [...] è ridotto al rango di puro e semplice materiale stilistico, eventualmente alternabile con materiali di altra origine»⁷⁵. Sembra sussistere allora uno scarto che salva l'identitaria separatezza della lirica anche in un processo di frattura e slogatura delle forme tradite: se «generalmente [...] si mette in rilievo [...] il processo di sliricizzazione e prosasticizzazione [...] impresso al linguaggio poetico», è altrettanto importante ricordare che i poeti «con mezzi non più 'poetici'» continuano ad assolvere al proprio compito, ovvero, in qualche modo, riescono a «liricizzare il prosastico»⁷⁶ attraverso quelle forme che, in fondo, costituiscono la *tradizione del Novecento*.

⁷³ MENGALDO, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, p. 25.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ A VALLE, *Poesia*.

⁷⁶ MENGALDO, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, p. 25.

L'evoluzione del libretto d'opera tra Ottocento e Novecento. Interazioni metriche, sintattiche e musicali

Edoardo Buroni

1. *Partiamo dalla «solita forma»*

Per comprendere quali linee di sviluppo hanno caratterizzato la librettistica italiana tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo è necessario fare un piccolo passo indietro, così da delineare le basi della questione. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento era andata fissandosi quella che nel 1859 il compositore e musicologo Abramo Basevi, studiando la produzione verdiana, ha definito la «solita forma», già per altro individuata, poco meno di un ventennio prima, da Carlo Ritorni¹. Se è vero che essa si riferiva ai duetti, è però altrettanto vero che la sua struttura generale è sostanzialmente analoga a quella di tutte le «scene» (o «numeri») in cui si inseriscono i principali «pezzi chiusi» del melodramma del tempo, primi tra tutti le arie. Tale «solita forma» si componeva di quattro sezioni, che in modo un po' semplicistico ma non

¹ Cfr. ad esempio, oltre agli studi che verranno segnalati nelle note seguenti, S.L. BALTHAZAR, *Aspects of form in the Ottocento Libretto*, in «Cambridge Opera Journal», VII, 1995, pp. 23-35; A. ROCCATAGLIATI, *Le forme dell'opera ottocentesca: il caso Basevi*, in *Le parole della musica*, vol. I: *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di F. NICOLODI, P. TROVATO, Firenze, Olschki, 1994, pp. 311-34; M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.J. NATTIEZ, vol. IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-921; «*L'insolita forma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, a cura di V. BERNARDONI, M. GIRARDI, A. GROOS, in «Studi pucciniani», III, 2004; L. BIANCONI, *La forma musicale come scuola di sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. LA FACE BIANCONI, F. FRABboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120; G. PAGANNONE, *Il duetto nell'opera dell'Ottocento: forma e dramma*, in «Musica Docta», II, 2012, pp. 55-68; G. STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012, pp. 146-70.

del tutto improprio possono essere schematizzate e spiegate come segue: «un tempo d'attacco» (dinamico, in forma di recitativo), «l'adagio» (la parte lirica principale, di carattere statico e con struttura strofica regolare), «il tempo di mezzo» (un breve inciso cinetico solitamente dialogico in cui si verifica un mutamento di natura drammaturgico-emotiva) e «la cabaletta» (ancora in forma strofica regolare, ma di ritmo più incalzante, che di norma serviva agli esecutori per sfoggiare le loro abilità virtuosistiche, complementariamente all'esibizione del canto spianato della seconda sezione).

Esemplifichiamo tutto ciò scegliendo, tra i molti casi possibili e partendo già dalla metà del secolo, il momento che, nel quarto atto del *Macbeth* di Verdi e Piave-Maffei, segue il grande coro *Patria oppressa!* e vede il personaggio di Macduff, tenore, dolersi per l'assassinio di sua moglie e dei suoi figli perpetrato su ordine di Macbeth; chiude la scena l'esortazione di Malcolm, anch'egli tenore e figlio del re Duncan (prima vittima del delirio di onnipotenza del personaggio eponimo e della sua malvagia consorte), il quale convince l'interlocutore e i profughi scozzesi a vendicare i torti subiti e a liberare la loro patria dal sovrano sanguinario:

Macduff O figli, o figli miei! da quel tiranno
 Tutti uccisi voi foste, e insiem con voi
 La madre sventurata!... E fra gli artigli
 Di quel tigre io lasciai la madre, e i figli?
 Oh, la paterna mano
 Non vi fu scudo, o cari,
 Dai perfidi sicari
 Che a morte vi ferì!
 E me fuggiasco, occulto
 Voi chiamavate invano
 Coll'ultimo singulto
 Coll'ultimo respir.
 Trammi al tiranno in faccia
 Signore! e s'ei mi sfugge
 Possa a colui le braccia
 Del tuo perdono aprir.

Al suon di tamburo entra MALCOLM conducendo molti soldati inglesi

Malcolm Dove siam? che bosco è quello?
Coro La foresta di Birnamo.
Malcolm Svelga ognuno, e porti un ramo,
 che lo asconda, innanzi a sé.

(a Macduff) Ti conforti la vendetta.
 Macduff Non l'avrò... di figli è privo!
 Malcolm Chi non odia il suol nativo
 Prenda l'armi, e segua me.
 Tutti La Patria tradita
 Piangendo ne invita!
 Fratelli! gli oppressi
 Corriamo a salvar.
 Già l'ira divina
 Sull'empio ruina:
 Gli orribili eccessi
 L'Eterno stancâr².

La struttura del testo poetico è dunque chiara e anche visivamente definita, e consente di individuare dei tratti che accomunano la più parte dei brani impostati sulla «solita forma»³: il recitativo consta di quattro endecasillabi, solo gli ultimi due dei quali presentano una clausola in rima, tipicamente

² Si cita da un testimone della prima assoluta, stampato a Firenze dalla Tipografia di G. Galletti nel 1847, pp. 25-26: l'esemplare è disponibile on line in una fotocoproduzione digitale. Si mantengono, salvo minime normalizzazioni all'uso contemporaneo, tutte le caratteristiche orto-tipografiche dell'originale, mentre non si segnalano le difformità (irrilevanti ai nostri fini) che si riscontrano rispetto alla partitura e a edizioni successive. Per le edizioni digitali di cui ci si è serviti per il presente studio si è fatto ricorso ad archivi, motori di ricerca, portali e repertori on line come < <http://corago.unibo.it/> >, < www.internetculturale.it >, < <https://archive.org/> > e < <https://books.google.it/> >; se non utili alla nostra trattazione, nelle trascrizioni non si riporteranno le didascalie pur presenti negli originali, così come eventualmente si interverrà per apportare minimi adeguamenti di natura orto-tipografica secondo la prassi odierna. Resta inteso che di ogni brano citato e commentato è fondamentale un contestuale ascolto: per questo si sono selezionati, nella maggior parte dei casi, esempi per i quali esistono delle incisioni, eventualmente reperibili anche in rete; inoltre, a esclusione delle opere più recenti, per una consultazione delle partiture o anche solo delle riduzioni per canto e pianoforte è quasi sempre possibile riferirsi alla Petrucci Music Library (< https://imslp.org/wiki/Main_Page >).

³ Su tutto ciò che riguarda la veste metrica del melodramma italiano è fondamentale il rimando a P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, UTET, 2007, a cui qui si farà costante riferimento anche senza bisogno di citarlo ogni volta; utili per il nostro discorso anche altri studi come F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986, e A. ROSTAGNO, *Temete, signor, la melodia. Metri e ritmi fra Verdi e la scapigliatura*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. TATTI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 165-89; merita poi di essere ricordato in particolare il ricco P. FAUSTINI, *La cucina dello spettacolo. Forme drammatico-musicali di transizione nei libretti dell'opera italiana postunitaria*. Tesi di Dottorato di ricerca in Modelli, linguaggi e tradizioni della cultura occidentale, Università degli Studi di Ferrara, 2005-2007 (tutore A. Roccatagliati). Più in generale restano capisaldi imprescindibili strumenti manualistici come A. MENICCHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993 e P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011⁵.

baciata; la romanza si compone di tre quartine di settenari rimati, con ultimo verso sempre tronco⁴; il «tempo di mezzo», che coincide con un cambio di scena determinato dall'ingresso di un nuovo personaggio, si dipana su due quartine di ottonari rimati, con battute mediamente brevi e con parole finali sempre ossitone; da ultimo, la stretta è stata elaborata su due quartine di senari rimati, ancora una volta con clausole strofiche tronche. Queste ultime, che non sono estranee alla produzione poetica italiana anche non destinata alla musica, acquistano però particolare coerenza quando appunto si tratta di fondere le due 'arti sorelle', giacché la terminazione tonica della componente prosodica è quella che meglio si coniuga con la prassi di concludere la frase musicale del canto sul primo tempo forte della battuta⁵.

Venendo al piano sintattico si nota anzitutto come alle funzioni drammaturgiche e all'impianto metrico-strofico corrisponda una diversa articolazione dei periodi e degli elementi logici di cui essi si compongono: se gli endecasillabi iniziali presentano una maggiore varietà e una relativa fluidità, che si manifesta anche in qualche lieve inarcatura tra i versi, le sezioni che seguono (specie il cantabile e la cabaletta) palesano una struttura sintattica assai più rigida e schematica. E anche tale caratteristica non è esclusiva di questo brano, ma rientra nella più comune prassi poetico-musicale dell'epoca, per descrivere la quale sarà bene servirsi delle parole di una musicologa in grado di farsi comprendere anche dai non specialisti del settore:

Si afferma infatti in questo periodo (1820 ca.) – e perdura fino al Verdi maturo (1860 ca.) – un congegno melodico-formale che consta in linea di massima di 16 battute, comprendenti tre tipi di materiale: un blocco tematico iniziale (A A'), un'idea contrastante (B) e una frase di chiusura, che può essere una semplice variante della frase di apertura (A'') o può

⁴ È anche per via di questa esigenza che la *langue* melodrammatica ottocentesca fatterà ad abbandonare talune varianti fonomorfologiche e morfosintattiche della tradizione più aulica e letteraria come le seste persone apocopate del perfetto indicativo modellato sul fiorentino antico (qui *ferir* e *stancâr*): cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, pp. 120 e 214-15. Per approfondire i rapporti tra la lirica italiana non destinata alla musica e quella del melodramma si rimanda ai contributi (in particolare quelli di F. ROSSI e di S. BOZZOLA) contenuti in *Storia dell'italiano scritto*, I. *Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, 2014, oltre che a S. BOZZOLA, *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2012, e ad A. AFRIBO, A. SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012.

⁵ Il che avviene anche nell'ambito della canzone, o almeno di quella più tradizionale e schematica, dove vige il rispetto della cosiddetta «mascherina»: cfr. in particolare G. ANTONELLI, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino, 2010 (specie le pp. 33-54), e L. ZULIANI, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018 (in particolare le pp. 27-51).

introdurre nuovo materiale melodico (C). Tale congegno è stato definito dagli studiosi "lyric form". Seguendo quindi una logica di precisi pesi e contrappesi, il primo periodo tematico (di 8 battute) è bilanciato dal secondo (di altrettante battute); in questo secondo periodo, tuttavia, la maggiore attività ritmica, la melodia più florida, il climax melodico, la presenza di modulazioni sono tutti elementi che contribuiscono a creare un culmine espressivo. Nell'approntare quindi il testo dell'aria il librettista da un lato non deve discostarsi da un impianto isometrico, dall'altro non deve rompere l'arcata melodica della frase inserendo una cesura ad ogni verso, ma solo alla cadenza della frase, ossia alla fine del distico, e soprattutto alla fine del periodo (cadenza perfetta); solo nel terzo distico il testo poetico può scindersi in due proposizioni parallele. Anche in questo caso, come nella "solita forma", il librettista deve trovare il giusto equilibrio tra ragioni drammatiche e convenzioni formali, giustificando la segmentazione interna del testo con un discorso ben organizzato retoricamente, un discorso quindi che preveda una fase espositiva iniziale, un breve crescendo emozionale e una riflessione conclusiva⁶.

Senza entrare nel dettaglio dell'analisi della partitura – che pure consentirebbe di mettere in luce come il sostanziale rispetto di Verdi per l'impostazione generale appena descritta non si configurasse come un'applicazione meccanica di un formulario da assumere passivamente – è interessante ai nostri fini rilevare piuttosto un piccolo disallineamento tra poesia e musica provocato da un'apparentemente minima libertà che il librettista si è preso rispetto ad una struttura così rigida: il primo distico della terza strofa dell'aria vede infatti la presenza di un leggero *enjambement* in virtù del quale il vo-

⁶ STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato*, pp. 159-60. Su questo argomento e sui suoi sviluppi ottoneviceseschi che qui ci riguardano da vicino si vedano soprattutto J. KERMAN, *Lyric Form and Flexibility in "Simon Boccanegra"*, in «Studi Verdiani», I, 1982, pp. 47-62; S. HUEBNER, *Lyric Form in "Ottocento" Opera*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, 1992, pp. 123-47; S. LAMACCHIA, «Solita forma» del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, in «Il Saggiatore Musicale», VI, 1999, pp. 119-44; e i molti studi di S.L. BALTHAZAR (tra cui *Rossini and the Development of the Mid-Century Lyric Form*, in «Journal of the American Musicological Society», XLI/1, 1988, pp. 102-25, e *The Forms of Set Pieces*, in *The Cambridge Companion to Verdi*, a cura di S.L. BALTHAZAR, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 49-68) e di G. PAGANNONE (*Mobilità strutturale della lyric form. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, in «Analisi», VII/20, 1996, pp. 2-17; *Aspetti della melodia verdiana. "Periodo" e "Barform" a confronto*, in «Studi Verdiani», XII, 1997, pp. 48-66; *Puccini e la melodia ottocentesca. L'effetto "barform"*, in «Studi Pucciniani», III, 2004, pp. 201-23; *Dal libretto alla musica (e viceversa). Sul rapporto tra forme musicali e forme testuali nell'opera italiana del primo Ottocento*, in *Il teatro di Donizetti*, Atti dei Convegni delle Celebrazioni, a cura di L. ZOPPELLI, P. CECCHI, vol. II: *Percorsi e proposte di ricerca*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2004, pp. 229-43).

cativo *Signore!* si collega sintatticamente e semanticamente a ciò che si legge nel verso precedente; ma qui la frase musicale, ligia alla scansione dei singoli versi che si estendono per le due battute canoniche, si concretizza in una prima arcata melodica ascendente-discendente da dominante a dominante (solo a partire da questo punto si entra appieno nella tonalità di re bemolle maggiore prevista in armatura), in una pausa di una croma in corrispondenza della transizione tra i due versi e in una fusione in sinalefe tra il vocativo e la congiunzione copulativa seguente su un unico *fa* al quinto rigo del pentagramma, il che determina l'inglobamento del vocativo nella seconda frase musicale e, di conseguenza, sintattica.

2. *Ma erano «forme» o «formule»?*

Se il retaggio di queste strutture permarrà ancora a lungo nella prassi compositiva del melodramma italiano, va però parimenti rilevato che a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento tali schematismi iniziarono a essere avvertiti come troppo vincolanti e quindi inadeguati a consentire un fisiologico e positivo sviluppo del genere operistico nel nostro Paese. Il nome che più di tutti spicca al riguardo è quello di Arrigo Boito⁷; e non è un caso, a riprova dell'importanza di una visione interdisciplinare come quella qui proposta, che si trattasse tanto di un compositore quanto di un letterato, ovvero di un artista che aveva piena contezza di come e di quanto poesia e musica dovessero interagire per far sì che si attuasse il rinnovamento auspicato. Nei primi anni della sua attività militante, da ancor giovane scapigliato, Boito affrontò il problema con estrema schiettezza, manifestando apertamente il suo punto di vista critico e il suo ideale artistico influenzato da certi modelli francesi e, soprattutto, dall'immagine che allora ci si era fatti in Italia dell'estetica e della produzione wagneriane:

Ma chi ebbe fra mani tanta poesia, stimò opportuno di barattarla in

⁷ Tra la molta bibliografia su di lui si rimanda almeno a *Arrigo Boito*, Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito, a cura di G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1994; S. TELVE, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, in «Lingua nostra», LXV/1-2, 2004 pp. 16-30 e 102-14; E. D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010; E. BURONI, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Cesati, 2013; «Ecco il mondo». *Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*, Atti del convegno per il centenario della morte e il centocinquantenario del «Mefistofele», a cura di M.I. BIGGI, E. D'ANGELO, M. GIRARDI, Venezia, Marsilio, 2020.

altrettanta prosa, stimò opportuno di aoppiare il pubblico, non coll'oppio di Hassan, ma dandogli da bere d'un rancido raspè, di cui egli è sazio, è schifo, è stomacato. E qui sta la magagna. Questi facitori di melodrammi non hanno un dubbio al mondo della gran parte che oggi lor tocca, non si pensano un momento che la musica inceppata attende da essi la scossa per poter camminare; se ne stanno oziosamente adagiati, contenti al quia e al loro facile mestiere, senza curarsi punto dell'arte. V'han nella lingua degli uomini parole e sensi che di leggeri s'ingarbugliano, e che, in materia d'estetica specialmente, è utile lo strigare: due di queste parole sono *forma* e *formula*. I Latini, che la sapevano lunga, fecero colla seconda il diminutivo della prima; ma i Latini sapevano anche parlare, sapevano anche pensare più chiaramente di noi. La *forma*, la estrinseca manifestazione, la bella creta dell'arte, ha tanto di comune colla *formula*, come un'ode di Orazio col rimario del Ruscelli, come i raggi di Mosè con le orecchie dell'asino. E ciò che ne preme tosto di dire si è che, da quando il melodramma ha esistito in Italia in fino ad oggi, vera *forma* melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la *formula*. Nata con Monteverde [*sic*], la *formula* melodrammatica passò a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, acquistando, di mano in mano che passava (e molto in questi ultimi sommi) forza, sviluppo, varietà, ma restando pur sempre *formula*, come *formula* era nata. Le denominazioni: aria, rondò, cabaletta, stretta, ritornello, pezzo concertato, son tutte là, schierate in dritta fila per affermare l'asserto. L'ora di mutare stile dovrebb'essere venuta, la *forma* vastamente raggiunta dalle altre arti dovrebbe pure svolgersi anche in questo nostro studio; il suo tempo di virilità dovrebb'esser pieno; ci si levi la pretesta e lo si cuopra di toga, ci si muti nome e fattura, e invece di dire *libretto*, picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i Greci. Tutto questo scorrere affrettato torna in vantaggio del signor Cagnoni, dandogli ampia ragione, perché conduce naturalmente a concludere che oggi non è dato far della bella né della buona musica, non solo sopra un cattivo *libretto*, ma sopra un *libretto*. [...] A fine d'avverare dunque pienamente questa palingenesi dell'arte, la nostra metà di secolo ha predetta e segnata l'opera sua⁸.

Boito non fu purtroppo in grado di raggiungere fino in fondo il suo obiettivo sul fronte musicale, ma sul versante poetico l'esempio, le innovazioni e lo stile dei suoi libretti segnarono un punto di svolta fondamentale per tutto il melodramma italiano coevo e successivo. Già il suo *Mefistofele*, rappresentato per la prima volta quando l'autore (sia della poesia sia della

⁸ Tratto da una critica teatrale pubblicata sulla «Perseveranza» del 13 settembre 1863 (cit. in A. BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di P. NARDI, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1080-84).

musica: giova ricordarlo) non era ancora nemmeno trentenne, presentava delle soluzioni metrico-sintattiche e musicali assolutamente sbalorditive. Si può partire a esemplificarle riproducendo un passo contenuto nella prima versione del 1868 ma poi cassato quando l'opera, nel decennio seguente, venne rivista e accorciata: si tratta di una scena in cui Mefistofele compie un prodigio malefico nel palazzo imperiale (si veda la fig. 1)⁹.

Sfruttando le potenzialità visive del testo verbale in modo già quasi 'futurista', Boito ha voluto mimare con l'impaginato e con la poesia (e, si suppone, anche con la musica, purtroppo andata perduta) il *vortice* che rappresenta il fulcro drammaturgico della scena e che rimanda all'immagine tradizionale del precipizio infernale. Qui i versi, tutti strutturati in quartine variamente rimate, fluiscono dai doppi senari iniziali ai trisillabi conclusivi (ma non sfuggano il bisillabo, tronco, *fuor* e l'assenza di endecasillabi, novenari e settenari), con un'estrema varietà di clausole ossitone, parossitone e proparossitone sia in fine di rigo sia in concomitanza con le eventuali cesure interne degli emistichi; così come la sintassi, talvolta arricchita da figure retoriche quali l'anafora e le reduplicazioni, sfrutta anche qualche inarcatura. Né si tratta dell'unico passo di *Mefistofele* in cui Boito ha sfoggiato una forte carica innovativa e sperimentale.

Ad esempio, nel *Prologo in Cielo* i Cherubini fanno udire per la prima volta la loro voce intonando tre terzine di ternari piani (quindi tutti regolarmente trisillabici) a rima incatenata (un richiamo alle terzine dantesche), su un *Ritmo di tre battute*, nella tonalità di mi bemolle maggiore (dunque con tre accidenti nell'armatura di chiave) all'avvio del terzo tempo del prologo: un unico e intricato richiamo, ovviamente, alla perfezione e alla Trinità; e subito dopo i Serafini nel loro intervento elevano al primo multiplo questa struttura breve passando a tre terzine, seguite da altrettanti distici, di novenari in cui risaltano diverse terne. O ancora, perfino più arditamente, Boito si è spinto fino a tentare, nella *Notte del Sabba classico*, la riproduzione in lingua italiana dei metri quantitativi, illustrando in una nota i criteri adottati: «Abbiamo tentato il verso *asclepiade*, formato da uno spondeo, da due coriambi e dall'ultimo piede spondeo, in questo modo: “Cīrcōn | fūsā dī sōl | il mǎgīcō | vōltō”. Abbiamo tentato l'*esametro* così: “Nōttē | cūpā | trūcē | sēnzā | finē fū | nēbrē”. Abbiamo tentato l'*endecasillabo saffico* nella stanza delle coretidi ove s'annuncia la comparsa di Faust [“Chi vien? o strana o mirabile vista” etc.].»¹⁰. Si tratta di esperimenti che l'autore non cessò mai di tentare, come

⁹ Si riporta la fotoriproduzione di uno stralcio del libretto originale, liberamente consultabile on line.

¹⁰ Lo si legge a p. 46 del libretto originale.

dimostra il libretto del postumo *Nerone* (1924, ma pubblicato in forma – più estesa – di tragedia già nel 1901)¹¹; ed è quindi per alcuni versi sorprendente che Boito medesimo non ignorasse affatto i limiti di queste sue prove, come dimostra una confessione epistolare resa il 18 agosto 1909 all'amico filologo Francesco D'Ovidio:

se speravi di trovare nel *Sabba classico* qualche buon esempio d'adattamento di metrica antica devi essere rimasto barbaramente [*ndr*: non sfugga, per inciso, la scelta di questo avverbio] deluso. Ho errato prima del Carducci (il mio errore porta la data del 1868) ed ho errato più di lui. È bensì vero che ho dovuto combattere contro un'idra di più: la Musica. Stretto fra tre tirannie: la quantità, l'accento, l'espressione melodica, ho sacrificato a questa (è orribile a dirsi, lo so) piedi e cesure, contentandomi di raggiungere un risultato musicale e non altro. Avrei potuto rimediare nel testo, pei lettori del libretto, ai danni causati dalla musica, ma sarebbe stata una simulazione e forse cattiva anche quella. Non parliamone più¹².

L'impresa era in effetti forse troppo ardua, date le numerose e non sempre conciliabili esigenze delle componenti in gioco. Stupisce comunque che Boito abbia reso solo in minima parte attraverso la musica (che pure in questo si sarebbe prestata ben più della semplice prosodia) il rapporto di durate lunghe e brevi delle sillabe¹³. Tutto ciò non significa però che il librettista-compositore padovano rinunciasse a servirsi anche di forme poetiche (e musicali) più tradizionali e schematiche, sebbene certo non le impiegasse in modo banale: per limitare l'esemplificazione all'indispensabile sarà sufficiente menzionare le due ballate che, dopo il *Prologo in Cielo*, costituiscono i pezzi solistici del personaggio eponimo (*Son lo Spirito che nega* ed *Ecco il mondo*).

3. Alla ricerca di nuove 'geometrie'

Ma non erano solo i giovani scapigliati ad avvertire l'esigenza di tentare nuove vie. Perfino il più grande, e non più giovane, operista italiano dell'epoca, nella sua genialità mai adagiata sugli allori ma anzi in perenne

¹¹ Cfr. al riguardo l'attenta analisi di R. GIANI, *Il "Nerone" di Arrigo Boito*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1924².

¹² E. BOSIO, *L'epistolario di Arrigo Boito*, tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Padova, 2010 (supervisore G. Baldassarri), t. II, p. 847.

¹³ Cfr. anche le considerazioni di C. MAEDER, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 68-72 (ma non si condivide la generale stroncatura dello studioso nei riguardi dell'intero *Mefistofele*).

ricerca di originalità e di efficacia teatrale, si fece attivo promotore di un rinnovamento del genere e delle sue forme. Certo, contrariamente al Boito degli anni Sessanta, Giuseppe Verdi non era avvezzo a esprimere in modo pubblico e sistematico i propri intendimenti artistici ed estetici; ma la sua copiosa corrispondenza epistolare costituisce una preziosa miniera in tal senso¹⁴. Punto di svolta fondamentale in questa direzione è la composizione di *Aida*¹⁵, durante l'elaborazione della quale (1870-1871) il compositore coniò la nota espressione «parola scenica»¹⁶; e proprio in riferimento a essa, per chiarirne meglio il significato, Verdi confidò al suo librettista del momento, Antonio Ghislanzoni:

Non so s'io mi spiego dicendo, parola scenica; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione. [...] So bene ch'Ella mi dirà "E il verso, la rima, la strofa?"... Non so che dire... ma io, quando l'azione lo domanda abbandonerei subito, ritmo, rima, strofa farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Pur troppo, per il teatro è necessario qualche volta che Poeti e Compositori abbiano il talento di non fare, né poesia né musica. Il Duetto finisce con una delle solite cabalette, ed anche troppo lunga, per la situazione. Vedremo cosa si potrà fare in musica¹⁷.

Fortunatamente, in questa circostanza Verdi stava collaborando con un librettista abile e intelligente, non digiuno di competenze musicali (da giovane, per qualche anno, Ghislanzoni aveva svolto un'apprezzata carriera come baritono), verseggiatore creativo vicino al movimento scapigliato ma letterato con una solida conoscenza della tradizione, docile esecutore delle richieste del Maestro ma acuto ideatore di una loro concreta messa in pratica¹⁸. Ciò

¹⁴ Cfr. ad esempio E. BURONI, *Lettere e letterature. Una ricognizione del canone e dell'estetica verdiani a partire dai carteggi editi*, in *Verdi e le letterature europee*, a cura di G. PESTELLI, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2016, pp. 29-51.

¹⁵ Su cui cfr. almeno J. BUDDEN, *Le opere di Verdi. Da "Don Carlos" a "Falstaff"*, Torino, Edt, vol. III, pp. 171-276.

¹⁶ Si veda F. DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 203-25. Più in generale, tra la sterminata messe di pubblicazioni relative alla produzione verdiana e alle sue caratteristiche, si può rimandare a G. DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, e a R. MELLACE, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2017².

¹⁷ F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. III, pp. 383-84.

¹⁸ Cfr. *Dizionario biografico degli Italiani*, s.v. Antonio Ghislanzoni (https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ghislanzoni_%28Dizionario-Biografico%29/); A. NAVA, *Antonio Ghislanzoni. Cenni biografici*, in «La Rivista di Lecco», s.n., novembre 1924; M. MORINI, *Antonio Ghislanzoni nella vita e nell'arte*, in «La Martinella di Milano», VII, 1953, pp. 472-76, 538-

consentì di escogitare delle soluzioni poetiche e musicali che superavano, senza però rinnegarle, le «convenzioni» della «solita forma»¹⁹; e di norma questo avveniva su idea di Verdi, com'è il caso del duetto finale dell'opera tra Radamès e Aida, a cui poi si aggiungono anche le voci (e dunque i versi) di Amneris e delle sacerdotesse. Questa una delle sorprendenti richieste del compositore al suo collaboratore, databile 13 novembre 1870:

Appena impostata jeri la mia lettera per Lei, mi posi a studiare seriamente l'ultima scena. In mani poco esperte, potrebbe riescire, o strozzata, o monotona. – Non bisogna strozzarla, perché dopo tanto apparato scenico, se non fosse bene sviluppata, sarebbe proprio il caso del *parturiens mons*. La monotonia bisogna evitarla, cercando forme non comuni – Le dissi jeri di farmi otto *sett*: per Radamès, prima degli otto per Aida. Questi due soli, facendo anche due cantilene diverse, avrebbero presso a poco la stessa forma, lo stesso carattere; ed eccoci nel comune. _ I Francesi, anche nelle strofe per canto, usano talvolta mettere dei versi o più lunghi, o più corti. Perché non potremmo noi far lo stesso? _ Tutta questa scena, non può né deve essere, che una scena di canto puro e semplice. Una forma di verso un po' strana per Radamès, mi obbligherebbe a cercare una melodia diversa da quelle che si fanno comunemente sui settenarj ed ottonarj, e mi obbligherebbe anche a cambiare movimento e misura per fare il solo (un po' *a mezz'aria*) d'Aida. [...] e s'io posso mu-

44, 615-20; A. PAVARANI BELLIO, *Ghislanzoni-Manzoni e il melodramma*, in *Il Vegliardo e gli Antecristi. Studi sul Manzoni e la Scapigliatura*, a cura di R. NEGRI, Milano, Vita e Pensiero, 1978, pp. 166-92; E. TRAVI, *L'operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni*, in «Ottol Novecento», v-vi, 1980, pp. 69-93; G. ANGELONI, *Antonio Ghislanzoni cantante, pittore, librettista, romanziere*, in «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo», LI, 1989-90, pp. 211-28; A. BENINI, ...dalle consorterie vivo lontano... *Per la biografia di Antonio Ghislanzoni*, in «Archivi di Lecco», XVI/2, numero monografico, 1993; *L'operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni*, Atti del Convegno di studio, Lecco, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano (Comitato di Milano) – Associazione Giuseppe Bovara, 1995; *Il demone nello scrittoio. Lettere di Antonio Ghislanzoni 1853-1893*, a cura di A. BENINI, Oggiono, Cattaneo, 2001; B. CORTÁZAR, *La satira operistica nel libretto del secondo Ottocento. "L'arte di far libretti" e "Il poeta perseguitato" di Antonio Ghislanzoni*, in «Note su Note», ix-x/9-10, 2002, pp. 153-85; A. GHISLANZONI, *L'arte di far libretti. Wie macht man eine italienische Oper?*, herausgegeben von A. GERHARD, Wilhelmshaven, Noetzel, 2014; *Carteggio Verdi-Ghislanzoni*, a cura di I. BONOMI, E. BURONI, M. SPADA, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, in corso di realizzazione (si rimanda a quest'ultimo lavoro per le citazioni seguenti, sulla cui fonte non si fornirà quindi altra indicazione).

¹⁹ Fondamentali al riguardo P. GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni, and "Aida": The Uses of Convention*, in «Critical Inquiry», I/2, 1974, pp. 291-334; H.S. POWERS, «La solita forma» and «The Uses of Convention», in «Acta Musicologica», LIX/1, 1987, pp. 65-90; P. GALLARATI, *Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, in «Il Saggiatore Musicale», XVI/2, 2009, pp. 203-44; MELLACE, *Con moltissima passione*, pp. 179-91.

sicalmente arrivare a legare bene il tutto in un tutto, avremo fatto una buona cosa, o almeno cosa che non sarà comune. [...] Veda dunque, se in quest'accozzaglia di parole senza rima che le mando, può farmi dei buoni versi, com'Ella ne ha fatti tanti. [...] segue un abbozzo di proposta poetica, secondo una delle prassi creative e direttive verdiane] Ella non può immaginare, sotto quella forma sì strana, che bella melodia si può fare, e quanto garbo le dà il quinario dopo i tre settenarij; e quanta varietà danno i due endecasillabi, che vengono dopo: sarebbe però bene, che questi fossero o entrambi tronchi, o entrambi piani. – Veda s'Ella può cavarne dei versi, e mi conservi... *tu sì bella?* che fa tanto bene alla cadenza _ Tutto il resto, come le scrissi jeri, solo domanderei nell'*A Due* ultimo di farmi degli endecasillabi tronchi.

Ed ecco dunque ciò che scaturì dalla penna di Ghislanzoni:

Morir! sì pura e bella!
 Morir per me d'amore...
 Degli anni tuoi nel fiore
 Fuggir la vita!
 T'avea il cielo per l'amor creata,
 Ed io t'uccido per averti amata!
 No, non morrai!
 Troppo io t'amai!...
 Troppo sei bella!
 [...]
 O terra, addio; addio valle di pianti...
 Sogno di gaudio che in dolor svanì...
 A noi si schiude il cielo e l'alme erranti
 Volano al raggio dell'eterno dì²⁰.

Se da un lato non si può che sottolineare la palese competenza metrica dimostrata dal compositore, il quale evidentemente concepiva le sue frasi musicali nella chiara volontà di farne un tutt'uno con il testo verbale, d'altro canto si rileva come il librettista abbia rispettato le indicazioni ricevute prendendosi però qualche piccola libertà che andasse ugualmente nella direzione della varietà e dell'originalità richieste da Verdi²¹: abbiamo infatti, nel breve

²⁰ Si cita da un esemplare, liberamente disponibile in rete, del libretto stampato nel 1872 in occasione della prima rappresentazione (europea) al Teatro alla Scala di Milano.

²¹ Qui, dunque, l'obiettivo comune di compositore e librettista è riuscito a concretizzarsi appieno e in modo tanto convincente quanto efficace. Viceversa, non fu così per un altro momento dell'opera, il duetto Radamès-Amneris del quarto atto, per il quale Verdi aveva chiesto a Ghislanzoni: «S'Ella può trovare una forma un po' nuova per la cabaletta questo Duetto sarà

assolo del tenore, tre settenari, un quinario, un distico di endecasillabi e tre quinari, quindi nessuna forma strofica regolare, una concatenazione non schematica di rime e nessuna clausola tronca come invece si è visto essere tipico del genere; clausole tronche che si alternano a quelle parossitone nella quartina di endecasillabi conclusiva (a cui fanno da accompagnamento un distico in doppi quinari di Amneris e altri due quinari del coro sacerdotale ripresi dal primo atto). La sintassi, a sua volta, tende a rispettare i confini del verso e le suddivisioni interne in corrispondenza delle cesure, ma non si lascia ingabbiare da tali rigidità e si concede qualche significativa eccezione, per lo più assecondata dal rivestimento sonoro che, in tale quadro, non può certo rimanere fedele alle «forme» della tradizione.

Ma non possiamo abbandonare già qui il nome di Antonio Ghislanzoni. Nella copiosa produzione librettistica del letterato lecchese è infatti presente, specie negli anni della maturità e dunque in seguito alla fruttuosa collaborazione con Verdi, qualche altro motivo d'interesse rispetto a ciò di cui stiamo trattando. Un caso è dato da un'opera minore, composta però da un musicista che in quegli anni venne giudicato – ma alla speranza non fece seguito la prova dei fatti – un possibile e degno successore di Giuseppe Verdi: Amilcare Ponchielli²². Per lui Ghislanzoni scrisse, tra gli altri, il libretto dei *Lituani*, melodramma che fu rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano nel 1874 ma che poi subì alcune modifiche²³. Nella seconda scena

perfetto. In ogni modo potremo aggiustare questa cambiando alcuni versi p. e: È la morte un ben supremo e cominciare “*Chi ti salva sciagurato*”] E provi un po' a fare un verso lungo, ed uno corto p. e: un ottonario [e] un quin. oppure un otton. [e] un senar. oppure un setten. [e] un quin. oppure un Decasillabo [e] un setten. Vedremo che Diavolo ne salterà fuori; ma il poeta predispose, più semplicemente, sei ottonari per ciascuno dei due personaggi in scena, privi di inarcature sintattiche e con la solita rima tronca di chiusura. Per un approfondimento e un confronto più generali sulla struttura poetica dei libretti verdiani cfr. R. GARLATO, *Repertorio metrico verdiano*, Venezia, Marsilio, 1998.

²² Tra la non molta bibliografia monografica su questo compositore si vedano G. DE NAPOLI, *Amilcare Ponchielli: 1834-1886. La vita, le opere, l'epistolario, le onoranze: notizie e incisioni*, Cremona, Cremona Nuova, 1936; *Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, Cremona, Cassa Rurale e Artigiana di Casalmorano, 1984; *Amilcare Ponchielli*, a cura di G. TINTORI, Milano, Nuove Edizioni, 1985; *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856-1885*, a cura di F. CESARI, S. FRANCESCHINI, R. BARBIERATO, Padova, Il Poligrafo, 2010.

²³ Cfr. F. ATTARDI, *I Lituani*, in *Amilcare Ponchielli*, a cura di TINTORI, pp. 43-52; nella sostanza si può condividere il giudizio dello studioso: «*I Lituani* non è solo lo sforzo immane di un compositore emarginato che vuole riscattare se stesso davanti al mondo musicale, ma è soprattutto lo sforzo che l'opera italiana persegui per distaccarsi dal “verdismo”, aprendosi all'esperienza mitteleuropea pur non tradendo la propria matrice formale. C'è in quest'opera emblematica una tensione innovativa che, sebbene in maniera discontinua – ma tutte le composizioni

del secondo atto il personaggio di Arnolfo si presenta travestito da bardo e a volto coperto, prestandosi a intonare la «selvaggia canzone» richiesta da Corrado: si tratta dunque di un brano solistico, di un'aria, per usare la generica terminologia tradizionale; ma se ne osservi il testo poetico e, confrontandolo con la sua realizzazione in partitura, si comprenderà perché Ponchielli abbia preferito piuttosto definire l'intero numero drammaturgico-musicale come «Scena e Strofe»:

Sui Lituani fiumi io vidi il sol,
 E la mia patria io canto;
 La dolce patria, un dì fiorente e lieta...
 Oggi albergo di tenebra e di pianto.
 Mia voce è l'eco d'un immenso duol
 Che a Dio la terra innalza;
 È il soffio irato, è l'onda irrequieta
 Che il fato degli umani agita e incalza.
 L'angiol tremendo io sono
 Che in mezzo ai nembi appar,
 Dalla cruenta polvere
 I morti a ravvivar!
 [...]
 La Lituania è morta – ecco un guerrier
 Sorge dal tetro campo...
 Di tremenda vendetta un grido ei rugge...
 La procella ha nel cor, negli occhi il lampo...
 Ov'è desso? – spari – Quale è il sentier
 Che il desolato imprende?
 Un cor di donna in lacrime si strugge
 E per due lustri nel dolore attende...
 Oh! squilli alfin la tromba
 Nunzia di libertà,
 E un popol dalla tomba
 Tremendo sorgerà!...²⁴

sperimentali lo sono – segna un rinnovamento del linguaggio che getta le basi per il successivo melodramma scapigliato-verista-pucciniano e indica la strada dell'ultimo Verdi» (p. 50). Cfr. inoltre E. BURONI, «*Aldona*», *melodramma italo-slavo di Ghislanzoni e Ponchielli. Documenti e aspetti linguistici*, in *Libretti d'opera fra Italia e Polonia*, a cura di L. MASI, E. TONELLO, F. DELLA CORTE, Varsavia, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (in stampa).

²⁴ Si cita da un esemplare, liberamente disponibile in rete, pubblicato nel 1874 in occasione della prima assoluta dell'opera; comunque anche stampe del libretto successive alle rielaborazioni del melodramma presentano, per quest'aria, solo minime difformità di ordine tipografico e interpuntivo.

Il retaggio della tradizione è più che evidente e dunque tutt'altro che superato a livello di scelte stilistiche e linguistiche: i pronomi *ei* e *desso*, l'ellissi dell'articolo in *Mia voce è l'eco*, i sinonimi culti o le voci rare e letterarie (ad esempio *duol*, *nembi*, *procella* o *nunzia*) e così via, fino ad arrivare a citazioni scopertamente esibite (e forse di dubbio gusto) come la *cruenta polvere* manzoniana e la *tremenda vendetta* rigolettiana. Ma la struttura del passo è di ben altra originalità; né, dalla documentazione disponibile, pare che, com'era invece stato con Verdi, tale veste sia stata richiesta o sollecitata dal compositore. Anzitutto ci troviamo di fronte a due strofe di dodici versi ciascuna, certo idealmente suddivisibili nelle consuete quartine ma, qui, non senza qualche difficoltà: sia perché si tratta di una successione di versi anisosillabici (quegli endecasillabi e quei settenari di solito esclusivi, nella loro unione, delle parti in recitativo), sia perché le rime non seguono una successione schematica.

Anche la musica partecipa di questa 'destrutturazione' e di questo procedere più libero rispetto alle forme chiuse che si sono viste più sopra: il primo distico funge da recitativo (da eseguirsi infatti «a piac. senza tempo» e solo con un leggero sostegno armonico dell'orchestra in sottofondo, prima del passaggio al fa maggiore del brano, sorretto da un accompagnamento più elaborato), mentre quanto segue alterna a un andamento più lirico – specie nella prima strofa – altri momenti quasi declamati (la seconda strofa si apre ad esempio con le indicazioni per il baritono «a piacere lento» e «quasi parlato»); e se è pur vero che le frasi musicali (o le loro porzioni) procedono ancora sostanzialmente di quattro in quattro battute, è però altrettanto vero che il tutto si dipana con maggiore varietà interna e senza seguire in modo rigoroso la corrispondenza tra un verso e due misure.

Del resto già nel primo atto un pezzo solistico sempre di Arnoldo si segnalava per una particolarità metrica tutt'altro che trascurabile; infatti, dopo una lunga successione di soli endecasillabi sciolti privi del distico a rima baciata tipico della fine del recitativo, ci si imbatteva nel testo seguente:

O rimembranze...
Gioie... speranze
Della mia prima, avventurosa età...
Tutte rivivere
Vi sento in cor
In questo nuovo albor
Di libertà!
Dio, ti ringrazio
Del lungo strazio
Che sì immenso gioir mi preparò!

Perdona... assolvì
 Lo sciagurato,
 Che nelle tenebre
 Dal duol prostrato...
 Ogni fede smarrita, a te imprecò!

Nessuna struttura strofica, dunque; e, unitamente a questo, relazioni rimiche onnipresenti (pur nella loro varietà accentuativa) ma prive di uno schema, con analoga flessibilità sul fronte della messa in musica: siamo quindi di fronte a ciò che James Hepokoski ha definito «rhymed-scena verse»²⁵. Il musicologo americano ha coniato questa espressione analizzando i testi poetici approntati da Arrigo Boito per Giuseppe Verdi, e, nel caso specifico, *Otello*: la denominazione si riferisce appunto ad una successione di tipologie di versi più normalmente impiegati nei recitativi e nelle sezioni dinamiche delle opere (dunque endecasillabi, settenari e quinari), non raggruppati e non suddivisibili in strofe, ma rigorosamente rimati pur senza legami fissi e preordinati; il tutto da impiegarsi, di norma, in momenti solo mediamente lirici, ad esempio in brani solistici non più concepiti come le romanze tradizionali dei decenni precedenti ma come – ed è appunto il caso dei *Lituani* – più liberi e fluidi ariosi. Chi ideò e impiegò con sistematica consapevolezza questa ‘nuova forma’ fu, come detto, Arrigo Boito²⁶; ma è giusto riconoscere che gli esempi ghislanzoniani appena proposti precedono di alcuni anni la scrittura dei libretti di *Otello* e, più ancora, di *Falstaff*, ma anche della *Gioconda*.

La figura del poeta-musicista padovano resta ancora fondamentale per altre soluzioni sperimentali e innovative connesse al nostro tema. Infatti nella sua produzione melodrammatica, eventualmente firmata servendosi dello pseudonimo anagrammatico «Tobia Gorrio», Boito tentò con successo – e talvolta con qualche seguito – ulteriori vie per ottenere quella «completa

²⁵ J.A. HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi. Otello*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 139 e *passim*.

²⁶ Fondamentale su questo, e su quanto si sta per dire, H.S. POWERS, *Boito rimatore per musica*, in Arrigo Boito, a cura di G. MORELLI, pp. 355-94; ma si vedano anche altri studi come M. LOCANTO, *Liricità e asimmetria. Versificazione e forma musicale nel “Falstaff” di Boito e Verdi*, in *Macramè. Studi sulla letteratura e le arti*, a cura di R. GIULIO, D. SALVATORE, A. SAPIENZA, Napoli, Liguori, 2010, t. 1, pp. 269-99. Più in generale, tra quanto non ancora citato, cfr. ad esempio A. DI BENEDETTO, *Arrigo Boito poeta «funambolo»*, in *Milano capitale culturale (1796-1898)*, a cura di F. SPERA, A. STELLA, Milano, Università degli Studi di Milano – Centro Nazionale Studi Manzoni, 2016, pp. 273-84.

obliterazione della *formula*»²⁷ teorizzata nei suoi anni giovanili e di cui si è detto. Per rompere gli equilibri poetici cercando nuove geometrie testuali e, insieme, drammaturgico-musicali, un'altra invenzione fu quella di sovrapporre strutture metriche eterogenee nell'unico amalgama dei pezzi d'assieme, assegnando a personaggi diversi lunghezze di versi differenti da eseguirsi però nello stesso momento; la soluzione trovava un ulteriore supporto anche visivo nella scelta tipografica (innovativa) di stampare in colonne accostate le battute dei personaggi.

Lo vediamo, ad esempio, nel libretto di *Pier Luigi Farnese*, quando, nella terza scena del secondo atto, il saltimbanco Grillo compie in pubblico un gioco di prestigio dialogando intanto segretamente con l'eroe Gianni Anguissola mentre il lascivo protagonista tenta di imporre un sorriso alla recalcitrante Donata, e subito dopo quando allo stupore generale per il numero del prestigiatore si accompagnano la prosecuzione del dialogo riservato tra Grillo e Gianni e la disperazione della donna (si veda la fig. 2)²⁸.

Si osservino anche le scelte metrico-sintattiche più nel dettaglio, a dimostrazione dell'inconsueta varietà boitiana: Grillo si rivolge agli spettatori in quinari spesso sdrucchioli, e così, inizialmente, interloquiscono anche lui e Gianni, con scambi di battute molto brevi che, per il saltimbanco, si giustappongono e si alternano con le parole rivolte agli altri uditori, determinando in un caso anche un'interruzione sintattica e testuale in corrispondenza di una sinalefe; intanto Farnese e Donata dialogano in ben più lunghi doppi senari (ai quali si aggiunge un senario singolo per il prevaricante Farnese) in cui risaltano alcune inarcature sia interne alle cesure tra gli emistichi sia tra i versi. La situazione si ribalta nel pezzo d'assieme seguente, con Grillo e Gianni che si esprimono in senari singoli e doppi mentre tutti gli altri si servono ciascuno di sei quinari rimati 'abaccb', dove 'a' è sdrucchiola e 'b' è tronca. Naturale che a questo punto i moduli ritmico-melodici ideati da Costantino Palumbo abbiano tenuto conto, almeno fino a un certo punto, di tale eterogeneità e della caratterizzazione dei personaggi così tratteggiata dal poeta.

Ma è ancor più sbalorditivo il caso del più noto *Falstaff*, che abbonda

²⁷ Borro, *Tutti gli scritti*, p. 1107; e ancora, sempre insistendo su metafore geometriche: «il Sublime è più semplice del Bello. Il Bello può incarnarsi con tutte le varietà della forma, le più bizzarre, le più molteplici, le più disparate; al Sublime non s'addice che la gran forma, la forma divina, universale, eterna: la forma sferica» (ivi, p. 1171).

²⁸ Si riporta da un esemplare, liberamente disponibile in rete, stampato in occasione della prima assoluta prevista per il 1891 ma mai avvenuta. Sull'opera e sul libretto cfr. E. D'ANGELO, *Il "Pier Luigi Farnese" di Arrigo Boito. Con edizione critica del libretto*, Roma, Aracne, 2014, ed E. BURONI, *Tobia Gorrio «mattaccin» dei librettisti. Il caso del "Pier Luigi Farnese"*, in *Ecco il mondo*, a cura di BIGGI, D'ANGELO, GIRARDI, pp. 83-101.

di momenti in cui a una spiccata caratterizzazione metrica (e più in generale linguistico-stilistica, come si sottolinea anche, metalinguisticamente e metateatralmente, in alcune battute di *Quickly*, *Ford* e *Fenton*) dei personaggi si unisce la fusione delle loro battute in momenti d'assieme particolarmente elaborati anche sotto il profilo della testualità tipografica e della composizione musicale. Esempio emblematico è dato dai due brevi concertati che s'incontrano nella seconda parte del primo atto quando tutti i personaggi maschili e femminili dell'opera (ad eccezione del protagonista) si schierano sul palcoscenico e interagiscono variamente tra loro: alle donne sono riservate in un primo tempo quattro quartine di senari e agli uomini tre quartine di ottonari (il che significa esattamente 96 sillabe metriche a testa), mentre nella seconda parte le «allegre comari» ripetono ciascuna la rispettiva ultima quartina precedente e per gli uomini si hanno due nuove quartine a testa sempre in ottonari (dunque 8 ottonari); il tutto con una sintassi mediamente breve ma che non si presenta né semplice né schematica per via del vario ricorso a paratassi, ipotassi, lievi inversioni, alcune inarcature (si veda la fig. 3)²⁹.

Né Verdi si è lasciato sfuggire un'occasione così stimolante per elaborare a sua volta una musica che rispondesse appieno a tanta genialità verbale: senza scendere nei particolari, basterà segnalare che mentre le donne procedono in 6/8, i personaggi maschili cantano in tempo semplice binario per aumentazione, con un canto sillabico di crome (e semicrome in corrispondenza delle clausole sdruciole o degli attacchi anapestici) che consente una perfetta sovrapposizione dei due gruppi nel quasi totale pieno rispetto degli ictus musicali e prosodici; fa eccezione, nella seconda parte, *Fenton*, che infatti ragiona tra sé senza interloquire con gli altri e a cui, da tipico giovane tenore innamorato, è riservata una linea di canto più distesa e melodicamente rilevante.

Prima di lasciarci alle spalle Boito, Verdi e *Falstaff*, merita di essere ricordata un'ultima particolarità metrico-sintattico-musicale di quest'opera, sebbene già sperimentata, ad esempio, nel precedente *Otello*: si tratta della doppia scansione dei versi, ovvero di passi in cui il poeta ha concepito il testo verbale in modo tale che esso potesse essere interpretato (e dunque sfruttato dal punto di vista musicale) con maggiore libertà. Si consideri ad esempio il seguente scambio di battute tra il protagonista e la sua principale 'antagonista' in cui ci si imbatte nella seconda parte del secondo atto:

²⁹ Si riproduce da un esemplare, liberamente disponibile in rete, pubblicato per la prima esecuzione assoluta dell'opera, andata in scena al Teatro alla Scala di Milano il 9 febbraio 1893.

FALSTAFF

T'immagino fregiata del mio stemma,
 Mostrar fra gemma e gemma
 La pompa del tuo sen.
 Nell'iri ardente e mobile dei rai
 Dell'adamante,
 Col picciol piè nel nobile
 Cerchio d'un guardinfante
 Risplenderai
 Più fulgida d'un ampio arcobalen.

ALICE

Ogni più bel giojel mi nuoce e spregio
 Il finto idolo d'or.
 Mi basta un vel legato in croce, un fregio
 Al cinto e in testa un fior.

Versi da scena rimati, dunque, ma scomponibili e riassemblabili anche secondo uno schema differente rispetto a quello dell'impaginato, mercé le rime interne, le cesure, le possibili sinalefi e gli *enjambements* consentiti dal procedere sintattico fluido. E anche in questo caso il compositore ha perfettamente compreso e valorizzato tale espediente, decidendo così ad esempio di realizzare come settenari i versi di Falstaff (*Nell'iri ardente e mobile* etc.) che danno avvio ad un Allegretto in 3/4 e come novenari quelli della risposta di Alice, distribuendo ciascuno di essi, con minime e irrilevanti variazioni, nell'arco di due battute.

4. Nuovi equilibri, verso la prosa

Queste novità e queste sperimentazioni, unite ai più generali processi di cambiamento culturale, letterario, linguistico e socio-politico del nostro Paese, non potevano certo restare senza conseguenze, né i compositori e i librettisti che operarono a cavallo tra l'ultimo quindicennio del diciannovesimo secolo e il primo ventennio del successivo potevano ignorare i mutamenti in atto³⁰: il gusto prima romantico e in un secondo momento scapigliato aveva

³⁰ Su tutto ciò cfr., oltre a quanto già citato, anche – in tutto o in parte – R. TEDESCHI, *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978; F. PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, Edt, 1981; L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino, 1993; L. BALDACCI, *La musica in italiano*, Milano, Rizzoli, 1997; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000; A. ROCCATAGLIATI, *La prefigurazione librettistica fra tardo Ottocento e "fine del melodramma": spigolature sui processi di*

ceduto il passo a una nuova sensibilità decadente e verista (poi, in parte, anche simbolista); all'epopea risorgimentale si era sostituito il dramma borghese; alla tradizione melodico-belcantista italiana si era affiancato il sempre meno contrastato modello wagneriano³¹; il rigore aulicizzante della lingua poetico-letteraria doveva per la prima volta fare i conti con una lingua unitaria nazionale che – seppur molto gradualmente – si apprestava a diventare lingua dell'uso.

Tra gli autori che vanno menzionati nella nostra prospettiva un posto importante spetta a Ferdinando Fontana, oggi meno noto di altri³² ma –

modificazione, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di A. GRILLI, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 25-46; A. MALLACH, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890-1915*, Boston, University Press of New England, 2007; G. LAVEZZI, «Chi son? Sono un poeta». *La cauta rivoluzione della librettistica sullo scorcio dell'Ottocento*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. XII Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. GURRERI, A.M. JACOPINO, A. QUONDAM, Roma, Adi Editore, 2009, on line; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento. Una proposta di tipologia dei ruoli*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degradà*, a cura di C. FERTONANI, E. SALA, C. TOSCANI, Milano, Led, 2009, pp. 203-23; L. ARRUGA, *Il teatro d'opera italiano. Una storia*, Milano, Feltrinelli, 2009; G. LANZA TOMASI, *I libretti d'opera e la lingua dell'Italia unita*, in *La lingua italiana e il teatro delle diversità*, a cura di S. STEFANELLI, Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 91-101; L. SERIANNI, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2013; J. MAEHDER, *Vie giuste, vie traverse e sensi unici nella librettistica italiana del primo Novecento*, in *La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità*, a cura di D. CESCOTTI, I. COMISSO, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati – Edizioni Osiride, 2014, pp. 297-320; P.V. MENGALDO, *Evoluzione linguistica dei libretti d'opera dal pieno Ottocento agli inizi del Nove*, in *L'italiano della musica nel mondo*, a cura di I. BONOMI, V. COLETTI, Firenze, Accademia della Crusca – goWare, 2016², pp. 113-21; G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, vol. II: *Dall'Ottocento ai giorni nostri. 1800-2015*, Monza, Casa Musicale Eco, 2016; L. SERIANNI, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due lingue a confronto*, in ID., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 247-92; V. COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2017²; R. PEDROTTI, *Storia dell'opera lirica. Un immenso orizzonte. Dalle origini ai nostri giorni*, Bologna, Odoya, 2019.

³¹ Per un approfondimento e un confronto con i canoni italiani cfr. almeno C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, Edt, 2005; J. MAEHDER, *Le strutture drammatico-musicali del dramma wagneriano e alcuni fenomeni del wagnerismo italiano*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di M. PADOAN, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 199-217; E. SALA, *Il "cavaliere dell'oca" cacciato dalla Scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di I. BONOMI, F. CELLA, L. MARTINI, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 9-32.

³² La ragione è semplice: pochi dei suoi libretti ebbero la buona sorte di sposarsi con un rivestimento sonoro di particolare rilievo (e, si sa, la fortuna di un'opera la fa in sostanza la musica), e dunque quasi nessuno dei suoi melodrammi si è affermato in repertorio, determinando così un sostanziale oblio della sua produzione librettistica, sulla cui qualità comunque i giudizi divergono. Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v. *Ferdinando Fontana* (<https://www.treccani>).

sebbene ancora poco studiato – estremamente interessante e, all'epoca, non privo di fama e non influente sui propri colleghi; se il suo nome viene ricordato quasi esclusivamente perché associato ai primi libretti pucciniani (*Le villi* e *Edgar*), significativa fu anche la collaborazione con Alberto Franchetti, compositore che a sua volta meriterebbe forse di essere riscoperto e meglio valorizzato. Per lui Fontana scrisse ad esempio il testo poetico di *Asrael*, andato in scena per la prima volta a Reggio Emilia l'11 febbraio del 1888³³; a dimostrazione di come, dal punto di vista metrico e sintattico, le vecchie 'formule' non fossero state messe alle strette e magari totalmente superate dalla sola penna boitiana, sarà sufficiente riportare i passi solistici del protagonista che aprono, rispettivamente, il primo e il secondo atto dell'opera:

Notte infinita, dagli incubi ardenti,
 Inferno, ove del tempo e degli affetti
 I ricordi son spenti,
 Il maledetto io son fra i maledetti!
 Ignoto a me dei secoli trascorsi
 È il novero dacché perduto io fui...
 Ma il peggior dei rimorsi
 Mi seguì nell'orror dei regni bui.
 Qui mi seguì la memore dolcezza
 Che in un bacio si chiude; onde l'antica
 Mia gioia e l'amarezza
 D'oggi convien del par ch'io maledica!
 Ah, un solo istante – d'ebbrezza! Un bacio
 Solo! Un istante – di voluttà!
 E, di quell'attimo – nel breve volo,

it/enciclopedia/ferdinando-fontana_%28Dizionario-Biografico%29/); *DEUMM: Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-2005, s.v.; S. MARTINOTTI, «Torna ai felici di...»: il librettista Fontana, in «Quaderni pucciniani», III, 1992, pp. 55-66; B. LONGONI, *Vita e opere di Ferdinando Fontana*, in «Quaderni pucciniani», IV, 1992, pp. 244-46; F. CESARI, *Ferdinando Fontana librettista*, in *Scapigliatura e Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di J. STREICHER, S. TERAMO, R. TRAVAGLINI, Roma, Ismez, 2006, pp. 325-44; M. MORRAGHI, *Contributo per un catalogo dei libretti scapigliati – Ferdinando Fontana*, in *Scapigliatura e Fin de Siècle*, pp. 99-105; T. MORRESI, *Ferdinando Fontana. Uno scapigliato in Collina d'oro*, Bellinzona, Casagrande, 2012.

³³ Cfr. almeno E. D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne, 2013, pp. 167-86; lo studioso rimane molto critico nei riguardi di questo librettista e di quest'opera: «Nei libretti di Fontana c'è sì una certa tendenza a riprodurre gli arcinoti apparecchi fonici di Boito, ma si tratta di un'imitazione superficiale, limitata al mero meccanismo esteriore. [...] Il tutto, quindi, si riduce a una gratuita lambiccatura alla moda» (p. 176).

L'orrendo fato – che la ghermia
L'anima mia – scordar saprà!

Dolce è posar sull'erba neonata
Le membra, che per secoli insultò
L'aura d'averno immonda...
L'anima mia è tutta rinnovata
Dal soffio, che nel petto mi mandò
Quest'aurora gioconda.
Pei vostri sonni non aveste mai
Un origliere, voi, possenti re,
Del mio più prezioso!
Fatto di perle e di fiorelli gai
È il guanciale che il maggio olente diè
Stanotte al mio riposo...
Or dove son?... Dove rinacqui? «È bello
«Il regno ove Asrael coglier dovrà
«I suoi lauri d'amor?»
Ecco una selva... Ed ecco, là, un castello...
Nota la castellana a me sarà!...
Ti rallegra, o mio cuor!³⁴

Mentre dunque le scelte stilistiche di ordine fonomorfologico, lessicale e in parte microsintattico sono ancora fortemente debitrice alla tradizione melodrammatica precedente (ma il soggetto e l'ambientazione dell'opera potevano favorire o addirittura giustificare tale opzione), le soluzioni strofiche, rimiche, versali e sintattiche, anche tipograficamente marcate, sono all'insegna di un chiaro rinnovamento teso ad ottenere una maggiore libertà, una maggiore varietà e uno sperimentalismo di indubbio interesse, anche laddove (ed è il caso delle tre prime quartine) non si abbandonano del tutto strutture poetiche di lungo corso: non occorrerà certo evidenziare tutti i casi di inarcature, di pause che possono corrispondere o meno con le canoniche cesure interne ai versi, dei diversi gradi di articolazione logico-sintattica, di segni d'interpunzione anche forti in coincidenza delle sinalefi.

Un procedere che quindi diventa più sciolto, più versatile, capace di aprirsi a quella verisimiglianza e a quella dialogicità che fino a questo momento, se si eccettua il genere comico, erano sostanzialmente sempre mancate all'opera in musica italiana. Maestri in questo senso furono Luigi Illica

³⁴ Si cita da un testimone stampato in occasione della prima assoluta dell'opera e liberamente consultabile in rete.

e Giuseppe Giacosa, dalla cui collaborazione presero vita i più noti, e forse i migliori, libretti pucciniani³⁵. Ma non senza tensioni tra gli autori, giacché i rapporti tra i due librettisti e il compositore lucchese non furono sempre idilliaci e improntati a reciproca comprensione e a unanimità di vedute, considerata anche l'indole pretenziosa, schietta e autoritaria di Puccini³⁶; tanto che lo stesso Illica, lamentatosi spesso ad esempio con l'editore Giulio Ricordi per i modi irriguardosi e per le richieste talvolta troppo vaghe o talaltra eccessivamente vincolanti del musicista, arrivò ad affermare, non senza una chiara vena antifrastica: «Rimango dunque sempre del mio avviso: la forma di un libretto la fa la musica, soltanto la musica e niente altro che la musica! Essa sola, Puccini, è la forma! Un libretto non è che la traccia. [...] Il verso nel libretto non è che un'abitudine invalsa, una moda passata in repertorio proprio come quella di chiamare "poeti" quelli che scrivono libretti. Quello

³⁵ Nell'impossibilità di rendere qui conto della bibliografia su questi autori e sui loro lavori, ci si limita almeno a ricordare M. MORINI, *Luigi Illica*, Piacenza, Ente Provinciale per il Turismo, 1961; *Puccini*, a cura di V. BERNARDONI, Bologna, il Mulino, 1996; M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000; M. BIANCHI, *La poetica di Giacomo Puccini. Sull'arte e nell'arte di un drammaturgo*, Pisa, Ets, 2001; P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007; J. BUDDEN, *Puccini*, Roma, Carocci, 2007; *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, a cura di R. ALONGE, Bari, Edizioni di Pagina, 2008; D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*, Pisa, Felici, 2008; F. ARISI, *A proposito di Illica e Puccini. Documenti inediti*, in «Strenna piacentina», s.n., 2009, pp. 100-11; S. SAINO, *Fra realismo ed estetismo: la composita produzione di Luigi Illica*, in I. BONOMI, E. BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 180-219; *Verso «Tosca»: Luigi Illica nella cultura europea del secondo Ottocento*, Atti del Convegno di studi in occasione del 150° anniversario della nascita di Giacomo Puccini, Piacenza, GL editore, 2010; N. BARAGWANATH, *The Italian Traditions and Puccini. Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2011; E. SACCENTI, L. TENORI, *Multivariate Modeling of the Collaboration between Luigi Illica and Giuseppe Giacosa for the Librettos of Three Operas by Giacomo Puccini*, in «Literary and Linguistic Computing», s.n., 2014 (on line: https://www.researchgate.net/publication/261107992_Multivariate_Modeling_of_the_collaboration_between_Luigi_Illica_and_Giuseppe_Giacosa_for_the_librettos_of_three_operas_by_Giacomo_Puccini/link/541934170cf203f155adc52e/download); A. SCHWARTZ, *Puccini's Soundscapes. Realism and Modernity in Italian Opera*, Firenze, Olschki, 2016; E. SCAMPINI, *Il teatro lirico di Luigi Illica*, Milano, Nomos, 2018.

³⁶ Il quale ancora nell'ultima fase della sua carriera, passato nel frattempo a collaborare con Giuseppe Adami, così aveva messo in chiaro a questo librettista: «Non si spaventi: i libretti si fanno così. Rifacendoli. Finché non raggiungeremo quella forma definitiva che è necessaria a me per la musica, non le darò tregua. Verso, metrica, situazione, parola... non mi guardi con quegli occhi attoniti... devono essere, fase per fase, studiati, vagliati, approfonditi, secondo il desiderio mio e le mie personali esigenze» (ADAMI, *Puccini*, Milano, Treves, 1935, pp. 67-68).

che nel libretto ha vero valore è la parola»³⁷. Una parola che, se ripulita dalle incrostazioni del passato e se unita a un procedere ritmico-melodico discorsivo, riuscì, grazie alla sensibilità drammaturgica e alla maestria poetica di Illica e Giacosa, ad assumere la forma di scambi dialogici innovativi e realistici come il seguente:

	BENOIT
Si può?	
	MARCELLO
Chi è là?	
	BENOIT
	Benoit.
	MARCELLO
Il padrone di casa!	
	SCHAUNARD
	Uscio sul muso.
	COLLINE
Non c'è nessuno.	
	SCHAUNARD
	È chiuso.
	BENOIT
Una parola.	
	SCHAUNARD
	Sola!
	BENOIT
	Affitto!
	MARCELLO
	Olà!
Date una sedia.	
	RODOLFO
	Presto.
	BENOIT
Non occorre. Vorrei...	
	SCHAUNARD
	Segga.
	MARCELLO
	Vuol bere?

³⁷ *Carteggi pucciniani*, a cura di E. GARA, Milano, Ricordi, 1958, p. 358 (Illica oltretutto, per richiamare uno dei concetti chiave da cui qui siamo partiti e che ritorna anche nei due stralci appena proposti, aveva preso le mosse da una constatazione critica nei riguardi del «solito coro gracchiante contro le sillabe, i piedi, i ritmi e contro tutto quello che è la cosiddetta forma»: ivi, p. 357).

BENOIT
 Grazie.
 RODOLFO e COLLINE
 Tocchiamo.
 BENOIT
 Questo
 è l'ultimo trimestre...
 MARCELLO
 Ne ho piacere.
 BENOIT
 E quindi...
 SCHAUNARD
 Ancora un sorso.
 BENOIT
 Grazie.
 I QUATTRO
 Alla sua salute!
 BENOIT
 A lei ne vengo
 perché il trimestre scorso
 mi promise...
 MARCELLO
 Promisi ed or mantengo.
 Guardi.
 RODOLFO
 Che fai?...
 SCHAUNARD
 Sei pazzo?
 MARCELLO
 Ha visto? Or via
 resti un momento in nostra compagnia³⁸.

Certo qui non si è di fronte a un pezzo chiuso, e dunque un confronto semplicistico con le strutture poetico-musicali della «solita forma» o della «lyric form» sarebbe improprio; nondimeno da questa successione rigorosa di quartine in settenari ed endecasillabi variamente rimati (solo nell'ultimo distico si hanno due endecasillabi a rima baciata, perché subito dopo prende avvio un pezzo più melodico e strutturato) emergono le caratteristiche vincenti della scrittura di Illica e Giacosa in relazione alla sua messa in musica:

³⁸ Si tratta naturalmente di un passo del primo atto della *Bohème*, eseguita per la prima volta al Teatro Regio di Torino l'1 febbraio 1896; si cita da un libretto stampato per l'occasione e liberamente consultabile in rete.

questi «illicasillabi»³⁹ sono composti da brevi frammenti logico-sintattici (qui resi ancor più evidenti dal susseguirsi concitato di battute stringate per lo più in *antilabé*) che il compositore può accorpare e separare a suo piacimento in modo tale che anche il canto non resti imbrigliato in gabbie troppo vincolanti qualora – come sarebbe sempre auspicabile – si volessero rispettare al meglio il senso e gli accenti prosodici di frasi e parole; un'altra caratteristica sintattica abbastanza innovativa che a partire da questa altezza cronologica e proprio anche grazie a Illica e Giacosa va diffondendosi nei libretti d'opera è poi il ricorso ai costrutti marcati, più tipicamente oralizzanti. Né è da credere che esempi di questo genere ricorrano solo in momenti drammaturgicamente leggeri e vivaci come quello appena visto: lo dimostrano diversi dialoghi della *Madama Butterfly* (1904) e addirittura alcuni passi di conversazione che hanno per protagonista il perfido barone Scarpia (naturalmente nella *Tosca*, 1900).

Restiamo alla *Bohème* ma abbandoniamo il trio Illica-Giacosa-Puccini per concentrarci su un unico autore: il 6 maggio del 1897, infatti, al Teatro La Fenice di Venezia andò in scena una versione dello stesso soggetto tratto da Henri Murger per la quale, però, era stato Ruggero Leoncavallo a scrivere tanto il testo poetico quanto quello musicale⁴⁰. Ci troviamo qui di fronte ad uno dei rari casi (per l'epoca) di compositore librettista di se stesso, naturalmente sul modello wagneriano: ciò grazie al fatto che l'artista napoletano possedeva solidissime competenze sul fronte letterario, acquisite ad esempio durante gli studi accademici bolognesi alla scuola del Carducci. Come si sta vedendo, la spinta verso uno stile linguistico e verso un andamento sintattico più prosastici venne perseguita anche da Leoncavallo con un largo impiego

³⁹ Cfr. GARA, *Carteggi pucciniani*, p. 359. Si segnalano anche A. GROOS, *Tra realismo e nostalgia: il libretto di "Bohème"*, in «*La bohème*» di Giacomo Puccini. Cento anni. 1 febbraio 1896-1996, Torino, Teatro Regio, 1996, pp. 41-59; V. BERNARDONI, *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Firenze, Olschki, 2008; G. PUCCINI, *La Bohème*, in «L'Avant-Scène Opéra», xx, 2014².

⁴⁰ Cfr. variamente, anche per altri autori e altre opere di questo periodo, *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di J. MAEHDER, L. GUIOT, Milano, Sonzogno, 1993; *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, Atti del 2° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di J. MAEHDER, L. GUIOT, Milano, Sonzogno, 1995; *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Atti del 3° Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo", a cura di J. MAEHDER, L. GUIOT, Milano, Sonzogno, 1998; *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*, Atti del 4° Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo", a cura di J. MAEHDER, L. GUIOT, Milano, Sonzogno, 2005; K.C. DRYDEN, *Leoncavallo. Life and Works*, Bamberg, Sancis, 2005; M. LUBRANI, G. TAVANTI, *Ruggero Leoncavallo. I successi, i sogni, le delusioni*, Firenze, Polistampa, 2007.

di versi lunghi, primi fra tutti i più tradizionali endecasillabi⁴¹, ma anche i martelliani⁴² e, più in generale, i versi doppi. Sebbene qui i confini tra gli emistichi siano in genere un po' più rigidi rispetto a Illica e Giacosa (o anche a Boito, a sua volta prolifico creatore di doppi settenari), i frammenti logico-sintattici spesso brevi e il fluire delle battute producono effetti analoghi a quelli visti poco fa; lo dimostra questo stralcio del primo atto appunto della *Bohème* di Leoncavallo, in cui il passaggio dagli alessandrini ai dodecasillabi avviene senza soluzione di continuità:

GAUDENZIO

Qui? voi?

SCHAUNARD

Sì, con le nostre donne a una convivale

Agape, sederemo la notte di Natale.

GAUDENZIO

E i denari? ne avranno? e quanti? e da qual parte?

Sarà qualche parente... non voglio creder l'arte!

Ma però non più crediti; codesto già, s'intende!

SCHAUNARD

Gaudenzio, la questione subordinata offende!

⁴¹ In questo metro sono ad esempio scritti, nei *Pagliacci* (1892), il Prologo (interamente in clausole sdruciole e senza un raggruppamento strofico regolare, ma con un rivestimento sonoro attento al rispetto del procedere logico-sintattico non imbrigliato nei limiti dei versi e delle cesure: per qualche ulteriore considerazione analitica cfr. BONOMI, BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, pp. 253-57), il recitativo e aria di Canio *Recitar!... Vesti la giubba* (un tributo alle vecchie forme, giacché a ogni endecasillabo della parte lirica, divisa in due quartine a rima alternata con versi pari tronchi, sono rigorosamente riservate quattro battute) e la prima parte del più articolato pezzo solistico finale sempre del tenore protagonista *No, Pagliaccio non son*, a cui però seguono – al contestuale variare del sentimento drammaturgico e della linea musicale – dei settenari singoli e dei martelliani. Un'interessante commistione di tradizione e rinnovamento si ha anche, tra gli altri, in *Adriana Lecouvreur* (1902), libretto di Arturo Colautti e musica di Francesco Cilea: limitandoci ai più noti pezzi solistici della protagonista (*Io son l'umile ancella e Poveri fiori*) e della sua rivale Principessa di Buillon (*Acerba voluttà*) si segnala che i metri sono, rispettivamente, martelliani, quinari ed endecasillabi (alle canoniche quartine si accompagnano anche raggruppamenti meno consueti), senza variazione interna, senza inarcature, con preciso rispetto logico-sintattico in coincidenza degli emistichi e delle cesure, con dovizia di clausole tronche (compresa l'immane rima *cor / amor*); e, in modo analogo, la costruzione musicale procede per periodi tendenzialmente regolari basati sull'accostamento di numeri pari di battute (solo l'aria del mezzosoprano è in questo un po' più internamente variata in termini di tempi, modulazioni e moduli ritmico-melodici).

⁴² Modellati sugli alessandrini che larga fortuna avevano avuto nel teatro francese secentesco, i doppi settenari avevano trovato impiego in Italia già, ad esempio, in alcuni lavori goldoniani e poi, soprattutto, si erano ormai diffusi nel teatro di prosa e in alcune liriche, tra gli altri, di Giacosa, Carducci, D'Annunzio, Cavallotti, Ferrari e Gozzano: anche questi versi testimoniano dunque un legame tra l'evoluzione dei libretti e la più generale produzione drammatica o poetica dell'epoca non destinata alla musica.

Eccoli appunto: giungono. Suvvia, fatevi onore.

MARCELLO

Salve, Gaudentius!

RODOLFO

Salve, otre da vin!

GAUDENZIO

Signore!

RODOLFO

Andiamo, via, sbrigatevi.

MARCELLO.

Giù, giù ai fornelli e ratto

Vada tutto allo spiedo; i polli, il cane, il gatto!

GAUDENZIO

Allegri! avran quattrini!

RODOLFO

Due vere dame aspettansi.

GAUDENZIO

Lo so.

EUFEMIA

Alessandro!...

SCHAUNARD

Eufemia! suvvia: non commo-
viamoci!...

Trovaste?

MARCELLO

Che cosa!?

SCHAUNARD

Quattrini, per Dio.

MARCELLO

Io? sì; son settanta centesimi.

RODOLFO

Ed io

Un franco e cinquanta!

SCHAUNARD

Però; non c'è male:

Coi miei quattro soldi sommiamo in totale

Due franchi e quaranta! Che più avventurato

Sia stato Colline?

MARCELLO

È vero! Il pelato

Filosofo ancora cammina.

RODOLFO

Chi sa

Non abbia trovato...

COLLINE

Eureka! son qua!!⁴³

5. Convergenze parallele di letterarietà

Con Leoncavallo, e in parte con Puccini, ci siamo dunque addentrati nella cosiddetta «giovane scuola», di norma individuata come la rappresentante del verismo musicale italiano⁴⁴; un filone che però, secondo la nostra specifica prospettiva, non si segnala per una sua peculiarità, ma che si inserisce nel quadro più ampio che si sta tratteggiando. Un altro nome che dimostra tale assunto è quello di Pietro Mascagni, compositore che qui merita di essere richiamato per più ragioni⁴⁵. La sua carriera artistica si avvia con il noto successo di *Cavalleria Rusticana* (1890, libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, da Verga), opera che però non presenta caratteristiche metrico-sintattiche che non siano state trattate nei paragrafi precedenti; similmente è per la collaborazione con il già citato Luigi Illica, dalla cui penna sono scaturiti i testi verbali di *Iris* (1898), delle *Maschere* (1901) e di *Isabeau* (1911). Piuttosto, la svolta simbolista e più poeticamente ricercata di questo librettista, unita all'attrazione per l'immaginario esotico-orientale con quanto ciò comportava anche dal punto di vista mistico e filosofico, ci consente di menzionare un autore che per certi versi rappresenta la propaggine estrema del tentativo di fondere grande musica e grande letteratura nel melodramma di quei decenni: ci si sta riferendo naturalmente a Gabriele D'Annunzio, il quale – secondo lo stile del personaggio – si accostò all'opera lirica apparentemente con grandi obiettivi artistici ma in modo discontinuo e raggiungendo esiti non sempre convincenti.

⁴³ Si cita da un esemplare liberamente consultabile in rete edito da Sonzogno nel 1897.

⁴⁴ Per le criticità connesse con la definizione di questa corrente e per una base bibliografica di riferimento ci permettiamo di rimandare a I. BONOMI, E. BURONI, *Uno sguardo linguistico sull'opera verista*, in «I suoi begli anni». Verga tra Milano e Catania (1872-1891), Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga, Catania, 19-21 aprile 2018 – Milano, 28-30 novembre 2018, a cura di G. ALFIERI, A. MANGANARO, S. MORGANA, G. POLIMENI, Catania, Fondazione Verga – Euno Edizioni, 2020, vol. II, pp. 665-81.

⁴⁵ Si rimanda almeno a *Pietro Mascagni*, a cura di M. MORINI, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1963; C. CASINI, F. CELLA, F. NICOLODI, G. SALVETTI, *Mascagni*, Milano, Electa, 1984; R. IOVINO, *Mascagni l'avventuroso dell'opera*, Milano, Comunia, 1987; C. ORSELLI, *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos, 2011.

Per Mascagni il poeta abruzzese scrisse il libretto di *Parisina* (1913)⁴⁶; ma si avvalsero dei suoi versi (eventualmente ritoccati) anche Alberto Franchetti per *La figlia di Iorio* (1906), Riccardo Zandonai per *Francesca da Rimini* (1914) e, soprattutto, Ildebrando Pizzetti, che forse più di tutti seppe trovare un punto di contatto con la sensibilità, con la drammaturgia e con la scrittura dannunziana, e che dell'«imaginifico» musicò in particolare *Fedra* (1915) e *La figlia di Iorio* (1954)⁴⁷. È però chiaro che il caso di D'Annunzio è un *hapax*, e dunque un approfondimento a lui dedicato ci porterebbe fuori

⁴⁶ Cfr. ad esempio G. GELATI, *Il vate e il capobanda. D'Annunzio e Mascagni*, Livorno, Belforte, 1992; C. BOTTEGHI, *Parisina. Il dramma musicale di Gabriele D'Annunzio e Pietro Mascagni*, Livorno, Il Gabbiano, 1997; S. LA VACCARA, *Variazioni postveriste: Mascagni, D'Annunzio e Parisina*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso, Catania, 24-26 novembre 2004, Catania, Fondazione Verga, 2007, pp. 393-427; e, più in generale, S. CELLUCCI MARCONE, *D'Annunzio e la musica*, L'Aquila, Japadre, 1972; R. TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988; *D'Annunzio, musicista imaginifico*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Siena, 14-16 luglio 2005, a cura di A. GUARNIERI, F. NICOLODI, C. ORSELLI, Firenze, Olschki, 2008; S. LA VACCARA, *D'Annunzio, il teatro e la musica*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. BATTISTINI, V. CAPUTO, M. DE BLASI, G.A. LIBERTI, P. PALOMBA, V. PANARELLA, A. STABILE, Roma, Adi editore, 2018, on line. *Parisina* è sì in versi, ma – ad eccezione dei brani corali e di poco altro, come l'aria della protagonista *Bene morirò d'amore* nel secondo atto – si tratta di versi per lo più non strofici e non rimati, più adatti a una recitazione in prosa (o a una sola lettura) di questa «tragedia lirica» piuttosto che a una loro messa in musica; si consideri, un caso su tutti, questo lungo monologo lirico del personaggio eponimo nel terzo atto: «La notte ha la sua via, / ha la sua via la notte. / Guarda, per il tremore / spaventoso degli astri, la via bianca, / la via del latte: / Galassia! Prendimi / su la tua spalla / come un fascio di foglie / legato con un vimine, / e portami lontano. / Portami alla foresta, / rapiscimi lontano, / come Isotta la bionda, / tu con l'arco e la spada, / io con l'amor mio solo. / Ma forse nella landa d'Oblianza / ritroverò la mia / arpa sospesa al ramo / dell'avellano involto / dal caprifoglio in fiore; / e, come l'usignuolo / canta, io ti canterò. / «Amico mio bello, / così di noi è: / né tu senza me, / né io senza te»». La sintassi dannunziana è, in generale, varia e capace anche di fluidità prosastica; ma la sua ricercatezza, unita all'alto tasso di letterarietà dei livelli fonomorfológico e lessicale, a lungo andare crea un effetto di pesantezza, di impaccio e di innaturalità che, oltre a rendere di scarsa efficacia drammaturgica l'azione, sembra riversarsi negativamente anche sulla messa in musica. Naturalmente il discorso cambia se si considerano le liriche da camera o altre brevi composizioni vocali composte su versi di D'Annunzio; ma qui ci si sta occupando d'altro.

⁴⁷ A questo proposito si segnalano almeno, senza ripetere volumi già citati che contengono saggi o sezioni sull'argomento, I. PIZZETTI, *Musica e dramma*, Roma, Edizioni della Bussola, 1945; *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di B. PIZZETTI, La Pilotta, Parma 1980; V. BORGHETTI, R. PECCI, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e Fedra*, Torino, Edt, 1998; *Pizzetti oggi*, Atti del Convegno, Parma, 21-22 dicembre 2002, a cura di G.P. MINARDI, Parma, Teatro Regio, 2006; R. VIAGRANDE, *Ildebrando Pizzetti. Compositore, poeta e critico*, Monza, Casa Musicale Eco, 2013; *Sulle tracce del modernismo italiano, con Ildebrando Pizzetti*, a cura di S. PASTICCI, in «Chigiana», XLIX, 2019 (in particolare il contributo di I. BONOMI, *I drammi di Ildebrando Pizzetti: la componente verbale*, pp. 161-79).

strada rispetto alle linee di tendenza più generali che qui stiamo delineando; più importante, invece, segnalare che proprio a partire da Pizzetti e dai suoi omologhi coevi quali Gian Francesco Malipiero e Franco Alfano sarà sempre più frequente incontrare compositori che scrivono da sé i propri libretti o che si affidano a testi letterari preesistenti da assumere tali e quali (o con modifiche solo parziali, ad esempio semplici tagli) come base verbale dei propri lavori melodrammatici⁴⁸.

A dare avvio a questo secondo filone fu ancora una volta Mascagni, il quale nel 1895 compose *Guglielmo Ratcliff* sfruttando la traduzione che della tragedia di Heinrich Heine aveva fatto una ventina d'anni prima Andrea Maffei: una versione quasi completamente in endecasillabi sciolti non strofici, quindi una veste metrica inusuale per un libretto d'opera e più rivolta verso un andamento prosastico. Nasceva così anche in Italia la *Literaturoper*, a cui per altro possono essere associati alcuni titoli dannunziani citati poco sopra⁴⁹, che nei decenni seguenti, e fino ai giorni nostri, si ritaglierà uno spazio non marginale anche nel panorama operistico nostrano. Naturale che in questi casi un'analisi metrica, sintattica e linguistico-musicale richiederebbe un approccio differente rispetto a quello sin qui proposto, perché, com'è di per sé intuitivo ma come è stato anche ben dimostrato⁵⁰, non si è in presenza di 'libretti' nel senso più tradizionale del sostantivo ma di testi verbali (non per forza poetici) con caratteristiche specifiche, proprio perché di norma concepiti e strutturati secondo una prospettiva artistico-letteraria autonoma e non predisposti per un'unione con l'arte sorella.

Si può allora terminare il nostro discorso prendendo in considerazione il primo dei due filoni accennati poco sopra, quello cioè dei compositori librettisti di se stessi, e giungendo al limite temporale che ci siamo dati per questa panoramica. Il 1924 è spesso indicato come uno spartiacque nella storia dell'opera lirica italiana: la morte di Giacomo Puccini segna la fine del grande melodramma ottocentesco di tradizione e di repertorio, e apre un'epoca che non vede affatto la morte del genere – come taluni impropriamente sostengono – ma una sua radicale trasformazione, che comunque esula dal presente contributo. A concludere l'incompiuta *Turandot* (1926, su libretto

⁴⁸ Su questo cfr. anche J. MAEHDER, *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano della generazione dell'Ottanta*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Siena, 7-9 giugno 2001, a cura di M. DE SANTIS, «Chigiana», XLIV, Firenze, Olschki, 2003, pp. 223-48.

⁴⁹ Cfr. J. MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper: "Guglielmo Ratcliff", "La figlia di Iorio", "Parisina", and "Francesca da Rimini"*, in *Reading Opera*, edited by A. GROOS, R. PARKER, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 92-128.

⁵⁰ Cfr. C. DAHLHAUS, *Dal dramma musicale alla Literaturoper*, Roma, Astrolabio, 2015.

di Giuseppe Adami) venne chiamato Franco Alfano, compositore emergente che si era segnalato negli anni precedenti per i suoi primi lavori; in particolare aveva riscosso successo *La leggenda di Sakùntala*, andata in scena per la prima volta a Bologna il 10 dicembre 1921 e che verrà rielaborata per una ripresa del 1952 (la partitura originale era andata perduta e si pensava fosse stata distrutta durante i bombardamenti che avevano colpito anche lo stabilimento Ricordi di Milano durante la Seconda guerra mondiale)⁵¹. Alfano trasse il soggetto, rielaborandolo e servendosi di altre fonti affini, dal dramma *Il riconoscimento di Sakuntala* di Kalidasa, autore indiano vissuto intorno al V secolo dopo Cristo, e decise di approntare il testo verbale senza fare ricorso ad alcun collaboratore. L'originale accostava poesia e prosa, e certamente anche questo determinò la veste linguistica che Alfano elaborò per il suo libretto, come si può esemplificare riportando il suggestivo brano solistico della protagonista del secondo atto:

Invano, invano...
 Oggi come ieri...
 Non torna, non tornerà...
 O nuvola... nuvola leggiera,
 che vaghi pei cieli, sui mari...
 Nuvola... o candido soffio divino...,
 respiro dei monti di là,
 buona sorella
 che sola a piacer puoi mutar le tue vie...,
 sii messaggera pietosa
 di tutto il dolor che mi piange nel cuore!
 Va', vola verso lo sposo,
 verso il dolce mio sposo che dorme
 in oblio d'amore...
 Va'... va'...
 Il vento propizio ti aiuti
 siccome il core t'addita il cammino!
 Non esser mai stanca...
 Ed allor sentirai d'improvviso
 dov'è la mia mèta, sorella.
 Nel ricco giardino,
 uccelli dai vaghi colori
 s'inseguono in corse brillanti,
 tra aiuole fiorite...

⁵¹ Cfr. *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di J. STREICHER, Roma, Ismez, 1999; C. TOSCANI, "La leggenda di Sakùntala" di Franco Alfano: un esotismo fuori stagione?, in *Tendenze della musica teatrale*, a cura di MAEHDER, GUIOT, pp. 179-91; D. TORTORA, "Sakùntala", vent'anni dopo, in «Note su Note», XI/XII, 2007, pp. 143-64.

Marmoree fontane
 vi sprizzan più alto nell'aria
 zampilli di gemme raggianti...
 Sui prati muscosi
 cortei d'iridate fanciulle
 vedrai ondeggiar tra vapori
 di mille profumi,
 in languide danze bizzarre,
 al ritmo di musiche blande...
 Volteggiano i piccoli
 piè tintinnanti...
 Balenano vividi sguardi,
 e bocche vermiglie
 si cercano nell'ombra,
 desiose... anelanti...
 Ah!... tu libراتi piano
 con ansia repressa...,
 Con brivido lieve...
 T'inchina, t'appressa,...
 poi t'abbandona
 e l'inonda del pianto
 che tutta mi strazia!⁵²

Difficile stabilire se si tratti di prosa o di poesia; si potrebbe parlare piuttosto di poesia prosastica, come del resto nel Novecento, specie nella seconda metà, è avvenuto per molti autori di versi non destinati alla musica⁵³: non vi sono strofe, non vi è regolarità metrica, sporadiche (forse perfino più casuali che volute) sono le rime, solo lievi le inarcature; il tutto composto di elementi logico-sintattici tendenzialmente brevi e, in quanto tali, pur nella loro eterogeneità, malleabili tanto da potersene servire molto agevolmente per la messa in musica. Una messa in musica che, se ancora lascia percepire uno stacco tra i primi tre versi del 'recitativo' e quelli successivi dell'aria' e se ancora mantiene la linea melodico-vocale ben ancorata alla tradizione italiana, presenta una nuova ed efficacissima fusione tra componente verbale e componente sonora, ormai entrambe affrancatesi dalle «forme» ottocentesche da cui abbiamo iniziato questo nostro cammino e protese verso più moderne concezioni estetiche.

⁵² Il passo è tolto da un libretto pubblicato da Ricordi, e digitalizzato per la rete, nell'anno della prima assoluta dell'opera.

⁵³ I libretti in prosa erano già diffusi oltralpe: cfr. H. MACDONALD, *The prose libretto*, in «Cambridge Opera Journal», I, 1989, pp. 155-66.

LA FOLLA e L'IMPERATORE.

Non senti? o miracolo! la terra che gira?
E un'aura fantastica che romba e che spira?
E il crine lambirti da un alito magico?
E urtarti al ginocchio la zanca infernal?
E un bollar serpeggiar dalle piante
Alla testa, irruente e fumante
Il tuo sangue azzuffarsi in un turbine
Che raddoppia il tuo moto vital?
E le membra accese ed ebbre
Come in sogno, come in febbre
Turbinare in mezzo un vortice
Verso il salto, verso il vol?
Non senti, più lesto,
Più caldo, più presto,
Il polso che palpita,
Il cuore che bol?
Viva lo strolago,
Viva il buffone,
Già il suolo crepita,
In fusione!
Sono i ducati
Qui sotterrati!
O portento
D'oro e argento!
Già li numero
Cento a cento!
Pila a pila!
Mila a mila!
Già in groppa
Mi pesano,
Mi scivolan
Fuor.
Galoppa!
T'intoppa!
T'accoppa
Sull'ôr!

Figura 1

ATTO SECONDO

39

A voi, guardatelo
Per ogni verso:
È fulgidissimo
L'anello inver.
In questo ninnolo
Non v'ha mister.

GIANNI.

(Fosti al ritrovo?)

GRILLO.

(Ci fui.) Qui ancora
L'anello c'è.

Attenti, uditemi.

GIANNI.

(Nulla di nuovo.)

GRILLO.

(Siam forti.) Ed ora:

(allontanando la folla; toccando il calice con una bacchettina)

Uno, due, tre.

Alzo quel bossolo,
Ed ecco, a un tratto
Il gioco è fatto;
Sta ben così.

(alza il calice capovolto e l'anello è scomparso)

L'anello magico
Sparì.

TUTTI.

Sparì!

FARNESE

(a Donata, mentre Grillo fa i giuochi).

Sorridi, ch'io scorga cogli
[avidì rai

Le perle che in mezzo le
[labbra tu annidi,

Sorridi! sorridi!

DONATA.

Demonio scettrato, rapirmi
[potrai

La vita, ma un solo sorriso
[giammai!

40

PIER LUIGI FARNESE

GIANNI (a parte).

Nessun vi ha scoperti?

GRILLO.

Ci ascose la nebbia;
Già l'armi son pronte.

GIANNI.

Gli armati ove son?

GRILLO.

Sul monte d'Olgisio, sul
[ponte di Trebbia.
Il motto di guerra è: *Volpe*
[e *Leon*!

DONATA.

Alfine schindasi
Per me l'avel.
Ah! tu mi libera
Dal turpe mostro,
O Padre nostro.
Che sei nel ciel.

ASPIENTE.

Per un funambolo
Tanto scalpori!
La folla applaude
Alla sua tresca.
Sempre s'adesca
L'non coll'error.

FARNESE e CORI.

Gioco mirabile,
Stupendo inver;
Con arte amabile
Cela i vestigi.
De' suoi prestigi
Il giocolier.

Figura 2

ALICE
(rivolgendosi all'una o all'altra, tutte in braccio congiuntamente)

Quell'otre! quel tino!
Quel Re delle pance,
Ci ha ancora le ciance
Del bel vagheggiare.
E l'olio gli sgocciola
Dall'adipe unticcio
E ancor ei ne sguocchia
La strofa e il bisticcio!
Lasciam ch'ei le pronte
Sue ciarle ne spifferi,
Farà come i pifferi
Che sceser dal monte.
Vedrai che se abbindolo
Quel grosso compar
Più festo d'un giundolo
Lo faccio girar.

MEG
(ad Alice)

Quell'uom è un cannone,
Se scoppia ci spaccia.
Colui, se l'abbraccia,
Ti schiaccia Giunone.
Vedrai che a un tuo cenno
Quel mostro si spappola
E perde il suo senno
E corre alla trappola.
Potenza d'un fragile
Sorriso di donna!
Scienza d'un agile
Movenza di gonnà!
Se il vischio lo impegola
Lo udremo strillar.
E allor la sua fregola
Vedremo svampar.

(s'altimazzano).

NANNETTA
(ad Alice)

Se ordisci una burla
Vo' anch'io la mia parte.
Convien condurla
Con senno e con arte.
L'agguato ov'ei sdruciola
Convien ch'ei non scerna.
Già prese una lucciola
Per una lanterna.
Perciò più non dubito
Che il gioco riesca.
Bisogna offrir l'esca
Poi coglierlo subito.
E se i scilinguagnoli
Sapremo adoprar,
Vedremo a rigagnoli
Quell'orco sudar.

QUICKLY

(ora ad Alice, ora a Nannetta, ora a Meg)

Un flutto in tempesta
Gittò sulla rena
Di Windsor codesta
Vorace balena.
Ma qui non ha spazio
Da farsi più pingue
Ne fecer già strazio
Le vostre tre lingue.
Tre lingue più allegre
D'un trillo di nacchere,
Che spargon più chiacchiere
Di sei cingallegre.
Tal sempre s'esilari
Quel bel cinguettar.
Così soglion l'ileri
Comari ciarlare.

M.^e Ford, D.^e Cajus, Fenton, Bardolfo, Pistola entrano da destra, mentre le donne escono da sinistra. Ford nel centro, Pistola al suo fianco destro, Bardolfo al suo fianco sinistro, Fenton e il D.^e Cajus dietro Ford. Tutti in gruppo, parlando a Ford a bassa voce, e brontolando.

D.^e CAJUS
(a Ford)

È un ribaldo, un furbo, un ladro,
Un furfante, un turco, un vandalo;
L'altro di mandò a soqquadro
La mia casa e fu uno scandalo.
Se un processo oggi gl'intavolo
Sconterà le sue rapine.
Ma la sua più degna fine
Sia d'andare in man del diavolo.
E quei due che avete accanto
Genti son di sua tribù.
Non son due stinchi di santo
Né due fiori di virtù.

BARDOLFO
(a Ford)

Falstaff, sì, ripeto, giuro,
(Per mia bocca il ciel v'illumina)
Contro voi, John Falstaff rumina
Un progetto alquanto impuro.
Son uom d'arme e quell'infame
Più non vo' che v'impozangheri.
Non vorrei, no, escir dai gangheri
Dell'onor per un reame!
Messer Ford, l'uomo avvisato
Non è salvo che a metà.
Tocca a voi d'ordin l'agguato
Che l'agguato stonerà.

FORD
(da sé, poi agli altri)

Un ronzio di vespe e d'avidì
Calabron brontolamento,
Un rombar di nemi gravidi
D'uragani è quel ch'io sento.
Il cerbero un ebro allucina
Turbamento di paura
Ciò che intorno a me si buccina,
È un susurro di congiura.
Parlan quanto ed uno ascolta,
Qual dei quattro ascolterò?
Se parlate uno alla volta
Forse allor v'intenderò.

PISTOLA
(a Ford)

Sir John Falstaff già v'appresta,
Messer Ford, un gran pericolo.
Già vi pende sulla testa.
Qualche cosa a perpendicolo.
Messer Ford, fui già un armigero
Di quell'uom dall'ampia cute,
Or mi pento e mi morigero
Per ragioni di salute.
La minaccia or v'è scoperta,
Or v'è noto il ciurmador.
State all'erta, all'erta!
Qui si tratta dell'onor.

FENTON
(a Ford)

Se volete io non mi perito
Di ridurlo alla ragione.
Colle brusche o colle buone,
E pagarlo al par del merito.
Mi dà il cuore e mi solletica,
(E sarà una giostra gaja),
Di sfondar quella ventraja
Iperbolico-apoplettica.
Col consiglio o colla spada
Se lo trovo al tu per tu,
O lui va per la sua strada
O lo assegno a Belzebù.

(si avanzano dal fondo Alice, Nannetta, Meg, Quickly)

D.^e CAJUS
(a Ford)

Del tuo barbaro diagnostico
Forse il male è assai men barbaro.
Ti convien tentar la prova
Molestissima del ver.
Così avvien col saper ostico
Del ginepro o del rabarbaro;
Il benessere rinnova
L'amarissimo bicchier.

PISTOLA
(a Ford)

Voi dovete empirgli il calice
Tratto, tratto interrogandolo
Per tentar se vi riesca.
Di trovar del nodo il bandolo.
Come all'acqua inclina il salice
Così al vin quel Cavalier.
Scoverete la sua tresca,
Scoprirete il suo pensier.

FORD
(a Pistola)

Tu vedrai se bene adopera
L'arte mia con quell'infame,
E sarà prezzo dell'opera
S'io discopro le sue trame.
Se su lui volgo il ridicolo
Non avrem sudato invan.
S'io mi salvo dal pericolo
L'angue morde il cerretan.

BARDOLFO
(a Ford)

Messer Ford, un infortunio
Marital in voi s'incorpora,
Se non siete astuto e cauto
Quel sir John vi tradirà.
Quel paffuto plenilunio
Che il color del vino imporpora
Troverebbe un pasto luto
Nella vostra ingenuità.

FENTON
(da sé)

Qua borbotta un crocchio d'uomini,
C'è nell'aria una malla.
Là cinguetta un vol di femine,
Spira un soffio agitator.
Ma colei che in cor mi nomini,
Dolce amor, dev'esser mia!
Noi saremo come due gemine
Stelle unite in un ardor.

ALICE
(a Meg)

Vedrai che se abbindolo
Quel grosso compar
Più festo d'un giundolo
Lo faccio girar.

MEG
(ad Alice)

Se il vischio lo impegola
Lo udremo strillar
E allor la sua fregola
Vedremo svampar.

NANNETTA
(ad Alice)

E se i scilinguagnoli
Sapremo adoprar
Vedremo a rigagnoli
Quell'orco sudar.

QUICKLY

Tal sempre s'esilari
Quel bel cinguettar;
Così soglion l'ileri
Comari ciarlare.

(Ford, D.^e Cajus, Fenton, Bardolfo, Pistola escono)

Bibliografia generale

- ABBIATI Franco, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959.
- ACCAME BOBBIO Aurelia, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.
- ADAMI Giuseppe, *Puccini*, Milano, Treves, 1935.
- AFRIBO Andrea, *Questioni metriche postreme*, in ID., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 91-106.
- AFRIBO A., *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.
- AFRIBO A., SOLDANI Arnaldo, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012.
- ALFANO Franco, *La leggenda di Sakùntala*, Milano, Ricordi, 1921.
- ALIGHIERI DANTE, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, in D. ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da M. SANTAGATA, vol. I, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 3-744.
- ALIGHIERI D., *Vita nova* a cura di G. GORNI, in D. ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da MARCO SANTAGATA, vol. I, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 745-1063.
- ALONGE Roberto (a cura di), *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008.
- ANGELONI Giuseppe, *Antonio Ghislanzoni cantante, pittore, librettista, romanziere*, in «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo», LI, 1989-90, pp. 211-28.
- ANTONELLI Giuseppe, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino, 2010.
- ANTONELLI G., MOTOLESE Matteo, TOMASIN Lorenzo (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, I. *Poesia*, Roma, Carocci, 2014.
- ANTONELLI Roberto (a cura di), *Giacomo da Lentini*, vol. I de *I poeti della Scuola Siciliana*, Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Milano, Mondadori, 2008.

- ARCANGELI Massimo, *La Scapigliatura poetica "milanese" e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e stile*, Roma, Aracne, 2003.
- ARISI Ferdinando, *A proposito di Illica e Puccini. Documenti inediti*, in «Strenna piacentina», s.n., 2009, pp. 100-11.
- ARRUGA Lorenzo, *Il teatro d'opera italiano. Una storia*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- ATTARDI Francesco, *I Lituani*, in *Amilcare Ponchielli*, a cura di A. TINTORI, Milano, Nuove Edizioni, 1985, pp. 43-52.
- AVALLE D'Arco Silvio, *Poesia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1980, vol. v, pp. 408-22.
- AVALLE D'A.S., *Preistoria dell'endecasillabo* (1963), in ID., *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a cura di M. S. LANNUTTI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 179-209.
- BALDACCÌ Luigi, *La musica in italiano*, Milano, Rizzoli, 1997.
- BALDACCÌ L., *Poeti minori dell'Ottocento*, vol. 1, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.
- BALDASSARI Gabriele, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016.
- BALDELLI Ignazio, *Terzina*, s.v. in *Enciclopedia Dantesca*, vol. v, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1976, pp. 583-93.
- BALDUINO Armando, *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati, 1970.
- BALTHAZAR Scott Leslie, *Aspects of form in the Ottocento Libretto*, in «Cambridge Opera Journal», vii, 1995, pp. 23-35.
- BALTHAZAR S.L., *Rossini and the Development of the Mid-Century Lyric Form*, in «Journal of the American Musicological Society», xli/1, 1988, pp. 102-25.
- BALTHAZAR S.L., *The Forms of Set Pieces*, in *The Cambridge Companion to Verdi*, edited by S.L. BALTHAZAR, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 49-68.
- BARAGWANATH Nicholas, *The Italian Traditions and Puccini. Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.
- BECCARIA Gian Luigi, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni*, Atti delle giornate di studio, Ferrara, 5-7 maggio 1983, a cura di A. FOLLI, Bologna, Cappelli, 1984, pp. 151-99.

- BECCARIA G.L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino, 1975.
- BECCARIA G.L., *La somma atonale: Corrado Govoni*, in ID., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, romanzo, fiaba, canto: le strutture "forti" della letteratura colta e popolare*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 180-226.
- BECCARIA G.L., *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1970.
- BEGHELLI Marco, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.J. NATTIEZ, vol. IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-921.
- BELLOMO Leonardo, *Leopardi e l'ottava del Settecento*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di L. FACINI, Lecce, Pensa MultiMedia, 2018, pp. 339-64.
- BELLOMO L., *L'ironia delle forme. Metro e sintassi nei "Paralipomeni della Batracomiomachia"*, in «Stilistica e Metrica Italiana» XVII, 2017, pp. 155-214.
- BELLOMO L., *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2016.
- BELLONI Antonio, *Il poema epico e mitologico*, Vallardi, Milano, 1912.
- BELTRAMI Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011⁵.
- BELTRAMI P.G., *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1980.
- BENINI Aroldo, *...dalle consorterie vivo lontano... Per la biografia di Antonio Ghislanzoni*, in «Archivi di Lecco», XVI/2, 1993.
- BENINI A. (a cura di), *Il demone nello scrittoio. Lettere di Antonio Ghislanzoni 1853-1893*, Oggiono, Cattaneo, 2001.
- BENUCCI Elisabetta (a cura di), *Il libro di Fiorio e Biancifiore*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. BENUCCI, R. MANETTI, F. ZABAGLI, Roma, Salerno Editrice, 2002, 2 voll., vol. I, pp. 3-50.
- BERCHET Giovanni, *Poesie*, a cura di E. BELLORINI, Bari, Laterza, 1911.
- BERCHET, G., *Scritti critici e letterari*, a cura di E. BELLORINI, Bari, Laterza, 1912.
- BERNARDONI Virgilio (a cura di), *Puccini*, Bologna, il Mulino, 1996.
- BERNARDONI V., *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Firenze, Olschki, 2008.
- BERNARDONI V., GIRARDI Michele, GROOS Arthur (a cura di), *L'insolita for-*

- ma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, in «Studi pucciniani», III, 2004.
- BETTELONI Vittorio, *Poesie edite e inedite*, a cura di M. BONFANTINI, Milano, Mondadori, 1946.
- BIANCHI Michele, *La poetica di Giacomo Puccini. Sull'arte e nell'arte di un drammaturgo*, Pisa, Ets, 2001.
- BIANCONI Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino, 1993.
- BIANCONI L., *La forma musicale come scuola di sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. LA FACE BIANCONI, F. FRABBONI, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120.
- BIGGI Maria Ida, d'ANGELO Emanuele, GIRARDI Michele (a cura di), «*Ecco il mondo*». Arrigo Boito, *il futuro nel passato e il passato nel futuro*, Atti del convegno per il centenario della morte e il centocinquantesimo del «Mefistofele», Venezia, Marsilio, 2020.
- BLASUCCI Luigi, *Storia della lingua e critica letteraria (Per una diacronia dell'oggetto poetico in Montale)*, in ID., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 49-70.
- BLASUCCI L., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969.
- BLASUCCI L., *Sulla struttura metrica del «Furioso» e altri studi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014.
- BOITO Arrigo, *Tutti gli scritti*, a cura di P. NARDI, Milano, Mondadori, 1942.
- BONOMI Ilaria, *I drammi di Ildebrando Pizzetti: la componente verbale*, in *Sulle tracce del modernismo italiano, con Ildebrando Pizzetti*, a cura di S. PASTICCI, in «Chigiana», XLIX, 2019, pp. 161-79.
- BONOMI I., BURONI E., *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- BONOMI I., BURONI E., *Uno sguardo linguistico sull'opera verista*, in «*I suoi begli anni*». Verga tra Milano e Catania (1872-1891), Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga, Catania, 19-21 aprile 2018 – Milano, 28-30 novembre 2018, a cura di G. ALFIERI, A. MANGANARO, S. MORGANA, G. POLIMENI, Catania, Fondazione Verga – Euno Edizioni, 2020, vol. II, pp. 665-81.
- BONOMI I., BURONI Edoardo, SPADA Marco (a cura di), *Carteggio Verdi-Ghislanzoni*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, in corso di realizzazione.
- BORGHETTI Vincenzo, PECCI Riccardo, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e Fedra*, Torino, Edt, 1998.

- BOSIO Elisa, *L'epistolario di Arrigo Boito*, tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Padova, 2010.
- BOSSI Carlo Aurelio, *Napoleonia*, in *Poesie edite e inedite del Conte Carlo Aurelio Bossi*, Firenze, Tipografia Barbèra, 1861, pp. 6-296.
- BOTTEGHI Carlo, *Parisina. Il dramma musicale di Gabriele D'Annunzio e Pietro Mascagni*, Livorno, Il Gabbiano, 1997.
- BOZZOLA Sergio, *Figure anaforiche montaliane*, in «Lingua e stile», XLII, 2007, pp. 101-21.
- BOZZOLA S., *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento (1903-1928)*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, il Galluzzo, 2007, pp. 1141-61.
- BOZZOLA S., *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto*. I, *Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, 2014, pp. 353-402.
- BOZZOLA S., *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2012.
- BOZZOLA S., *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2016.
- BOZZOLA S., *Materiali per uno studio della sintassi poetica nel primo Novecento (1903-1928): le inarcature a innesco debole*, in *L'«ornato parlare». Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di G. PERON, Padova, Esedra, 2007, pp. 711-24.
- BOZZOLA S., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006.
- BUDDEN Julian, *Le opere di Verdi. Da "Don Carlos" a "Falstaff"*, Torino, Edt, 2013-2014.
- BUDDEN J., *Puccini*, Roma, Carocci, 2007.
- BURONI Edoardo, *"Aldona", melodramma italo-slavo di Ghislanzoni e Ponchielli. Documenti e aspetti linguistici*, in *Libretti d'opera fra Italia e Polonia*, a cura di L. MASI, E. TONELLO, F. DELLA CORTE, Varsavia, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (in stampa).
- BURONI E., *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Cesati, 2013.
- BURONI E., *Lettere e letterature. Una ricognizione del canone e dell'estetica verdiani a partire dai carteggi editi*, in *Verdi e le letterature europee*, a cura di G. PESTELLI, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2016, pp. 29-51.
- BURONI E., *Tobia Gorrio «mattaccin» dei librettisti. Il caso del "Pier Luigi*

- Farnese*”, in «*Ecco il mondo*», a cura di M.I. BIGGI, E. D’ANGELO, M. GIRARDI, pp. 83-101.
- CANOBBIO Andrea Tullio, *I modi della sintassi govoniana: dal periodo classico all’“oratio perpetua”*, in *Sintassi storica e sincronica dell’italiano: subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, Atti del x Congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana, Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008, a cura di A. FERRARI, Firenze, Cesati, 2009, pp. 1279-97.
- CANTÙ Cesare, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1882.
- CANTÙ C., *Di due recenti vocabolari italiani e di varii altri punti intorno alla lingua*, in «*Ricoglitore italiano e straniero*», III, parte I, 1836, pp. 289-352, 433-87 e 577-606.
- CARRER Luigi, *Ballate*, a cura di C. BRUNELLI, Venezia, Marsilio, 2013.
- CARRER L., *Opere scelte*, Firenze, Le Monnier, 1854-1857.
- CARRER L., *Poesie edite e inedite*, Stabilimento tipografico di G. Tasso, 1845-1846.
- CASINI Claudio, CELLA Franca, NICOLodi Fiamma, SALVETTI Guido, *Mascagni*, Milano, Electa, 1984.
- CELLUCCI MARCONE Silvana, *D’Annunzio e la musica*, L’Aquila, Japadre, 1972.
- CESARI Francesco, *Ferdinando Fontana librettista*, in *Scapigliatura e Fin de Siècle. Libretti d’opera italiani dall’Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di J. STREICHER, S. TERAMO, R. TRAVAGLINI, Roma, Ismez, 2006, pp. 325-44.
- CHIESA Francesco, *Calliope. Poema*, a cura di I. BOTTA, Locarno, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2009.
- COLETTI Vittorio, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all’opera italiana*, Torino, Einaudi, 2017².
- COLETTI V., *Il linguaggio poetico crepuscolare di Marino Moretti*, in *Studi di filologia e letteratura dedicati a Vincenzo Pernicone*, Genova, Pagano, 1970, pp. 421-59.
- COLETTI V., *La lingua della poesia del Novecento (morfologia, lessico, sintassi)*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M. BAZZOCCHI e F. CURI, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 69-95.
- COLETTI V., *Storia dell’italiano letterario. Dalle Origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993.

- CONRAD Carl, *Traditional Patterns of Word-Order in Latin Epic from Ennius to Vergil*, in «Harvard Studies in Classical Philology», LXIX, 1965, pp. 195-258.
- CONTESSA Lara, *Poesie*, a cura di M. AMENDOLARA, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1998.
- CONTINI Gianfranco, *Implicazioni leopardiane*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- CONTINI G., *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-45.
- CONTINI G., *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 587-99.
- CONTINI G., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- CONTINI G. e SANTOLI Vittorio (a cura di), *Scrittori d'Italia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968.
- CORAZZINI Sergio, *Opere*, a cura di A.I. VILLA, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.
- CORTÁZAR Blanca, *La satira operistica nel libretto del secondo Ottocento. "L'arte di far libretti" e "Il poeta perseguitato" di Antonio Ghislanzoni*, in «Note su Note», IX-X, 2002, pp. 153-85.
- COSTA Lorenzo, *Cristoforo Colombo*, libri VIII, Torino, Unità Tipografico-Editrice, 1858.
- DAHLHAUS Carl, *Dal dramma musicale alla Literaturoper*, Roma, Astrolabio, 2015.
- DAHLHAUS C., *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, Edt, 2005.
- DAL BIANCO Stefano, *Il suono della lingua e il suono delle cose* (2002), in ID., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 75-84.
- DAL BIANCO S., *Stratagemmi e scommesse di un syntaxieur contemporaneo* (2017), ora in ID., *Distratti dal silenzio*, pp. 161-68.
- DALL'ONGARO Francesco, *Canti popolari (1845-49)*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1849.
- DALL'ONGARO F., *Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Le Monnier, 1866.
- DALL'ONGARO F., *Stornelli, poemetti e poesie*, biografia e note a cura di N. SCHILEO, Treviso, Ditta editrice L. Zoppelli, 1913.

- D'ANGELO Emanuele, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010.
- D'ANGELO E., *Il "Pier Luigi Farnese" di Arrigo Boito. Con edizione critica del libretto*, Roma, Aracne, 2014.
- D'ANGELO E., *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne, 2013, pp. 167-86.
- D'ANNUNZIO Gabriele, *Alcyone*, a cura di P. GIBELLINI, Milano, Mondadori, 1988.
- D'ANNUNZIO G., *Il piacere*, Milano, Treves, 1894.
- D'ANNUNZIO G., *Poema Paradisiaco*, in *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, Milano, Mondadori, 2001.
- DA RIN Adriana, *Un aspetto della sintassi di Myricae: la tendenza al parlato*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di T. MATARRESE, M. PRALORAN e P. TROVATO, Padova, Antenore, 1997, pp. 209-34.
- DELLA SETA Fabrizio, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.
- DE LOLLIS Cesare, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929.
- DE MAURO Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- DE NAPOLI Giuseppe, *Amilcare Ponchielli: 1834-1886. La vita, le opere, l'epistolario, le onoranze: notizie e incisioni*, Cremona, Cremona Nuova, 1936.
- DE VAN Gilles, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- DI BENEDETTO Arnaldo, *Arrigo Boito poeta «funambolo»*, in *Milano capitale culturale (1796-1898)*, a cura di F. SPERA, A. STELLA, Milano, Università degli Studi di Milano – Centro Nazionale Studi Manzoni, 2016, pp. 273-84.
- DI DIO Alessia, *La sintassi dei sonetti del canzoniere di De Jennaro*, in «Stilistica e metrica italiana», 10, 2010, pp. 3-55.
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, Utet, 1985-88.
- DRYDEN Konrad Claude, *Leoncavallo. Life and Works*, Bamberg, Sancis, 2005.
- ELWERT Wilhelm Theodor, *La crisi del linguaggio poetico italiano nell'Otto-*

- cento, in ID., *Saggi di letteratura italiana*, Steiner, Wiesbaden, 1970, pp. 100-45.
- FABBRI Paolo, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, UTET, 2007.
- FACINI Laura, *Il verso della Scuola Siciliana. Prosodia, ritmo e sintassi alle origini della poesia lirica italiana*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019.
- FACINI L., *L'ottava eroicomica tra Sei e Settecento*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di L. FACINI, Lecce, Pensa MultiMedia, 2018, pp. 307-38.
- FACINI L., *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire. Lingua e stile della "Pulcella d'Orléans"*, Pisa, ETS, 2013.
- FAUSTINI Piero, *La cucina dello spettacolo. Forme drammatico-musicali di transizione nei libretti dell'opera italiana postunitaria*, tesi di Dottorato di ricerca in Modelli, linguaggi e tradizioni della cultura occidentale, Università degli Studi di Ferrara, 2005-2007.
- FERRARI Angela, *Le ragioni del testo. Aspetti morfosintattici e interpuntivi dell'italiano contemporaneo*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- FRASCA Gabriele, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.
- FUBINI Mario, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- GALAVOTTI Jacopo, *«Spento era il gran Bembo». Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.
- GALLARATI Paolo, *Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, in «Il Saggiatore Musicale», xvi/2, 2009, pp. 203-44.
- GARLATO Rita, *Repertorio metrico verdiano*, Venezia, Marsilio, 1998.
- GELATI Giovanni, *Il vate e il capobanda. D'Annunzio e Mascagni*, Livorno, Belforte, 1992.
- GEZZI Massimo, *Per una apologia della lirica. Alcune approssimazioni*, in «L'Ulisse», xi, 2014, pp. 24-31.
- GHERARDINI Giovanni, *Elementi di poesia ad uso delle scuole compilati da Giovanni Gherardini*, Milano, Paolo Emilio Giusti, 1820.
- GHERARDINI G., *Trattato elementare di poesia ad uso de' ginnasj delle provincie venete compilato da Giovanni Gherardini*, Venezia, coi tipi di Giuseppe Molinari, 1823.
- GHIDINELLI Stefano, *Vittorio Betteloni. Un poeta senza pubblico*, Milano, LED, 2007.

- GHISLANZONI Antonio, *L'arte di far libretti. Wie macht man eine italienische Oper?*, herausgegeben von A. GERHARD, Wilhelmshaven, Noetzel, 2014.
- GIANI Romualdo, *Il "Nerone" di Arrigo Boito*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1924².
- GIOVANNETTI Paolo, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999.
- GIRARDI Antonio, *Generi e innovazioni linguistiche: Riccardi e Betteloni*, in «Studi linguistici italiani», xxxv, fasc. II, 2009, pp. 269-77.
- GIRARDI A., *Grande Novecento*, Venezia, Marsilio, 2010.
- GIRARDI A., *La lingua della poesia in Italia (1815-1918)*, Venezia, Marsilio 2015.
- GIRARDI A., *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXVIII, fasc. 504, 1981, pp. 573-99.
- GIRARDI A., *Leopardi nel 1828. Saggi sui Canti*, Venezia, Marsilio, 2011.
- GIRARDI A., *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000.
- GIRARDI A., *Nei dintroni di «Myrica»*. *Come muore una lingua poetica?* (1989), in ID., *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001, pp. 27-50.
- GIRARDI A., *Pascoli, la lingua e il dialetto*, in «Lingua e stile», xxxviii, 2003, pp. 113-20.
- GIRARDI A., *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001.
- GIRARDI Michele, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000.
- GOSSETT Philip, *Verdi, Ghislanzoni, and "Aida": The Uses of Convention*, in «Critical Inquiry», I/2, 1974, pp. 291-334.
- GOVONI Corrado, *Gli aborti: le poesie d'Arlecchino, I cenci dell'anima*, a cura di F. TARGHETTA, Genova, Ed. San Marco dei Giustiniani, 2008.
- GOVONI C., *Poesie*, a cura di G. RAVEGNANI, Milano, Mondadori, 1961.
- GOZZANO Guido, *Le poesie*, a cura di E. SANGUINETI, 1990.
- GOZZANO G., *Tutte le poesie*, a cura di A. ROCCA, introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Milano, Mondadori, 1980.
- Grammatica dell'italiano antico*, a cura di L. RENZI, G. SALVI, Bologna, il Mulino, 2010, 2 voll.
- Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. BATTAGLIA, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961-2009.

- Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, Bologna, il Mulino, 1988-1995, 3 voll.
- GRIGNANI Maria Antonietta, *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in EAD., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 109-32.
- GROOS Arthur, *Tra realismo e nostalgia: il libretto di "Bohème"*, in «La bohème» di Giacomo Puccini. Cento anni. 1 febbraio 1896-1996, Torino, Teatro Regio, 1996, pp. 41-59.
- GROSSI Tommaso, *I Lombardi alla prima crociata. Canti quindici*, Milano, presso Vincenzo Ferrario, 1826.
- GUARNIERI CORAZZOL Adriana, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.
- GUARNIERI CORAZZOL A., *Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento. Una proposta di tipologia dei ruoli*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. FERTONANI, E. SALA, C. TOSCANI, Milano, LED, 2009, pp. 203-23.
- GUARNIERI A., NICOLODI Fiamma, ORSELLI Cesare (a cura di), *D'Annunzio, musico immaginifico*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Siena, 14-16 luglio 2005, Firenze, Olschki, 2008.
- GUIDOLIN Gaia, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- GURRERI Clizia, JACOPINO Angela Maria, QUONDAM Amedeo (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. XII Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, Roma, Adi Editore, 2009, on line.
- HEPOKOSKI JAMES A., *Giuseppe Verdi. Otello*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- HERCZEG GIULIO, *Infinito descrittivo e narrativo in italiano*, in ID., *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 568-84.
- HERCZEG G., *Lo stile nominale in italiano*, Firenze, Le Monnier, 1967.
- HERCZEG G., *Premesse teoriche per un'interpretazione stilistica delle frasi leopardiane*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1962, a cura del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Firenze, Olschki, 1964, pp. 321-66.
- HERCZEG G., *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Olschki, 1972.

- HUEBNER Steven, *Lyric Form in "Ottocento" Opera*, in «Journal of the Royal Musical Association», cxvii, 1992, pp. 123-47.
- IOVINO Roberto, *Mascagni l'avventuroso dell'opera*, Milano, Comunia, 1987.
- JURI Amelia, *Lottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS, 2016.
- KERMAN Joseph, *Lyric Form and Flexibility in "Simon Boccanegra"*, in «Studi Verdiani», I, 1982, pp. 47-62.
- LAMACCHIA Saverio, *"Solita forma" del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, in «Il Saggiatore Musicale», vi, 1999, pp. 119-44.
- LANZA TOMASI Gioacchino, *I libretti d'opera e la lingua dell'Italia unita*, in *La lingua italiana e il teatro delle diversità*, a cura di S. STEFANELLI, Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 91-101.
- LA VACCARA Stefania, *D'Annunzio, il teatro e la musica*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del xx Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. BATTISTINI, V. CAPUTO, M. DE BLASI, G.A. LIBERTI, P. PALOMBA, V. PANARELLA, A. STABILE, Roma, Adi editore, 2018, on line.
- LA VACCARA S., *Variazioni postveriste: Mascagni, D'Annunzio e Parisina*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso, Catania, 24-26 novembre 2004, Catania, Fondazione Verga, 2007, pp. 393-427.
- LAVEZZI, Gianfranca, *«Chi son? Sono un poeta». La cauta rivoluzione della librettistica sullo scorcio dell'Ottocento*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. XII Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. GURRERI, A.M. JACOPINO, A. QUONDAM, Roma, Adi Editore, 2009, on line.
- LEONI Luigi, recensione a A. CURTI, *Pietro di Russia* (Torino, Dalla reale Tipografia, 1831), in «Antologia. Giornale di scienze, lettere e arti», n. CXLIV, dic. 1832, pp. 67-68.
- LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di A. CAMPANA, Roma, Carocci, 2014.
- LIPPMANN Friedrich, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986.
- LOCANTO Massimiliano, *Liricità e asimmetria. Versificazione e forma musicale nel "Falstaff" di Boito e Verdi*, in *Macramè. Studi sulla letteratura e le arti*, a cura di R. GIULIO, D. SALVATORE, A. SAPIENZA, Napoli, Liguori, 2010, t. I, pp. 269-99.

- LONGONI Biancamaria, *Vita e opere di Ferdinando Fontana*, in «Quaderni pucciniani», iv, 1992, pp. 244-46.
- L'operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni*, Atti del Convegno di studio, Lecco, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano (Comitato di Milano) – Associazione Giuseppe Bovara, 1995.
- LUBRANI Mauro, TAVANTI Giuseppe, *Ruggero Leoncavallo. I successi, i sogni, le delusioni*, Firenze, Polistampa, 2007.
- LUCINI Gian Pietro, *Il Libro delle figurazioni ideali*, a cura di M. MANFREDINI, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- MACDONALD Hugh, *The prose libretto*, in «Cambridge Opera Journal», i, 1989, pp. 155-66.
- MAEDER Costantino, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Cesati, 2002.
- MAEHDER Jürgen, *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano della generazione dell'Ottanta*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Siena, 7-9 giugno 2001, a cura di M. DE SANTIS, in «Chigiana», XLIV, Firenze, Olschki, 2003, pp. 223-48.
- MAEHDER J., *Le strutture drammatico-musicali del dramma wagneriano e alcuni fenomeni del wagnerismo italiano*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di M. PADOAN, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 199-217.
- MAEHDER J., *The Origins of Italian Literaturoper: "Guglielmo Ratcliff", "La figlia di Iorio", "Parisina", and "Francesca da Rimini"*, in *Reading Opera*, edited by A. GROOS, R. PARKER, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 92-128.
- MAEHDER J., *Vie giuste, vie traverse e sensi unici nella librettistica italiana del primo Novecento*, in *La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità*, a cura di D. CESCOTTI, I. COMISSO, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati – Edizioni Osiride, 2014, pp. 297-320.
- MAEHDER J., GUIOT Lorenza (a cura di), *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, Atti del 2° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, Milano, Sonzogno, 1995.
- MAEHDER J., GUIOT L. (a cura di), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Atti del 3° Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo", Milano, Sonzogno, 1998.

- MAEHDER J., GUIOT Lorenza (a cura di), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, Milano, Sonzogno, 1993.
- MAEHDER J., GUIOT L. (a cura di), *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*, Atti del 4° Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo", Milano, Sonzogno, 2005.
- MALLACH Alan, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890-1915*, Boston, University Press of New England, 2007.
- MANAI Alberto, *Per un'edizione critica delle poesie di Niccolò Tommaseo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995.
- MANFREDINI Manuela, "Di aggemina e di niello", in *Le scritture di Remigio Zena*, a cura di S. VERDINO, Genova, s.e., 2018.
- MANZONI Alessandro, *Inni sacri*, a cura di F. GAVAZZENI, Parma, Guanda, 1997.
- MANZONI A., *Inni sacri e Odi civili*, a cura di P. FRARE, Milano, Casa del Manzoni, 2017.
- MANZONI A., *Tutte le poesie*, a cura di L. DANZI, Milano, BUR, 2012.
- MARTELLI Mario, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura Italiana Einaudi* diretta da A. ASOR ROSA, *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620.
- MARTINOTTI Sergio, «Torna ai felici di...»: il librettista Fontana, in «Quaderni pucciniani», III, 1992, pp. 55-66.
- MAZZONI Guido, *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1904.
- MELLACE Raffaele, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2017².
- MENGALDO Pier Vincenzo, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 135-62.
- MENGALDO P.V., *Da D'Annunzio a Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 15-115.
- MENGALDO P.V., *Evoluzione linguistica dei libretti d'opera dal pieno Ottocento agli inizi del Nove*, in *L'italiano della musica nel mondo*, a cura di I. BONOMI, V. COLETTI, Firenze, Accademia della Crusca – goWare, 2016², pp. 113-21.
- MENGALDO P.V., *Forme sintattiche della lirica di Manzoni*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di

- M.A. TERZOLI, A.A. ROSA, G. INGLESE, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento: letteratura e linguistica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. I, 2010, pp. 3-15.
- MENGALDO P.V., *Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994.
- MENGALDO P.V., *Inizi poetici con congiunzione*, in «Lingua e stile», XLV, 2010, pp. 117-22.
- MENGALDO P.V., *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 15-25.
- MENGALDO P.V., *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.
- MENGALDO P.V., *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale* (1962), in ID., *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 134-91.
- MENGALDO P.V., *Note di sintassi poetica leopardiana* (2009), in ID., *Leopardi antiromantico e altri saggi sui «Canti»*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 75-106.
- MENGALDO P.V., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- MENGALDO P.V., *Questioni metriche novecentesche* (1989), in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.
- MENGALDO P.V., *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei «Canti» di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2006.
- MENGALDO P.V., *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26.
- MENGALDO P.V., *Un'introduzione a «Myrica»*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze, 1987, pp. 79-138.
- MENGALDO P.V., *Un parere sul linguaggio di «Alcione» e D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 194-203.
- MENICETTI Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- MIGLIORINI Bruno, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, in *La lingua italiana nel Novecento*, a cura di M. FANFANI, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 261-77.
- MIGLIORINI B., *La lingua italiana nel Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1990 (I ed. 1938).
- MIGLIORINI B., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960.

- MINARDI Gian Paolo (a cura di), *Pizzetti oggi*, Atti del Convegno, Parma, 21-22 dicembre 2002, Parma, Teatro Regio, 2006.
- MOIRAGHI Marco, *Contributo per un catalogo dei libretti scapigliati – Ferdinando Fontana*, in J. STREICHER, S. TERAMO, R. TRAVAGLINI (a cura di), *Scapigliatura e Fin de Siècle, Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, Roma, Ismez, 2006, pp. 99-105.
- MONTALE Eugenio, *L'opera in versi*, a cura di G. CONTINI e R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 1980.
- MONTI Vincenzo, *Il bardo della selva nera. Poema epico-lirico*, Parma, co' tipi Bodoniani, 1806.
- MORELLI Giovanni (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito, Firenze, Olschki, 1994.
- MORETTI Marino, *Poesie 1905-1914*, Milano, Treves, 1919.
- MORINI Mario, *Antonio Ghislanzoni nella vita e nell'arte*, in «La Martinella di Milano», VII, 1953, pp. 472-76, 538-44, 615-20.
- MORINI M., *Luigi Illica*, Piacenza, Ente Provinciale per il Turismo, 1961.
- MORINI M. (a cura di), *Pietro Mascagni*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1963.
- MORO Simone, *Con l'arditezza della frase. Ordine artificiale e Sublime nei "Canti" di Leopardi*, Pisa, ETS, 2017.
- MORRESI Timoteo, *Ferdinando Fontana. Uno scapigliato in Collina d'oro*, Bellinzona, Casagrande, 2012.
- MORTARA GARAVELLI Bice, *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in «Studi di grammatica italiana», I, 1971, pp. 271-315.
- MORTARA GARAVELLI B., *Lineamenti di una tipologia dello stile nominale nella prosa letteraria contemporanea*, in *Storia linguistica dell'Italia del Novecento*, Atti del V Congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana, Roma, 1-2 giugno 1971, a cura di M. GNERRE, M. MEDICI, R. SIMONE, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 113-25.
- MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2012.
- NARDI Piero, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.
- NAVA Armando, *Antonio Ghislanzoni. Cenni biografici*, in «La Rivista di Lecco», novembre 1924.
- NENCIONI Giovanni, *La lingua del Leopardi lirico*, in ID, *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988.

- ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- ORSELLI Cesare, *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos, 2011.
- PACACCIO Sara, *Ansia di nuovo e fascino d'antico. Appunti sulla lingua poetica di Giovanni Camerana*, in «Versants. Revue suisse des littératures romanes», LVII, 2010, pp. 105-25.
- PACACCIO S., *Il «concetto logico» di lingua. Gli scritti linguistici di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*, Firenze, Cesati, 2017.
- PACACCIO S., *Prime ricognizioni per uno studio della sintassi nella poesia italiana tra gli «Inni sacri» e i «Canti di Castelvecchio»*, in «Stilistica e Metrica italiana», XIV, 2014, pp. 95-128.
- PAGANNONE Giorgio, *Aspetti della melodia verdiana. "Periodo" e "Barform" a confronto*, in «Studi Verdiani», XII, 1997, pp. 48-66.
- PAGANNONE G., *Dal libretto alla musica (e viceversa). Sul rapporto tra forme musicali e forme testuali nell'opera italiana del primo Ottocento*, in *Il teatro di Donizetti*, Atti dei Convegni delle Celebrazioni, a cura di L. ZOPPELLI, P. CECCHI, vol. II: *Percorsi e proposte di ricerca*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2004, pp. 229-43.
- PAGANNONE G., *Il duetto nell'opera dell'Ottocento: forma e dramma*, in «Musica Docta», II, 2012, pp. 55-68.
- PAGANNONE G., *Mobilità strutturale della lyric form. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, in «Analisi», VII/20, 1996, pp. 2-17.
- PAGANNONE G., *Puccini e la melodia ottocentesca. L'effetto "barform"*, in «Studi Pucciniani», III, 2004, pp. 201-23.
- PASCOLI Giovanni, *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. EBANI, Firenze, La Nuova Italia, 2001.
- PASCOLI G., *Myricae*, a cura di G. NAVA, Firenze, Sansoni, 1974.
- PASTICCI Susanna (a cura di), *Sulle tracce del modernismo italiano, con Ildebrando Pizzetti*, in «Chigiana», XLIX, 2019.
- PAVARANI BELLIO Anna, *Ghislanzoni-Manzoni e il melodramma*, in *Il Vegliardo e gli Antecristi. Studi sul Manzoni e la Scapigliatura*, a cura di R. NEGRI, Milano, Vita e Pensiero, 1978, pp. 166-92.
- PEDROTTI Roberta, *Storia dell'opera lirica. Un immenso orizzonte. Dalle origini ai nostri giorni*, Bologna, Odoya, 2019.

- PERUGINI Marco, *Appunti sulla lingua di Vittorio Betteloni*, in «Studi linguistici italiani», XI (1982), pp. 105-18.
- PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004.
- PISANI Vittore, *Storia linguistica dell'Italia unita*, recensione su «Paideia», XX, 1965, p. 135.
- PIZZETTI Bruno (a cura di), *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, La Pilotta, Parma, 1980.
- PIZZETTI Ildebrando, *Musica e dramma*, Roma, Edizioni della Bussola, 1945.
- POGGI SALANI Teresa, *Le parole del Pascoli: tra lingua e dialetto*, in *Seconda lettura pascoliana urbinata*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, A. OLDORN, T. MATTIOLI, Ancona, Il lavoro editoriale, 2003, pp. 171-87.
- POGGI SALANI T., *Verso la lingua poetica del Pascoli. Idea di lingua e glossari alle poesie*, in EAD., *Sul crinale. Tra lingua e letteratura. Saggi ottonevenceschi*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 207-42.
- PONCHIELLI Amilcare, *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856-1885*, a cura di F. CESARI, S. FRANCESCHINI, R. BARBIERATO, Padova, Il Poligrafo, 2010.
- PORTINARI Folco, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, Edt, 1981.
- POWERS Harold S., *Boito rimatore per musica*, in *Arrigo Boito*, a cura di G. MORELLI, pp. 355-94.
- POWERS H.S., "La solita forma" and "The Uses of Convention", in «Acta Musicologica», LIX/1, 1987, pp. 65-90.
- POZZI Giovanni, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo, 1974.
- POZZI G., *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984.
- PRALORAN Marco, *Aspetti del Petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in I. PANTANI (a cura di), *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Atti del Convegno nazionale di studi di Valmontone, 5-6 ottobre 2006, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 117-55.
- PRALORAN M., *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei «Frammenti»*, a cura di M. PRALORAN, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 125-89.
- PRALORAN M., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'«Orlando Innamo-*

- rato», in M. PRALORAN, M. TIZI, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, pp. 17-211.
- PRALORAN M., *L'ottava ariostesca e la sua incidenza nella tecnica del racconto*, in ID., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 199-253.
- PRALORAN M., *Note sulla costruzione del sonetto negli «Amorum Libri»*, in *Gli «Amorum libri» e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI, Novara, Interlinea, 2003, pp. 35-46.
- PRANDIN Franco, *Metrica e sintassi nei «Primi Poemetti»*, in «Rivista pascoliana», VII, 1995, pp. 113-44.
- PRANDIN F., *Un modulo sintattico pascoliano tra «Primi» e «Nuovi poemetti»: appunti di lettura*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, a cura di T. MATARRESE, M. PRALORAN, P. TROVATO, Padova, Antenore, 1997, pp. 235-48.
- PUCCINI Giacomo, *Carteggi pucciniani*, a cura di E. GARA, Milano, Ricordi, 1958.
- PUCCINI G., *La Bohème*, in «L'Avant-Scène Opéra», xx, 2014².
- PUCCINI G., *La Bohème*, Teatro Regio di Torino, 1 febbraio 1896.
- RAUSA Giuseppe, *Storia dell'opera italiana*, vol. II: *Dall'Ottocento ai giorni nostri. 1800-2015*, Monza, Casa Musicale Eco, 2016.
- RENZI Lorenzo, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI (1987-1988)*, in ID., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 339-74.
- RICCARDI DI LANTOSCA Vincenzo, *Poesie*, a cura di M. PEDRONI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- RICCI Laura, *Sul treno luogo comune nella poesia del secondo Ottocento*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. DELLA VALLE e P. TRIFONE, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 131-45.
- ROCCATAGLIATI Alessandro, *La prefigurazione librettistica fra tardo Ottocento e «fine del melodramma»: spigolature sui processi di modificazione*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di A. GRILLI, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 25-46.
- ROCCATAGLIATI A., *Le forme dell'opera ottocentesca: il caso Basevi*, in *Le parole della musica*, vol. I: *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di F. NICOLODI, P. TROVATO, Firenze, Olschki, 1994, pp. 311-34.

- ROGGIA Carlo Enrico, *Aspetti sintattici del «Giorno» (a proposito del latinismo pariniano)* (2000) in ID., *La lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 49-68.
- ROGGIA C.E., *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2013.
- ROGGIA C.E., *La poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto*. 1. *Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, 2014, pp. 141-42.
- RONCEN Francesco, *La poesia narrativa in Italia tra Sette e Ottocento: forme, trasformazioni, lasciti*. Tesi di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università di Padova, 2020.
- ROSSI Fabio, *La poesia per musica*, in *Storia dell'italiano scritto*. 1. *Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, 2014, pp. 291-322.
- ROSTAGNO Antonio, *Temete, signor, la melodia. Metri e ritmi fra Verdi e la scapigliatura*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. TATTI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 165-89.
- SABA Umberto, *Tutte le poesie*, a cura di A. STARA, Milano, Mondadori, 1988.
- SACCENTI Edoardo e TENORI Leonardo, *Multivariate Modeling of the Collaboration between Luigi Illica and Giuseppe Giacosa for the Librettos of Three Operas by Giacomo Puccini*, in «Literary and Linguistic Computing», 2014.
- SAINO Stefano, *Fra realismo ed estetismo: la composita produzione di Luigi Illica*, in I. BONOMI, E. BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 180-219.
- SALA Emilio, *Il "cavaliere dell'oca" cacciato dalla Scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di I. BONOMI, F. CELLA, L. MARTINI, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 9-32.
- SAVOCA Giuseppe, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.
- SCAMPINI Emilio, *Il teatro lirico di Luigi Illica*, Milano, Nomos, 2018.
- SCHIAFFINI Alfredo, *Antilirismo del linguaggio nella poesia moderna*, in ID., *Mercanti e poeti. Un Maestro*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 132-51.

- SCHIAFFINI A., *Forma e rivoluzione poetica di Giovanni Pascoli*, in «Siculorum Gymnasium», VIII, 2, luglio-dicembre 1955, pp. 509-20.
- SCHIAFFINI A., *Giovanni Pascoli disintegratore della forma poetica tradizionale*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 240-46.
- SCHICKLING Dieter, *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*, Pisa, Felici, 2008.
- SCHWARTZ Arman, *Puccini's Soundscapes. Realism and Modernity in Italian Opera*, Firenze, Olschki, 2016.
- SERENI Vittorio, *Poesie e prose*, a cura di G. RABONI, Milano, Mondadori, 2013.
- SERIANNI Luca, *Giosuè Carducci*, Intermezzo, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. CARUSO e W. SPAGGIARI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 525-32.
- SERIANNI L., *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009.
- SERIANNI L., *Lettura di una saffica di Giacomo Zanella*, in *I deipnosofisti lincci. Omaggio a Maurizio Vitale*, a cura di M. PASTORE STOCCHI, Roma, Salerno editrice, 2019, pp. 133-40.
- SERIANNI L., *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due lingue a confronto*, in ID., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 247-92.
- SERIANNI L., *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, in «Studi linguistici italiani», XXXI, 2005, pp. 3-32.
- SERIANNI L., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino, 2016.
- SERIANNI L., *Prima lezione di storia della lingua italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- SERIANNI L., *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in ID., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-53.
- SERIANNI L., *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1990.
- SERIANNI L., *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2013.
- SOLDANI Arnaldo, *Archeologia e innovazione nei «Poemi Conviviali»*, Scandicci, La Nuova Italia, 1993.
- SOLDANI A., *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in «Studi medievali e umanistici», xv, 2017, pp. 167-204.

- SOLDANI A., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.
- SOLDANI A., *Metrica, voce, temporalità. Appunti sparsi sulla tradizione italiana* (2009), in ID., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010, pp. 23-48.
- SOLMI Sergio, *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea*, in ID., *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 263-77.
- SPITZER Leo, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'Asino d'oro», IX, 1991, pp. 92-130.
- STAFFIERI Gloria, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012.
- STREICHER Johannes (a cura di), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, Ismez, 1999.
- STUSSI Alfredo, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli* (1969), in ID., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, il Mulino, 1982, pp. 237-73.
- STUSSI A., *Schede di esegesi linguistica pascoliana*, in «Lingua e stile», XLIV, 2009, pp. 69-96.
- TASSO Torquato, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Parma, Guanda – Fondazione Bembo, 1995.
- TEDESCHI Rubens, *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- TEDESCHI R., *D'Annunzio e la musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988.
- TELVE Stefano, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, in «Lingua nostra», LXV/1-2, 2004 pp. 16-30 e 102-14.
- TENORI Leonardo, *Multivariate Modeling of the Collaboration between Luigi Illica and Giuseppe Giacosa for the Librettos of Three Operas by Giacomo Puccini*, in «Literary and Linguistic Computing», 2014, on line.
- TESI Riccardo, *Un'immensa molteplicità di lingue e di stili. Studi sulla fine dell'italiano letterario della tradizione*, Firenze, Cesati, 2009.
- TINTORI Giampiero (a cura di), *Amilcare Ponchielli*, Milano, Nuove Edizioni, 1985.
- TOMMASEO Nicolò, *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1872.
- TORTORA Daniela, *"Sakùntala", vent'anni dopo*, in «Note su Note», XI/XII, 2007, pp. 143-64.

- TOSCANI Claudio, *“La leggenda di Sakùntala” di Franco Alfano: un esotismo fuori stagione?*, in *Tendenze della musica teatrale italiana all’inizio del Novecento*, Atti del 4° Convegno internazionale “Ruggero Leoncavallo nel suo tempo”, a cura di J. MAEHDER, L. GUIOT, Milano, Sonzogno, 2005, pp. 179-91.
- TRAVI Ernesto, *L’operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni*, in «Otto/Novecento», v-vi, 1980, pp. 69-93.
- VERDI Giuseppe, *Falstaff*, Teatro alla Scala di Milano, 9 febbraio 1893.
- VERDI G., *Machbeth*, Firenze, G. Galletti, 1847.
- Verso «Tosca»: *Luigi Illica nella cultura europea del secondo Ottocento*, Atti del Convegno di studi in occasione del 150° anniversario della nascita di Giacomo Puccini, Piacenza, GL editore, 2010.
- VIAGRANDE Riccardo, *Ildebrando Pizzetti. Compositore, poeta e critico*, Monza, Casa Musicale Eco, 2013.
- VIAZZI Glauco, *Dal Simbolismo al Déco*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1981.
- VITALE Maurizio, *La lingua della prosa di G. Leopardi: le “Operette morali”*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli accademici della Crusca ed ora nuovamente corretto ed accresciuto da Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Passigli, 1831-1835.
- Vocabolario universale italiano compilato a cura della società Tramater e co.*, Napoli, Tramater, 1829.
- ZANELLA Giacomo, *Le Poesie*, a cura di G. AUZZAS e M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1988.
- ZENA Remigio, *Tutte le poesie*, a cura di A. BRIGANTI, Bologna, Cappelli, 1974.
- ZOCCARATO Giovanna, *Metrica e sintassi nelle «Rime» di Bernardo Tasso*, tesi di dottorato discussa presso l’Università di Verona in cotutela con l’Université de Fribourg (CH), 2018.
- ZOCCARATO G., *Le strutture parentetiche nella lirica italiana tra Otto e Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», xv, 2015, pp. 129-84.
- ZULIANI Luca, *L’italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018.

Indice dei nomi

- Abbiati, Franco: 150n
Accame Bobbio, Aurelia: 115n
Adami, Giuseppe: 163n, 172
Afribo, Andrea: 8 e n, 32n, 36n, 144n
Aganoor, Vittoria: 122
Aleardi, Aleardo: 66
Alfano, Franco: 170, 171, 172 e n
Alfieri, Gabriella: 169n
Alighieri, Dante: 29n
Alonge, Roberto: 163n
Altomare, Libero: 135n
Amendolara, Marco: 50n
Andreoli, Annamaria: 113n
Angeloni, Giuseppe: 151n
Antonelli, Giuseppe: 8n, 24n, 44n, 53n, 54, 55 e n, 59, 65, 70n, 115n, 144n
Arcangeli, Massimo: 7, 43 e n, 115n, 137 e n
Arisi, Ferdinando: 163n
Aristotele: 34
Arruga, Lorenzo: 160n
Asor Rosa, Alberto: 61n, 115n
Attardi, Francesco: 153n
Auzzas, Ginetta: 42n
Avalle, D'Arco Silvio: 27n, 118n, 123-124n, 140 e n
Baldacci, Luigi: 113n, 159n
Baldassarri, Guido: 149n
Baldelli, Ignazio: 18 e n
Balduino, Armando: 22n
Balthazar Scott, Leslie: 141n, 145n
Baragwanath, Nicholas: 163n
Barbierato, Raffaella: 153n
Baruffaldi, Girolamo: 93n
Basevi, Abramo: 141 e n
Battistini, Lorenzo: 170n
Bazzocchi, Marco Antonio: 123n
Beccaria, Gian Luigi: 47n, 119 e n, 124n, 127 e n, 132n, 133n
Beghelli, Marco: 141n
Bellini, Bernardo: 55n
Bellini, Vincenzo: 147
Bellomo, Leonardo: 32 e n, 63n
Belloni, Antonio: 54-55 e n, 59, 65
Bellorini, Egidio: 87n
Beltrami, Pietro G.: 18 e n, 143n
Bembo, Pietro: 32 e n, 33n, 34n
Benini, Aroldo: 151n
Benucci, Elisabetta: 22 e n
Berchet, Giovanni: 70, 71, 81, 84, 87n, 88 e n, 89n, 90, 91, 92, 93n, 94 e n, 103
Bernardoni, Virgilio: 141n, 163n, 166n
Bettarini, Rosanna: 113n
Betteloni, Vittorio: 43n, 45, 46n, 47 e n, 115n, 117-118 e n
Bettinelli, Saverio: 56
Bianchi, Michele: 163n
Bianconi, Lorenzo: 141n, 159n
Biggi, Maria Ida: 146n, 157n
Biorci, Domenico: 55n
Blasucci, Luigi: 18 e n, 117 e n
Boiardo, Matteo Maria: 18 e n, 22, 31n
Boito, Arrigo: 43, 115, 146 e n, 147 e n, 148, 149 e n, 150, 156 e n, 157n, 158, 159n, 161n, 167

- Bonaparte, Napoleone: 56, 58
 Bonfantini, Mario: 47n
 Bonomi, Ilaria: 151n, 160n, 163n, 167n, 169n, 170n
 Borghetti, Vincenzo: 170n
 Bosio, Elisa: 149n
 Bossi, Carlo: 56 e n, 57 e n, 58 e n, 59
 Botta, Carlo: 56n
 Botta, Irene: 42n
 Botteghi, Carlo: 170n
 Bovara, Giuseppe: 151n
 Bozzola, Sergio: 7 e n, 8 e n, 43, 44n, 45n, 46n, 70 e n, 72, 114 e n, 115 e n, 116n, 117 e n, 118n, 120 e n, 121n, 124n, 128 e n, 130 e n, 132 e n, 135n, 136 e n, 144n
 Briganti, Alessandra: 45n
 Brugnolo, Furio: 7n, 116n
 Brunelli, Cristiana: 84n
 Bruni, Francesco: 13
 Budden, Julian: 150n, 163n
 Buroni, Edoardo: 11, 12, 146n, 150n, 151n, 154n, 157n, 163n, 167n, 169n
 Cagnoli, Agostino: 71
 Cagnoni, Antonio: 147
 Camerana, Giovanni: 43, 51n, 70n, 115n, 120, 121
 Campana, Andrea: 108n
 Campana, Dino: 127
 Canobbio, Andrea Tullio: 133n
 Canova, Antonio: 58
 Cantù, Cesare: 14 e n, 15
 Capponi, Gino: 99
 Caputo, Vincenzo: 170n
 Cardarelli, Vincenzo: 44
 Carducci, Giosuè: 41 e n, 42, 44, 50, 123, 129, 149, 166, 167n
 Carrer, Luigi: 71, 72, 81, 84 e n, 85n, 86, 95 e n, 109, 110, 111
 Caruso, Carlo: 41n
 Casini, Claudio: 169n
 Cavallotti, Felice: 167n
 Cazzamini Mussi, Francesco: 123n, 128, 138
 Cecchi, Paolo: 145n
 Cella, Franca: 160n, 169n
 Cellucci Marcone, Silvana: 170n
 Cerboni Baiardi, Giorgio: 138n
 Cesari, Francesco: 153n
 Cesari, Franco: 161n
 Cesarotti, Melchiorre: 35n, 55
 Cescotti, Diego: 160n
 Cesti, Antonio: 147
 Chiabrera, Gabriello: 72
 Chiesa, Francesco: 42 e n
 Cilea, Francesco: 167n, 172n
 Civinini, Guelfo: 138
 Colautti, Arturo: 167n
 Coletti, Vittorio: 47 e n, 48n, 118n, 120 e n, 123 e n, 124n, 126n, 127n, 138 e n, 139n, 160n
 Comisso, Irene: 160n
 Conrad, Carl: 57n
 Contessa, Lara: 50 e n, 123n
 Contini, Gianfranco: 15n, 45n, 108n, 113n, 116n, 119 e n, 121n, 125
 Corazzini, Sergio: 44, 113 e n, 120n, 133, 134, 136, 138
 Cortazàr, Blanca: 151n
 Costa, Lorenzo: 59, 60 e n, 65, 66
 Curi, Fausto: 123n
 Curti, Angelo: 65 e n
 Dahlhaus, Carl: 160n, 171n

- Dal Bianco, Stefano: 30n, 39n
 Da Lentini, Giacomo: 24 e n
 Dall'Ongaro, Francesco: 71, 84, 86 e n, 103
 d'Angelo, Emanuele: 146n, 157n, 161n
 D'Annunzio, Gabriele: 34, 44, 45, 46, 48n, 49, 113n, 114, 119n, 123n, 129 e n, 131, 137, 138 e n, 139n, 167n, 169 e n, 170 e n
 Danzi, Luca: 74n, 75n, 82n
 Da Rin, Adriana: 7 e n, 46n, 70 e n, 119 e n, 121n, 138 e n
 d'Aquino, Rinaldo: 24
 Davanzati, Bernardo: 93n
 Davanzati, Chiaro: 93n
 De Amicis, Edmondo: 47
 De Blasi, Margherita: 170
 de' Conti, Giusto: 32 e n
 De Jennaro, Pietro Iacopo: 32n
 Della Casa, Giovanni: 32
 Della Corte, Federico: 154n
 Della Seta, Fabrizio: 150n
 Della Valle, Valeria: 41n
 De Lollis, Cesare: 15, 42n
 De Maria, Federico: 123
 De Mauro, Tullio: 42n
 De Napoli, Giuseppe: 153n
 De Robertis, Domenico: 22n
 De Santis, Mila: 171n
 de Van, Gilles: 150n
 Di Benedetto, Arnaldo: 156n
 Di Dio, Alessia: 32 e n
 Di Girolamo, Costanzo: 24n
 D'Ovidio, Francesco: 149
 Dryden, Konrad: 166n
 Ebani, Nadia: 113n
 Elwert, Wilhelm Theodor: 137 e n
 Fabbri, Paolo: 143n
 Facini, Laura: 24 e n, 27n, 61n, 63n
 Fanfani, Massimo: 139n
 Faustini, Piero: 143n
 Federico II il Grande, re di Prussia 55n
 Ferrari, Angela: 126n, 133n
 Ferrari, Costante: 93n
 Ferrari, Paolo: 167n
 Ferrari, Severino: 121
 Fertoni, Cesare: 160n
 Folgore, Luciano: 127
 Folli, Anna: 133n
 Fontana, Ferdinando: 160 e n, 161 e n
 Forteguerra, Niccolò: 54
 Foscolo, Ugo: 44, 45, 56, 71
 Frabboni, Franco: 141n
 Franceschini, Stefania: 153n
 Franchetti, Alberto: 161, 170
 Frasca, Gabriele: 33 e n
 Frugoni, Carlo Innocenzo: 56
 Fubini, Mario: 18 e n
 Galavotti, Jacopo: 33 e n
 Gallarati, Paolo: 151n
 Gara, Eugenio: 164n, 166n
 Garibaldi, Giuseppe: 65
 Garlato, Rita: 153n
 Gavazzeni, Franco: 76n
 Gelati, Giovanni: 170n
 Genetelli, Christian: 12
 Gerhard, Anselm: 151n
 Gherardini, Giovanni: 15 e n
 Ghidinelli, Stefano: 46n, 47n, 117n, 118 e n
 Ghislanzoni, Antonio: 150 e n, 151n, 152 e n, 153 e n, 154n
 Giacosa, Giuseppe: 162, 163n, 164, 165, 166 e n, 167 e n
 Giani, Romualdo: 149n

- Gibellini, Pietro: 113n
 Giordano, Umberto: 172n
 Giovannetti, Paolo: 66n
 Girardi, Antonio: 8 e n, 10n, 11n, 20n, 41n, 43 e n, 50n, 70 e n, 115 e n, 116n, 117 e n, 118n, 120 e n, 132, 138n
 Girardi, Michele: 141n, 146n, 157n, 163n
 Giudici, Antonio: 8 e n, 20n, 41n, 115n
 Giulio, Rosa: 156n
 Giunta, Claudio: 29n
 Gnerre, Maurizio: 126n
 Gnoli, Domenico: 113
 Gorni, Guglielmo: 23n, 69n, 115n
 Gorrio, Tobia: vedi Boito, Arrigo
 Gosset, Philip: 151n
 Govoni, Corrado: 46 e n, 113n, 122, 132n, 133n, 135
 Gozzano, Guido: 44n, 48 e n, 113n, 120 e n, 132, 133, 136, 137, 139, 167n
 Gozzi, Carlo: 54
 Graf, Arturo: 125, 127
 Grignani, Maria Antonietta: 123 e n
 Grilli, Alessandro: 160n
 Groos, Arthur: 141n, 166n, 171n
 Grossi, Tommaso: 55, 63, 64 e n, 66
 Guarnieri Corazzol, Adriana: 159n, 160n, 170n
 Guerrini, Olindo: 117, 121, 137
 Guidolin, Gaia: 28n, 32 e n
 Guiot, Lorenza: 166n, 172n
 Guglielminetti, Marziano: 113n
 Gurreri, Clizia: 160n
 Heine, Heinrich: 171
 Hegel, Karl: 28, 53
 Hepokoski, James A.: 156 e n
 Herczeg, Giulio: 108, 109n, 126n, 128n, 129 e n
 Huebner, Steven: 145n
 Illica, Luigi: 162, 163 e n, 164, 165, 166 e n, 167, 169
 Inglese, Giorgio: 69n, 115n
 Iovino, Roberto: 169n
 Jacopino, Angela Maria: 160n
 Jahier, Piero: 121n
 Juri, Amelia: 32 e n
 Kalidasa: 172
 Kerman, Joseph: 145n
 La Face Bianconi, Giuseppina: 141n
 Lamacchia, Saverio: 145n
 Lannutti, Maria Sofia: 27n
 Lanza Tomasi, Gioacchino: 160n
 La Vaccara, Stefania: 170n, 170n
 Lavagetto, Mario: 36n
 Lavezzi, Gianfranca: 160n
 Lecouvreur, Adriana: 167n
 Leoncavallo, Ruggero: 166 e n, 167, 169
 Leoni, Luigi: 65
 Leopardi, Giacomo: 8 e n, 9 e n, 16, 20n, 48n, 63n, 69 e n, 70 e n, 71, 72, 106, 108 e n, 109n, 110, 115 e n, 144n
 Liberti, Giuseppe Andrea: 170n
 Lippmann, Friedrich: 143n
 Locanto, Massimiliano: 156n
 Longoni, Biancamaria: 161n
 Lorenzini, Niva: 113n
 Lubrani, Mauro: 166n
 Lucini, Gian Pietro: 44 e n
 Macdonald, Hugh: 173n
 Maeder, Costantino: 149n
 Maehder, Jürgen: 160n, 166n, 171n, 172n
 Maffei, Andrea: 142, 171

- Malipiero, Gian Francesco: 170
 Mallach, Alan: 160n
 Manai, Alberto: 99 e n
 Manzoni, Alessandro: 13, 14n, 44, 45, 50n, 69 e n, 70, 71, 72, 74 e n, 75n, 76 e n, 78, 80n, 81 e n, 82 e n, 83n, 85, 88, 108n, 115 e n, 151n
 Manetti, Roberta: 22n
 Manfredini, Manuela: 44n, 45n
 Manganaro, Andrea: 169n
 Manuzzi, Giuseppe: 14n
 Marsilio da Padova: 93n
 Martelli, Mario: 61n
 Martini, Luciano: 160n
 Martini, Maria: 123n
 Martinotti, Sergio: 160n, 161n
 Mascagni, Pietro: 169 e n, 170 e n, 171
 Masi, Leonardo: 154n
 Matarrese, Tina: 7n, 46n, 70n, 119n
 Mattioli, Tiziana: 138n
 Medici, Mario: 126n
 Mellace, Raffaele: 150n, 151n
 Menasci, Guido: 169
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 7 e n, 9n, 18 e n, 35, 36n, 38n, 46n, 69 e n, 70 e n, 74n, 75 e n, 83 e n, 113n, 115 e n, 116n, 117n, 118n, 119 e n, 120 e n, 121n, 123, 124n, 129 e n, 136 e n, 139 e n, 140 e n, 160n
 Menichetti, Aldo: 143n
 Metastasio, Pietro: 72
 Migliorini, Bruno: 14 e n, 44n, 139n
 Minardi, Gian Paolo: 170n
 Moiraghi, Marco: 161n
 Molinari, Carla: 34n
 Montale, Eugenio: 113 e n, 117n, 128, 129n
 Monteverdi, Claudio: 147, 160n
 Monti, Vincenzo: 14, 54, 55 e n, 56, 58-59, 61 e n, 62n, 63, 65, 71-72
 Morasso, Mario: 44
 Morelli, Giovanni: 146n, 156n
 Moretti, Marino: 47, 113n, 122, 127 e n, 139
 Morgana, Silvia: 169
 Morini, Mario: 150n, 161n, 163n, 169n
 Moro, Simone: 9n, 108 e n, 109 e n
 Morresi, Timoteo: 161n
 Mortara Garavelli, Bice: 126n, 137 e n
 Motolese, Matteo: 8n, 44n, 53n, 70n, 115n, 144n
 Murger, Henri: 166
 Nabokov, Vladimir: 17
 Nardi, Piero: 147n, 163n
 Nattiez, Jean-Jacques: 141n
 Nava, Armando: 150n
 Nava, Giuseppe: 97n, 113n
 Negri, Ada: 50 e n
 Negri, Raffaello: 151n
 Nencioni, Giovanni: 13, 115n, 135
 Nicolodi, Fiamma: 141n, 170n
 Oldcorn, Antony: 138n
 Orazio, Quinto Flacco: 147
 Orlando, Francesco: 132n
 Orselli, Cesare: 170n
 Orsi, Giovan Gioseffo Felice: 34
 Oxilia, Nino: 131
 Pacaccio, Sara: 7, 8n, 11, 16, 33, 46 e n, 50, 51n, 69n, 70n, 82n, 114, 115 e n, 117n
 Padoan, Maurizio: 160n
 Pagannone, Giorgio: 141n, 145n
 Paisiello, Giovanni: 147
 Palazzeschi, Aldo: 44, 135n

- Palomba, Pamela: 170n
 Palumbo, Costantino: 157
 Panarella, Valentina: 170n
 Pantani, Italo: 32n
 Parini, Giuseppe: 14, 35n, 54 e n, 56
 Parker, Roger: 171n
 Pascoli, Giovanni: 8 e n, 11, 18n, 20 e n, 34, 41n, 44, 45n, 46 e n, 48n, 71, 72, 95, 96, 97n, 104, 113n, 115 e n, 119 e n, 120, 121n, 122, 124n, 125 e n, 127, 130, 138n
 Passeroni, Giancarlo: 61
 Pasticci, Susanna: 170n
 Pastore Stocchi, Manlio: 42n, 43n
 Pavarani Bellio, Anna: 151n
 Pecci, Riccardo: 170n
 Pedroni, Matteo: 47n
 Pedrotti, Roberta: 160n
 Pellico, Silvio: 66
 Peri, Jacopo: 147
 Peron, Gianfelice: 7n
 Perugini, Marco: 43 e n, 118 e n
 Pestelli, Giorgio: 150n
 Petrarca, Francesco: 10n, 18n, 19n, 23n, 24n, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 73n, 75n
 Piave, Francesco Maria: 142
 Picchiorri, Emiliano: 41n
 Pietro I Alekseevič, imperatore di Russia: 55n, 65 e n
 Pisani, Vittore: 42n
 Pizzetti, Bruno: 170n
 Pizzetti, Ildebrando: 170 e n
 Poggi Salani, Teresa: 138n
 Polimeni, Giuseppe: 169n
 Ponchielli, Amilcare: 153 e n, 154 e n
 Portinari, Folco: 159n
 Powers, Harold S.: 151n, 156n
 Pozzi, Giovanni: 18 e n, 33 e n
 Praga, Emilio: 43, 115, 117
 Praloran, Marco: 7n, 23n, 27 e n, 30n, 32 e n, 46n, 70n, 119n
 Prandin, Franco: 7 e n, 46n, 119 e n, 124 e n
 Prati, Giovanni: 66
 Priuli, Faustina: 84n
 Puccini, Giacomo: 141n, 145n, 160n, 163 e n, 166 e n, 169, 171
 Quaglini, Romolo: 93n
 Quondam, Amedeo: 160n
 Raboni, Giovanni: 38n, 121n
 Randaccio, Yosto: 138
 Rati, Maria Silvia: 41n
 Rausa, Giuseppe: 160n
 Ravegnani, Giuseppe: 46n
 Rebora, Clemente: 133
 Renzi, Lorenzo: 18, 19 e n, 73n, 83n
 Riccardi di Lantosca, Vincenzo: 47 e n, 115n, 117, 120n, 123n, 137
 Ricci, Angelo Maria: 55n
 Ricci, Laura: 41n
 Ricordi, Giulio: 163
 Ritorni, Carlo: 141
 Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo: 132
 Roccatagliati, Alessandro: 141n, 143n, 159n
 Roggia, Carlo Enrico: 11, 35n, 53n, 54n, 56n, 61n, 66n
 Roncen, Francesco: 54n
 Rossi, Fabio: 144n
 Rossini, Gioachino: 141n, 145n, 147
 Rostagno, Antonio: 143n
 Ruscelli, Girolamo: 147

- Saba, Umberto: 36 e n, 37n, 38, 39, 44
- Saccenti, Edoardo: 163n
- Sacchini, Antonio: 147
- Saino, Stefano 163n
- Sala, Emilio: 160n
- Salvatore, Donato: 156n
- Salveti, Guido: 169n
- Salvi, Giampaolo: 18, 19n
- Sanguineti, Edoardo: 48n
- Sannazaro, Jacopo: 18 e n, 32 e n
- Santagata, Marco: 23n
- Santoli, Vittorio: 15n
- Sapienza, Annamaria: 156n
- Savoca, Giuseppe: 44 e n
- Sbarbaro, Camillo: 44
- Scampini, Emilio: 163n
- Schiaffini, Alfredo: 117n, 119 e n, 124 e n, 125, 126n
- Schickling, Dieter: 163n
- Schileo, Nico: 86n
- Schwartz, Arman: 163n
- Seneca, Lucio Anneo (volgarizzamento): 93n
- Sereni, Vittorio: 36, 38 e n, 39n, 121n
- Serianni, Luca: 7n, 10, 11n, 13, 19 e n, 41n, 43n, 48n, 56n, 58, 114n, 137 e n, 144n, 160n
- Simone, Raffaele: 126n
- Sinadinò, Agostino: 125
- Soffici, Ardengo: 135n
- Soldani, Arnaldo: 8 e n, 9, 10n, 12, 22n, 24n, 32n, 44n, 46n, 47n, 73n, 144n
- Solmi, Sergio: 120 e n
- Spada, Marco: 151n
- Spaggiari, William: 41n
- Spera, Francesco: 156n
- Sperelli, Andrea: 138n
- Spitzer, Leo: 134 e n
- Stabile, Aldo: 170n
- Staffieri, Gloria: 141n, 145n
- Stara, Arrigo: 36n
- Stecchetti, Lorenzo: vedi Guerrini, Olindo
- Stefanelli, Stefania: 160n
- Stella, Angelo: 156n
- Stiegliz, Enrico: 100n
- Streicher, Johannes: 161n, 172n
- Stussi, Alfredo: 18 e n, 119 e n, 138 e n
- Tacito, Publio Cornelio: 93n
- Tarchetti, Iginio Ugo: 43
- Targhetta, Francesco: 113n
- Targioni-Tozzetti, Giovanni: 169
- Tasso, Bernardo: 32, 33n
- Tasso, Torquato: 32, 34 e n, 61, 62
- Tatti, Mariasilvia: 143n
- Tavanti, Giuseppe: 166n
- Tedeschi, Rubens: 159n, 170n
- Telve, Stefano: 146n
- Tenori, Leonardo: 163n
- Teramo, Sonia: 161n
- Terzoli, Maria Antonietta: 69n, 115n
- Tintori, Giampiero: 153n
- Tisconi Benvenuti, Antonia: 32n
- Tisconi, Roberto: 41n
- Tizi, Marco: 23n
- Tomasin, Lorenzo: 8n, 12, 44n, 53n, 70n, 115n, 144n
- Tommaseo, Niccolò: 71, 84, 98, 99 e n, 101 e n, 103, 104, 105, 106, 107
- Tonello, Elisabetta: 154n
- Tortora, Daniela: 172n
- Toscani, Claudio: 160n, 172n

- Travaglini, Roberta: 161n
Travi, Ernesto: 151n
Trifone, Pietro: 41n
Trissino, Gian Giorgio: 61
Trovato, Paolo: 7n, 46n, 69n, 119n, 141n
Tumiati, Domenico: 134
Ungaretti, Giuseppe: 121n, 125, 126n
Valeri, Diego: 123
Valgimigli, Manara: 71
Valsecchi, Fausto: 127
Venditti, Mario: 121n
Venier, Domenico: 33
Verdi, Giuseppe: 142, 143n, 144, 145n, 147, 150 e n, 151 e n, 152 e n, 153, 154n, 155, 156 e n, 158, 160n
Verdino, Stefano: 45n
Verga, Giovanni: 169 e n
Viagrande, Riccardo: 170n
Viazi, Glauco: 44n, 113n
Vieusseux, Giovan Pietro: 65
Villa, Angela Ida: 113n
Vitale, Maurizio: 43n, 109n
Wagner, Richard: 160n
Zabagli, Franco: 22n
Zandonai, Riccardo: 160n, 170
Zanella, Giacomo: 42 e n, 43n, 125
Zena, Remigio: 45 e n, 46n, 47n, 49, 50 e n
Zoccarato, Giovanna: 11 e n, 32 e n, 37n, 126n
Zoppelli, Luca: 86n, 145n
Zuliani, Luca: 144n



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Paolo Borsa, Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli,
Christian Genetelli, Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

.8.

1. *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell'Allegria di Giuseppe Ungaretti*. Atti del convegno (Friburgo, 20-21 marzo 2014), a cura di Uberto Motta, I Libri di Emil, Bologna, 2015
2. *Marino 2014*. Atti della giornata di studi (Friburgo, 4 settembre 2014), a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi, I Libri di Emil, Bologna, 2016
3. *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, I Libri di Emil, Bologna, 2017
4. Maria Chiara Tarsi, *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, I Libri di Emil, Bologna, 2018
5. *Eroine tragiche nel Rinascimento*. Atti del convegno (Friburgo, 29-30 novembre 2017), a cura di Sandra Clerc e Uberto Motta, I Libri di Emil, Bologna, 2019
6. Giovan Battista Marino, *Lagrime*, a cura di Alessandro Regosa, I Libri di Emil, Città di Castello, 2020
7. *Giuseppe Parini. Nuove prospettive dopo il centenario*. Atti del Convegno internazionale di studi (Friburgo, 17-18 ottobre 2018), a cura di Uberto Motta, Stefania Baragetti, Maria Chiara Tarsi, I Libri di Emil, Città di Castello, 2021.
8. Maiko Favaro, *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, I Libri di Emil, Città di Castello, 2021.

