

Breve storia del novenario dalle Origini alle Avanguardie

Jacopo Mancabelli

1 Il novenario, un verso assente dalla tradizione?

Il novenario è un verso quasi assente dalla tradizione lirica in lingua italiana: dopo alcune sporadiche comparse nelle Origini, dal Trecento il verso cade in disuso e rimane confinato a espressioni popolari spesso legate al canto. Il problema maggiore è insito nella prosodia del verso, che ha un accento sul quinto tempo, sede rifiutata sia da endecasillabo che da settenario. A partire dall'Ottocento, con il recupero romantico della ballata, il verso torna in auge e la sua prosodia viene profondamente indagata e trasformata dai poeti della Triade: Carducci, ma soprattutto Pascoli e D'Annunzio. Nel Novecento assume un'importanza ancora maggiore, usato sia come prodotto di ritmemi ternari (Pavese) che insieme all'endecasillabo (Ungaretti). Il presente saggio, però, traccia un profilo del verso solo fino alle Avanguardie: il suo uso nel secolo scorso merita un'attenzione specifica e approfondita. Si precisa che la ricerca si basa su saggi già esistenti; tuttavia si sono attuate analisi prosodiche autonome sugli autori di maggiore importanza.¹

2 Il novenario dalle Origini alla metrica barbara

2.1 Poesia del Duecento

La filiazione del novenario non è chiara: la derivazione logicamente più corretta vorrebbe che l'*octosyllabe* provenzale fosse riportato in italiano da tale verso, a cui, però, si fece corrispondere il settenario.² Capovilla³ ipotizza comunque un'analogia con il verso

1 Per questioni generali mi riferisco sempre ai manuali di metrica: Elwert, Wilhelm T., *Italienische Metrik*, München, Max Hueber Verlag, 1968; Menichetti, Aldo, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993; Beltrami, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011; Giovannetti, Paolo, Lavezzi, Gianfranca, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

2 Cfr. Beltrami 2011, p. 194.

3 Cfr. Capovilla, Guido, *Appunti sul novenario in Tradizione, traduzione, società. Saggi per Franco Fortini*, Romano Luperini (a cura di), Roma, Ed. Riuniti, 1989, pp. 75–88.

francese o con il *vierfüßiger Jambus*, usatissimo già nel Medioevo e poi durante il Romanticismo: «Er beherrscht die Volksdichtung, auch halbgereimt, als Langezeile bzw. Kettenkomposition» e amato fra gli altri da Goethe.⁴ Ai fini di questo saggio, però, interessa la presenza nella poesia italiana di questo verso, pur concordando che uno degli stimoli per la sua riscoperta arriva dall'estero. A fine Ottocento Monaci e Temeroni⁵ iniziano studi sulla poesia del Duecento, ma è con la pubblicazione della antologia *Poeti del Duecento* di Contini (1960) che si resero possibili osservazioni sulla metrica giullaresca e religiosa precedente a ogni teorizzazione astratta del verso.⁶ D'altronde tutte le testimonianze pervenute di questo periodo, siano esse ritmi in versi o indovinelli in prosa, mostrano evidenti tracce di ritmicità e figure di suono (assonanze e rime) tipiche della pratica poetica popolare.⁷ Emerge chiaramente che questi testi sfruttano misure medie, comprese fra il settenario e il decasillabo, ma con la netta prevalenza dell'ottonario e del novenario, di cui la poesia di Jacopone da Todi rappresenta un eccelso esempio.⁸ Questa variazione sillabica era possibile poiché l'isocronia era garantita dalla cantilena (forse dalla musica, ipotesi non escludibile): il ritmo, la melodia del verso eseguivano la funzione strutturante poi svolta dall'isosillabismo.

Conviene, dunque, iniziare con una classificazione dei versi medievali.⁹ Innanzitutto si deve precisare che anisosillabismo non significa trascuratezza né irregolarità né ametricità: tutto sta nel capire su quali norme poggi questo sistema. I tipi di verso sono due: quello tipico dei laudari religiosi e quello giullaresco. Di seguito vengono presentati con le loro sottotipologie.

(a) Il primo tipo è a base ottonaria con escursioni che possono arrivare al decasillabo, ma per lo più si accoppia al novenario. Le posizioni forti sono le dispari: risulta un andamento chiaramente trocaico. Gli esempi più celebri e noti sono lo *Stabat mater* e il *Dies irae*: l'ipotesi che questo verso mediolatino costituisca il tramite dal dimetro tro-

4 Cfr. Schlawe, Fritz, *Neudeutsche Metrik*, Stuttgart, Metzler, 1972, p. 56 e p. 98.

5 Cfr. Giovannetti, Paolo, *Metrica del verso libero italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 83–84.

6 Cfr. Di Girolamo, Costanzo, *Regole dell'anisosillabismo*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 119.

7 Cfr. Marazzini, Claudio, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 2002³, p. 191.

8 Cfr. Giovannetti 1994, p. 83 e Lanutti, Maria Sofia, *Il verso di Iacopone*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*. Atti del Convegno di studio, Todi, 3–7 dicembre 2006, Enrico Menestò (a cura di), Spoleto, CISAM, 2007, pp. 113–134, in particolare pp. 114 e 126.

9 Si segue Di Girolamo 1976, intero saggio, da cui si segnalano solo d'ora in poi deviazioni.

caico all'ottonario trocaico è stata formulata già alla fine dell'Ottocento e si ritiene ancora fondata. Questa misura presenta tipicamente una forte cesura: di solito dopo il quarto tempo, tuttavia può cadere anche dopo il terzo o dopo il quinto; avremo, dunque, tre tipologie di base possibili (dove il numero segnala la sillaba, in grassetto sottolineato tonica e non atona, | la cesura):

α. 1 2 3 4 | 5 6 7 8; **β.** 1 2 3 | 4 5 6 7 8; **γ.** 1 2 3 4 5 | 6 7 8

Questa schematizzazione, tuttavia, non è in grado di spiegare le ripetute deviazioni dal modello. Se per casi come:¹⁰

Lo Signor per meraviglia	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> ' <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u>
Ave, Vergene gaudente	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u>

basta postulare che il primo emistichio ha valore indipendente e quindi accetta la trunca (primo caso) o la sdrucchiola (secondo caso) senza che risulti turbato il ritmo del verso; per altri casi i conti non tornano:

la milza grossa, el ventre enfiato¹¹

è indiscutibilmente un novenario giambico. Il fenomeno è spiegabile con l'anacrusi, dunque il verso sarebbe leggibile come (+1) 1 2 3 4 | 5 6 7 8 (ovvero (1) 2 3 4 5 | 6 7 8 9) perfettamente compatibile con l'andamento ritmico trocaico. In casi estremi l'anacrusi è addirittura doppia, provocando un decasillabo: (1) (2) 3 4 5 6 7 8 9 10. Ciò non stupisce, trattandosi di poesia popolare: già Fraccaroli e Zambaldi avevano notato questa possibilità, chiarita ulteriormente da Camilli (1953), il quale suggerisce che una cadenza «in levare» porti a riprendere più facilmente la cantilena in battere.

Ancora due aspetti restano da chiarire su novenario e decasillabo: la cesura, infatti, come abbiamo già avuto modo di osservare, provoca la divisione degli emistichi (asinarteto). Per questo è possibile un'anacrusi intraversale. Cioè, si può aggiungere

¹⁰ *Laude di Cortona* xiv v. 3 e v. 1 in Di Girolamo 1976, p. 121.

¹¹ *Jacopone* xlviii v. 16 Di Girolamo 1976, p. 122.

anche all'inizio del singolo membro una sillaba o eventualmente due. Dalla combinazione di queste possibilità risultano altre tre tipologie di verso:¹²

che non fuga da me dolente	1 2 3 4 (5) 6 7 8 9
fra i miei tesauri non so' covelle	(1) 2 3 4 5 (6) 7 8 9 10
a lo stomaco dolor pognenti	1 2 3 4 5 (6) (7) 8 9 10 *
* (non escluderei 1 2 3 4 (5) (6) 7 8 9 10 con 5 ^a eccedente di sdrucchiola e anacrusi in 6 ^a)	

Con questi aggiustamenti non la totalità, ma la gran parte dei versi si iscrive in un sistema che mostra regole ben precise.

(b) Passiamo al secondo tipo di schema, quello giullaresco, precisando che questo termine non ne sminuisce la qualità: la poesia giullaresca era popolare ma non rozza, lo dimostra il fatto che sia Jacopone che Guittone usano questo schema ritmico. Sono individuabili due varianti di questa tipologia: una con sedi accentuali fisse e l'altra più libera. La prima si basa sul novenario dattilico con accenti sulla 2^a 5^a e 8^a sede, che si alterna all'ottonario ad andamento dattilico con accenti su 1^a 4^a 7^a con un tempo vuoto iniziale: di fatto un novenario dattilico acefalo.¹³

te ven che mai vai sconfortando	1 2 3 4 5 6 7 8 9
Matre, de fevel natura	1 2 3 4 5 6 7 8

Può anche succedere che il tempo sia sottratto non alla prima cellula ritmica, ma alla seconda:

non fo per arme Rolando	1 2 3 4 5 6 7 8 ¹⁴
-------------------------	-------------------------------

Il tipo regolare ammette poi anacrusi iniziale singola o doppia, dando luogo a un decasillabo e a un endecasillabo dattilici:

Corrocciato me so' per usanza,	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Alluminato me mostro da fore	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (eventualmente 1) ¹⁵

¹² *Memoriali bolognesi*, iii v. 24 in Di Girolamo 1976, p. 128.

¹³ Jacopone xxix v.11 e v. 7 Di Girolamo 1976, p. 129.

¹⁴ Jacopone xlvi v. 41, lix v. 44, xlviii v.9 in Di Girolamo 1976, p. 126.

¹⁵ *Memoriali bolognesi*, iii v. 22 iii v. 21 in Di Girolamo 1976, p. 128.

La seconda variante usata in ambiente più ristretto e propriamente giullaresco presenta una prosodia decisamente più libera, ma con la tendenza ad accentare le posizioni pari. Spesso, tuttavia, la prima posizione è accentata a causa di una ipertesi (caso già visto anche per la tipologia dei laudari). L'esempio più celebre e interessante è il *Frammento Papafava*: tutti i versi (108) sono novenari in rima baciata, senza escursioni sillabiche e presentano per lo più (ma non esclusivamente): il giambico (puro di 2^a 4^a 6^a 8^a o con una o due posizioni atone); giambico con ipertesi (1^a 4^a 8^a); o dattilico (2^a 5^a 8^a).¹⁶ Il testo fa ipotizzare che in ambito popolare si perse la distinzione fra andamento trocaico (dimetro mediolatino) e dattilico-giambico (*octosyllabe*): le due tipologie si influenzano reciprocamente in alcuni testi, causando difficoltà interpretative. Tuttavia, per il novenario giullaresco, la derivazione dall'*octosyllabe* giullare francese è più esplicita: ne eredita il peculiare accento forte sulla 4^a sede.¹⁷

Il verso francese, comunque, presenta anche una versione dattilica. Esempiare il *Roman de la Rose*: poema allegorico di 22.000 *octosyllabes* iniziato nel 1230 da Guillaume de Lorris e completato da Jean de Meung intorno al 1270. Racconta della conquista di una rosa da parte del narratore, allegoria non troppo celata per la deflorazione, che culmina in un elogio dell'edonismo; il tema diede scandalo ma ne garantì anche il grande successo testimoniato dai numerosissimi testimoni pervenuti.¹⁸ L'intero componimento adotta un ritmo ternario costante e marcato (dattilico-anapestico): ne risulta quasi una somma di tre trisillabi. Il famoso giudizio dantesco sul verso si riferisce proprio a tale andamento ritmico.

2.2 La bocciatura trecentesca

Nel *De vulgari eloquentia* (II, v 6) Dante considera il verso estraneo alla tradizione poetica italiana: «Neasillabum vero, triplicatum trisillabum videbatur, vel numquam in honore fuit vel propter fastidium absolveret». Questa sonora bocciatura teorica non trova riscontro, tuttavia, nell'unica ballata di Dante composta da novenari e settenari alternati (*Per una ghirlandetta* in Dante, *Rime*, a cura di De Robertis, Firenze, Edizioni

16 Per il testo completo cfr. Contini, Gianfranco, *Poeti del Duecento*, Milano/Napoli, Ricciardi, 1960.

17 Beltrami 2011, p. 194.

18 Cfr. Zink, Michel, *Letteratura francese del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 117–127.

del Galluzzo, 2005).¹⁹ Qui su dodici novenari solo uno (v. 12) segue l'andamento ritmico descritto nel *De vulgari*. Si riportano tutti i novenari (vv. 4–7, 11–14, 18–21), a fianco le sedi accentate:

l' vidi a voi, donna, portare	2 4 5 8
ghirlandetta di fior gentile	3 6 8
e sovr'a llei vidi volare	2 4 5 8
un angiolel d'amore umile	4 6 8
[...] S'ïo sarò là dove sia	1 4 (6) 8
Fioretta mia bella a sentire	2 5 8
allor dirò la donna mia	2 4 6 8
che porti in testa i mie' suspire.	2 4 6 8
[...] Le parolette mie novelle	4 6 8
che di fior[i] fatt'han ballata,	3 6 8
per leggiadria ci hanno tolt'elle	4 5 8
una vesta ch'altrui fu data	3 6 8

Ciò si giustifica se si riflette sull'intento dell'autore del trattato: egli scrive in latino per rivolgersi ai «litterati» per «individuare il linguaggio adatto a fare poesia, in modo <professionale> e non dilettantistico perché improvvisato, come gli autori avevano fatto fino a quel momento». ²⁰ Dante parla di tradizione alta della poesia in lingua volgare, in cui il novenario non compare che sporadicamente, ²¹ escludendo *a priori* i testi popolari.

Il trattato dantesco rimase quasi sconosciuto fino alla riscoperta del Trissino, dunque non gli si può imputare l'esclusione del novenario dalla tradizione. Dante, quindi, pare registrare una situazione già esistente, più che dettare una norma. Per motivi non del tutto chiari (forse un recupero dal greco con l'uso dei ditirambi nella metrica barbara di Chiabrera)²² nel Seicento esso ricompare nei testi e nella trattatistica di Stigliani, Salvatori, Mattei, ma per completezza nozionistica; tanto che nell'esempio

¹⁹ Cfr. Menichetti 1993, p. 429.

²⁰ Anselmi, Gian Mario e Raimondi, Ezio (a cura di), *Tempi e immagini della letteratura*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2004, cit. vol. I, p. 402.

²¹ Cfr. Beltrami 2011, p. 193 e p. 28 seguendo Mengaldo 1979, note al *De vulgari eloquentia*, pp. 174–175 citano Guittone e del Notaio e cfr. Elwert 1968, p. 69 aggiunge Jacopo da Lentini.

²² Cfr. Capovilla 1989, p. 76.

addotto da quest'ultimo sono riportati dei decasillabi anapestici a cui è tolta la prima sillaba.²³ Si deve aspettare il trattato del Quadrio (1739–1752) per trovare esempi da poeti: egli elenca il tipo di 3^a 5^a 8^a di Cino da Pistoia, di 3^a 6^a 8^a di Redi (entrambi presenti anche nella ballata dantesca); infine di 4^a 8^a di Chiabrera.²⁴ Affò, altro trattatista del Settecento, afferma che il novenario di 3^a o 4^a suona male e auspica che venga usato, piuttosto, come trisillabo triplicato secondo la descrizione dantesca ma con un'opinione opposta sul risultato: «parmi d'assai flebil suono». Agli esempi dei predecessori aggiunge la strofa barbara alcaica di Chiabrera, che usa due doppi quinari, il novenario dattilico lodato nel manuale e un decasillabo trocaico.²⁵

2.3 Il primo Ottocento

Il novenario fa la sua comparsa nel Romanticismo, in cui l'opera di Leopardi e la sua canzone libera operano una grande rivoluzione a livello formale, che qui purtroppo non può essere indagata. I manuali di metrica del periodo (Soave e Berengo) ancora giudicano il verso «di pochissima armonia»,²⁶ eppure per primo il Tommaseo ne inaugura l'uso: nel 1837 scrive una ballata in novenari dattilici tronchi (*Briaco, si fe' Baldassar*) e cinque anni dopo traduce il Salmo 94 con lo stesso metro, anche se non sempre in finale tronca. L'autore stesso, scrivendo a Capponi, giudica il suo primo tentativo «rossiniano: suona minaccia, com'io volevo che suonasse, ma la gravità del giudizio non si sente». Lo ritiene inoltre facile, naturale, dato che il figlio «per istinto [lo] trovò da sé».²⁷ Anche Manzoni, di certo a partire dal 1847 ma forse anche prima, intende usare il verso per un inno: non soddisfatto non lo pubblica, ma se ne sono salvate quattro strofe scritte nel 1859 a Madame Colet i cui versi, con accenti di 2^a 5^a 8^a, si compongono in quartine con i due centrali baciati e l'ultimo tronco che rima con l'ultimo della quartina precedente. Esso deriva con ogni probabilità dall'uso del corrispondente *octosyllabe*

23 Cfr. Mattei, *Teoria del verso volgare*, 1695, pp. 41–42 in Capovilla, 1989, p. 76 nota 3 e Menichetti, 1993, p. 429.

24 Cfr. Beltrami 2011, p. 194.

25 Ireneo Affò, *Dizionario percettivo critico ed istorico della poesia volgare*, ed. Magnani, 1993, pp. 254–255, in Beltrami 2011, p. 195 e p. 347 per la strofa alcaica chiabreriana.

26 Soave, *Breve trattato della versificazione latina e italiana*, 1803, p. 305 e Berengo, *Della versificazione italiana*, 1854, III, p. 6 entrambi in Capovilla 1989, pp. 76–77 nota 4.

27 Tommaseo e Capponi, *Carteggio inedito dal 1834 al 1874*, p. 9 e Tommaseo, *Cronichetta del 66*, p. 177 in Capovilla 1989, p. 77.

da parte di Lamartine, Hugo e De Musset,²⁸ eppure difficilmente potrà ritenersi casuale che egli vi arrivi mentre indaga sulla resa ritmica del decasillabo anapestico, forse su esempio delle odi di Rolli (da cui l'endecasillabo dattilico prende il nome, appunto rolliano).²⁹ La mancata pubblicazione di questa ode incompiuta rende impossibile una sua influenza sui poeti posteriori. Il verso, infatti, dopo i tentativi di Tommaseo rimane confinato alla polimetria di Boito librettista: egli usa sticomitie su base ternaria anfibrachica, rompendo il dodecasillabo in trisillabi, senari e novenari.³⁰ Solo Cavallotti lo usa per una traduzione dal francese (1870), giustificando l'insolita scelta, compiuta per «conservare nella versione lo stesso metro originale». Maggiore interesse desta una sua riflessione teorica sul verso, compiuta nel 1882 quando i componimenti in metro barbaro carducciano erano in circolazione da cinque anni e il giovane D'Annunzio, con la pubblicazione della seconda raccolta, iniziava già a interessare la critica: «se invece di mandarmeli, alla spicciolata, a zonzo per il mondo in quella maniera, i *novenarij* li lasciaste a far casa da loro, vedreste che tra di loro se la intendono a meraviglia». ³¹ Non troppo velata critica a Carducci e alla sua scuola, che non può aver lasciato indifferente Pascoli che in quegli anni stava componendo i primi testi poi confluiti in *Myricae*.³²

2.4 Carducci e la metrica barbara

La proposta di Carducci nasce da una profonda volontà di rinnovamento della poesia («Tutta questa letteratura che esiste ora è abietta»³³ scrive il poeta a Chiarini nel 1874), partendo però da una visione diametralmente opposta a Leopardi, accusato di aver plasmato una «forma senza forma». ³⁴ Egli si rivolge all'antichità greca e latina per fornire una base forte e stabile alla propria proposta a livello formale, da considerare come parte di un ben più ampio progetto di profonda ristrutturazione anche stilistica e tematica, generata dalla sua scelta ideologica di rifiutare il presente e far rivivere nostalgi-

28 I versi si trovano in Colet, *L'Italie des Italiens. I (Italie du Nord)*, pp. 375–376 in Capovilla 1989, p. 80 cui si rimanda anche per le altre notazioni su Manzoni.

29 Cfr. Beltrami 2011, p. 401 e p. 227, resa dell'endecasillabo falecio latino.

30 Cfr. Capovilla 1989, p. 81 e Giovannetti 1994, p. 173 e Menichetti 1993, p. 430.

31 Cavallotti, *Opere*, II, pp. 31–32 in Capovilla 1989, p. 81.

32 Cfr. ancora Capovilla 1989, pp. 82–83.

33 Cfr. Carducci, *Lettere*, p. 147 in Pinchera, Antonio, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai «Novissimi»)* in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», Bruno Gentili (a cura di), I, 1966 p. 94.

34 Cfr. Contini, Gianfranco, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento in Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 594.

camente un passato mai visto.³⁵ Il debito nei confronti della scuola tedesca (Klopstock, le traduzioni di Hölderlin e Schiller, von Kleist, Goethe, Platen ...) è evidente, eppure Carducci studia a fondo i tentativi di traduzione dei classici in italiano dagli Umanisti (raccolgendo molti testi in una cretomazia), poi quelli del Chiabrera e di Fantoni; elabora, così, una propria teoria.³⁶ Il problema irrisolvibile rimane la diversità fra metrica quantitativa e accentuativa: qualunque trasposizione risulta un imperfetto calco, poiché la vocale italiana non ha una quantità.

L'esametro latino si compone di sei piedi, l'ultimo dei quali è uno spondeo, gli altri possono essere dattili o spondei. Il quinto, salvo l'eccezione della spondeiazon, deve rimanere un dattilo. Dunque le sillabe non sono fisse, ma possono variare dalle 13 (eccezionalmente 12 con l'olospondiaco) alle 17, con cinque dattili.³⁷ L'italiano non possiede versi semplici più lunghi dell'endecasillabo, dunque incontra difficoltà a trovare un equivalente dell'esametro: Carducci lo rende accostando versi italiani della tradizione che insieme corrispondono (circa) alla lunghezza e agli accenti del verso latino (da tener presente che la lettura in Italia ai tempi era grammaticale e non metrica). L'approssimazione che ne risulta è evidente, ma il sistema ha il pregio di avere un impianto teorico chiaro. Il poeta non usa questa tecnica solo nelle traduzioni, bensì la utilizza per comporre poesia italiana in metro barbaro. Si riportano le possibili rese del verso:³⁸

Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre sonanti	4 6 + 2 5 8
bacio di luce che inonda la terra, mentre alto ed immenso	1 4 7 + 2 5 8
e l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza	2 5 + 2" 5" 8
a tradimento, su! su da 'l cimitero del petto	4 6 + 2 5 8
Qui raduniam consiglio, qui ne l'orribile spazio	1 4' 6 + 1 4" 7

35 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 51.

36 Cfr. Barberi Squarotti, Giorgio, *Fra metro e ritmo: situazioni e problemi della metrica del Novecento*, in «Metrica», IV, Atti del Convegno interuniversitario di Messina del 15. – 17. 10. 1982, Milano/Napoli, Ricciardi, 1986, p. 181 e Beltrami 2011, pp. 221–223.

37 Cfr. Traina, Alfonso e Bernardi Perini, Giorgio, sesta edizione Claudio Marangoni (a cura di) *Propedeutica al latino universitario*, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 266–275.

38 Gli esempi si ricavano da Beltrami 2011, p. 224, le poesie sono: *Sogno d'estate* v. 1; *Fuori dalla Certosa di Bologna* v. 3; *Mors* v. 3; *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia* v. 45 e 47; cfr. Menichetti 1993, p. 139 p. 210: nello schema solo le varianti più frequenti.

Qui interessa il secondo emistichio, sempre reso con un novenario dattilico, più raramente con un ottonario (interpretabile però come un novenario acefalo). Ciò tenta di riprodurre la fine del verso latino: gli ultimi due piedi sono, infatti, sempre un dattilo e uno spondeo fra cui non è contemplata una cesura; quindi le ultime due parole sono o un bisillabo piano + un trisillabo piano o, viceversa, un trisillabo piano + un bisillabo piano.³⁹ Come già Tommaseo aveva notato, il novenario dattilico è un verso molto spontaneo e ricalca bene questa terminazione latina ritmicamente naturale, senza discrepanza fra parola e piede. Per la prima volta la poesia italiana usa massicciamente il novenario bocciato da Dante.

Esso può comparire anche da solo come resa dell'enneasillabo alcaico, terzo verso della strofa alcaica, sempre come dattilico o in alternativa meno attestata con accento di 4^a (ed eventuale appoggio di 1^a) o di 1^a o 3^a (anche entrambe) e 5^a.⁴⁰ Per esempio:

vita sorrisi da i fantasmi	1 4 8
occhi sbarra; immane pe 'l buio	1 3 5 8

Pur non corrispondendo al tetrametro dattilico catalettico, il novenario dattilico può renderlo nella strofa almaniana.⁴¹

La pubblicazione delle *Odi barbare* nel 1877 (poi in versione definitiva nel 1893) e di *Rime e ritmi* nel 1899 furono accolte non sempre con favore,⁴² ma spetta loro il merito indiscusso di suscitare fra gli allievi inizialmente (spronati dal maestro a compiere traduzioni ed esperimenti) e poi in tutta Italia un forte dibattito sulla metrica. Già Pascoli e D'Annunzio prenderanno strade molto diverse dal maestro; la sua metrica barbara, tuttavia, rimane un punto di riferimento anche per gli accaniti oppositori, numerosi da subito e nel secolo successivo. Ci si rende conto che la trattazione dell'argomento è stata troppo ridotta, data la sua complessità; inoltre ha toccato questioni piuttosto tecniche di metrica italiana e latina che per i non specialisti risultano ostiche. Si tenterà

39 Cfr. Traina, Bernardi Pierini 1998, p. 284.

40 Beltrami 2011, p. 229 p. 347; da *Per la morte di Napoleone Eugenio* v. 3 e *Alla stazione*, v. 31.

41 Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 59.

42 Cfr. il giudizio di Rapisardi in Pinchera 1966, p. 94: «il Carducci, il Comm. Carducci, non trova in tutta la poesia italiana un metro degno di descrivere una cattedrale ecc...».

di seguito di trarre conclusioni generali, sottolineando gli aspetti più importanti, in particolare in relazione al novenario.

La prima, più evidente e più produttiva rivoluzione è «la trasformazione della vecchia sensibilità metrica isosillabica»⁴³ e l'uso del verso lungo, che non si può riconoscere a una lettura normale senza dividerlo in emistichi. Inoltre l'accostamento inedito di versi porta a ripensare i rapporti metrici fra misure versali, cui si aggiunge la soppressione della rima. Infine, poiché i versi sono esplicito rifacimento di quelli latini, il lettore colto (si considereranno a breve le riflessioni di Pascoli nella *Lettera al Chiarini*) percepisce insieme il ritmo di esecuzione e quello latino che corre sotto ai versi. Tutti questi elementi portano a una maggiore attenzione alle singole cellule ritmiche che compongono il verso; il quale non determina più la misura entro cui si realizza il ritmo, sostituito dalla successione stessa dei «piedi».⁴⁴ Ciò porta a una lettura meno automatica, che deve soffermarsi sul singolo verso, sulla singola cellula ritmica, sulla singola parola che assume la sua carica semantica e ritmica insieme.⁴⁵ Oltretutto il poeta afferma «Io non posso né so spiegarti tutto; molto ho fatto a orecchio»⁴⁶: la sua non è una regola ferrea e impositiva; al contrario lascia al soggetto che la applica una certa autonomia che sarà capita e sfruttata a pieno dai due eredi – anche se in modo opposto – che chiudono l'Ottocento. Per quanto riguarda più strettamente il novenario, Carducci lo impiega in modo massiccio inizialmente come emistichio, poi da solo anche in poesie isosillabiche con scansione fissa di 2^a 5^a 8^a (si pensi al celebre *Jaufré Rudel* composto nel 1886, dopo il già citato scritto di Cavallotti che invitava a non mischiarlo ad altri versi). La frequenza della cellula ritmica dattilica incentiva l'utilizzo di parole sdrucciole, come nel sopracitato «e l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza»,⁴⁷ su cui lavoreranno molto sia Pascoli che D'Annunzio.

43 Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 24.

44 Si usa piede non in senso proprio, cfr. Menichetti 1993, p. 31: «breve unità sillabico-ritmica».

45 Rielaboro e riassumo, con qualche aggiunta, Giovannetti, Lavezzi 2011, pp. 24, 25, 51, 59, 60.

46 Carducci, lettera a Borgognoni, in Beltrami 2011, p. 223.

47 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 54.

3 Il novenario e la rivoluzione metrica fra Otto e Novecento

3.1 Pascoli e la rivoluzione nella norma

È stato posto Carducci come limite per l'inizio della rivoluzione metrica, poiché a partire dalla sua proposta si irradiano molte innovazioni, anche se non sulla linea da lui indicata. La rivoluzione di Pascoli, suo allievo e successore, è silente ma profonda: il poeta prende le mosse dagli insegnamenti del maestro già con una grande autonomia, non avvicinandosi man mano a una metrica liberata dai dettami della tradizione, bensì intraprendendo i primi tentativi poetici all'insegna di posizioni rivoluzionarie. L'elemento di maggiore interesse rimane la sua capacità di porsi dentro la tradizione pur con uno sperimentalismo forse maggiore di chi ne esce. Questa interpretazione deve, però, scontrarsi con l'assenza di testimonianze delle prove giovanili, rimaste (si pensa in minima parte) in carte private mai pubblicate. All'attenzione critica sono stati portati soprattutto tre componimenti: una strofa alcaica; una serie di quartine; un'inedita ode. Le prime due risalgono alla fine degli anni Settanta, l'ultima agli anni di Matera (circa 1882).⁴⁸ L'alcaica usa il doppio quinario sdrucchiolo, il novenario e il decasillabo dattilici, ma con varie irregolarità e un uso sapiente di tronche e sdruciole. Le quartine sono interamente a base novenaria dattilica: dunque l'ipotesi che Carducci sia stato il primo a comporre una poesia con questo metro è infondata. Eppure il giovane poeta morde il freno: vi sono ipotesi, un novenario con accento in 3^a e ottonari in cui si devono porre dieresi innaturali per far tornare i conti. Per altro, va aggiunto che anche Carducci compose nel 1883 una poesia d'occasione in soli novenari dattilici.⁴⁹ Dunque prima della comparsa del *Rudel* i due avevano già ragionato su tale possibilità, di certo in maniera autonoma, forse anche confrontandosi (ipotesi criticamente non verificabile). L'omaggio contenuto nelle *Regole di metrica neoclassica* non si deve prendere alla lettera.⁵⁰ Il terzo componimento (un'ode?) alterna novenari a decasillabi, entrambi dattilici. Sicuro l'apporto di testi stranieri coevi, dalla Francia (come per Manzoni) e dalla Germania

48 Testi in Capovilla 1989, pp. 82–83, che oltre ai testi spiega esaurientemente il contesto storico, culturale e letterario in cui sono stati redatti.

49 Cfr. Capovilla 1989, pp. 84–85, dove si riporta anche il testo scritto a Roma per Adele Bergamini.

50 Pascoli, Giovanni, *Regole di metrica neoclassica con una lettera a Giuseppe Chiarini*, in *Poesie e prose scelte*, Cesare Garboli (a cura di), Milano, Mondadori, 2002, ed. *I Meridiani*, 2003², p. 236, d'ora in poi si presuppone questa edizione con *Lettera*.

(Heine e Lenau).⁵¹ Dalla scuola tedesca giunge anche lo stimolo a tradurre non con l'accostamento di versi tradizionali, come il maestro, bensì rendendo i piedi classici in metrica italiana senza preoccuparsi che il risultato rispetti le norme metriche della lingua di arrivo. Anche altri allievi (fra cui Chiarini e Mazzoni) avevano proposto questa soluzione alternativa.⁵² In particolare si nota la predilezione a far combaciare parola e piede, rendendo quindi il dattilo con parola sdrucciola.⁵³ Nelle *Odi barbare* Pascoli riscontra due ritmi: uno «proprio» e uno «riflesso», «come se le due mani di un pianista potessero scorrere sulla tastiera, secondo la tecnica di Chopin nei pezzi più ammirati da Schumann».⁵⁴ Questa prospettiva critica gli deriva dallo studio della lingua latina, esposto nella *Lettera al Chiarini*. Ai tempi la lettura dei versi latini era ancora accentuativa, non metrica: egli arriva a ipotizzare che le due erano compresenti, all'inizio tendevano a coincidere (per esempio in Ennio), poi con Cicerone e il secolo aureo si sono divise per creare «un urto tra arsi e accento grammaticale».⁵⁵ Seguendo Plinio (*Epistolae*, VII, 17) immagina che la poesia fosse accompagnata da musica, dunque che il ritmo metrico venisse da un elemento esterno alla lettura; così che le due scansioni non si escludessero ma coesistessero.⁵⁶ Questa sfasatura dei ritmi, che comporta un «duplice piano ritmico-metrico» è necessaria per capire l'intera opera di Pascoli: rappresenta il corrispettivo metrico della poetica del fanciullino. Cioè, il «concetto della poesia come voce della realtà profonda e più vera in contrasto o in colloquio con la voce della comune ed esteriore esperienza».⁵⁷ La voce del fanciullino – troppo spesso ridotta a patetica nostalgia dell'infanzia a causa dei traumi biografici – ha un legame profondo con quella dei poeti classici e con il loro sistema metrico.⁵⁸

Almeno altri due sono i concetti fondamentali, contenuti in questo scritto, per capire la metrica dell'autore: innanzitutto il concetto di coscienza metrica. Le osservazioni che

51 Cfr. Capovilla 1989, p. 84.

52 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 55: il laureando Pascoli tradusse per Carducci un centinaio di versi della *Batracomiomachia*.

53 Pazzaglia, Mario, *I novenari di Castelvechio*; in *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, p. 94.

54 Pascoli, *Lettera*, pp. 202 e 198.

55 Pascoli, *Lettera*, p. 221.

56 Cfr. Pascoli, *Lettera*, pp. 226 e 231.

57 Bigi, Emilio, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 91.

58 Cfr. Conde Muñoz, Aurora, *Ancora su Pascoli*, «Cuadernos de filología italiana», XI, 2004, pp. 116–117.

egli compie sulla poesia latina e su quella barbara si basano su un'intuizione che anticipa l'estetica della ricezione: un testo non ha solo un ritmo esplicito, ma anche uno implicito che spetta cogliere al lettore colto o almeno con rudimenti di metrica. Dunque, leggendo la poesia barbara si percepisce che sotto essa scorre la metrica latina, così come leggendo la poesia latina in uno dei due modi si intuisce anche l'altro. Per meglio chiarire il concetto:

Ma come: pronunziare a un modo e sentir in un altro? E che c'è di strano? Quando i ragazzi recitano a memoria, mettiamo, il Dante, [...] pronunciano forse ritmicamente? [...] Ma noi, pure uggiti di quel precipitar di parole, sentiamo pur sempre che sono versi, e le poniamo mentalmente noi, le arsi; le facciamo noi, le pause.⁵⁹

Il secondo merito della *Lettera* sta nella prospettiva diacronica: egli analizza la percezione metrica latina nel suo mutamento storico. Ciò presuppone un'idea di metrica come tradizione e dunque convenzione pura della società letteraria di un certo periodo storico e culturale: non vi sono schemi metrici eterni, essi si formano dentro una certa società e sono poi accettati (diventando norma) o rifiutati (scomparendo dall'uso, almeno aulico). Questo porta a giustificare implicitamente la rivoluzione del suo maestro e la sua, in corso in quegli anni con la stesura dei *Canti di Castelvecchio*, come vedremo a breve.

Dal trattamento dell'esametro si capisce il funzionamento della doppia lettura:

quamvis sint sub a qua,		sub a qua maledicere tentant	(onomatopea qua ... qua ... qua)
' - - ' λ λ ' -		λ λ ' - λ λ ' - λ λ ' - -	
quadrup edante putrem		sonitu quatit ungula campum	(onomatopea tu ... tu)
' - λ λ ' - λ λ ' -		λ λ ' - λ λ ' - λ λ ' - -	
cont remuit templum		magnum lovis altitonantis	(onomatopeo um ... um) ⁶⁰
' - - ' - - ' -		- ' - λ λ ' - λ λ ' - -	

Chiarito in cosa consiste il doppio ritmo, si può considerare il novenario di Pascoli. Senza togliere valore alla sua ricerca su questo verso, va precisato che già Carducci (anche

59 Pascoli, *Lettera*, p. 237

60 Gli esempi sono tratti da Pascoli, *Lettera*, p. 224. Si sottolinea la sillaba accentata nella lettura accentuativa, sotto si propone la lettura metrica, con ' prima di lunga a segnalare l'accento metrico; per la divisione in sillabe e l'accentazione latina cfr. Traina, Bernardi Pierini 1998, pp. 75-100.

se in modo minoritario) aveva usato – oltre alla scansione barbara per eccellenza – sia novenari giambici, che di 3^a 5^a e 3^a 6^a con cesura prevalente di quarta. Inoltre il Fraccaroli in *D'una teoria razionale di metrica italiana* aveva presentato a livello teorico tutti i tipi di novenario che saranno sfruttati da Pascoli. A questo studio capitale si aggiungono i molti della scuola bolognese e non (Chiarini, Stampini, Solerti, Rosi).⁶¹ La rivoluzione barbara aveva suscitato un grande dibattito metrico: a Pascoli spetta il merito di tradurlo in pratica. Conviene analizzare a livello teorico la formazione di tutti i tipi di novenario, per poi verificarne l'uso e le eventuali deviazioni nella pratica poetica. Nel saggio epistolare afferma che il novenario rende gliconeo ed enneasillabo alcaico, vediamo come:⁶²

<i>verso</i>		<i>resa (Carducci e Pascoli)</i>	<i>accenti</i>
gliconeo	cui frons turgida cornibus	e dolcissimo d'ardere	3 6"
	' – – ' – λ λ ' – λ – (خ)	poi ch'all'uomo se buona già	1 3 6 8'
enneasilla- bo alcaico	audita Musarum sacerdos	non crescono arbusti a quell'aure	2" 5 8
	λ ' – λ ' – λ ' – λ ' – ض	la tazza e prega? non le messi	2 4 6 8

Si nota che il gliconeo, letto ad arsi, dà origine a un novenario con prosodia molto particolare, le cui sedi accentate non coincidono con quelle del dattilo. Inoltre l'enneasillabo viene letto sia come dattilico seguendo Carducci, che come giambico grazie alla lettura metrica. Fra i versi usati anche da Carducci ve n'è uno di 3^a 5^a sulla cui nascita bisogna dar conto con una spiegazione. Le ipotesi sono due: seguendo il Fraccaroli la doppia dipodia trocaica nei ritmi logaedici poteva perdere la prima arsi e unirsi poi a un adonio, cioè – c – c | – c c – c diviene c c – c | – c c – c appunto 3^a 5^a 8^a.⁶³

Ma più convincente sembrerebbe la derivazione dall'endecasillabo saffico letto ad arsi:⁶⁴

61 Cfr. Pazzaglia 1974, pp. 89–91.

62 Gli schemi dei versi e le rese di Pascoli sono prese dal glossario di Pascoli, *Lettera*, pp. 287–288, i versi in latino e di Carducci da Beltrami 2011, p. 231, 349, 347, 348 rispettivamente da Orazio, *Carmina*, III 13; Carducci, *Su l'età giovane*, v. 4; Orazio, *Carmina*, III 1; Carducci, *Per la morte di Napoleone Eugenio*, v. 27; per Carducci in generale la resa è con un settenario sdruciolato con accentazione varia.

63 Cfr. Pazzaglia 1974, p. 98.

64 Versi tratti da Beltrami 2011, pp. 344, 345, 346 rispettivamente Orazio, *Carmina*, I 2; Carducci, *Dinanzi alle Terme di Caracalla*; Pascoli, *Solon*, v. 66; per l'ipotesi derivativa cfr. Pazzaglia 1974, p. 99, Mengaldo, Pier Vincenzo, *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende: Per Giovanni*

verso	<i>resa (Carducci e Pascoli)</i>	<i>accenti</i>
ende iam satis terris nivis atque dirae	Corron tra 'l Celio fosche e l'Aventino	1 4 6 10
saffico ' – λ '– λ '– λ λ '–λ '– ض	Piangi il morto atleta: beltà d'atleta	1 3 5 8 10

A questo verso viene tolto l'ultimo piede, ottenendo il novenario. Ciò parrebbe giustificato dall'attrazione che nella poesia di Carducci l'enneasillabo alcaico subisce nei confronti dell'endecasillabo: i due versi accostati tendono a influenzarsi. Il procedimento prosegue anche nel Novecento per il tramite di Pascoli e D'Annunzio. Inoltre all'inverso viene usato l'endecasillabo di 2^a 5^a 8^a per attrazione del novenario dattilico. Chiarita l'origine teorica dei vari tipi di novenario vediamo l'utilizzo nei testi poetici.

In *Myrica* i novenari si trovano sia in componimenti omometrici, sia uniti ad altri versi, con accenti in 2^a 5^a 8^a: dattilo o anfibraco (cellule ritmiche ternarie).⁶⁵ Da segnalare che nella prima edizione del 1891 solo un testo sfrutta questa misura, contro i venti dell'edizione finale.⁶⁶ L'iniziale titubanza a dare alle stampe questo tipo di verso, nonostante sia dimostrato che lo sperimentasse già negli anni Settanta e ancor più a Matera, viene vinta con le successive edizioni e soprattutto nell'opera che segue l'esordio poetico. Con i *Canti di Castelvecchio* vengono elaborate profonde innovazioni rispetto alla già innovativa raccolta precedente, poiché il novenario si unisce: all'ottonario, l'uno giambico l'altro trocaico, con uno schema metrico tipico dei laudari delle Origini e rimasto nella poesia popolare (cfr. 1.2.1); con il settenario, il quinario, il trisillabo e il senario; con schemi rimici di una varietà tale da scoraggiare ogni tentativo normativo sinottico.⁶⁷ Il respiro strofico si fa più ampio e si accresce anche il fonosimbolismo e il linguaggio pre- e postgrammaticale.⁶⁸ A livello metrico la complessità si approfondisce molto: Pascoli sfrutta a pieno «una ricca strumentazione prosodica e metrica, che presuppone una profonda conoscenza della poesia classica e romanza».⁶⁹

Pozzi, Ottavio Bessoni (a cura di), Padova, Antenore, 1988, p. 570; infine Menichetti 1993, pp. 391–393 con osservazioni su *Solon*.

65 Mengaldo, Pier Vincenzo, *Esperienze metriche di un lettore di poesie*, in «Stilistica e metrica», IX, Atti del convegno di Verona, 8–10 maggio 2008.

66 Cfr. Pazzaglia 1974, p. 92.

67 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, pp. 86–90; Mengaldo 2008, pp. 78–79; Pazzaglia 1974, p. 114.

68 Cfr. Pascoli, Giovanni, *Canti di Castelvecchio*, Milano, RCS Rizzoli, 1983, 2012¹⁵, note e introduzione di Nava, Giuseppe, in particolare introduzione pp. 9–10 e *passim*, l'edizione di riferimento dei *Canti* è sempre la sopracitata. D'ora in poi ci si riferirà a essa come *Canti*; per il linguaggio cfr. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Contini 1970, pp. 222–226.

69 Nava 1983, introduzione a *Canti*, p. 22.

Ma non si limita allo scavo nelle più inusuali forme passate: i contatti con Adolfo De Bosis, traduttore di Shelley, e l'inserimento nelle antologie (*Sul limitare e Traduzioni e riduzioni*) di brani inglesi e francesi testimoniano la sua apertura al panorama europeo.⁷⁰

Per l'analisi del novenario si segue soprattutto Pazzaglia, che a sua volta prende le mosse da Contini, arricchendo con notazioni da Mengaldo.⁷¹ Prima di procedere è opportuno prendere una posizione sull'interpretazione degli accenti da sempre questione di dibattito. Mengaldo esclude a priori «spazi atoni troppo ampi fra ictus e ictus»⁷² in particolare novenari con accenti solo di 2^a 8^a. L'impostazione teorica ha le sue ragioni e si basa su una spiegazione di Pascoli, che prevedeva la pronuncia tonica su atona se accentata nello schema metrico nella metrica neoclassica;⁷³ eppure trovo più convincente Pazzaglia: «Giova infine soffermarsi sugli esempi, assai frequenti, di versi ad accenti fissi nei quali uno di questi viene abolito, anche se ne può restare, in virtù del contesto strofico, un'eco, un senso di assenza dialetticamente percepito.»⁷⁴

Insomma, vero è che per Pascoli quell'atona doveva essere pronunciata tonica, ma non per questo la si può considerare tale: converrà, invece, accettare il suggerimento di Pazzaglia e indicare proprio quei luoghi in cui dovrebbe esserci un accento e non c'è. Riassumendo i tre saggi emergono i seguenti tipi di novenario, con le relative sottotipologie:⁷⁵

(α) 2^a 5^a 8^a viene usato come verso contemplativo e con un andamento più naturale; si muove su un ritmo omogeneo che tende quasi a scomparire. Questa particolarità lo intona alla natura e dà spazio agli oggetti stessi, creando un'atmosfera quasi acronica. Il verso accetta come variante con ipertesi lo schema 1^a 5^a 8^a; il primo accento può

70 Cfr. Nava 1983, introduzione a *Canti*, pp. 15–16 e 81.

71 In ordine cronologico: Contini 1970, p. 596 distingue i tre tipi 2^a 5^a 8^a, 3^a 5^a 8^a, 2^a 4^a 6^a 8^a; Pazzaglia 1974, pp. 98–117 e Mengaldo, Pier Vincenzo, *Ancora sui novenari di Castelvechio (Con due appendici)*, in «Studi Novecenteschi: Rivista semestrale di Storia della Letteratura», 17 (39), 1990, Giugno, pp. 60–76.

72 Mengaldo 1990, p. 59 nota 9.

73 Cfr. Pascoli, *Lettera*, p. 272.

74 Pazzaglia 1974, p. 113.

75 Pazzaglia 1973, pp. 98–117, esempi dai *Canti* dell'edizione cit. a cura di G. Nava.

lenirsi e tendere a scomparire, (2)^a 5^a 8^a, eccezionalmente il secondo creando uno spazio atono 2^a (5)^a 8^a.⁷⁶

lo sono una lampada ch'arda (<i>La poesia</i> , 1)	2 5 8
voce d'una accorsa anelante (<i>La voce</i> , 65)	1 5 8
ma che mattinata tranquilla (<i>Canzone di marzo</i> , 2)	(2) 5 8
dal carcere con un lamento (<i>La voce</i> , 42)	2" (5) 8

(β) 3^a 5^a 8^a saffico o **3^a 6^a 8^a** gliconeo, entrambi con la possibilità di attacco trocaico. Seguo la classificazione di Pazzaglia che li tiene uniti, accettata anche da Mengaldo, ritenendo che importante sia l'attacco anapestico o trocaico e che il successivo sviluppo prosodico possa essere letto come variante.⁷⁷ Spesso la variante di 6^a accetta una cesura di quarta, già propria del verso stesso e forse anche per analogia con il giambico. Si riscontra anche, raramente, la lenizione del secondo accento, dunque 3^a (5^a o 6^a) 8^a.

e sentire fai del tuo zirlo (<i>L'uccellino del freddo</i> , 3)	3 5 8
Tutto, intorno, screpola rotto (<i>L'uccellino del freddo</i> , 22)	1 3 5" 8
ma di notte, perch'ho vergogna. (<i>Il poeta solitario</i> , 34)	3 6' 8
dritto e solo (passava in fretta (<i>La voce</i> , 19)	1 3 6 8
la tua mano nella mia mano (<i>La voce</i> , 31)	3 (5) 8
Uno scricchioletto ti parve (<i>L'uccellino del freddo</i> , 19)	1 (3) 6 8

(γ) 2^a 4^a 6^a 8^a giambico, spesso con cesura di quinta come fosse un quinario (adonio) più un trisillabo. L'accento più importante è il 4^a mentre il 2^a e il 6^a possono anche non esserci, senza che cambi il ritmo del verso. Occasionalmente scompaiono sia l'uno che l'altro, riducendo a due gli accenti del verso. Si considera variante il tipo 1^a 4^a 8^a con ipertesi. Eccezionale il caso 2^a 6^a 8^a senza l'accento centrale.

il vento ha già spiumato il cardo (<i>La partenza del boscaiolo</i> , 3)	2 4 6 8
la cinciallegra, e ti ripete (<i>La partenza del boscaiolo</i> , 23)	4 8

⁷⁶ Esiste un dibattito sulla possibilità di lettura dattilica o anapestica dei versi, così come resta valida l'osservazione di Mengaldo secondo cui più propriamente si dovrebbe parlare di anfibrachica. Non si intende approfondire qui data la necessità di sinossi, si rimanda altresì a Pazzaglia 1974, pp. 100–104; Mengaldo 1988, p. 565 e Mengaldo 2008, p. 80 e *passim*, infine Menichetti 1993, p. 32 spiega sul verso pascoliano «Soletto su l'orlo di un ramo» le letture di Contini (anapesto ad attacco giambico), di Pazzaglia (dattilico in anacrusi), di Elwert (anapestico-dattilico con anapesto iniziale acefalo) e la propria (tripodia di anfibrachi, con Mengaldo).

⁷⁷ Cfr. Pazzaglia 1974, p. 99.

pieni di terra, la preghiera (<i>La voce</i> , 79)	1 4 8
è tempo di passar l'alture (<i>La partenza del boscaiolo</i> , 7)	2 6' 8

Ci sono poi casi che non rientrano in nessuna tipologia. Il già citato 2^a 8^a, per esempio «col tremito del batticuore» (*La voce*, 4 e 64), in cui sia l'appoggio di 5^a che quello di 6^a mi paiono forzati e leniscono la sdrucchiola di tremito e la forza dell'accento finale dopo uno spazio atono così ampio, riflesso metrico dell'ansia dell'autore che ricorda il periodo in carcere. Vi sono infine casi di accenti ribattuti (comunque insoliti).

con una sonorità stanca (<i>Le rane</i> , 32)	2 7-8
bussa alla chiusa anima. Il lume (<i>Il sogno della vergine</i> , 4)	1 4-5" 8

La varietà ritmica non è mai causale. Mengaldo mette in evidenza «la relazione fra il regime dei novenari e gli schemi o aggregati strofici che li contengono»,⁷⁸ sottolineando come la varietà ritmica si limita o si vivacizza in base al contesto versale e strofico in cui i novenari vengono inseriti. Seguendo i risultati del suo studio, la combinazione del novenario con altri versi si suddivide in cinque tipologie:

(a) nel combinarsi con i propri sottomultipli (trisillabo e senario) il novenario è sempre del tipo **(α)**: i versi quasi si fondono in una colata ritmica i cui limiti versali non sono definiti, data l'interscambiabilità delle misure. Sarebbe lecito parlare di ritmo ternario seriale e iterativo, indipendentemente dai versi che compongono queste poesie: prendendo una strofa di un testo che fa parte di questa tipologia (*La poesia*, vv. 6–10) e scrivendola di seguito si propongono alcune possibili letture che non turbano l'andamento ritmico del verso:

e ascolta | novelle e ragioni da bocche | celate nell'ombra, ai cantoni, | là dietro le soffici
 ròcche | che albeggiano in fila

e ascolta novelle e ragioni | da bocche celate | nell'ombra, ai cantoni, là dietro | le soffici
 ròcche che albeggiano | in fila

e ascolta novelle e ragioni | da bocche | celate nell'ombra, ai cantoni, | là dietro le soffici
 ròcche | che albeggiano in fila

⁷⁸ Mengaldo 1990, p. 58, si ripercorre la sua analisi alle pp. 58–76.

dove l'ultima è quella autoriale, ma il ritmo è identico alle due alternative e alle molte altre combinazioni che si potrebbero creare usando i tre versi sottomultipli.

(b) anche in strofe omometriche il novenario usato è **(α)** e nella poesia *Il fanciullino mendico* si unisce a decasillabi di 3^a 6^a 9^a: abbiamo già avuto modo di notare (cfr. 1.2.1 tipologia **(a)** dei laudari) che nella poesia popolare già mediolatina ottonario, novenario e decasillabo dattilici sono interscambiabili. Riporto la prima strofa de *Il fanciullino mendico* e de *Il sogno della vergine* come esempio:

Ha nel cuore la mesta parola	La vergine dorme. Ma lenta
d'un bimbo ch'all'uscio mi viene.	la fiamma del puro alabastro
Una lagrima sparsi, una sola,	le immemori palpebre tenta
per tante sue povere pene;	

(c) sempre e solo del tipo **(y)** quando si trovano con ottonari trocaici, con cui tendono a formare distici. Anche ciò non stupisce e richiama la poesia delle Origini (cfr. 1.2.1 tipologia giullaresca **(b)**). Esempio da *La partenza del boscaiolo*, vv. 1–8 (v. finale decasillabo tronco):

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

(d) quando sono in strofe eterometriche con versi non sottomultipli tendono ad adeguare il proprio ritmo a quello dei versi adiacenti; alternanza rimica e ritmica spesso combaciano; la sintassi segue l'andamento garantendo una maggiore coesione fra metro e senso. Qui ogni componimento richiederebbe un'attenta analisi (compiuta da Mengaldo, 1990, pp. 68–71), si fornisce un esempio (*Il viatico*, vv. 1–8) significativo ma non troppo intricato, accompagnato dalla scansione e dalle rime:

Là, suonano a doppi. Si sente	2" 5 8	A
qua presso, uno struscio di gente,	2 5 8	A
e suona suona il campanello	2 4 8	B
sul dolce mezzodì.	2 6'	c

Si sente una lauda che sale	2 5 8	D
tra il fremito delle cicale	2" 5 8	D
per il sentiero, ove il fringuello	(1) 4 8	B
cauto via via zitti.	1 4 6'	c

Si nota che il terzo novenario della quartina si distacca dai primi due, che fanno coppia a sé, prendendo ritmo giambico perché vicino a un settenario. Gli ultimi due versi hanno un attacco trocaico per staccarsi, insieme, dagli altri. Le rime evidenziano l'accordo ritmico.

(e) i componimenti omometrici in novenari per evitare la monotonia ritmica usano tutti i diversi tipi di novenario, con alternanze fisse nelle strofe ma spesso trasgredite per mantenere vivo il cambiamento ritmico. Esempio *La voce*, poesia metricamente complessissima.⁷⁹ Lo schema teorico sarebbe quartine di novenari trocaici e dattilici alternati, ma Pascoli applica una irregolarità notevole. Molti dei trocaici spostano l'accento sulla 6^a posizione, rimanendo dello stesso tipo secondo la classificazione di Pazzaglia accolta; qui, però, li consideriamo come gruppo a sé per sottolineare la varietà ritmica. Inoltre alcuni versi presentano in sede metrica accentata solo accenti secondari, che si pongono fra parentesi dopo il numero del verso. Si sottolineano quelli che non rispettano lo schema teorico. Avremo dunque: dattilici i vv. 2, 6, 8, 10, 12, 16, 20, 22, 24, 26, 30, 32, 34, 36 (2), 38, 42 (5), 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 66, 68, 70, 72, 73, 74, 76, 78, 80, 82, 84; trocaici di 5^a 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 20 (3), 21 (5), 23, 25, 27, 29, 33, 35, 39, 47, 51, 55, 57, 59, 61, 63, 69 (5), 71, 75, 81; di 6^a 19 (6), 49 (6), 77, 83. Gli altri versi (e sono ben 16) sono eccezioni riconducibili a cinque ritmi: 2^a 8^a, 3^a 8^a, 3^a 7^a 8^a, 2^a 3^a 5^a 8^a, 1^a 4^a 8^a. Si nota che si concentrano attorno al verso 40, cioè al racconto dell'esperienza del carcere, quasi spasmi ritmici dovuti alla tensione emotiva; e attorno al 65 quando si parla della voce della madre morta: insomma dove la tragicità raggiunge il parossismo il metro si fa irregolare per formare dei versi impronunciabili.

⁷⁹ Cfr. Conde Muñoz 2004, tavole finali, nell'analisi prosodica finale si sono notate inesattezze, dunque si preferisce dare una propria classificazione dei versi.

Per concludere, i cinque tipi in cui si combinano i tipi di novenario con altri versi e le forme strofiche e rimiche non sono casuali: quando la strofa è complessa e insolita i novenari tendono ad assumere ritmi regolari e uniformi al contesto; viceversa, quando la strofa è banale si complica il ritmo con alternanza e irregolarità notevoli nello schema e nella prosodia stessa dei novenari, come l'analisi de *La voce* dimostra. Insomma sperimentalismo e regolarità sono due poli della stessa strategia, che si compensano sfruttando a pieno tutti gli elementi strutturanti metrici (verso, strofa, rima, ritmo).

Nelle opere successive Pascoli punta a una resa più aulica e il novenario riduce le sue possibilità prosodiche, limitandosi al dattilico (reversibile in anapestica e anfibrachica) e al giambico.⁸⁰

La metrica di Pascoli è come la sua poetica: apparentemente semplice e cantabile. Ma dietro ai ritmi popolari placidi e tremuli, si celano delle innovazioni non vistose ma profonde. La sua vera forza sta nel distruggere forme tradizionali dall'interno. In questo aspetto gioca un ruolo fondamentale la punteggiatura, fattore di destrutturazione sintattica; all'interno del verso si trovano pause che lo spezzano insieme a inarcature, tanto da rendere possibile una divisione intersversale alternativa. (*La canzone della granata*, vv. 5–8 e 16–20):

Cadeva la brina; la pioggia	2 5 8	Cadeva la brina;	2 5
cadeva: passavano uccelli	2 5" 8	la pioggia cadeva:	2 5
gemendo: tu gracile e roggia	2 5" 8	passavano uccelli gemondo:	2" 5 8
tinnivi coi cento ramelli.	2 5 8	tu gracile e roggia tinnivi	2" 5 8
		coi cento ramelli.	2 5
Un vecchio ti prese, recise,	2 5 8	Un vecchio ti prese,	2 5
legò; ti privò della bella	2' 5' 8	recise, legò;	2 5'
semenza tua rossa; e ti mise	2 5 8	ti privò della bella	3' 6
nell'angolo, ad essere ancella.	2" 5" 8	semenza tua rossa;	2 5
		e ti mise nell'angolo,	3 6"
		ad essere ancella.	2" 5

⁸⁰ Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, pp. 96–97 e Mengaldo 1990, pp. 76–84.

Non si intende che sia possibile leggere metricamente i versi nella versione alternativa (colonna di destra), tuttavia il novenario così costellato di segni interpuntivi forti e pause logiche in mezzo al verso fatica ad essere percepito come tale: la struttura strofica e versale implode su se stessa, nella sua realizzazione mostra il suo disfacimento.

A differenza di D'Annunzio, egli si tiene dentro alla normativa più rigorosa per infrangerla non a orecchio ma con stratagemmi basati su teorie rigorosissime (per esempio il recupero in episinalefe della sillaba di ipermetro). La sua pignoleria rigidissima si fa visibile soprattutto nelle traduzioni, in cui non lascia spazio al caso attenendosi con dovizia all'accentazione che si autoimpone per rendere quella originale.⁸¹ Proprio dalle traduzioni dal latino (per le quali rifiuta il metodo carducciano che snatura il ritmo dei piedi classici) apprende a far coincidere il più possibile la parola al piede, soprattutto nel dattilo che rende con lo sdrucchiolo. I novenari dattilici possono essere letti a coppia come un esametro con cesura femminile con una sillaba in anacrusi, come (*La mia sera*, vv. 19–20):

(dei) fulmini fragili restano / cirri di porpora e d'oro

dove si trovano ben quattro sdrucchiole a rendere il dattilo. Ciò smorza l'intensità dell'accento rendendolo melodico e leggero, permettendo così di soffermarsi sul singolo vocabolo, con un indugio già presente in Carducci ma certo in misura minore.⁸² Tutt'uno con la sua poetica, come abbiamo già accennato all'inizio del capitoletto, nell'intento (frustrato?) di omologare la poesia alle cose: la natura, gli animali, le abitudini campagnole soprattutto; in un continuo adattamento metrico al messaggio. Così le deviazioni dalla linea ritmica non devono essere rese regolari, ma al contrario sono da interpretare come volontà di marcare il passo per ragioni affettive (come abbiamo visto nell'esempio de *La voce*). L'accento è inteso letteralmente alla latina come *anima vocis*, cioè come se la parola avesse vita e palpito in sé e non perché la prosodia gliela consegna. Da ciò deriva la tendenza a trattare ogni accento di parola anche come accento prosodico all'interno del verso: tecnica messa a punto nella traduzione dal latino rispettando con esattezza i piedi classici nella resa in lingua italiana. Inoltre il ritmo si

81 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, pp. 76–77; Contini 1970, pp. 596–597 e Mengaldo 1990, pp. 83–88.

82 Cfr. Pazzaglia 1974, pp. 94–97 da cui si trae anche l'esempio.

amalgama in catene allitterative: il suono contribuisce alla resa del ritmo, ponendo allitterazioni a sottolineare le sillabe accentate. Due esempi da *Ritorno delle bestie*, vv. 1–2 e *Notte d'inverno* vv. 15–17:

<p>non sul pioppo picchia il pennato più, né l'eco più gli risponde</p>	<p>E il treno rintrona rimbomba, rimbomba rintrona, ed insieme risuona una querula tromba.</p>
--	--

Cerchiamo di riassumere gli aspetti di maggiore importanza, anche se non riguardano direttamente il novenario. Il parola trova la sua realizzazione nel verso tradizionale, erodendone però la regolarità: non per tradizionalismo Pascoli, rispondendo all'inchiesta di Marinetti, affermò che l'italiano non aveva bisogno del verso libero per la sua potenziale libertà prosodica.⁸³ Come afferma Pazzaglia: «il rilievo fonico dato alla parola, alla sua linea melodica e alla sua durata spezza la compagine sillabico-accentuativa del verso istituzionale» perché, dato un modello che pur ritiene necessario, è consapevole che la sua realizzazione con il lavoro dell'artista risulta sempre una sorpresa.⁸⁴ Pascoli non era un tradizionalista, difensore a oltranza di forme stantie, al contrario sapeva che da queste – se correttamente rivitalizzate – poteva sorgere una rivoluzione. Per questo è riduttivo definirlo antimoderno⁸⁵ in riferimento alla sua critica contro il semiritmo e la nascente emulazione del verso lungo di Whitman.⁸⁶ Insomma, la difesa del ritmo e del metro nasce dalla consapevolezza che le parole «soltanto nella scansione metrica attuano pienamente il proprio messaggio poetico».⁸⁷

3.2 *La rottura con la tradizione: la strofe lunga*

D'Annunzio a soli sedici anni pubblica senza indugi la raccolta *Primo vere* (1879), cui fa seguire a breve altre sei opere in versi (1882 *Canto novo*, 1884 *Intermezzo*, 1890 *L'Isotteo*, 1892 *Elegie romane*, 1893 *Odi navali* e *Poema paradisiaco*); dopo le quali inizia il lungo lavoro sulle tre raccolte poetiche pubblicate nel 1903 (*Maia*, *Elettra*, *Alcyone*). Tracciare un profilo metrico di una così vasta produzione (cui si aggiunge-

83 Cfr. Mengaldo 2008, p. 76.

84 Cfr. Pazzaglia 1974, pp. 94–97, 109–112, 116, 123–125 e *passim*.

85 Così Cesare Garboli nell'introduzione a Pascoli, *Lettera*, p. 190.

86 Cfr. in passo sul ritmo in Pascoli, *Lettera*, p. 244.

87 Pazzaglia 1974, p. 111.

rebbero anche le opere teatrali scritte in versi) risulta un'impresa impossibile. Inoltre la sua metrica non segue norme teoriche chiare come quella di Pascoli, dunque sfugge a ogni schematizzazione. Semplificando molto si può affermare che egli, per primo, applica le misure in modo molto elastico seguendo un ritmo mentale irregolare e discontinuo: la sua rivoluzione è di certo più visibile, ma forse meno profonda di Pascoli.⁸⁸

I primi tentativi poetici si rifanno alle *Odi barbare* (1877): riprendono il metro e l'uso frequente di sdruciole; eppure mostrano già una certa autonomia, soprattutto nell'abilità a non forzare il verso con dialefi e dieresi innaturali e lasciandolo suonare più liberamente anche a costo di uscire dallo schema. Con la seconda raccolta l'emancipazione si completa: l'attenzione al suono prevale sul metro, sulla scia dell'impressionismo straniero, in chiave perfino anticlassicista. Il novenario è molto usato, soprattutto come ripetizione di anfibrachi.⁸⁹ Con le due raccolte successive riprende forme metriche della tradizione (soprattutto il sonetto), mostrando comunque volontà ritmica e rimica sperimentale. Con le *Elegie* ritorna all'utilizzo dell'esametro barbaro, o meglio a un suo calco irregolare che diventa contenitore di altri metri classici, soprattutto epodici (binari, con prevalenza del giambo). Nelle *Odi* e nel *Poema*, invece, fonde con grande varietà la metrica tradizionale, barbara e il verso lungo whitmaniano. Giunto alla maturità poetica con questo eclettico percorso, inizia a progettare e abbozzare le *Laudi* (di cui porterà a termine tre dei sette volumi nel 1903, altri due più tardi), in cui prende forma coerente e definitiva la sua innovazione metrica. Due sono i punti cardine: a livello di verso singolo crea ritmi logaedici (spiegheremo a breve nel dettaglio cosa si intende); a livello strofico (anche rimico) forgia la famosa strofe lunga. Ovviamente fra i due elementi vi è una costante e reciproca influenza.⁹⁰ Prima di D'Annunzio vi erano già stati esperimenti su questa falsariga, passati sotto silenzio ma molto probabilmente conosciuti dall'Imaginifico. Nel 1890 Cesareo pubblica i *Canti sinfoniali*, lamentando che «il verso ha raramente valore in sé; [...] si riduce a un vano artificio». Il suo tentativo polimetrico, però, rimane molto vicino alla canzone libera di Leopardi: i versi sono

88 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, pp. 23, 66–67; Contini 1970 p. 597 *et alii*. Il discorso viene spesso ripreso da chi si occupa di innovazioni metriche di questo periodo.

89 Cfr. Menichetti 1993, pp. 133–134, sarebbe necessario uno studio specifico sulla raccolta.

90 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, pp. 61–65 e 236–238; per *Canto novo* cfr. anche Barberi Squarotti 1986, pp. 181–182.

quasi esclusivamente endecasillabi e settenari, con uno sforzo un po' goffo di porre a fine verso sdruciole e colmare di rime. A onor di cronaca si segnalano anche i tentativi di Orvieto (*Verso l'Oriente*, 1902) e di Gnoli, *alias* Orsini (*Fra terra ed Astri*, 1903) – pubblicati quasi in concomitanza con le *Laudi* – di cui è dubbia l'influenza.⁹¹ Conviene definire i limiti cronologici della genesi delle *Laudi*, per fondare su dati storico-letterari ipotesi di influenza fra i libri stessi e con altre opere autoriali e non. Il primo abbozzo della *Laus vitae*, poi confluito in *Maia*, risale al 1896. Non è chiaro quanto e cosa egli abbia scritto prima del luglio 1899, quando inizia a progettare le prime liriche per *Alcyone* e struttura in maniera organica il progetto delle *Laudi*, in sette libri uno per ogni astro delle *Pleiadi*. A fasi alterne si dedica al progetto nei tre anni seguenti, fra crisi con la *Duse*, problemi familiari ed economici e stesura di altre opere: il 18 aprile del 1903 pubblica *Maia*, durante l'estate rifinisce *Elettra* e completa *Alcyone*, che pubblica insieme nel dicembre del 1903.⁹²

Recensendo *Maia* alla sua comparsa, poema di 8400 versi divisi in quattrocento strofe di ventun versi raccolte in ventun canti, i critici indicano il novenario come misurabile base, che viene a creare un sistema alternativo a quello dell'endecasillabo.⁹³ Visione un po' troppo semplificata: è vero che il novenario gioca un ruolo primario, ma vi sono escursioni versali fino al quinario. L'aspetto più importante, comunque, non è tanto la novità dell'uso di misure versali più brevi rispetto al normale, ma più che altro la grande libertà prosodica con cui queste misure si realizzano: non ci sono posizioni accentuali stabili e perfino il numero di accenti per verso varia.⁹⁴ A differenza di Pascoli, quindi, vengono rifiutate le forme metriche e la loro regolarità. Per la disuguaglianza sillabica D'Annunzio si ispira alla poesia delle Origini, in cui era previsto il passaggio da ottonario a novenario e viceversa, con una maggiore libertà ritmica e sfruttando l'anacrusi mobile anche in posizioni non previste.⁹⁵ Il poeta stesso, parlando della *Figlia di*

91 Per Cesareo riporto senza originalità Giovannetti 1994, pp. 67–68 e p. 94 nota 1, in cui sono contenuti dati statistici sull'uso dei versi del testo, per Gnoli e Orsini cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 23.

92 Non è possibile qui dilungarsi ulteriormente, anche se varrebbe la pena di studiare l'evoluzione metrica in chiave diacronica. Per la cronologia cfr. l'introduzione di Roncoroni a D'Annunzio, *Alcyone*, Milano, Oscar Mondadori, 1995, 2011¹⁴, pp. 7–97. Salvo diversa indicazione, questa edizione è di riferimento anche per le citazioni dai testi poetici, d'ora in poi D'Annunzio, *Alcyone*.

93 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 66 per la struttura e Giovannetti 1994, pp. 72–73 e note pp. 96–97, i giudizi critici su *Maia* cui ci si riferisce appartengono a Gargano, Bodrero e Bontempelli.

94 Contini 1970, p. 598.

95 Cfr. Giovannetti 1994, pp. 82–83 e p. 105 nota 64: D'Annunzio, fra i pochi corsi seguiti a Roma

Iorio (1903) al traduttore francese, rilascia un'affermazione valida per la sua intera produzione di questi anni: egli ha scritto in ritmo o giambico o con un ritmo dattilico, che però si confonde spesso con «un rythme trochaïque descendant, l'octosyllabe (tétrapodie trochaïque), mètre très usité dans le poésies religieuses et goliardes des du moyen âge». ⁹⁶ L'analisi delle misure dei primi 525 versi definitivi (ritrovati in un manoscritto dell'estate del 1899) e degli ultimi 525 scritti all'inizio del 1903 mostrano notevoli differenze metriche. ⁹⁷ Nei versi del 1899 prevalgono i settenari (30,67 %): il 43,5 % giambici con le varianti (in ordine di frequenza) di 1^a 3^a e 1^a 4^a. Seguono gli ottonari (20,2 %) in prevalenza trocaici (39,6 %) con varianti 1^a 4^a, 2^a 4^a, 2^a 5^a; infine i novenari (19,43 %) quasi ripartiti fra trocaici (31,4 %) e giambici (28,4 %) con varianti 1^a 4^a, 2^a 5^a, 3^a 6^a. Si nota subito che il ritmo si basa su un movimento binario (che trova conferma in quinari e senari): tutti i versi riconducibili a questo andamento sono il 41,1 %. La variante più frequente è quella trocaico-dattilica (con attacco trocaico e un dattilo liberamente disposto) che raccoglie il 30,29 % dei versi. In questo caso il novenario risulta saffico o sua variante.

Un esempio da *Laus vitae*, III, 85–94:⁹⁸

Immobile su la soglia	2" (5) 7	sentendo i n me parole alzarsi	2 4 6 8
io guatava con occhi arsi	1 3 6-7	confuse, come chi delira.	2 4 6 8
Dietro di me la casa umana, spenta	1 4 6 8	gemeva a quando a quando vana	2 4 6 8
e di cure ingombra,	1 4 6	come una lira senza nervi.	1 4 6 8
ove dormivano i servi,	1 4 7	E parve a un tratto lontana	2 4 7

Nei versi stesi quattro anni dopo scompaiono del tutto quinari e senari; i settenari giocano una parte marginale: praticamente tutti i versi sono ottonari (25,52 %) e novenari ben il 71,43 %. I primi per la metà dattilici e per un terzo giambici (2^a 4^a 7^a), così come i secondi per metà dattilici e per più di un terzo (40 %) trocaici (1^a 3^a 5^a 8^a): sappiamo che ritmicamente ottonario giambico e novenario trocaico corrispondono. Dunque il dattilo (che nei primi 525 versi è la variante) diventa il ritmo prevalente e insieme il

all'Università, frequentò le lezioni di Filologia neolatina del prof. Monaci, che in quegli anni conduceva studi sui testi delle origini che porterà poi alla pubblicazione di una *crestomazia*.

96 Premessa alla traduzione di Hérelle, cito da Giovannetti 1994, p. 109 nota 93.

97 Riporto dati di Giovannetti 1994, pp. 80–81 e 90–91 i cui risultati si accettano senza verifica.

98 Versi riportati anche da Giovannetti 1994, p. 82 ma con alcune modifiche nell'analisi prosodica.

novenario il verso prevalente. Insomma, all’inizio della sua sperimentazione su misure medie tende a mantenersi sul ritmo giambico e sul settenario, più tradizionali, con maggiore possibilità di ispirarsi a esempi passati. Ottonario e novenario tendono al ritmo binario più gestibile e non si allontanano molto dal tracciato dei laudari antichi anisosillabici. Man mano però trova la sua autonomia versale e applica ritmi mentali personali e più liberi, abbandonando l’usitato settenario e sfruttando le possibilità del dattilo alternandolo al trocheo.

Da *Laus Vitae*, XXI, 71–77:⁹⁹

Non vidi mai sonno più dolce	2 5 8	che gli pendea dalla bocca	(1) 4 7
né più profondo, o Nutrice.	1 4 7	aperta qual d’arnie forame.	2 5 8
La sua barba d’oro era fatta	3 5 8	In miel converso era il patire!	2’ 4-5 8
d’ali d’uno sciame splendente	1 (3) 5 8		

Per capire questo sviluppo si deve spiegare che cosa si intende per verso logaedico, che l’autore riprende da metri classici greci. Di questo abbiamo certezza, poiché dal carteggio con Pascoli sappiamo che durante la stesura delle *Regole di metrica neoclassica* (intorno al 1899) D’Annunzio gli chiese un suggerimento per una traduzione ritmica dell’*Antigone* di Sofocle.¹⁰⁰ Anni di ricerche sui metri greci, dunque, partendo da esigenze di traduzione, che nel 1902 lo portano ad affermare, in un’intervista in cui parla dell’imminente pubblicazione delle *Laudi*: «il poema *Laus Vitae*, è in verso logaedico, il grande verso tragico che non fu mai egualmente classificato o scandito dagli antichi autori di metriche».¹⁰¹ Aldilà della tipica autoesaltazione (non solo per narcisismo ma anche a fini pubblicitari), egli ci rende partecipi dei suoi studi. Il logaedo è un metro greco che unisce il dattilo al trocheo, o meglio alla dipodia trocaica, unendo così segmenti cantabili e più prosastici.¹⁰² La proposta di Pinchera, per cui il novenario dannunziano derivi dall’*enoplio* (c ’– c c ’– c c ’– o – ’– c c ’– c c ’– c), non pare sostenibile: non darebbe conto delle molte variazioni ritmiche; la sua resa, inoltre, sarebbe uguale a quella dattilica che invece deriva senza dubbi dall’*enneasillabo alcaico*

99 Versi in Giovannetti 1994, p. 91 con modifiche nella scansione prosodica.

100 Cfr. Garboli, introduzione a G. Pascoli, *Lettera*, p. 180.

101 In Giovannetti 1994, p. 75

102 Cfr. Giovannetti 1994 p. 108 per una definizione di logaedo, cfr. anche Giovannetti, Lavezzi 2011, pp. 211–212.

per il tramite di Carducci.¹⁰³ Concordiamo però sulla tendenza dei versi ad avere tre accenti liberamente disposti: un'anticipazione del verso accentuale novecentesco, che basa la propria uniformità sulla isocronia che sostituisce sia l'isosillabismo (come nella poesia medioevale) sia l'isoritmia (perseguendo, dunque, una libertà molto maggiore).¹⁰⁴ Per il Pascoli l'esecuzione del modello teorico non ne perturba la forma esterna; viceversa D'Annunzio sceglie un modello più elastico per concedere maggiore libertà al suo ritmo mentale, senza preoccuparsi se l'esecuzione infrange la forma esterna (cioè la misura versale).¹⁰⁵

Il secondo libro, *Elettra*, sfrutta per lo più misure lunghe e falsi esametri, quindi non rientra nel nostro campo di ricerca. Il terzo libro, *Alcyone*, risulta al contrario molto incisivo. Cerchiamo di inquadrarne brevemente la genesi e la struttura. Nell'estate del 1899 sono stesi i primi tre testi, quattro l'anno successivo. Per circa due anni l'autore non se ne occupa, mentre vi lavora con foga nell'estate del 1902, durante la quale compone trentadue poesie. A cavallo fra quest'anno e il successivo vengono portati a termine altri undici testi e da settembre del 1903 alla stampa (inizio dicembre) scrive, probabilmente completando abbozzi, le rimanenti trentasei liriche. La raccolta è divisa in cinque sezioni, la seconda delle quali applica una maggiore libertà metrica.¹⁰⁶ L'autore instaura un legame con la tradizione, fermo restando la volontà di sperimentare a fondo ritmi che ormai padroneggia magistralmente. Ciò si nota soprattutto nell'uso degli sdruccioli (perfino bisdruccioli) con funzioni specifiche testo per testo, quasi caso per caso: in generale il lavoro sulla varietà dei ritmi è notevole e difficile da descrivere in maniera organica. Nel nostro studio la questione rimane cercare di inquadrare l'uso del novenario in un sistema che non si basa esclusivamente sulla quantità sillabica.

Si tenterà qui di dare alcune linee guida generali (si spera non generiche) per interpretare questa metrica e si procederà poi all'analisi specifica di due strofe lunghe

103 Cfr. Pinchera 1996, pp. 115–116 in particolare trovo assurdo sostenere che l'anacrusi sia «una brutta invenzione dello Hermann», forse così nella metrica classica, ma di certo non in quella romanza (o neolatina che dir si voglia). Cfr. anche Giovannetti 1994, p. 108.

104 Cfr. Pinchera 1966, p. 114.

105 Intendendo fra modello ed esecuzione una dialettica non dissimile da quella saussuriana fra *langue-parole* o chomskyana fra *competence-performance*.

106 Cfr. cronologia a pp. 760–765 di D'Annunzio, *Alcyone e passim*. L'introduzione di Roncoroni alla raccolta, cfr. anche Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 71.

interessanti per il novenario. Anche se può sembrare un assurdo, non si può capire il ritmo della poesia alcyoniana senza le pause, fra le quali emergono le cellule ritmiche: il concetto si riprende dalla musica e dai suoni della natura, con un processo tipicamente simbolista. Nel *Fuoco* (scritto nel 1900) Daniele, dialogando con Stelio, afferma:¹⁰⁷

E tu hai mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? – domandò il dottor mistico. – Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. [...] Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante le pause dei suoni.

La poesia del diario estivo non è da leggere spedita, ma posandosi sulle pause abilmente inserite fra e nei versi: il contenuto si racchiude in immagini effimere ed epifanie tenute insieme dal silenzio entro cui esse trovano espressione. D'Annunzio crede che nella natura e nella vita ci sia un profondo mistero, che deve emergere nei versi anche grazie ai loro indugi. Questo si lega alla tecnica poetica – non da ridurre a *divertissement*, o almeno non semplicisticamente – che fa convivere persistenza e variazione: in D'Annunzio si trovano molte rime, assonanze, riprese lessicali che raramente sono solo ripetizioni. Una parola è uguale a se stessa solo a livello della *langue*, mai a livello della *parole*: fra una pronuncia e l'altra è passato del tempo, il tempo che scivola come sabbia nella mano del poeta e il cui trascorrere lo angoscia, dunque non è più uguale a se stessa.

L'innovazione più vistosa è la strofe lunga: forma metrica che reinventa le proprie regole in ogni componimento. È formata da lunghe strofe di versi liberi di media misura (per lo più fra quinario e novenario, potendo arrivare al trisillabo come minimo e molto raramente all'endecasillabo), con rime libere, assonanze e paronomasie frequenti ma non regolate. Le strofe contengono lo stesso numero di versi e la stessa escursione mensurale, ma non seguono norme logiche di ordinamento; anche le rime cambiano di strofa in strofa e spesso richiamano quelle di strofe precedenti, anche seguendo l'istinto dell'autore senza apparente regolarità. In tutto le strofe lunghe sono dodici, otto delle quali nella seconda sezione, come già ricordato la più libera metricamente. Alla spiegazione presentata non mancano, ovviamente, eccezioni: tre sono monostrofe (*Le stirpi*

¹⁰⁷ D'Annunzio, Gabriele, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1934, ed. Varia Classici 1974, pag. 154 e cfr. Pazzaglia, La strofe lunga di *Alcyone*, in Pazzaglia 1974, pp. 163–166 per l'importanza del silenzio.

canore, *L'Alpe sublime* e *L'onda*), una ha tre strofe non isoversali (*Le ore marine*). Il numero massimo di strofe si raggiunge con *Il novilunio*, che ne conta sei.¹⁰⁸ Pazzaglia sostiene sia possibile una distinzione fra *rythmoi* ed *élegoi*: i primi caratterizzati da ritmi prevalentemente ternari, maggiore leggerezza e gioco di rime e suono, con un tono più ottimistico di descrizione impressionistica; il secondo da ritmi quaternari, cadenze distese e minori riprese foniche, per dare spazio alla contemplazione panica o nostalgica.¹⁰⁹ Ogni altro tentativo descrittivo sarebbe pretenzioso. Vale pur sempre l'osservazione di splendido equilibrio critico di Mengaldo: «Dunque un variare nell'uguale [...] un'insigne esercitazione [...] non del tutto premeditata ma nemmeno casuale».¹¹⁰

3.2.1 Il novilunio¹¹¹ (31. 08. 1899; *élegoi*, quaternario; vv. 175–199)

La poesia si compone di sei strofe di trentatré versi, più un endecasillabo finale, per un totale di 199 versi compresi fra quaternario e novenario. Rappresenta l'epicedio all'estate che sta svanendo. I versi che contengono ritmi chiaramente quaternari sono 130, più dei due terzi; ogni verso conta due parole semanticamente rilevanti: ciò rende molto sfumato il limite del verso e senza l'a capo la pausa non troverebbe regola. Le arcature e gli spazi atoni sono ampi, a esprimere solitudine e silenzio. Il poeta attesta la fine dell'estate, del mito panico; possibile anche il riferimento biografico (Duse) e creativo (ultima raccolta compiuta), elementi dibattuti e su cui non ha senso soffermarsi. La versificazione si basa su settenario, ottonario e novenario. Di seguito in dettaglio:

<i>novenari</i> 12 % di cui	<i>ottonari</i> 20 % di cui	<i>settenari</i> 20 % di cui
giambici 50 %	trocaici 35 %	giambici 35 %
trocaici 20 %	giambici 22,5 %	trocaico-dattilici 57,5 %
con ritmi ternari 25 %	dattilici 22,5 %	

108 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 71; Contini 1970, p. 598 e Pazzaglia 1974 *passim*.

109 Pazzaglia 1974, p. 180. Al primo gruppo appartengono: *Intra du' Arni*, *L'onda*, *La pioggia nel pineto*, *Le stirpi canore*, *Vergilia anceps*, *Albasia*, *L'ippocampo*; al secondo: *Meriggio*, *Le ore marine*, *L'alpe sublime*, *Il novilunio*, *Le madri*.

110 Mengaldo 2008, p. 68.

111 D'Annunzio, *Alcyone*, p. 708; cfr. Pazzaglia 1974, pp. 194–198; Giovannetti 1994, pp. 84–85. Si riportano sempre all'inizio anche i versi che saranno dati come esempio per concludere la breve analisi. Si è scelto di segnare con + e – sillaba tonica e atona diversamente dalla notazione solitamente adottata per mettere in evidenza i ritmi; si segnano anche rime, assonanze interne.

e la melodia di settembre,	- (+) - - + - - + -	(2) 5 8
che fanno i flauti campestri	- (+) - + - - + -	2 4 7
ed accompagna il mare	- - - + - + -	4 6
col suo lento ploro	- - + - + -	3 5
non s'ode lassù nell'aria	- + - - + - + -	2 5' 7
lontana ov'ella spira	- + - + - + -	2 4 6
solitaria	- - + -	3
il suo spirito odorato	- - + - - + -	3 6
di alga di resina e di alloro;	+ - - + - - - + -	1 4" 8
e l'uomo che s'attarda	- + - - - + -	2 6
in tessere vermen	- + - - - + -	2" 6
già fece del grano mannelle	- + - - + - - + -	2 5 8
ed or fa canestri	- + + - + -	2' 3 5
per l'uva, con un canto eguale,	- + - - - + - + -	2 6 8
e tutto è obliato;	- + - - + -	2 5
obliato anche agosto	- - + - - + -	3 6
sarà nell'odore del mosto,	- + - - + - + -	2' 5 8
nel murmure delle api d'oro;	- + - - - + - + -	2" 6 8

Nella poesia sono presenti molti ritmi, liberamente disposti: il novenario sfrutta tutte le sue possibilità prosodiche con uno schema apparentemente casuale, ma perfettamente calibrato.

3.2.2 La pioggia nel pineto¹¹² (luglio 1902; *rythmoi*, ternario; vv. 65–79)

Formata da quattro strofe di trentadue versi (128 in totale), dal trisillabo al novenario, con la prevalenza del senario. Composto da ritmemi ternari, dattilo o anfibraco; permette letture intersversali. Ricorda i componimenti pascoliani del tipo **(a)**. Come questi tende a far sfumare la parola in uno spazio indefinito e a rompere i limiti dei versi poiché la cadenza ternaria iterata risulta prosastica. D'Annunzio sfrutta di più l'attesa insita al ritmo monotono, per eluderla ed evidenziare gli scarti dalla norma, che non sono definibili da una strategia. La famosa lirica pretende di descrivere acusticamente il rumore della pioggia, cui segue la metamorfosi dei due protagonisti umani «con una

112 D'Annunzio, *Alcyone*, p. 245; Pazzaglia 1974, pp. 185–188; Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 74; Lorenzini, Niva, e Colangelo, Stefano, *Poesia e storia*, Milano/Torino, Mondadori, 2013, pp. 11–20.

dialettica di adesione al flusso delle parvenze e ansia di sollevarle alla «forma eterna» dell'armonia». ¹¹³ La lirica è in apparenza un gioco fonico, ma il poeta denuncia la sua falsità o almeno mette in dubbio la sua effettività (solo «una favola bella che illude»). Ecco un'analisi mensurale:

trisillabi 24 % senari 26,6 % novenari 6 %

Se si considera la cellula ritmica ternaria, si nota che è alla base del 70 % dei versi, sola o insieme a cellule binarie.

Ascolta, ascolta. L'accordo	- + - - + - - + -	2 ^ 5 8
delle aeree cicale	- - + - - + -	3 6
a poco a poco	- + - + -	2 4
più sordo	- + -	2
si fa sotto il pianto	- + (+) - + -	2' (3) 5
che cresce	- + -	2
ma un canto vi si mesce	- + - - - + -	2 6
più roco	- + -	2
che di laggiù sale,	- - - + + -	4' 5
dall'umida ombra remota.	- + - (-) + - - + -	2 4 7 : 2" ^ 5 8
Più sordo e più fioco	- + - - + -	2 5
s'allenta si spegne.	- + - - + -	2 5
Solo una nota	+ - - + -	2 4
ancor trema, si spegne,	- - + - - + -	3 6
risorge, trema, si spegne.	- + - + - - + -	2 4 7

In questa poesia il novenario assume per lo più il ritmo anfibrachico (o dattilico), anche se le pause intersversali rendono difficile fornire una scansione certa: il confine fra ottonario e novenario risulta labile. In generale, comunque, il ritmo giambico e il ternario si alternano in armonia.

3.2.3 Considerazioni finali

Per D'Annunzio la poesia cerca di scoprire la misura del mondo, se non addirittura di dare una misura a esso cantandolo: la metrica gioca un ruolo di primo piano, dando

¹¹³ Pazzaglia 1974, cit. p. 188.

forma ritmica ai versi. La poesia tenta di colmare un bisogno di assoluto, figlio di un'ansia esistenziale profonda che deriva dalla consapevolezza della fugacità del tempo. Per questo viene coniato un ritmo fluido, in grado di adattarsi alla realtà dilabente in continuo mutamento; incostante, però, non significa casuale: la prosodia si muove su precise strategie calibrate con grande attenzione.¹¹⁴ I continui cambi di tempo e i silenzi imposti al verso sono una sfida alla monotonia: anche a livello metrico il dinamismo esasperato rappresenta l'utopico tentativo di preservare la tradizione classica e insieme accettare le grandi innovazioni del proprio tempo, con una maestria che forgia un melismo irripetibile.¹¹⁵ Il mezzo formale per garantire questo risultato è il verso medio-breve su base otto-novenaria: tali misure sono più scorrevoli e gestibili rispetto al verso lungo falso esametrico e si adattano al variabile ritmo logaedico, in cui si possono sfruttare e aumentare le anacrusi mobili e le ipertesi che apprende dalla poesia religiosa e giullaresca medioevale. Il settenario vede diminuire la sua importanza e la sua prosodia tipica (giambica, in accompagnamento all'endecasillabo) risulta stravolta: spesso si compone di una dipodia trocaica e una cellula ternaria (logaediche).¹¹⁶

4 Il primo Novecento: Crepuscolari, Futuristi, Vociani

Si assume il 1903 come simbolico inizio del Novecento poetico in Italia: in questo anno vengono pubblicate le tre *Laudi* di D'Annunzio; i *Canti di Castelvecchio* di Pascoli; infine i versi liberi sistematici di Govoni e Corazzini. Si potrebbe dire che si chiude l'Ottocento e insieme si apre al Novecento, con il vero libero che rappresenta una notevole innovazione formale.¹¹⁷ La nuova generazione (nati negli Ottanta) rifiuta la tradizione ma soprattutto, con polemica ancora maggiore, il recente tentativo di compromesso operato dalla Triade.¹¹⁸ D'Annunzio è responsabile, in particolare, di un *Erwartungs-*

114 Con parole del poeta: «Le forme e il metro dei miei versi, per quanto strani possano apparire al primo sguardo, in realtà sono tuttavia esatti, matematicamente esatti» in Ivanov, *In villa, da Gabriele D'Annunzio*, in Giovannetti 1994, p. 98 nota 37 e cfr. Pazzaglia 1974, pp. 163–167, 201–207, 210–214.

115 Mallarmé (1891) collega le innovazioni estetiche a quelle statuali e sociali in corso nella seconda metà dell'Ottocento, cfr. Pazzaglia 1974, p. 205.

116 Si riportano alcuni esempi da *L'onda* a titolo indicativo (vv. 1, 11, 58): Nella cala tranquilla (+) – + – | – + – ; come colpo dismaglia + – + – | – + – ; par che di crisopazzi + – – | (+) – + –

117 Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 107.

118 Contini 1970, *passim*, vede in essa un'incapacità a gestire il verso e un peggioramento dopo D'Annunzio e fino agli anni Venti del Novecento, con la restaurazione di Montale e Ungaretti in primo luogo; contrario a questa visione critica invece Giovannetti 1994, pp. 1–2 e *Introduzione, passim*.

horizont con cui tutti i successori sono chiamati a confrontarsi.¹¹⁹ I più giovani, insomma, non intendono più tenere entro forme controllate le innovazioni che stanno stravolgendo un mondo diventato sempre più frenetico: usando una metafora freudiana, il Super Ego non contiene più un *Es* esplosivo che richiede i suoi spazi. Dal 1903 allo scoppio della Grande Guerra si assiste a uno sperimentalismo spinto che stravolge il concetto stesso di letteratura (di arte, più in generale). I nuovi poeti non vogliono proseguire da epigoni un compromesso a loro parere esaurito: optano per ritrattare il sistema *in toto*. Un conto è inventare nuove regole, che per quanto eversive rimangono all'interno del sistema; mentre «altro è cambiare radicalmente le regole del gioco, instaurando il dominio di un principio strutturante che il sistema ha fino a quel momento represso».¹²⁰ Una norma resiste finché gode di consenso, proprio ciò che manca in questi anni alla metrica. D'ora in avanti «la versificazione libera è lo sfondo metrico dominante»¹²¹: per l'intero secolo anche la poesia in metrica, che riprende la tradizione e le misure sillabiche, vive nel costante rapporto paradigmatico con tale novità.

4.1 *Crepuscolari: Gozzano e Corazzini*¹²²

Anche se Gozzano pubblica dopo Corazzini, è opportuno analizzarne i suoi versi per primi, poiché la scelta necessita di una giustificazione: questi non scrive, infatti, in versi liberi. Anzi, assume misure e forme tradizionali, dentro cui inserisce come elemento di frizione l'irregolarità. Il risultato è privare di senso il verso tradizionale, pur usandolo. Due liriche sono composte da distici di doppi novenari rimati al mezzo (AbBa), ma con numerose irregolarità. Il verso tende all'esametro carducciano forse per il tramite di D'Annunzio, anche se andrebbero estese le indagini per valutare meglio i rapporti. Quello che qui interessa è la prosodia dei novenari e delle sue varianti nei versi irregolari.¹²³ Il primo è *L'amica di Nonna Speranza*, già in *La via del rifugio* del 1907 e poi

119 Cfr. Giovannetti 1994, p. 8 e *passim*.

120 Cfr. Giovannetti 1994, pp. 17–19 e citazione da p. 10; cfr. anche Fortini, Franco, *Verso libero e metrica nuova* in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987; per Tynianov cfr. Giovannetti 1994, pp. 8–9.

121 Giovannetti 1994, p. 3.

122 Per ogni autore si rimanda a due antologie per il contesto: Lorenzini, Niva (a cura di), *Poesia del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2002 e Mengaldo Pier Vincenzo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, I ed. Oscar Mondadori 1990, ristampa 2013²⁸; per Gozzano, Lorenzini 2002, vol. I, pp. 55–67; Mengaldo 1978, pp. 89–135; per Corazzini, Lorenzini 2002, vol. I, pp. 68–71; Mengaldo 1978, pp. 25–45; cfr. anche Barberi Squarotti 1986, pp. 190–191.

123 Mengaldo 2008, pp. 65–66 e Mengaldo 1988, p. 561; testi da Gozzano, Guido, *Poesie*, G. Barberi Squarotti (a cura di), Milano, RCS Rizzoli, 1977.

in *I Colloqui*, con alcune modifiche, nel 1911. Si considera la versione definitiva: su centodieci versi totali cinquanta hanno irregolarità in almeno uno dei due emistichi (la forma base è il novenario 2^a 5^a 8^a). Si precisa che per alcuni versi è difficile stabilire la misura, perché il ritmo tende a inserire delle dialefi: il ricorso a esse in questa analisi è stato parco. Si riportano le varianti metriche e prosodiche con a fianco i versi e la percentuale sui 50 versi irregolari.

Con un emistichio irregolare

2 5 8 1 4 7 (v. 2) i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto) vv. 2, 4, 8, 12, 18, 45, 52, 53, 63, 75, 79, 80, 82, 86, 87, 89, 92, 106	tot. 18 (36 %)
2 5 8 1 6 o 3 6 (v. 7) Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi, vv. 7, 9	tot. 2 (4 %)
2 5 8 2 4 7 (v. 19) Ha diciassett'anni la Nonna! Carlotta quasi lo stesso: vv. 10, 11, 19, 24, 26, 43, 44, 49, 74, 97, 100, 109	tot. 12 (24 %)
1 4 7 2 5 8 (v. 50) ligia al passato sebbene amante del Re di Sardegna vv. 3, 15, 50	tot. 3 (6 %)
2 4 7 2 5 8 (v. 99) Carlotta! nome non fine, ma dolce che come l'essenze vv. 28, 30, 32, 46, 99, 107	tot. 6 (12 %)

Con entrambi gli emistichi irregolari

1 4 7 1 4 7 (v. 48) ligio al passato, al Lombardo -Veneto, all'Imperatore v. 48	tot. 1 (2 %)
2 4 7 2 4 7 (v. 5) un qualche raro balocco, gli scignini fatti di valve vv. 5 e 21	tot. 2 (4 %)
1 4 7 2 4 7 (v. 31) «... ma la Brambilla non seppe ...» – è pingue già per l' <i>Ernani</i> vv. 31 e 61	tot. 2 (4 %)
2 4 7 1 4 7 (v. 29) Motivi un poco artefatti nel secentismo fronzuto v. 29	tot. 1 (2 %)
3 6 9 2 4 7 (v. 23) Entrambe hanno uno scialle ad arance a fiori a uccelli a ghirlande* v. 23	tot. 1 (2 %)
2 4 7 1 3 6 (v. 41) Carlotta canta. Speranza suona. Dolce e fiorita v. 41	tot. 1 (2 %)

* Mengaldo 1988, p. 56, ritiene il secondo emistichio novenario di 2^a 5^a 8^a, in effetti la scansione è dubbia, anche per il primo emistichio non è esclusa la scansione 2^a 4^a 7^a 10^a.

Il secondo testo, *Alle soglie*, conta trentasei versi totali di cui undici irregolari:

Corazzini è il primo versoliberista italiano riconosciuto come tale, insieme a Govoni, il quale pratica però il verso lungo, di contro al primo che sfrutta soprattutto quello breve.¹²⁵ Il suo discorso lirico struttura un lamento prolungato (che ha ragioni ben più profonde di quelle biografiche, ma qui non esplorabili) in cui il metro tende a scomparire. Un ritmo disarticolato, sghembo, claudicante, che rompe il discorso continuamente rendendo la poesia prosaica e disattendendo le aspettative metriche del lettore.

Da: *La tipografia abbandonata*, 1903, dal trisillabo all'endecasillabo (prima colonna); *La chiesa venne riconsacrata...*, 1905, dal quadrisillabo al doppio endecasillabo (seconda); *La finestra aperta sul mare*, 1905, dal trisillabo al verso con dodici sillabe (terza); *Sonata in bianco minore*, 1906, dal settenario al dodecasillabo (quarta); *Libro per la sera della domenica*, 1906, (dieci testi), dal bisillabo al dodecasillabo (quinta).

settenario	43,0 %	20,3 %	33,3 %	12,8 %	26,2 %
endecasillabo	27,0 %	14,5 %	4,2 %	4,2 %	16,5 %
ottonario	12,0 %	31,8 %	22,2 %	36,2 %	15,8 %
novenario	8,0 %	13,0 %	8,3 %	31,9 %	10,0 %

Il primo dato di grande interesse è rappresentato dalla commistione dell'endecasillabo con altri versi, diversamente da quanto avvenuto finora con D'Annunzio: il suo sistema logaedico è alternativo a quello binario a base endecasillabica ma non lo perturba. Tutti i versi valgono come misure neutre: il poeta considera l'endecasillabo un verso qualsiasi e non si appella alla metrica classica per giustificare la scelta (come D'Annunzio con il logaedo). Inoltre, nonostante la già spiccata eterometria, all'inizio della produzione settenario ed endecasillabo prevalgono ancora nettamente, mentre successivamente il novenario e l'ottonario crescono assumendo un ruolo essenziale, anche se *Il libro della domenica* ritorna alla tendenza della prima raccolta. Per quanto riguarda la prosodia si sono raccolti troppi pochi dati per delineare un profilo esaustivo.

D'Annunzio, *Villa d'Este*, utile esempio per le rime ma che usa settenari e novenari esatti per riprodurre il distico elegiaco cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana*, cit. p. 138.

125 Cfr. Giovannetti 1994, cap. 4 e cap. 6; per Corazzini cfr. Giovannetti 1994, pp. 112–117.

4.2 Futuristi: Folgore e Palazzeschi¹²⁶

Omero Vecchi *alias* Luciano Folgore è una delle personalità poetiche più significative dell'avanguardia, pur non rappresentando in pieno i suoi dettami. Egli prende le mosse dal D'Annunzio di *Maia* a livello formale, in particolare nell'enumerazione sorretta dalla similitudine e nell'uso di strofe lunghe ridondanti di rime. La sua prima raccolta, *Il canto dei motori* (1912), annovera molti componimenti in verso libero normalmente breve, sebbene l'escursione versale abbia una grande ampiezza, fra il bisillabo e il verso di diciannove sillabe. Dieci di questi sono pubblicati nello stesso anno nell'antologia *Poeti futuristi*.¹²⁷ I versi fra il senario e il dodecasillabo coprono più dei 4/5 dei 511 versi su cui si fonda l'analisi e in particolare:

settenario	16,24 %	ottonario	12,72 %
endecasillabo	12,52 %	novenario	17,80 %

Non vi è opposizione fra i due sistemi: i versi sono solo linee vuote che si riempiono a piacere senza distinzione gerarchica. Eppure, se si prendono versi qualsiasi, ci si rende conto della costante ritmica che vi soggiace (*Il cinese caricaturista*, vv. 25–37):

«Cose antiche	3
nella cornice dei tempi moderni».	1 4 7 10
Sfoglio i suoi brevi quaderni	1 4 7
d'odore, la rosa.	2 5
Un bonzo con voce lamentosa,	2 5 9
canta da un tempio di percellana	1 4 9 (??)
che s'incappuccia	(1) 4
sopra i bambù.	(1) 4'
Al lume di sei lucciole,	2 5"
diafanamente pure,	(1) 4 6
Tan-Fu – pittore libero –	2' 4 6"
abbozza le caricature.	2 (5) 8

¹²⁶ Cfr. Lorenzini 2002, pp. 43–54 (Palazzeschi); Mengaldo 1978, pp. 235–248 (Folgore) e pp. 47–88 (Palazzeschi).

¹²⁷ Cfr. Giovannetti 1994, pp. 118–121 per i testi cfr. p. 148 n. 14: *Il sottomarino, Torpediniera, Canzone dei fanali, Incendio dell'opificio, Sulla tolda, Sull'affusto, Le antenne, Al carbone, L'Elettricità.*

Si percepisce il ritmo dattilico o anapestico, armonico, anche se non messo in atto (consciamente) in modo rigorosamente sillabico. Questa costante ritmica induce a leggere come tradizionali su base ritmica versi che sillabicamente non sono tali: si veda il verso 29, che in contesto dattilico si tende quasi a pronunciare con accento sdrucchiolo su laméntosa; o i successivi pòrcellàna e càricatùre. Il procedimento diviene evidente negli endecasillabi di quinta, leggibili come falsi doppi senari: in realtà senario + quinario (risultante 2^a 5^a 7^a 10^a, prosodia inedita):

Ripresa al galoppo, per ogni fibra,	da <i>Moka</i> (v. 21)
Si piegano stanchi sull'orizzonte	da <i>Sulla tolda</i> (v. 10)

Il ritmema costante sostituisce il sillabismo, creando delle sfasature nella lettura che mettono in crisi profondamente l'istituto tradizionale.

Palazzeschi, futurista atipico del gruppo lacerbiano in polemica con il marinettismo, compie un'operazione simile basandosi sulla «iterazione *ad libitum* di una cellula trisillabica ad *ictus* centrale»,¹²⁸ vale a dire un anfibraco; ritmema turbato dal dattilo di alcuni sdrucchioli. Tralasciando gli esiti più estremi (*La fontana malata, E lasciatemi divertire...*) in cui la polemica si fa per lo più destruens, qui interessano i versi liberi sì, ma che permettono un confronto costruttivo con l'istituto della tradizione.¹²⁹ *L'incendiario* (1913) pubblicato per i tipi futuristi, comprende quattro raccolte edite a sue spese fra il 1905 e il 1910. L'opera ha subito negli anni a seguire molte revisioni che ne hanno mutato anche la conformazione ritmica regolarizzando la scansione ad anfibrachi. Per lo studio in corso, però, ci interessa la prima edizione che rimane entro i limiti cronologici della ricerca (1903–1915). Considerando i componimenti che non sfruttano un ritmo ternario (1022 versi), si nota un'escursione versale estrema, dal bisillabo al verso di più di quattordici sillabe, oltre ad alcuni versi non sillabici (onomatopée). I ¾ dei versi rimangono però fra il senario e il dodecasillabo, numerosi anche i versi brevissimi (circa 20 %), in particolare:¹³⁰

128 Mengaldo 1988, p. 565.

129 Cfr. Giovannetti 1994, pp. 162–174.

130 Per questi testi cfr. Giovannetti 1994, p. 194 n. 24: *Ore sole, La porta, Vittoria, La lanterna, Lo specchio, Chi sono?, Il convento delle Nazarene, Regina Carlotta, Il Frate Rosso, L'orologio, La passeggiata, I fiori, E lasciatemi divertire!*

settenario	28,6 %	ottonario	14,9 %
endecasillabo	5,1 %	novenario	8,7 %

Con netta prevalenza, dunque, di misure dannunziane (dei brani iniziali di *Maia*, con settenario e novenario che coprono più della metà dei versi). Anche il ritmo si richiama a questo modello: l'andamento è giambo-trocaico con l'uso dell'anacrusi tipico della metrica scalare. Si differenzia, però, nel porre il settenario giambico come misura base e non l'ottonario trocaico. Si nota, comunque, la tendenza ecolalica dei testi che già sfruttano anche il ritmo ternario, cifra metrica dell'autore. Passando infatti a componimenti con questo ritmo, l'escursione si amplia fino a versi con 21 sillabe, ma strutturati come somma di ternari. Per esempio in *Cavalli bianchi* (1905) e *Lanterna* (1907) i $\frac{3}{4}$ dei versi si compongono di senari, novenari e dodecasillabi; in *Poemi* (1909) tolti i 76 trisillabi della *Fontana malata*, il 70 % dei versi sono senari e novenari (40 %). Dunque Palazzeschi nell'elaborazione del suo ritmo si allontana da ritmi binari iniziali, adotta l'anfibraco anche su misure molto lunghe, per poi attestarsi maggiormente su misure medie (in particolare il novenario che risulta myriceo).

4.3 Vociani: Onofri, Rebora, Cardarelli¹³¹

Il panorama vociano è più composito, poiché nei diversi periodi la rivista ospita contributi vari: nessuno dei tre si può dire vociano *stricto sensu*. Tuttavia Onofri e Rebora pubblicano sulla rivista, il secondo le affida l'edizione dei *Frammenti lirici* (1913); anche Cardarelli vi pubblica testi singoli, poi la prima raccolta: *I Prologhi* (1916, ma composti per lo più fra il 12 e il 14), con liriche da inquadrare nel clima vociano. La poetica rondista e leopardiana prevale solo successivamente.¹³²

Onofri in *Liriche* (1914) adotta la tecnica già osservata in Folgore e Palazzeschi: versi liberi brevi in serie eterometriche arbitrarie, accomunati da un ritmo dattilico o anapestico.¹³³ In lui vi è però una maggiore simmetria versale (con rime regolari) e una minore tensione fra andamento ritmico e sintattico, che cercano una conciliazione. Dei

131 Cfr. Lorenzini 2002, pp. 149–159 (Onofri); Mengaldo (1978), cit. pp. 249–274 e Lorenzini 2002, pp. 99–103 (Rebora); Mengaldo 1978, pp. 363–380 e Lorenzini 2002, pp. 153–158 (Cardarelli).

132 Cfr. anche Giovannetti 1994, p. 140.

133 Cfr. Giovannetti 1994, pp. 121–123 per i testi cfr. p. 150, n. 21: *Rinascita, Notturme fontane, Grido notturno, Interludietto, Riassola, Lampada in un casolare, Alla polvere*.

componenti in versi di questa raccolta i $\frac{4}{5}$ hanno andamento ternario, di questi il 70,5 % sono novenari e ottonari. Si assiste al tentativo di conciliare le rivoluzioni dannunziane e la storicità dei versi considerati nella loro tradizione, con la conseguente euritmia.

La poesia reboriana si basa sull'accumulo ritmico tendente all'espressionismo, usando per lo più versi tradizionali in strofe eterometriche, il cui senso non si coglie immediatamente, e spesso rimane dubbio per ambiguità logico-sintattiche. Confrontando i *Frammenti lirici* con versi scritti fra il 1913 e il 1917 si nota che l'escursione versale rimane praticamente invariata, dal bisillabo a versi rispettivamente di quattordici e tredici sillabe, tuttavia con sensibili cambiamenti nell'uso dei versi:

settenario	27,0 %	22,0 %	ottonario	17,7 %	10,6 %
endecasillabo	29,0 %	6,0 %	novenario	21,9 %	13,6 %
			senario	3,0 %	18,0 % ¹³⁴

Si è detto che il verso in sé viene usato per lo più con prosodia classica. Mentre nella prima raccolta prevale largamente il ritmo giambico, nei versi scritti poi emerge quello dattilico. I due possono anche convivere.

Si conclude la breve rassegna con *I prologhi* di Cardarelli, giovane versoliberista, la cui poesia si presenta: senza rime, con poche figure di suono, con un metro che segue il flusso logico del discorso, con sintassi nominale. Innanzitutto i dati (sui 421 versi totali, dal bisillabo al doppio settenario):¹³⁵

settenario	15,2 %	ottonario	28,3 %	senario	5,5 %
endecasillabo	17,8 %	novenario	16,6 %		

La presenza del sistema novenario è corposa: esso crea spesso delle sezioni con i versi più brevi fino al senario, escludendo l'endecasillabo. Il ritmo è a base ternaria, per lo

134 Cfr. Giovannetti 1994, pp. 131–134 dati dei testi 1913–17 cfr. p. 154 n. 57: *Il ritmo della campagna in città, Frammento [Clemente, non fare così!], Movimenti di poesia, Prima del sonno, Notte a bandoliera, Fantasia di carnevale, Prima, Voce di vedetta morta, Camminamenti, A L., Viatico, Tempo, Canzoncina, Vanno, Serenata al rospo, Ca' delle sorgenti*; n. 58 rimanda a Giovannetti Paolo, *I «Frammenti lirici» di Clemente Rebora: questioni metriche*, in «Autografo», III, 8, giugno 1986, pp. 12–13 e 20.

135 Cfr. Giovannetti 1994, pp. 140–146.

più dattilica, con variazioni che ricordano le *Laudi* dannunziane. L'endecasillabo stesso ne esce snaturato, spesso rolliano o saffico. A questo metro molto libero si accompagna, come a voler bilanciare, una sintassi semplice con parallelismi quasi dannunziani, recuperati in chiave classicista. Il poeta pratica anche versi liberi più lunghi e prose in cui si notano le peculiarità del periodo rondista successivo.

Dalle rapide analisi descritte, si possono individuare degli indirizzi comuni che coinvolgono anche l'uso del novenario. In primo luogo, l'endecasillabo perde la sua posizione egemone sulla poesia e viene equiparato agli altri versi: compare in testi eterometrici e assume accenti in posizioni non previste dalla tradizione, grazie soprattutto a Folgore e Cardarelli. Il sistema sillabico viene sostituito (in Folgore, Palazzeschi, Onofri e meno marcatamente in Rebora) da misure varie basate su cellule ritmiche che diventano comune denominatore ed elemento colloidale. Serie iterate di ritmi ternari (già sperimentante da Pascoli, pur mantenendo un limite versale più netto) portano ad alternare versi brevissimi a versi molto lunghi. Questo mette in crisi il sillabismo della tradizione, poiché il verso viene sottoposto al ritmo e non viceversa: cioè non ha più senso parlare di settenario o novenario, che potrebbero essere ridenominati (se dattilici) come due ritmemi con un'anacrusi iniziale seguiti da tre ritmemi. A Rebora, infine, si deve l'uso di versi per lo più tradizionali, ma addossati gli uni agli altri in modo arbitrario, creando anche delle frizioni di tipo ritmico. I grandi maestri di fine Ottocento vengono rifiutati; nei fatti, però, alcune loro strategie riemergono anche se usate in un contesto diverso. Per quanto riguarda il novenario, l'unica grande innovazione rimane il suo uso anche con l'endecasillabo e versi più lunghi. Non vi sono ulteriori innovazioni ritmiche: il ritmo più usato rimane il dattilico, poi il giambico, con le loro possibilità di variazione. A livello prosodico, dunque, il termine di confronto rimane ancora la rivoluzione metrica ottocentesca, non quella del verso libero.

5 Conclusioni

Il novenario ha una storia del tutto particolare e il suo uso non è mai neutro, dato che chi lo usa consapevolmente sa di distanziarsi dalla tradizione e di poter sfruttare una varietà prosodica ampia, dato che esso non si è stabilizzato nella tradizione, come è

avvenuto con gli altri versi. Per quanto, infatti, la variante più usata e spontanea sia quella a cellule ternarie (2^a 5^a 8^a), esistono molte varianti non meno legittime. Nella poesia medievale, prima che il sillabismo diventasse norma, il verso era usato in alternanza con ottonario e decasillabo, misure medie adatte ai cantari religiosi e giullareschi. I primi con preferenza di ritmi binari, dunque ottonari trocaici e novenari giambici; i secondi con la cadenza ternaria, per lo più dattilica.

Per ragioni non del tutto chiare, alla nascita della poesia sillabica viene considerata la variante con ritmi ternari, non conciliabile con il sistema endecasillabo-settenario che rifiuta l'accento di quinta. A questo si deve la scomparsa del verso dalla tradizione alta, confinato nella poesia popolare in cui, comunque, si tende a preferire l'ottonario. Sarebbe interessante compiere delle indagini accurate sul novenario nei poeti del Duecento, con le dovute precauzioni causa i dubbi filologici, per verificare la prosodia del novenario prima della bocciatura trecentesca. Il verso compare solo nella metrica barbara di Chiabrera, la cui proposta non ebbe, però, successo al suo tempo.

Si deve aspettare il Romanticismo per vederlo ricomparire, soprattutto per gli stimoli provenienti dalla Germania e dalla Francia. Contemporaneamente rinasce un grande interesse nei confronti della poesia del Medioevo (Monaci e Temeroni) e della metrica barbara, grazie a Carducci: non ci si limita ad adattare un sistema straniero, ma si ricerca una soluzione nella tradizione meno nota italiana per innovare la metrica. Il novenario acquista una grande importanza, anche se si limita nell'uso alla sua variante a ritmi ternari. Sia Pascoli che D'Annunzio, allievi molto indipendenti di Carducci, sfruttano a fondo le possibilità prosodiche del verso: nessuno dei due, però, lo pone in antagonismo con l'endecasillabo. Il novenario, dunque, crea solo un'alternativa al verso principe della nostra tradizione. Le Avanguardie, invece, rifiutano la metrica tradizionale e instaurano la versificazione libera. I versi sono dei contenitori vuoti: il novenario si accompagna anche all'endecasillabo, che per altro forme prosodiche del tutto inedite. Anche in questo caso, si dovrebbe effettuare una ricerca sistematica della prosodia dei due versi, per studiarne il rapporto.

Ai poeti successivi, quelli della restaurazione degli anni Venti, si offre uno spettro molto ampio di possibilità prosodiche e mensurali: la sfida, per chi non intende tornare

anacronisticamente alla tradizione fingendo che essa abbia ancora una validità fattuale, sarà sfruttare a pieno la prosodia di tutti i versi e accostarli saggiamente. Ma a questo punto si apre il complesso (quanto affascinante) tema della metrica del Novecento maturo, per cui occorre un discorso a parte.

Bibliografia letteraria

Gozzano, Guido, *Poesie*, G. Barberi Squarotti (a cura di), Milano, RCS Rizzoli, 1977.

Pascoli, Giovanni e Garboli, Cesare (a cura di), *Canti di Castelvecchio*, Milano, RCS Rizzoli, 1983, 2012¹⁵.

D'Annunzio, Gabriele, *Alcyone*, Milano, Oscar Mondadori, 1995, 2011¹⁴.

Bibliografia critica

Anselmi, Gian Mario e Raimondi, Ezio (a cura di): *Tempi e immagini della letteratura*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2004, cit. vol. I, p. 402.

Barberi Squarotti, Giorgio: *Fra metro e ritmo: situazioni e problemi della metrica del Novecento*, in «Metrica», IV, Atti del Convegno interuniversitario di Messina del 15. – 17. 10. 1982, Milano/Napoli, Ricciardi, 1986.

Beltrami, Pietro G.: *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Capovilla, Guido: *Appunti sul novenario in Tradizione, traduzione, società. Saggi per Franco Fortini*, Romano Luperini (a cura di), Roma, Ed. Riuniti, 1989, pp. 75–88.

Conde Muñoz, Aurora: *Ancora su Pascoli*, «Cuadernos de filología italiana», XI, 2004, pp. 116–117.

Contini, Gianfranco: *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento; Il linguaggio di Pascoli in Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

Contini, Gianfranco: *Poeti del Duecento*, Milano/Napoli, Ricciardi, 1960.

Di Girolamo, Costanzo: *Regole dell'anisosillabismo*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 119.

Elwert, Wilhelm Theodor: *Italienische Metrik*, München, Max Hueber Verlag, 1968.

Fortini, Franco: *Verso libero e metrica nuova* in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.

Giovannetti, Paolo e Lavezzi, Gianfranca: *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

Giovannetti, Paolo: *Metrica del verso libero italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 83–84.

Lanutti, Maria Sofia: *Il verso di Iacopone*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*. Atti del Convegno di studio, Todi, 3–7 dicembre 2006, Enrico Menestò (a cura di), Spoleto, CISAM, 2007, pp. 113–134, in particolare pp. 114 e 126.

Lorenzini, Niva, e Colangelo, Stefano: *Poesia e storia*, Milano/Torino, Mondadori, 2013.

Marazzini, Claudio: *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 2002³, p. 191.

Mengaldo, Pier Vincenzo: *Esperienze metriche di un lettore di poesie*, in «Stilistica e metrica», IX, Atti del convegno di Verona, 8–10 maggio 2008.

Mengaldo Pier Vincenzo (a cura di): *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, I ed. Oscar Mondadori 1990, ristampa 2013²⁸.

Mengaldo, Pier Vincenzo: *Ancora sui novenari di Castelvecchio (Con due appendici)*, in «Studi Novecenteschi: Rivista semestrale di Storia della Letteratura», 17 (39), 1990, Giugno.

Mengaldo, Pier Vincenzo: *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende: Per Giovanni Pozzi*, Ottavio Bessoni (a cura di), Padova, Antenore, 1988.

Menichetti, Aldo: *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993.

Pascoli, Giovanni: *Regole di metrica neoclassica con una lettera a Giuseppe Chiarini*, in *Poesie e prose scelte*, Garboli, Cesare (a cura di), Milano, Mondadori, 2002, ed. *I Meridiani*, 2003² p. 236.

Pazzaglia, Mario: *Appunti sul verso libero; Ricerche sulla versificazione; I novenari di Castelvecchio; La strofe lunga di Alcyone in Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974.

Pinchera, Antonio: *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai «Novissimi»)* in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», Bruno Gentili (a cura di), I, 1966.

Schlawe, Fritz: *Neudeutsche Metrik*, Stuttgart, Metzler, 1972, p. 56 e p. 98.

Traina, Alfonso e Bernardi Perini, Giorgio, sesta edizione Claudio Marangoni (a cura di) *Propedeutica al latino universitario*, Bologna, Pàtron, 1998.

Zink, Michel: *Letteratura francese del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1992, cap. VIII *L'allegoria*, pp. 117–127.