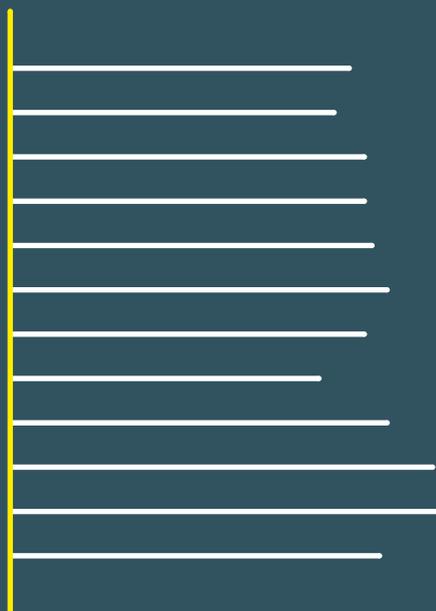


COLLANA DI ITALIANISTICA

# La metrica attraverso i trattati

A cura di Elena Coppo e Francesco Roncen



PADOVA  
**UP**

P A D O V A   U N I V E R S I T Y   P R E S S



**Direttori**

Elisabetta Selmi, Franco Tomasi

**Comitato Scientifico**

Davide Cappelletti, Valentina Gallo, Fabio Magro, Alessandro Metlica, Attilio Motta, Lisa Sampson, Emanuela Tandello, Emanuele Zinato.

# **Collana di Italianistica**

Prima edizione 2024 Padova University Press

Titolo originale *La metrica attraverso i trattati*

© 2024 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico e impaginazione  
Padova University Press

ISBN 978-88-6938-323-6



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License  
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

# **La metrica attraverso i trattati**

a cura di  
Elena Coppo e Francesco Roncen

PADOVA **UP**



## Indice

A guisa di preambolo I  
*Elisabetta Selmi*

Introduzione IX  
*Luca Zuliani*

### Parte prima.

#### I trattati di metrica tra il XVI e il XVIII secolo

Canone e forme della lirica volgare nella *Poetica* di Trissino 3  
*Nicolò Magnani*

«Li più antiqui de' quali habia loro scripti possuto vedere»:  
alcune fonti per le *Institutioni* di Mario Equicola 19  
*Marco Giorgi*

Anomalie trattatistiche chiabresche: *minima metrica* nelle prose dialogiche 41  
*Vanessa Iacoacci*

Ragioni musicali e ragioni metriche: *L'armonia del nudo parlare* di Teodato Osio 55  
*Francesco Valesè*

### Parte seconda.

#### I trattati di metrica tra il XIX e il XX secolo

«Una musica intessuta di pensieri e sentimenti»:  
Pasquale Jannaccone metricologo 73  
*Federica Massia*

Ritmo e piede ritmico nei trattati di fine Ottocento. Metrica barbara e simbolismo francese <i>Elena Coppo</i>	89
--	----

**Parte terza.**

**Fenomeni metrici nei trattati**

«Quella si deve intendere e pronunziare intiera». Il concorso vocalico nella trattatistica fra Tre e Cinquecento <i>Francesco Davoli</i>	105
Sui versi per canzonetta nei trattati (XVII-XIX secolo) <i>Francesco Roncen</i>	123

## A guisa di preambolo

Elisabetta Selmi  
*Università degli Studi di Padova*

*“Discorrere per metri e ritmi”: la «ragione metrica» fra l’«archivio» della retorica e le frontiere dell’ermeneutica.*

Gli Atti che raccolgono i lavori del Convegno patavino del 2021, dedicato ai trattati di metrica, già nella formulazione del titolo concorrono a circoscrivere uno spazio virtuale ben connotato della scrittura riflessiva e d’impegno critico e delimitano un confine tipologico in quella intricata selva di testi, discorsi, sottogeneri in cui si dispiega la variegata costellazione della trattatistica letteraria, il *magnum genus* esponenzialmente rappresentativo dei nuovi miti e riti della civiltà dell’eloquenza, dell’*oratio* e della parola creativa e normativa che cementa linguaggi e struttura saperi, erige il sistema della cultura e guida l’universo molteplice delle pratiche comunicative ed espressive, nonché della loro formalizzazione. Un *primum* epistemologico è allora quello che s’interroga sui presunti argini, sull’individuazione di campo, della materia da indagare e sulle intrinseche ragioni di legittimità (nonché di esistenza e persistenza) di una sua specializzazione teorica e critica. Un corollario che ne consegue è quello dell’orizzonte di attese nel privilegio convenzionale accordato a scelte e approcci di metodo con cui si suppone di poter rispondere più utilmente alle istanze della conoscenza e all’autoverifica dei presupposti che orientano la direzione della ricerca. Ora, l’ambiziosa scommessa intorno alla quale ruota il quadro unitario del volume, la pluralità dei contributi che cooperano a dare fisionomia all’oggetto sfuggente della “sapienza metrica”, ha coinciso con l’intento di risalire

il corso del tempo, nella dialettica di storia e testi, in cui venne istituzionalizzandosi il discorso metrico, in collaborazione con le dinamiche culturali che forgiarono la coscienza critica, oltreché la memoria, della tradizione poetica e letteraria volgare. Da qui scaturisce anche la scelta di un'orchestrazione bipartita e pluriprospectica del volume: fra un prima di un tempo e di un ordine, per così dire, classicistici, in cui si inscrivono anche l'origine e i prodromi, nel segno delle equivalenze ricercate e indotte dal sistema dell'*imitatio*, della complessa e peregrina parabola teorica della "metrica barbara", e un dopo proiettato lungo la compagine polimorfa dei discorsi che ci presentano la ramificazione concettuale delle questioni metricologiche, rilanciate nel tempo moderno della crisi e della dissoluzione delle categorie tradizionali dell'operare «artistico» e della coscienza critica che ne aveva interpretato la codificazione.

Ma di che cosa discute nella sua prima fase di assestamento metodologico e di affermazione letteraria la trattatistica metrica? E come viene perimetrando la riflessione che si occupa di "ritmi", "numeri" e "versi" nell'ambito di quella che, più indistintamente, definiamo la trattatistica retorica e poetica, e rispetto alle sue varie declinazioni che già sul *clinamen* cinquecentesco e dallo spartiacque delle teorie della mimesi<sup>1</sup> e del canone esemplare delle *Prose* bembine, facevano mostra di transvalutare la casistica lessicale e 'numerosa' in una stilistica rispondente a ragioni eufoniche e a sollecitazioni estetiche? Del resto, proprio "la materia da descrivere", trasformata in categorie poetiche nell'urgenza classificatoria che edifica il castello dei codici e dei canoni del "classicismo volgare", è parte in causa del disarmo che translittera e struttura su altri parametri di giudizio e sul piano del linguaggio poetico – con una «filologia» e un'*institutio* «della

<sup>1</sup> Il transito dirimente della crisi e dissoluzione delle forme medievali e dei loro modelli di codificazione con la ricerca di più complesse e inedite "strutturazioni" logiche ed esemplaristiche ruota intorno alle questioni dell'imitazione e alla teoresi che trova nuovi impulsi dal confronto con il "sistema delle forme" della *Poetica* aristotelica e dei suoi lemmi relativi alla natura e ai caratteri mimetici e non versali fondativi della poesia, del tipo di *Poetica* 1447a-b (si cita da *La poetica*, trad. it. di F. Albergiani, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 4): «Si ha piuttosto l'abitudine di congiungere poesia e forma metrica, e così a taluni viene dato il nome di poeti elegiaci, ad altri di poeti epici, e son chiamati poeti non in quanto siano stati imitatori, ma per l'uso comune che hanno fatto del verso». Un'assunzione di nuovi parametri di riferimento e di una diversa coscienza critica del testo poetico che già affiora dall'esordio della *Quinta divisione della poetica* Trissino, il 'metricologo' per antonomasia del primo Rinascimento, che così recita: «Vero è che per i versi e le qualità loro non si dee nominare alcuno per poeta, ma per l'imitazione» (G. G. Trissino, *La quinta divisione della poetica*, in *Trattati di poetica e retorica*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970-74, II, p. 11); ma anche *infra*. L'intreccio tra i modi e le tassonomie del Bembo e del Trissino, anche in ragione dei diversi modelli del petrarchismo cui approdano, è d'obbligo nella riflessione che si interroga sugli sviluppi della nuova criteriologia dell'*ars poetica* rinascimentale, soprattutto in considerazione della redazione temporalmente estesa e, presumibilmente, in due tempi delle *Divisioni* della poetica trissiniana, la cui *Quinta* occuperebbe il decennio 40-50 del secolo.

distinzione e del rigetto»,<sup>2</sup> selettiva e unificante nella ricerca di categorie aprioristiche tradotte in esemplari retorici e ‘stampi estetici’, secondo un concetto platonico (e poi aristotelico) di “eccellenza ed elezione” – marche, sistemi, tratti tipologici usualmente adibiti dalla tradizione romanza alla regolamentazione di una «grammatica metrica». Ci si riferisce a quei tratti che nelle *Ars versificatione* e nelle *Poetrie* antiche delimitavano il *quid* della “ragione metrica” interscambiabile con la “ragione poetica”, ossia i termini, l’armamentario concettuale impiegato a definire il «principio di strutturazione formale»: la *segmentazione* della *membrorum distinctio* accanto alla configurazione prosodica (mensuralità e periodicità) della *sillabarum numeratio* e della *finalis terminatio* (rime e ritmi, *clausulae* e *cursus*), designati a rappresentare l’essenza del *dictamen metricum* diverso dal *dictamen prosaicum*, nonché lo scarto fra l’*oratio soluta* e la *ligata*,<sup>3</sup> dove ‘il metro’ si riteneva contenere in nuce la totalità dell’opera, «costituendo la propria legge all’interno di quello che, con metafora idealistica, si chiamerebbe l’atto creativo». Di fatto, già dalla prassi che autorizza la *constitutio* dei Canzonieri antichi, a partire dal più celebre Vaticano latino 3793, esemplare raccolta di rime delle origini, si evince come la «netta partizione» dei versi, che ordina la nomenclatura scalare dei «vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt» (ossia: “delle forme molteplici” «che coloro che hanno poetato in volgare hanno dato alle loro creazioni poetiche») – per attenerci alle parole del trattato più illustre che di tale tradizione interpreta e trasmette la morfologia e la coscienza analitica e storica –, si assume a segno inequivocabile della «preminenza» regolatrice assegnata, in età antica, alle «ragioni metriche» rispetto a tutte le altre nel fondare una gerarchia e una sintassi di riferimento valoriale in cui far confluire l’esercizio retorico e l’artificio poetico, dando così voce e corpo a un’*ars* e a una precettistica dei generi metrici quale recinto privilegiato dell’impegno teorico. D’altro canto, come osservava preliminarmente Guglielmo Gorni<sup>6</sup> proprio interrogandosi sulla logica degli sviluppi diacronici del discorso metrico nella successione dei sistemi strutturali in cui si rispecchiano le diverse stagioni espressive della tradizione poetica occidentale (dalla metrica classica quantitativa alla ritmica romanza alla forte cesura imposta dalla ver-

<sup>2</sup> A. Battistini, E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 79-82: p. 81.

<sup>3</sup> Per una storia della teoresi metrica romanza e delle sue escussioni categoriali, si rinvia a A. Menichetti, *Problemi della metrica*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 349-373; e cfr. D’A. S. Avalle, *Sintassi e prosodia nella lirica italiana delle origini*, Torino, Giappichelli, 1973.

<sup>4</sup> Menichetti, *Problemi della metrica*, cit., p. 351.

<sup>5</sup> D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, III, 2-3, in *Opere minori*, II. *Opere latine*, a cura di P.V. Mengaldo, B. Nardi, A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

<sup>6</sup> G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana. Volume terzo*, cit., pp. 439-518: a pp. 439-440.

sificazione «libera» dei tempi moderni) – una trattazione diacronica alquanto discussa negli studi metricologici recenti propensi ad avvalersi di un metodo sincronico –, la teoria dei “generi metrici” superfetata a criterio dei “generi letterari” quale principio strutturante degli assetti e statuti (modelli e canoni) “per versi e ingredienti ritmici e rimici”, nonché riflesso indiziario delle stesse dinamiche antinomiche di scarto e crisi, cui si coonesta e subordina gli altri ordini della composizione retorica e poetica (financo estetica) nel fluido slittamento terminologico di piani fra metri e stili, resta comunque una modalità euristica e strumentale di singolare tenuta, come un *primum* genetico di inevitabile riferimento se ancora riaffiora sottotraccia nella panoplia morfologica, nell’«opulentia exemplorum» cui avrebbe felicemente plaudito l’enciclopedia medievale, che compulsata per via metrica quella rubrica dove si inventariano tutti i generi e le forme della tradizione italiana: l’imponente fabbrica settecentesca del Quadrio, la *Storia e ragione d’ogni poesia*.

D’altra parte, per comprendere la rilevanza che ancora può assumere sull’onda lunga della storia la comprensione dei modelli e delle dinamiche con cui la teoresi dei trattati di metrica e poetica venne esplicitando la sua coscienza razionalizzatrice dei fatti letterari, non solo rispetto alla conoscenza dei processi e dei modi su cui si venne configurandosi la dialettica degli sviluppi e degli istituti della tradizione romanza e del classicismo volgare (in quel fenomeno di “poeticizzazione integrale” per cui la criteriologia del verso, le ‘questioni’ stesse della resa degli ‘organismi’ e dei congegni metrici, della loro intrinseca stilistica di genere si piegano alle ragioni del poetico/non poetico regolate dai codici della *lexis*), ma pure nella prospettiva di una progettualità aperta che ancora si offre a premessa creativa e critica dei tanti problemi posti dalla sperimentazione contemporanea, una casistica alquanto feconda, si crede, possa utilmente provarlo. Tra questi è sufficiente ricordare il tormentato capitolo delle teorie che problematizzano l’ufficio della rima, quale elemento fonico (e fonosimbolico) o fondamento strutturale, con tesi strettamente e significativamente intrecciate, già dal Settecento, con l’altra questione dirimente, oggetto di un faticoso cammino di autorizzamento, quella dell’endecasillabo sciolto: come si evince dalla disamina critica che dal Gravina e dal Maffei all’Algarotti e al Frugoni si confronta con gli snodi irrisolti della trattatistica, certo benemerita per la sua primazia, ma di «poco felice ardire» del Trissino nel violentare le «leggi della rima»<sup>7</sup> e incamminarsi senza «calore di stile» sui binari del verso sciolto;<sup>8</sup> ri-

<sup>7</sup> Cfr. G.V. Gravina, *Della ragion poetica libri due*, Roma, Gonzaga, 1708, II, cap. XVII

<sup>8</sup> È l’impetoso giudizio che si legge nel fondamentale *Saggio sopra la rima* [1752], in *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, pp. 289-290, di Francesco Algarotti; un trattato di grande apertura nel configurare le innumerevoli risorse dello ‘sciolto’, soprattutto in rapporto alla possibilità dei frequenti *enjambements* e alla «variabilità della struttura sintattica» (cfr. Martelli,

valutando, invece, appieno le proposte ritmiche trasmesse dalla lezione della straordinaria *varietas* chiabresca. Al di là dei pur legittimi dubbi insorti nelle scuole di pensiero e nelle tendenze interpretative della disciplina metricologica odierna più impegnata a dare conto di “singolarità discrete” e a sistematizzare il *découpage* sperimentale e versoliberista (metrico o prosastico, regolare o libero, iso- o eterometrico, ecc.) della metricità contemporanea, quanto riluttante ad accostarsi ad una trattatistica metrica di *ancien régime*, spesso ardua nei suoi presupposti teorici, sfiduciata da un giudizio di inattualità nel ricorso a un vocabolario etimologico e topico ritenuto impermeabile alle istanze post-classicistiche e post-moderne, merita perlomeno di essere rimeditata la lucida considerazione di Montale che si staglia quasi a implicita replica delle tante iconoclastiche liquidazioni versoliberiste, e basta il ricordo, ad apertura del tormentato Novecento, delle parole di Gian Pietro Lucini (1908: «Il verso libero ha saputo insorgere e farsi valere: ha vinto la custodia della rima [...], ha relegato nel vecchiume definitivo la nomenclatura dei diversi generi e delle loro distinzioni. [...] A chi mette innanzi l’evidenza plastica, materiata nel dettaglio preciso [...] oppongo il magnifico verziere, il giardino incantato [...] con impensate prospettive»),<sup>9</sup> con una provocazione, come osservò puntualmente Contini, che racchiude un’«aspra ma decisiva vittoria della forma sulla psicologia»:<sup>10</sup>

Forme chiuse e forme aperte, è problema di scarso interesse. Tutte le buone liriche sono chiuse e aperte insieme: obbediscono a una legge, anche se invisibile. Leopardi è evidentemente più chiuso di Carducci. Tuttavia, l’architettura prestabilita, la rima ecc., a parte l’uso che ne hanno fatto i grandi poeti, hanno avuto un significato più profondo di quanto non credano i poeti liberisti. Esse sono sostanzialmente ostacoli e artifici. Ma non si dà poesia senza artificio.<sup>11</sup>

Ora, per ritornare alle nostre premesse, all’interesse e alla pertinenza di un “ragionare diacronico” in grado di valorizzare uno sguardo prospettico, con una partitura contestuale allargata di confronti gravitanti sul gioco che regola ‘que-

*Le forme poetiche dal Cinquecento ai nostri giorni*, cit., pp. 570-574: a 573). E, quel «frangere il verso» sfuggendo alla monotona ripetizione delle strutture ritmiche, diveniva, nella riflessione algarottiana, verdetto di riconoscimento dell’implicita superiorità moderna delle potenzialità del verso italiano rispetto ai versi francesi e constatazione del valore dell’endecasillabo sciolto, nella sua duttilità in grado di estendere la propria giurisdizione su una compagine sempre più estesa di stili e generi, predisponendosi a mille usi. Senza tralasciare, inoltre, la funzione di ponte e stimolo che le teorie algarottiane (e settecentesche condivise con Maffei e Bettinelli) eserciteranno sulla futura teoresi novecentesca.

<sup>9</sup> G.P. Lucini, *Il verso libero. Proposta*, antologia e saggio introduttivo a cura di M. Bruscia, Urbino, Argalia, 1971, pp. 144-145 (cfr. M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana. Volume terzo*, cit., pp. 616-617).

<sup>10</sup> Cfr. M. Martelli, *Eugenio Montale*, Firenze, Le Monnier, 1983, p. 170.

<sup>11</sup> E. Montale, *Della poesia d’oggi*, in «Gazzetta del Popolo», 4 novembre 1931; ora in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 558.

stioni', principi, categorie costitutivi del discorso metrico, quell'intreccio di fili annodato a concertare la fenomenologia empirica e la 'storia delle forme' in cui si assesta la fabbrica della tradizione volgare - la 'stratificazione' del linguaggio poetico e i modi stessi della coscienza disciplinatrice interprete dei suoi significati e funzioni -, senza con questo indulgere a banalizzanti, quanto illusori, teleologismi evolutivi di marca positivista, è un valido campione a dar conto, di tali presunzioni, l'attraversamento critico delle ragioni precettive e retoriche che articolano gli sviluppi della teoria del *genus* «nobilissimum» della metrica romanza, la canzone.

Al di qua della linea discriminante poetologica, del passaggio di testimone a nuovi ordini e sistemi configurati per via retorica e in ragione del principio e del canone dell'*imitatio* analogica, l'orizzonte endogeno in cui mostra di muoversi la speculazione dantesca della *cantio extensa*, nel *De vulgari eloquentia*, sia pure nell'esemplare costruzione tecnica di quel vocabolario terminologico fondativo della sua strutturazione (fronte, piedi, sirma, volte, *concatenatio* e *combinatio*) di duratura fortuna, opera e si contiene entro i confini di una "grammaticalizzazione" delle forme e dei metri, che risulta patente sin dai presupposti su cui si svolge il discorso d'abbrivio:

Horum autem modorum cantionum modum excellentissimum esse putamus: quare si excellentissima excellentissimis digna sunt, ut superius et probatum, illa que excellentissimo sunt digna vulgari, modo excellentissimo digna sunt, et per consequens in cantionibus pertractanda.<sup>12</sup>

Anche nelle aperture prescrittive più squisitamente stilistiche, come nell'individuazione degli impieghi del settenario, per cui «hec tragedia» procede «non sine quondam elegie umbraculo»,<sup>13</sup> o nell'eccellenza dell'endecasillabo e nella teoria dei «magnalia», la chiave di volta resta quella di un lucido bilancio delle risorse del volgare nel disegno di un aulico livellamento lessicale e tematico che persegue un intento ideale di "gravezza", rispondente a una misura di "decoro" e di nobiltà etica consona a una selettiva coscienza sociale ed autoriale in cui giunge a sintomatica sintesi la graduatoria degli stili delle *ars e poetrie* medievali. Ragioni, insomma, *extra ordinem* radicate nello slittamento semantico del significato etimologico della *poiesis*, quale esercizio e perizia fabbrile e tecnica che ricerca e celebra il gradiente manieristico della *difficultas*, reso sinonimico della *gravitas*.

<sup>12</sup> Alighieri, *De vulgari eloquentia*, cit., II, III, 2-3 («Di tutte queste forme metriche noi riteniamo che la canzone sia la più eccellente: per cui, se ciò che è sommamente eccellente è degno di quanto è parimenti eccellente in sommo grado, come si è dimostrato in precedenza, i contenuti degni del volgare più eccellente sono anche degni della forma metrica più eccellente, e di conseguenza vanno trattati nelle canzoni).

<sup>13</sup> Ivi, II, XII, 6: «Una poesia tragica [...] non senza qualche sfumatura di elegia».

Su un altro piano l'avvaloramento del «gradus constructionis excellentissimus» della canzone, da parte di Petrarca, alquanto insofferente «a vincolarsi a un sistema gerarchico oggettivo» e a concedere gli allori a “individui” e testure metrico-liriche a forte o esclusiva prevalenza endecasillabica,<sup>14</sup> denuncia il rifiuto «di norme assolute preesistenti al testo» e lo sconfinamento dalle griglie operative e selettive di cui si erano avvalsi lo scrutinio delle forme e le gerarchie valoriali espresse da una eterogenea stilistica metrica dell'età dantesca. Nel precorrimiento pre-umanistico verso nuovi criteri di armonia versale e di eleganza metrico-sintattica, Petrarca amplifica l'escursione stilistica della canzone lirica affidandosi a parametri letterari in cui si intravede e si riflette lo sviluppo dei cambiamenti in corso e la ricerca di nuove sinergie, di una diversa e più stretta correlazione di rapporti fra la strutturazione dei metri e la specificità degli stili e dei generi.

Ancora più evidente l'esito di tale processo, che demarca la linea di svolta e indirizza la riconfigurazione del quadro speculativo morfologico con il riassetto delle pratiche normative, finalizzando principi e referti empirici ai nuovi codici di legittimazione mimetica e progressivamente agli archetipi della grande fenomenologia aristotelica, se si considera, nella «quarta divisione» della *Poetica* (1529) del Trissino, l'operazione di *restyling* attualizzante delle poetiche della tradizione, attuata dall'autore attraverso una sorta di *variatio* retorica personalizzante dei modi di costituzione metrica e verbale dei testi trascelti come paradigma.<sup>15</sup> Il più acuto ingegno metrico del Rinascimento propone un modello teorico e storiografico, che relativamente ai ‘fatti metrici’ rappresenterà una pietra miliare per il dibattito critico postumo, prospettando alla cultura letteraria del Cinquecento e ai suoi emuli un'alternanza dialogica all'influenza esercitata dal modello teorico bembino (eminentemente attestato su una stilistica e una retorica aristocratiche della lingua e degli statuti morfologici), soprattutto in virtù della propria esemplare competenza della versificazione volgare e delle implicazioni e livelli che costruiscono l'identità del testo poetico, compreso nella sua specifica anatomia.

Sono considerazioni, queste, qui riproposte per frammenti e *disiecta membra* al fine di sensibilizzare l'interesse e testimoniare l'importanza che lo studio della trattatistica metrica può rivestire come fattore e componente non trascurabile per una conoscenza autentica dell'universo del sapere e dei suoi ingranaggi, dei valori della cultura e dell'immaginario creativo con cui venne plasmandosi la coscienza della tradizione occidentale e con cui è auspicabile voglia debitamente fare i conti anche chi liquida tutto ciò pregiudizialmente come un mero

<sup>14</sup> Gorni, *Le forme primarie*, cit., pp. 443; pp. 441-442.

<sup>15</sup> Cfr. Battistini e Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, cit., pp. 81-82.

esercizio antiquario. Molte delle questioni sollevate e molte altre di rimando trovano spazio e sviluppo nei saggi del volume che con una rilettura accorta (e in taluni casi con una vera e propria riscoperta di opere del tutto dimenticate) e affondi interpretativi di ampia veduta e di documentata esperienza hanno rilanciato il dibattito critico su testi e temi dirimenti della storiografia metricologica. E proprio a partire dal saggio di apertura della collectanea, che sanziona legittimamente (insieme all'altro significativo e intelligente recupero delle *Institutioni* dell'Equicola) sul rilievo concesso alla trattatistica trissiniana il discrimine cronologico, il *terminus a quo* selezionatore da cui prende avvio la circolarità e l'intreccio fecondo dei discorsi che compongono il volume, è possibile desumere la direzione progettuale e lo spirito critico che hanno improntato l'insieme del lavoro.

## Introduzione

Luca Zuliani  
*Università degli Studi di Padova*

Questo volume tratta di metrica in maniera oltremodo specialistica: non contiene le regole di funzionamento delle forme poetiche della tradizione italiana; e neanche una storia della loro evoluzione; e neppure, a ben vedere, una storia della critica sulla metrica; invece, è composto da singole analisi di singoli trattati, a volte poco noti, dal Medioevo alle soglie del Novecento, oppure da ristrette panoramiche sul modo in cui questioni molto specifiche furono affrontate nella trattatistica di un determinato periodo.

Un non specialista si chiede allora quanto sia utile un simile approccio. Un metricologo, invece, nota facilmente quali e quante informazioni provveda. Le ragioni sono molte: lo studio della metrica è una disciplina con caratteristiche sue proprie, che derivano solo in parte dall'alto grado di tecnicità che la contraddistingue nell'ambito degli studi letterari. Infatti, se uno scienziato che – mettiamo – si occupa di dinamica dei fluidi esamina una trattazione vecchia di secoli sulla sua materia, sa che troverà intuizioni e principi ancora validi, insieme con altri ormai sorpassati e, a volte, clamorosamente errati. L'analisi di simili testimonianze gli può essere utile per ricostruire la storia della disciplina, ma difficilmente può aiutare a sviluppare la disciplina in sé.

Il caso della metrica è diverso: il modo in cui i versi sono percepiti e creati si evolve nel tempo e il primo scopo di un metricista è appunto cercare di capire come funzionavano le forme della poesia in una determinata epoca. Di conseguenza, studiare i trattati coevi ha una grande utilità, perché fornisce informazioni non più disponibili per noi moderni; d'altro canto, quando si prova a

farlo, ci si scontra con problemi che non compaiono, con queste caratteristiche, neanche nel resto delle discipline letterarie.

Innanzitutto, va tenuto presente che lo studio della metrica così come oggi lo impostiamo è relativamente recente e, in parte, è appunto dovuto alla crisi della metrica stessa, o meglio delle sue forme tradizionali. Non è un caso, infatti, che proprio da quando le antiche strutture hanno cominciato a disgregarsi, allora si è sentita la necessità di approfondirne le regole, in particolare quelle che cominciavano a svanire dalla competenza collettiva.

L'esempio più facile – ma niente affatto il solo – è l'endecasillabo: le descrizioni nei trattati medievali sono sorprendentemente superficiali, dal nostro punto di vista. Attraverso di esse, non è neppure vagamente possibile imparare le complesse regole di funzionamento di tale verso (e dei versi in generale) nel Medioevo; ma per l'appunto non ce n'era bisogno, perché – per citare una famosa e basilare constatazione di Contini – esisteva un'«abilità sonettistica a noi negata», che era «erogata un tempo all'ultimo chirurgo o notaio».<sup>1</sup> Solo a partire dal Novecento, ossia all'altro estremo della nostra tradizione letteraria, ora che (sempre Contini) «gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio, nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario», si è cominciato a sentire il bisogno di approfondire rigorosamente i meccanismi interni dei versi – ed è uno studio che sotto molti aspetti è ancora in corso e comprende inevitabilmente opere come la presente.

I saggi qui contenuti, tutti tranne uno, sono dedicati a opere scritte dal Rinascimento in poi. Ci sono solidi motivi: dopo i primi, pochi tentativi medievali, solo a partire dal '500 le trattazioni divennero sempre più dettagliate e numerose, e di conseguenza più utili per ricostruire com'era concepita la poesia coeva. Studiarle, però, è sorprendentemente difficile e il presente volume è un passo importante verso una maggiore comprensione di tali fonti essenziali.

La prima difficoltà, ovviamente, è l'evoluzione della terminologia tecnica, che per di più tende a essere molto più oscillante nei secoli passati rispetto a oggi. C'è però un ostacolo ancora più rilevante, che emerge chiaramente lungo tutto il presente volume: è diverso il modo di concepire la disciplina.

Uno degli esempi più netti, già studiato ma ancora senz'altro da approfondire, è Chiabrera: la sua amplissima e in gran parte postuma produzione teorica – qui esaminata nel suo insieme da Vanessa Iacoacci – pare avere come primo scopo quello di «giustificare o validare – è da dirsi – la sua poetica con se stesso e con gli altri» (p. 64). In altre parole Chiabrera, nei suoi scritti, descrive le innovazioni metriche da lui introdotte solo nell'ambito di complessi ragionamenti

<sup>1</sup> G. CONTINI, *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in ID, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 587-599, a p. 593 (e così le successive).

che mirano a inserirle, anche capziosamente, nella tradizione italiana o classica già esistente, tacendo fra l'altro le ben chiare fonti francesi. Le preziose informazioni che è possibile ricavare dai suoi scritti vanno, quindi, ottenute applicando un filtro che permetta di isolare le parti descrittive da quelle che hanno invece lo scopo di ricondurre le sue innovazioni al canone consolidato.

Tali nuovi *metri chiabreriani* sono, nella tradizione italiana fino al XIX secolo, l'innovazione metrica più marcata e, proprio per questo, quella che più necessita di un discorso teorico che ne giustifichi la presenza: Francesco Roncen percorre quindi i trattati metrici di tre secoli, dal Seicento all'Ottocento, individuando come erano percepite e descritte le nuove misure versali; di nuovo, la parte su cui egli più si concentra, ossia l'influenza delle coeve forme musicali, va sempre pazientemente distillata nell'ambito di trattazioni che cercano di canonizzare più che di descrivere.

Non sono molto diversi, a ben vedere, i problemi che pone il trattato *L'armonia del nudo parlare* di Teodato Osio: affronta i rapporti fra musica e poesia, ma più che discutere dell'interazione nella pratica coeva vuole innanzitutto «individuare nell'aritmologia pitagorica e nella teoria musicale un principio comune alle regole della versificazione» (p. 68), sia italiana che latina; ma proprio nell'ambito di questo tentativo, Francesco Valse può mettere in rilievo un'«ermetica (eppure così affascinante) discussione del rapporto tra metrica e sintassi nella poesia volgare» (p. 80).

Il saggio di Francesco Davoli è l'unico, nel presente volume, che prenda dettagliatamente in esame anche trattati medievali: infatti l'argomento da lui scelto, ossia l'uso di sinalefe e dialefe, è una delle poche regole di funzionamento della struttura interna dei versi che fu affrontata – sia pure sommariamente – anche nel Medioevo. Si tratta di un dettaglio metrico di grande importanza, sia per i filologi (ossia come principio da seguire nell'allestimento di un testo critico), sia per noi moderni quando cerchiamo di capire come fossero letti, o meglio come fossero pensati per essere letti, i versi della nostra tradizione letteraria. Ovviamente è inutile sperare nella coerenza fra le diverse impostazioni che si susseguono nei trattati; e di nuovo diviene importante individuare e distinguere le *auctoritates*, anche latine, che quando si parla di sinalefe e dialefe sono «adotte per giustificarne o deprecarne l'utilizzo» (p. 117).

La questione delle *auctoritates* prende un ruolo ancora più centrale nei primi due saggi del volume. Nel primo, Nicolò Magnani investiga e ricostruisce il canone poetico e l'impostazione teorica che sono alla base degli scritti teorici di Gian Giorgio Trissino; il quale, per molti aspetti, è una figura eterodossa, ma talvolta, quasi suo malgrado, «sembra tuttavia aspirare a un petrarchismo esasperato» (p. 28), come se non fosse possibile sfuggire allo *Zeitgeist* del Cinquecento. E significativamente, per tornare a uno degli argomenti da cui siamo

partiti, quando Trissino spiega la struttura dell'endecasillabo elabora un «contorto procedimento analitico di stampo classicista» che «si rivela in sostanza un modo particolarmente originale – per non dire eccentrico – di enunciare la regola fondamentale dell'endecasillabo prototipico: accento obbligatorio su decima sillaba e almeno uno fra quarta e sesta» (p. 19); e quindi un modo per autorizzare tale struttura sulla base delle regole della metrica classica.

Nel secondo saggio del volume, Marco Giorgi ricostruisce invece la genesi e le fonti delle *Institutioni* di Mario Equicola; di nuovo, una questione in apparenza minore permette di far luce su una situazione più generale e molto interessante: ne emerge chiaramente, infatti, che la tradizione lirica due-trecentesca su cui è fondata la nostra tradizione era invece, per i poeti e i letterati fra la fine del '400 e l'inizio del '500, «una nebulosa indistinta da cui emergevano nitidamente soltanto le figure dei grandi trecentisti» (p. 38); e il saggio indaga su come, di conseguenza, si svolse nei decenni successivi il recupero degli autori che da quel momento entrarono stabilmente nel canone.

Infine, questo volume contiene due saggi dedicati a trattati della seconda metà dell'Ottocento. Subito si percepisce un diverso modo di impostare le questioni di metrica, più vicino alla nostra sensibilità. Si tratta però di un importante periodo di transizione, in cui le forme tradizionali della nostra poesia si stavano evolvendo e – per molti aspetti – sgretolando a poco a poco. I trattatisti coevi se ne accorsero, ognuno a suo modo. Federica Massia approfondisce una figura molto singolare: Pasquale Jannaccone è di solito ricordato come uno dei più importanti economisti del Novecento, mentre i suoi saggi letterari giovanili – in particolare su Walt Whitman – sono ridotti a parte del suo percorso di formazione. Invece, meriterebbero maggiore attenzione e in parte l'hanno ricevuta, dall'altra parte dell'Atlantico. In apparenza, gli studi metrici di Jannaccone potrebbero sembrare l'ennesimo tentativo di usare la metrica classica per interpretare quella moderna; a ben vedere, invece, stupiscono per l'acutezza di molte intuizioni sui modi dell'evoluzione della poesia: non solo in Whitman e non solo nella letteratura anglofona, ma anche, con il ritardo che purtroppo a questa altezza è consueto, in quella italiana.

D'altra parte, i richiami alle strutture della metrica classica, che a partire dal Cinquecento erano serviti a organizzare e uniformare il canone delle forme poetiche, prendono un nuovo significato nel passaggio fra Ottocento e Novecento: i tradizionali metri italiani come endecasillabo e settenario, basati sul numero delle sillabe e – checché ne dicessero i trattatisti influenzati dall'esempio dei classici – non riconducibili a strutture fisse organizzate per piedi, perdono sempre più terreno rispetto a nuovi metri basati maggiormente sugli accenti e quindi più compatibili con i metri classici. Elena Coppo mette in rilievo come i trattatisti percepiscano tale evoluzione in Francia e, in un secondo tempo, anche

in Italia; dove – come stupirsene? – queste novità vengono ricondotte ai principi della metrica barbara, carducciana e non solo.

Per l'ennesima volta, l'evoluzione viene ricondotta entro i canoni della tradizione e tramite essi è giustificata. È un *Leitmotiv* fondamentale della nostra letteratura e, di conseguenza, è anche un filo rosso che unisce, attraverso i secoli, il pensiero degli autori qui esaminati.



**PARTE PRIMA.**  
**I TRATTATI DI METRICA TRA IL XVI E IL XVIII SECOLO**



## Canone e forme della lirica volgare nella *Poetica* di Trissino

Nicolò Magnani  
*Scuola Normale Superiore*

Il presente contributo è volto a rintracciare la presenza e la consistenza di un canone poetico di riferimento all'interno dell'orizzonte letterario di Gian Giorgio Trissino, assumendo quale campo di indagine prioritario le sei divisioni della *Poetica* (1529 e 1562), con uno sguardo alle forme della produzione lirica del letterato vicentino. Si cerca di determinare se la *Poetica* sia concepita unicamente come strumento di aggiornamento dei repertori normativi allora in uso (su tutti, la *Summa* di Antonio da Tempo) o come espressione implicita di un'idea personale di poesia filtrata attraverso un corpus esemplare di *boni auctores*. Si cerca inoltre di stabilire se tale canone sia individuato da Trissino sulla base dell'autorità esercitata dai modelli presentati come ideali, o se viceversa dipenda da un'idea predeterminata di poesia, elaborata a monte rispetto a un campionario di prescrizioni delle quali si intenda fornire adeguata legittimazione da parte della tradizione lirica a disposizione.

*Metrica, trattati, Trissino, Antonio da Tempo, poetica, canone*

### Un trattato consapevolmente aristotelico

La fortuna di Gian Giorgio Trissino è legata, oggi, alla sua ben nota attività di teorico in seno alla cosiddetta “prima questione della lingua”, nella quale si di-

stinse come primo (in senso cronologico e gerarchico) sostenitore di un idioma comune a tutto il dominio italo-romanzo, una lingua provvista di un'identità fonetica e morfologica ben definita e la cui esistenza era, per il letterato vicentino, avallata dall'autorità del *De vulgari eloquentia*. L'incontestabile influenza esercitata a lungo raggio dalle tesi trissiniane nel campo delle discussioni linguistiche ha finito per mettere decisamente in ombra l'incidenza, altrettanto profonda, che il loro autore sortì in un altro settore, non estraneo al primo ma dotato di una sua precisa e autonoma specificità: quello della composizione poetica. Le realizzazioni letterarie di Trissino, dalla *Sophonisba* alle *Rime*, fino all'*Italia liberata da' Gotthi*, non sono altro che il frutto di una riflessione teorica orientata lungo un sistema predeterminato di coordinate culturali e modellata sul filo di una tensione normativa operante a tutti i livelli della composizione: linguistico, retorico, metrico, stilistico, tematico. Una riflessione composita, policentrica, problematica, che Trissino convogliò in un trattato a essa dedicato, un'opera che divenne fin da subito uno dei punti di riferimento nel dibattito letterario del XVI secolo e oltre, in grado di dare vita a una vera e propria "questione poetica" in costante rapporto sinergico con il problema linguistico, quest'ultimo dotato di un'autonomia solo apparente in virtù dello straordinario risalto conferitogli dall'esperienza bembesca.

Le sei divisioni della *Poetica*, pubblicate a due riprese (I-IV nel 1529, V-VI nel 1562)<sup>1</sup>, tramandano nella sua interezza il pensiero teorico del letterato vicentino in materia di composizione letteraria. Quello che emerge dall'opera è un sistema organico in quanto programmaticamente aristotelico, almeno nelle intenzioni: sebbene a essa sia stata imputata una debole coerenza interna, giudizio comprensibile dato l'inevitabile scarto di prospettiva a cui l'autore non poteva evitare di incorrere nel lungo periodo di tempo che separa le due pubblicazioni, è comunque rintracciabile un piano precostituito a cui Trissino cerca di attenersi dalla prima all'ultima divisione, una *table of contents* che coincide di fatto con

<sup>1</sup> G.G. TRISSINO, *La Poetica*, Gianicolo, Vicenza 1529 (d'ora in poi *Poetica* 1529) e G.G. TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, Arrivabene, Venezia 1562 (d'ora in poi *Poetica* 1562). Della nutrita bibliografia trissiniana mi limito a citare qui alcuni fra i più importanti studi che coinvolgono particolarmente il trattato in questione e la riflessione teorica del letterato vicentino in ambito linguistico-letterario: M.T. HERRICK, *Trissino's Art of Poetry*, in R. HOSLEY (a cura di), *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in honour of Hardin Craig*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1963, pp. 15-22; P. FLORIANI, *Grammatici e teorici della letteratura volgare*, in *Storia della cultura veneta*, III.2, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 139-181; ID., *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Liguori, Napoli 1981; M. JOSÉ VEGA, *La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino*, «Castilla», 1991, XVI, pp. 169-188; H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, La Nuova Italia, Firenze 1992; A. DANIELE, *Sulla Poetica di Giovan Giorgio Trissino*, in ID., *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Marra, Rovito 1994, pp. 111-141; E. MUSACCHIO, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano*, «Italice», 2003, LXXX, 3, pp. 334-352.

quello della *Poetica* di Aristotele, e che si declina lungo l'asse della definizione di poesia e delle sue parti offerta dal filosofo greco. Così, a fronte dell'assunto secondo il quale poesia è imitazione di azioni e di coloro che le mettono in atto, Trissino affronta, in sequenza, gli strumenti dell'imitazione (divisioni I-IV), gli oggetti e i modi (divisioni V-VI). Se per Aristotele gli strumenti della mimesi poetica erano tre, λόγος, ῥυθμός e ἄρμονία, venendo meno nella poesia moderna la componente musicale, Trissino si occupa dunque della componente verbale (la lingua: divisione I) e metrica, quest'ultima distinta in struttura del verso (divisione II) e della strofa, con particolare attenzione ai generi lirici (divisioni III-IV).

A questo piano teorico assemblato a partire dalla massima autorità di tutti i tempi in fatto di poetica risponde un progetto altrettanto coerente di esemplificazione pratica dei dettami aristotelici che si risolve in un infelice tentativo di far collimare istituzionalmente forme e caratteri della poesia classica da una parte e moderna volgare dall'altra. Come si è detto, se si getta uno sguardo complessivo alla produzione poetica trissiniana è facile rendersi conto che essa è il frutto di una pianificazione preventiva volta a esaurire i punti di un programma che, pur rimanendo in buona sostanza implicito, va senz'altro cercato in primo luogo nelle pagine della *Poetica*. La restaurazione letteraria su basi classiche e, limitatamente alla poesia lirica, il recupero del patrimonio tecnico e stilistico degli autori della migliore tradizione volgare sono i fulcri fondamentali dell'operazione trissiniana, articolata nel doppio binario dell'illustrazione teorica e dell'esemplificazione pratica. Si può dire che tutti gli esperimenti poetici di Trissino siano concepiti in funzione della teoria, ovvero con l'intenzione primaria di fornire un saggio della propria idea di poesia<sup>2</sup>. Tali esperimenti, nel loro complesso, sono funzionali a fornire un compendio analitico del sistema letterario classico: tragedia, commedia, poema epico, lirica.

### **La necessità di un canone di riferimento**

Un trattato di poetica in un'epoca in cui la poesia italiana aveva raggiunto – e per certi aspetti superato – il suo apice storico, per assolvere adeguatamente al suo compito, ovvero indicare una serie di precetti a cui il poeta degno di questo nome fosse chiamato ad attenersi in tutti gli aspetti e momenti del processo

<sup>2</sup> Cfr. M. LIEBER, *Giovan Giorgio Trissino (1478-1550) e Martin Lutero (1483-1546): due autori in cerca della lingua nazionale. La sperimentazione lessicale*, in *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni*, Atti del Convegno internazionale (Palazzo Paradiso, Ferrara 20-24 marzo 1991), II, a cura di M. Tavoni, Panini, Modena 1996, p. 50; EAD., *Gian Giorgio Trissino e la translatio studii: un umanista tra greco, latino e italiano*, «Italienische Studien», 2000, XXI, p. 141.

compositivo, non poteva evitare di guardare a ciò che di eccellente era già stato realizzato in volgare di sì. Leggendo le divisioni trissiniane si ha spesso l'impressione che l'autore sia incalzato da un afflato normativo autoreferenziale, o meglio autosufficiente rispetto a modelli esistenti che sarebbero già di per sé ostensivi nei confronti delle indicazioni teoriche somministrate. Questa tensione emerge in particolare nel momento in cui Trissino, per illustrare la norma, adduce esempi tratti dalle sue opere: versi tolti dalla *Sophonisba*, dall'*Italia liberata* o dalle *Rime*. Questo non significa che egli intenda porre se stesso nel novero dei grandi, ma dimostra che egli ritiene quegli esempi i più emblematici del particolare dettaglio teorico di volta in volta affrontato, proprio perché la sua produzione nasce con un fine eminentemente illustrativo. In questo Trissino va molto oltre Antonio da Tempo, che aveva disseminato la *Summa* di esempi fittizi prodotti per l'occasione e confinati all'interno dello spazio teorico del trattato: il vicentino rompe questa parete e conferisce agli *exempla ficta* uno statuto letterario autonomo, costruendo un vero e proprio corpus autoriale di opere destinate alla pubblicazione<sup>3</sup>.

Tuttavia, Trissino si rendeva certamente conto che limitarsi a questo avrebbe significato sancire la propria esclusione definitiva dalla vivace questione poetica del suo tempo. Nonostante ciò, egli non fu in grado di evitare l'isolamento pressoché totale da parte dei circoli culturali "ufficiali" ma, se ciò avvenne, non fu tanto a causa del suo trattato, quanto delle sue famigerate posizioni anticonformiste in fatto di lingua<sup>4</sup> e, forse in misura più decisiva, per la sua produzione letteraria, unanimemente bollata come scadente<sup>5</sup>. Anzi, la *Poetica* conobbe una fortuna a dir poco notevole a partire dalla metà del Cinquecento, tanto da diventare un punto di riferimento imprescindibile nella speculazione artistica per letterati come Lodovico Dolce, Antonio Minturno, Iacopo Mazzoni, Bernardino Baldi, nonché lo stesso Torquato Tasso<sup>6</sup>. Per conferire credibilità al trattato,

<sup>3</sup> Cfr. M. LIEBER, *Gian Giorgio Trissino e la translatio studii*, cit., p. 143; T.G. GRIFFITH, *Theory and practice in the writings of Giangiorgio Trissino*, «Bulletin of the John Rylands Library», 1986, LXIX, pp. 143 e sg.

<sup>4</sup> Si è parlato in questo senso di «solitudine teorica» e di «costituzionale isolamento» (rispettivamente P. FLORIANI, *Grammatici e teorici*, cit., p. 156 e ID., *I gentiluomini letterati*, cit., p. 97) del gentiluomo vicentino rispetto all'ambiente culturale in cui era inserito, quale estrema conseguenza del suo atteggiamento sterilmente polemico e prevaricatorio, della sua incapacità di impostare nelle dispute un vero dialogo, comprensivo delle ragioni dell'altro.

<sup>5</sup> Cfr. F. DI SANTO, *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2018, pp. 12-14.

<sup>6</sup> Le *Osservazioni* di Lodovico Dolce (1550) sono largamente debentrici della *Poetica* trissiniana, nonostante a essa venga dichiarata aperta ostilità (cfr. L. DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, a cura di P. Guidotti, Libreria dell'Università, Pescara 2004, p. 468); nell'*Arte poetica* di Minturno (1563) interi capitoli della terza e quarta divisione sono parafrasati o riportati pressoché inalterati, così come nella *Difesa della Comedia di Dante* di Iacopo Mazzoni (1587) e nel dialogo *Il Tasso* di Bernardino Baldi (1592), in cui i contenuti della seconda divisione rappresentano l'oggetto

Trissino doveva prendere una posizione ben definita su quali fossero i modelli di buon poetare a cui la sua precettistica si sarebbe riferita: in altre parole, doveva adottare – o fondare – un canone di riferimento. Del resto, lo stesso Aristotele aveva indicato Omero e i grandi tragediografi attici quali emblemi paradigmatici dei suoi dettami mimetici.

Si è già identificato nell'orizzonte letterario del Trissino teorico della lingua letteraria quel «canone largo e illustre d'italianità»<sup>7</sup> che comprenderebbe anche autori d'eccezione come il Sannazaro, e che avrebbe trovato il suo criterio di delimitazione in quel procedimento di mescolanza di tratti comuni risolvendosi nella definizione del volgare illustre, quella chimera metafisica additata da Dante nel trattato che deve proprio a Trissino la sua riscoperta e diffusione nei circoli intellettuali d'Italia<sup>8</sup>. Poca attenzione è stata però riservata alla *Poetica*, che in quanto manifesto dichiarato delle posizioni stilistiche del letterato vicentino in fatto di versificazione volgare andrebbe scandagliata più accuratamente di quanto non sia stato fatto finora, alla ricerca di indizi utili all'individuazione dei modelli d'elezione sui quali egli avrebbe determinato il proprio concetto di bello poetico. Di seguito si tenterà di fornire qualche indicazione utile a identificare i luoghi dell'opera che potrebbero contenere elementi significativi a questo proposito.

### **I boni auctores: Dante, Petrarca e gli altri**

La seconda divisione del trattato, come si è visto, tratta delle possibili giaciture toniche interne al verso. Il contorto procedimento analitico di stampo classicista messo in piedi da Trissino si rivela in sostanza un modo particolarmente originale – per non dire eccentrico – di enunciare la regola fondamentale dell'endecasillabo prototipico: accento obbligatorio su decima sillaba e almeno uno fra quarta e sesta. Questa teoria assimila prosodicamente i versi canonici della poesia volgare ai metri giambici classici e alle loro varianti catalettiche<sup>9</sup>,

dichiarato della discussione inscenata dalla finzione dialogica. L'influenza del trattato di Trissino si estende almeno fino al Settecento, quando Francesco Saverio Quadrio si serve della *Poetica* per definire le proprie posizioni teoriche in ambito metrico nel trattato *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1739).

<sup>7</sup> Alberto Castelvocchi in G.G. TRISSINO, *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvocchi, Salerno, Roma 1986, p. XLVI.

<sup>8</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Machiavellerie*, Einaudi, Torino 1980, pp. 288-303; C. MARAZZINI, *Le teorie*, in L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, I, Einaudi, Torino 1993, p. 252; S. GENSINI, *Dante, Trissino e l'identità della lingua*, «Studi filosofici», 2004, XXVII, p. 78; Francesco Montuori in D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Salerno, Roma 2012, pp. 445 e sg.

<sup>9</sup> Sul complesso sistema di analisi della struttura metrica del verso volgare si veda N. MAGNANI,

e si regge interamente sulla nozione di tono, che coincide in sostanza con l'accento di parola. In questa divisione non si riescono a desumere indizi utili ai fini dell'individuazione dei *boni auctores* ritenuti tali da Trissino, in quanto ogni considerazione stilistica risulta oscurata dal criterio di considerare come unità tonica qualsiasi sillaba grammaticalmente accentata, ivi compresi i monosillabi. In altre parole, Trissino spreca la possibilità di esprimere le sue preferenze in merito alle varianti prosodiche dell'endecasillabo, perdendosi nell'elaborazione di un dispositivo aritmetico di computo binario (la mera distinzione di sillabe toniche e atone esclude di fatto il concetto di *ictus* secondario) unicamente finalizzato al libero sfogo delle sue pulsioni antichiste, fra coriambi, epitriti e proceleusmatici.

La terza e la quarta divisione della *Poetica* sono dotate di uno statuto decisamente autonomo. Esaurito il discorso sulla struttura interna del verso, per il quale, nonostante tutto, ha aperto la strada ai trattati di poetica volgare a venire, Trissino deve proseguire ed esaurire la trattazione del *ῥυθμός* dedicando il debito spazio ad un tema non nuovo, ma bisognoso di risistemazione: quello delle forme metriche. Nella poesia volgare, esse si distinguono prevalentemente sulla base degli schemi strofici individuati dalla rima, per cui può sembrare paradossale il fatto che il primo difensore del verso sciolto dedichi addirittura un terzo del suo trattato alle disposizioni rimiche. A questo riguardo non bisogna sottovalutare il peso modellizzante che le *artes* medievali esercitavano ancora nel Cinquecento<sup>10</sup>, in quanto uniche rappresentanti, fino ad allora, dei manuali di composizione poetica in volgare, per di più nobilitate, agli occhi di coloro che, come Trissino, non dubitavano della paternità dantesca, dall'opera che costituiva di fatto il culmine di quella tradizione teorica, il *De vulgari eloquentia*. Inoltre, la rima non è per Trissino deprecabile in sé: i generi che, come la lirica, sono caratterizzati da *dolcezza* e *vaghezza* (si veda l'incipit della quinta divisione) la richiedono naturalmente, pertanto una poetica che aspiri a coprire tutte le possibili declinazioni stilistiche (si pensi alla rassegna delle idee ermogeniche) e, di conseguenza, tutti i generi della poesia, non può esimersi dall'illustrare le forme tradizionali di quei generi che proprio dalla rima assumono il proprio preciso statuto.

La fonte principale per queste due divisioni è dichiaratamente la *Summa* di Antonio da Tempo<sup>11</sup>. Nella sua personale rielaborazione del trattato metrico,

*La teoria della composizione del verso nella Poetica di Giangiorgio Trissino*, in M. DAL CENGIO, N. MAGNANI (a cura di), *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, Longo, Ravenna 2020, pp. 179-191.

<sup>10</sup> Almeno per quel che concerne le questioni metriche: a livello retorico, le *artes dictandi* e le *poetriae* sono sostanzialmente ignorate a favore degli autori classici. Cfr. H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare*, cit., p. 56.

<sup>11</sup> *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, composta nel 1332 e pubblicata a Venezia nel 1509

Trissino sostituisce di fatto gli *exempla ficta* di Antonio con esempi reali, tratti dalla tradizione lirica volgare: se si vuole individuare un canone di riferimento per Trissino è questo il luogo giusto dove cercarlo. In via preliminare, potrebbe essere legittimo avanzare il seguente quesito: Trissino individua tale canone a monte di considerazioni stilistiche sulla poesia in sé, o la sua idea di perfezione formale è desunta dal canone stesso, assemblato mediante un'idea di *auctoritas* più o meno condivisibile? Se si dovesse propendere per questa seconda ipotesi, allora si dovrebbe parlare di un Trissino fondamentalmente in accordo con il bembismo, dal momento che nella *Poetica* gli esempi tratti da Petrarca sono di gran lunga maggioritari e che nel suo controverso dialogo *Il Castellano* si legge espressamente il seguente giudizio: «tra i nostri, quelli che sonno più da la patria lingua partiti et a quella di Dante e de 'l Petrarca accostati hannno havuto migliori stil»<sup>12</sup>. Di fatto per Trissino Petrarca rappresenta, a livello formale, il più perfetto fra i migliori, ma all'interno di questo gruppo il letterato vicentino pone anche autori che Bembo non avrebbe mai preso in considerazione, dal momento che egli adotta senz'altro criteri formali che vanno ben oltre il dato puramente linguistico. Trissino nella *Poetica* ragiona da metricologo, e soprattutto è un convinto aristotelico: di conseguenza l'individuazione di un canone non può prescindere dal *ῥυθμός* non meno che dal *λόγος*.

Nondimeno, il criterio utilizzato da Trissino per la costituzione del canone è in primo luogo linguistico: all'inizio della prima divisione egli attinge a piene mani dal *De vulgari eloquentia* per screditare i poeti che, come Guittone, Brunetto e Bonagiunta, «volseno scrivere» in «lingua pura toscana», e che «hebbenno per quella caufa cattivo stile»<sup>13</sup>. A coloro che avevano scelto di abbracciare il volgare materno, Dante contrappone la cerchia di *illustres poetantes* che hanno avuto il coraggio di *divertere* da esso per elevarsi alle vette sublimi e ideali del *vulgare latium illustre*, che per Trissino si identifica con la lingua "italiana" o "cortigiana", nell'accezione conferita dal vicentino a questo sintagma all'epoca praticamente inedito e fonte di accese polemiche. Fra questi, Trissino pone espressamente Dante, Petrarca, Cino da Pistoia e Guido Cavalcanti, che possono essere considerati l'eccellenza della poesia italiana in termini linguistici. Il quartetto è ribadito nel capitolo introduttivo sulle *forme di dire* ermogeniche, dove si dice che Petrarca si distingue per grandezza e bellezza, Dante in grandezza, costume e artificio, Cino in chiarezza e costume e Guido in dolcezza e acume<sup>14</sup>. Anche in questo caso Trissino si attiene a un metro di giudizio di natura lingui-

per i tipi di Simone da Lovere. Cfr. Richard Andrews in A. DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977, p. VIII.

<sup>12</sup> G.G. TRISSINO, *Scritti linguistici*, cit., p. 56.

<sup>13</sup> *Poetica* 1529, c. IIIv.

<sup>14</sup> Cfr. *Poetica* 1529, c. Vv.

stica, in quanto, degli strumenti che per Ermogene veicolano le diverse declinazioni stilistiche, il vicentino prende in considerazione solo la λέξις, ovvero, secondo la sua interpretazione di questo concetto, la componente lessicale, oltre all'ἔννοια, il portato semantico delle parole stesse.

Tuttavia, sebbene il fattore lingua giochi un peso determinante nell'individuazione del canone, Trissino è molto attento anche agli aspetti più propriamente stilistici: in particolare, egli accorda grande importanza alla perizia tecnica adoperata sul versante metrico, ovvero a quegli artifici che, uniti a un'adeguata selezione lessicale, devono garantire *sonorità* al prodotto poetico, ottemperando a quello che per Bembo era uno dei due fini massimi della poesia, la *piacevolezza*.

Se si prende in considerazione la sezione della prima divisione dedicata alle *forme di dire*, ci si rende conto che gli esempi portati da Trissino sono equamente ripartiti fra Dante e Petrarca: fra i modelli di poesia ai quali attenersi per la selezione lessicale, il padre della lingua che, con il *De vulgari eloquentia*, aveva fornito le linee-guida per la cura dell'aspetto linguistico inerente al poetare non poteva che godere di una posizione privilegiata. Trissino cita Petrarca diciassette volte, mentre da Dante attinge in diciotto casi, sempre dalla *Commedia*, con una netta preferenza per *Purgatorio* e *Paradiso* (rispettivamente nove e sette citazioni, di contro alle sole due dall'*Inferno*). La scelta di rivolgersi esclusivamente al poema si spiega con la necessità di esemplificare un ventaglio di situazioni stilistiche tanto ampio come quello suggerito da Ermogene, e in questo senso la *Commedia*, in quanto poema narrativo e dialogico, offriva il più ricco campionario di *forme di dire* fortemente connotate dal punto di vista stilistico e retorico. D'altra parte, era altrettanto necessario che questi frammenti esibissero, per quanto possibile, i tratti linguistici nobili e "panitaliani" del volgare illustre, che spesso vengono soffocati dall'espressività realistica del linguaggio sperimentato da Dante nella prima cantica: di qui il privilegio accordato a *Purgatorio* e *Paradiso*.

A partire dalla seconda divisione, il ricorso a Petrarca diventa statisticamente predominante, soprattutto nella sezione sulle posititure degli accenti nel verso (diciannove citazioni). Seguono, a distanza, Dante (quattro, due dall'*Inferno* e due dalle *Rime*), Guittone, Bonagiunta (due a testa) e, per i versi trocaici, in particolare ottonari, Lorenzo il Magnifico e la canzone *Guiderdone aspetto avere* (attribuita a Rinaldo d'Aquino ma di Giacomo da Lentini). Non diversamente, per la rassegna delle figure metriche (troncamento, elisione, sinalefe, sineresi, dieresi, cesura) Petrarca conta la quasi totalità delle citazioni, ben sedici a fronte di una sola di Dante, ovvero il primo verso della *Commedia* che, insieme all'incipit del *Trionfo d'Amore*, è posto a illustrazione della cesura terza. Si affacciano qui, e in maniera più consistente si affacceranno nelle due divisioni successive,

gli altri rappresentanti della tradizione lirica italo-romanza, compresi coloro a cui era stata rimproverata, sulla scorta di Dante, l'estraneità al volgare illustre, ovvero i cosiddetti siculo-toscani, nonché gli alferi della poesia siciliana delle origini e quello che resterà l'unico esponente della lirica del Quattrocento a essere considerato degno di menzione da Trissino, quel Lorenzo de' Medici che rappresenta certo il più alto esempio del petrarchismo toscano della seconda metà del XV secolo.

Per la fissazione delle regole che presiedono alla composizione del verso Trissino ha bisogno di rifarsi a un modello di riconosciuta perfezione tecnica, e Petrarca offriva il migliore esempio di allineamento fra l'elevatezza e nobiltà del contenuto e la politezza e proporzione della forma, a partire dallo sfruttamento consapevole di determinate soluzioni ritmiche che diventano da lì in avanti pressoché canoniche (fino alla loro definitiva consacrazione da parte del petrarchismo maturo)<sup>15</sup>, di contro alla relativa policromia dell'endecasillabo dantesco, che esibisce più frequentemente giaciture atipiche. Secondo studi recenti, dall'analisi delle partiture ritmiche dell'endecasillabo nei *Fragmenta* affiorerebbe un utilizzo da parte di Petrarca di soluzioni «in genere molto ricche e molto variate, certo contrassegnate da una profonda coerenza formale»<sup>16</sup>. Proprio questa varietà regolata doveva fornire a Trissino la legittimazione pratica del suo sistema teorico, fondato sulla relativa limitazione nella casistica delle giaciture toniche in relazione all'estrema libertà nelle sedi delle incisioni verbali.

Anche gli schemi rimici e i generi metrici potevano essere attinti quasi interamente da Petrarca, ma pur confermando la preferenza accordata al poeta dei *Fragmenta* (33% delle citazioni), nella terza e quarta divisione Trissino allarga sensibilmente il novero degli *auctores*. La novità è rappresentata dall'alta frequenza di citazioni da Cino da Pistoia (quasi il 20%), seguito da Dante e Guittone d'Arezzo (10% ciascuno). Il restante 27% è in buona parte spartito dai siciliani, quasi sempre coinvolti per esemplificare schemi rimici particolarmente ricercati e rari, ma comunque ammessi nella pratica della corretta versificazione: Trissino esibisce frammenti tolti da Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Mazzeo di Ricco, Ranieri da Palermo (in realtà Mazzeo di Ricco), Ruggeri d'Amici (in realtà Rinaldo d'Aquino), Re Enzo, Federico II, Pier delle Vigne. Altri poeti coinvolti sono Guido Cavalcanti, Bonagiunta Orbicciani, Onesto da Bologna, Guido Novello da Polenta, Inghilfredi da Lucca, Pucciandone Martelli, Gherardo da Castelfiorentino, oltre a Boccaccio, Franco Sacchetti, Lorenzo de' Medici. Solo una menzione Trissino riserva a Burchiello, la cui pratica versifica-

<sup>15</sup> Cfr. M. PRALORAN, A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in M. PRALORAN (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Roma-Padova 2003, p. 3-123: 8.

<sup>16</sup> M. PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in M. PRALORAN (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, cit., p. 129.

toria non convenzionale, in particolare la coltivazione del sonetto caudato, non è ritenuta degna di rappresentare l'uso dei buoni autori<sup>17</sup>.

### **Trissino avversario del bembismo?**

L'abbandono delle forme desuete descritte da Antonio da Tempo è la chiave per comprendere il criterio secondo il quale Trissino costruisce il suo universo poetico di riferimento. Non si tratta tanto del rifiuto del canone rigido imposto da Bembo e dalla coeva giuntina di *Sonetti e canzoni di diversi autori toscani* (1527): la *Poetica* non è prodotta con l'intenzione di contrapporsi frontalmente a questi due alferi del petrarchismo da una parte e della toscanità della tradizione lirica dall'altra, in quanto gran parte di essa è concepita come un repertorio tecnico di composizione, e al corpus della poesia italo-romanza nel suo complesso si rivolge per verificare la vitalità di tutte le soluzioni ammesse dalla logica combinatoria presso i "buoni autori", individuati su basi eminentemente estetiche<sup>18</sup> (come dimostra il ripetuto richiamo alla *risonanza*). In altre parole, superata la sezione linguistica del trattato, che fa da sintesi e controverifica delle tesi italianiste per cui sono concepite le altre sue opere teoriche, Trissino non si preoccupa più di impostare un canone rispondente all'ideale linguistico a cui è fedele, ma intraprende la stesura della sezione metrica facendosi guidare da criteri estetici di natura prevalentemente ritmica<sup>19</sup>.

Di conseguenza, non è a Bembo che Trissino intende opporsi, quanto a quello stesso Antonio da Tempo che pure era stato indicato, insieme a Dante, come l'orizzonte teorico di riferimento del trattato<sup>20</sup>. Lo scopo di Bembo è fondare

<sup>17</sup> Cfr. *Poetica* 1529, c. XLlr.

<sup>18</sup> Cfr. A. QUONDAM, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in N. POZZA (a cura di), *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino* (Odeo del Teatro Olimpico, Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979), Accademia Olimpica, Vicenza 1980, pp. 76 e sg.

<sup>19</sup> Secondo Maria Lieber invece il canone che va delineandosi lungo l'intero trattato è orientato dall'elezione esplicita delle quattro eccellenze linguistico-stilistiche operata nella prima divisione. Cfr. M. LIEBER, *Gian Giorgio Trissino e la translatio studii*, cit., p. 140.

<sup>20</sup> Per una prospettiva diversa cfr. A. QUONDAM, *La poesia duplicata*, cit., pp. 72 e sg.: «La *Poetica* si contrappone frontalmente, anche se non li cita mai in modo diretto, a due testi capitali, da poco stampati: le *Prose* del Bembo e la giuntina di *Sonetti e canzoni di diversi autori toscani*. E non tanto per la scontata sostituzione di «italiani» a «toscani» che ostinatamente il Trissino dissemina nelle pagine della sua *Poetica* [...], quanto per la fondamentale differenziazione riguardo al *canone* degli autori esemplari [...]. Il suo articolato intervento (tra *Poetica* e *Rime*) vuole affrontare il problema centrale: la questione del canone, la sua forma, la questione della tradizione, la sua profondità storica e la sua estensione, geografica, in prima istanza («toscana» o «italiana?»), ma anche in termini formali ravvicinati, d'ordine strettamente tecnico, metrico, insomma. E Trissino interviene in modo polemico: l'immediata citazione delle sue referenze fondamentali – Dante e Antonio di Tempo – non è altro che l'esibizione di autorità altre rispetto a quelle messe in gioco da Bembo prima e dalla raccolta giuntina poi, finalizzata a produrre una contrapposizione verticale,

un canone, quello di Trissino è fondare l'*ars poetica* italiana. Non sono dunque le *Prose* a interessarlo, ma quanto prima di lui era stato fatto nel campo di cui viene a occuparsi. Oltretutto, è ipotizzabile che le prime quattro divisioni della *Poetica* fossero in buona sostanza già composte all'altezza dell'uscita delle *Prose*. Trissino, infatti, non nomina mai Bembo in questa sede, mentre lo fa già in apertura della quinta divisione, nel momento in cui va a duplicare, per così dire, le premesse metodologiche della prima parte del trattato:

Laonde volendo io scrivere l'arte poetica in lingua di sì, cioè in lingua italiana, mi parve cosa necessaria trattare delle rime con le quali quasi tutti i poemi di quella lingua erano stati composti [...]. Alle quali rime, avvegna che l'età nostra abbia cominciato a dare molta luce, non è però l'artificio loro talmente risorto che non abbia ancora bisogno di aiuto. Perciò che alcuni gentili e leggiadri ingegni, come furono il Sannazaro e 'l Bembo et alcuni altri, componendo in rime, non ardivano partirsi dalla semplice imitazione del Petrarca. E come punto da quella si partivano e si scostavano, incorreano in non piccioli errori, talché alcuni di costoro non sapeano distinguere i mandriali dalle ballate, né quelle dalle canzoni, né discernevano i serventesi dall'altre sorti di poemi, come negli scritti loro si può chiaramente vedere (*Poetica* 1562, c. 4v).

Il coinvolgimento di Bembo è significativo in quanto ne riguarda tanto la pratica poetica quanto l'attività teorica: della prima, Trissino addita il petrarchismo "tecnico", che accomuna Bembo al Sannazaro del quale, nel 1530, erano uscite postume le *Rime*, caratterizzate da una decisa impronta petrarchesca a partire dall'adozione quasi esclusiva del sonetto e della canzone. Proprio la limitatezza degli orizzonti metrici è l'oggetto della critica trissiniana a questa scuola poetica, che non è in grado di padroneggiare le altre forme che pure sono state magistralmente coltivate dagli altri "buoni autori", specialmente nel secolo precedente a quello di Petrarca.

La critica al petrarchismo è tutta fondata sulla riproduzione accanita del modello in termini di "artificio" delle "rime", ovvero di mero repertorio tecnico inteso nella sua estensione, mentre non coinvolge in alcun modo la padronanza che Petrarca – e i petrarchisti – dimostrano nella fruizione dei loro generi d'elezione, sonetto e canzone, né tantomeno l'*usus* linguistico, già confermato come *optimus* nella prima divisione. Ai petrarchisti è imputata l'ignoranza nei confronti di generi come la ballata, il madrigale e il serventesi, non solo a livello di competenza pratica ma anche di conoscenza teorica: gli "scritti" a cui fa riferimento Trissino sono una chiara allusione alle *Prose* e alla classificazione sommaria e non convenzionale che vi viene fatta dei generi tradizionali. La denuncia della confusione che fra questi ultimi viene fatta nei suddetti "scritti" trova riscontro nelle imprecisioni effettivamente imputabili alla digressione

una frattura, una vera e propria alternativa».

metrica bembiana, come il fatto di considerare la ballata un tipo di canzone o l'accusa rivolta a Dante per aver chiamato sonetto una canzone della *Vita nova* (dove si tratta, invece, proprio di sonetto, seppure rinterzato)<sup>21</sup>.

Nelle ultime due divisioni, per inciso, dove le citazioni poetiche si fanno più occasionali, Petrarca e il Dante della *Commedia* tornano a dominare incontrastati, in quanto i criteri di selezione sono qui orientati dal piano del contenuto. A ricevere esemplificazione sono soprattutto le figure retoriche, in particolare le figure di senso e di pensiero. Una volta venuta meno la necessità di rifarsi ai grandi artigiani delle forme metriche canonizzate dalla tradizione, Trissino può tornare ad affidarsi ai suoi modelli di lingua e di stile, che oltretutto gli potevano fornire il più ampio repertorio di figure, alcune delle quali entrate a far parte della memoria poetica collettiva così stabilmente da essere assurte al rango di *sentenzie*, o *gnomi*, ovvero esempi di linguaggio proverbiale<sup>22</sup>.

### Uno sguardo alle *Rime*

L'individuazione di un canone tecnico-stilistico di riferimento per Trissino può passare anche attraverso l'analisi della sua produzione poetica, in particolare le *Rime*. Se le scelte fonico-morfologiche della sua produzione lirica si accordano in pieno con la sua nota posizione italianista<sup>23</sup>, a livello tematico, lessicale, metrico e retorico la fitta trama di echi di cui è intessuta la lirica trissiniana conferma la vitalità dell'orizzonte letterario che emerge nella *Poetica*, un canone policentrico e pancronico fondato sul ben poetare<sup>24</sup>, ovvero su un utilizzo equilibrato e sapiente degli strumenti tecnici, e in particolare sulla gestione del  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  che deve contribuire a generare *soavità* e *vaghezza*. Gli esperimenti poetici in cui Trissino si cimenta non sono altro che una riproposizione del bagaglio tecnico peculiare a questo canone largo, spesso utilizzato in sinergia con istanze compositive squisitamente classiche, ma l'orizzonte di riferimento del trattato resta comunque quel canone, e non la propria produzione. Lo dimostra il fatto che le uniche volte in cui Trissino, nella *Poetica*, rinvia ai suoi esperimenti a titolo d'esempio, lo fa per segnalare una deroga ai precetti esposti giustificata dalla volontà di aderire a modelli della poesia greca e latina, come nel caso in cui egli

<sup>21</sup> Cfr. M. Pozzi (a cura di), *Trattatisti del Cinquecento*, I, Ricciardi, Milano-Napoli 1978, p. 137.

<sup>22</sup> Cfr. *Poetica* 1562, c. 20v. Oltre ai quattro esempi di *sentenzie* tolti da Petrarca e ai due da Dante, Trissino ne adduce anche due propri, in particolare dalla *Sophonisba* e dall'*Italia liberata da' Gotthi*. Per un'analisi del linguaggio proverbiale nella *Commedia* si veda ora G. CRIMI, *Proverbia e sententiae in Dante: a proposito di De vulgari eloquentia LVII, 2 e di altri casi*, in L. MARCOZZI (a cura di), *Dante e la retorica*, Longo, Ravenna 2017, pp. 43-55.

<sup>23</sup> Cfr. Amedeo Quondam in G.G. TRISSINO, *Rime 1529*, a cura di A. Quondam, Neri Pozza, Vicenza 1981, pp. 23 e sg.

<sup>24</sup> Cfr. A. QUONDAM, *La poesia duplicata*, cit., pp. 84 e sg.

fa riferimento ai suoi tentativi di riproduzione dell'ode pindarica e dell'asclepiadeo quarto oraziano<sup>25</sup>.

Le soluzioni lessicali in particolare denunciano chiaramente l'esigenza di espandere il repertorio petrarchesco fino a comprendere gli usi peculiari dei buoni autori maestri di metrica<sup>26</sup>, con l'esclusione dei termini eccessivamente connotati dal punto di vista regionale, in primo luogo i sicilianismi più estremi: il vocabolario poetico trissiniano è frutto di quella mescolanza forzosamente identificata con la *discretio linguarum* dantesca, ulteriormente sottoposta a normalizzazione fonico-morfologica su basi presumibilmente "cortigiane"<sup>27</sup>.

Anche l'uso delle forme metriche rispecchia in pieno quanto si legge nella terza e nella quarta divisione della *Poetica*: tutti i cinque generi individuati come canonici presso i buoni autori (sonetto, canzone, ballata, madrigale e serventese) sono rappresentati nella raccolta<sup>28</sup>, con l'aggiunta dell'egloga che sarà comunque introdotta nella sesta divisione e rientra all'interno degli esperimenti di matrice più marcatamente classica. Un confronto fra la teoria esposta nel trattato e gli schemi rimici praticati da Trissino è stato già eseguito da Gabriella Milan<sup>29</sup>, e non occorre qui riportarne i risultati puntuali. Complessivamente, anche su questo piano Trissino mostra coerenza, con poche eccezioni solo apparenti, come l'introduzione nei sonetti delle *Rime* delle combinazioni CDE DEC e CDE EDC per le terzine, che nella *Poetica* non sono vietate<sup>30</sup> ma non vengono di fatto contemplate in quanto «rarissime volte si truovano ufate»<sup>31</sup>, nonché le

<sup>25</sup> Cfr. *Poetica* 1529, c. LVIIr-v e sg. e c. LXVIv.

<sup>26</sup> Cfr. Amedeo Quondam in G.G. TRISSINO, *Rime 1529*, cit., pp. 24-36.

<sup>27</sup> Le oscillazioni fonetiche e morfologiche che potevano intervenire all'interno di una lingua veicolare quale quell'idioma *cortigiano e commune* (cfr. *Epistola de le lettere nuovamente aggiunte a la lingua italiana*, in G.G. TRISSINO, *Scritti linguistici*, cit., pp. 1-16: 15) con cui Trissino aveva verosimilmente familiarizzato negli ambienti poliglotti delle corti europee può dare ragione del «comportamento linguistico disomogeneo, anche contraddittorio» rilevato da Quondam nelle *Rime*, in cui secondo lo studioso «resta evidente la disinvoltura trissiniana, la rinuncia a criteri rigorosi e discriminanti, in particolar modo per quanto attiene il vocalismo: la rivendicazione, insomma, d'una piena autonomia di scelta, senza riferimenti obbligati o vincolanti» (G.G. TRISSINO, *Rime 1529*, cit., p. 27). La distribuzione di queste varianti potrebbe anche essere orientata dal rapporto instaurato nella prima divisione tra la fonematica del dettato poetico e i vari stili, intesi in senso ermogenico, di volta in volta predominanti. Cfr. J. BARTUSCHAT, *Fra Petrarca e gli antichi: le Rime e la Poetica di Gian Giorgio Trissino*, in V. CARATTOZZOLO, G. GÜNTERT (a cura di), *Petrarca e i suoi lettori*, Longo, Ravenna 2000, p. 191 n. 35, in cui la frequenza delle vocali *a* e *o* rilevata nella canzone XXXI è messa in relazione con la prescrizione di queste vocali per lo stile della *venerazione* (cfr. *Poetica* 1529, c. VIv).

<sup>28</sup> Cfr. Amedeo Quondam in G.G. TRISSINO, *Rime 1529*, cit., p. 37.

<sup>29</sup> Cfr. Gabriella Milan *ibid.*, pp. 43-61.

<sup>30</sup> Cfr. *Poetica* 1529, c. XXXVIIIv: «Le volte poi, le quali sono la seconda parte dei sonetti, possono essere di qualunque combinazione di terzetti, la quale sia in tutto concorde».

<sup>31</sup> *Ibid.* Per i sonetti, Trissino adotta quasi esclusivamente moduli petrarcheschi, e fra questi solo i più comuni, sempre secondo il criterio della diretta proporzionalità fra frequenza statistica negli autori di riferimento e dignità di riproduzione (cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel*

derive metriche classicheggianti che vanno considerate parentesi puramente sperimentali, non presentate da Trissino come modellizzanti.

In definitiva, dai dati qui analizzati emergono chiaramente i seguenti aspetti: la *Summa* di Antonio da Tempo entra nella *Poetica* di Trissino in qualità di necessaria base teorica con cui confrontarsi per l'istituzionalizzazione di una nuova prassi poetica, aggiornata a partire da un'operazione di selezione di buone pratiche, linguistiche e metriche, a sua volta condotta su un canone programmaticamente ampio di autori della tradizione lirica italiana. Se le premesse divergono dunque da quelle del petrarchismo militante, l'esito della selezione operata da Trissino finisce per coincidere in parte con gli orientamenti stilistici promossi da Bembo, tanto nelle soluzioni linguistiche quanto nella frequentazione di un ritmo regolare, pulito, forse contrassegnato da una maggiore propensione ad assecondare la naturale cadenza binaria ascendente dell'endecasillabo rispetto al modello petrarchesco, che pure si muove nella stessa direzione. Trissino sembra tuttavia aspirare a un petrarchismo esasperato, nel senso di un'accentuazione delle istanze linguistiche "panitaliane" perseguite dai *Fragmenta* (ma ulteriori indagini di natura lessicografica andranno condotte in tal senso) e del loro ruolo di assestamento del patrimonio tecnico (metrico) della tradizione lirica volgare. Il programma teorico trissiniano affidato alle sei divisioni della *Poetica* si dimostra complessivamente coerente con i lineamenti formali della sua produzione in versi, del resto concepita simultaneamente alla teoria e in funzione ostensiva rispetto a essa.

## Bibliografia

- AFRIBO, A., *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Franco Cesati, Firenze 2001.
- ALIGHIERI, D., *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, Salerno, Roma 2012.
- BARTUSCHAT, J., *Fra Petrarca e gli antichi: le Rime e la Poetica di Gian Giorgio Trissino*, in V. CARATOZZOLO, G. GÜNTERT (a cura di), *Petrarca e i suoi lettori*, Longo, Ravenna 2000, pp. 179-200.
- CRIMI, G., *Proverbia e sententiae in Dante: a proposito di De vulgari eloquentia I.VII, 2 e di altri casi*, in L. MARCOZZI (a cura di), *Dante e la retorica*, Longo, Ravenna 2017, pp. 43-55.
- DANIELE, A., *Sulla Poetica di Giovan Giorgio Trissino*, in ID., *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Marra, Rovito 1994, pp. 111-141.
- DA TEMPO, A., *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977.
- DIONISOTTI, C., *Machiavellerie*, Einaudi, Torino 1980.
- DI SANTO, F., *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2018.
- DOLCE, L., *I quattro libri delle Osservazioni*, a cura di P. Guidotti, Libreria dell'Università, Pescara 2004.
- FLORIANI, P., *Grammatici e teorici della letteratura volgare*, in *Storia della cultura veneta*, III.2, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 139-181.
- ID., *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Liguori, Napoli 1981.
- GENSINI, S., *Dante, Trissino e l'identità della lingua*, «Studi filosofici», 2004, XXVII, pp. 69-99.
- GRIFFITH, T.G., *Theory and practice in the writings of Giangiorgio Trissino*, «Bulletin of the John Rylands Library», 1986, LXIX, pp. 139-165.
- GROSSER, H., *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- HERRICK, M.T., *Trissino's Art of Poetry*, in R. HOSLEY (a cura di), *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in honour of Hardin Craig*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1963, pp. 15-22.
- JOSÉ VEGA, M., *La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino*, «Castilla», 1991, XVI, pp. 169-188.
- LIEBER, M., *Giovan Giorgio Trissino (1478-1550) e Martin Lutero (1483-1546): due autori in cerca della lingua nazionale. La sperimentazione lessicale*, in *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni*, Atti del Convegno internazionale (Palazzo Paradiso, Ferrara 20-24 marzo 1991), II, a cura di M. Tavoni, Panini, Modena 1996, pp. 45-56.

- EAD., *Gian Giorgio Trissino e la translatio studii: un umanista tra greco, latino e italiano*, «Italienische Studien», 2000, XXI, pp. 119-151.
- MAGNANI, N., *La teoria della composizione del verso nella Poetica di Giangiorgio Trissino*, in M. DAL CENGIO, N. MAGNANI (a cura di), *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, Longo, Ravenna 2020, pp. 179-191.
- MARAZZINI, C., *Le teorie*, in L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, I, Einaudi, Torino 1993, pp. 231-329.
- MUSACCHIO, E., *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano*, «Italice», 2003, LXXX, 3, pp. 334-352.
- POZZI, M. (a cura di), *Trattatisti del Cinquecento*, I, Ricciardi, Milano-Napoli 1978.
- PRALORAN, M., *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in M. PRALORAN (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 125-189.
- PRALORAN, M., SOLDANI, A., *Teoria e modelli di scansione*, in M. PRALORAN (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 3-123.
- QUONDAM, A., *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in N. POZZA (a cura di), *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino* (Odeo del Teatro Olimpico, Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979), Accademia Olimpica, Vicenza 1980, pp. 67-109.
- TRISSINO, G.G., *La Poetica*, Gianicolo, Vicenza 1529.
- ID., *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, Arrivabene, Venezia 1562.
- ID., *Rime 1529*, a cura di A. Quondam, Neri Pozza, Vicenza 1981.
- ID., *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Salerno, Roma 1986.

**«Li più antiqui de' quali habia loro scripti possuto vedere»:  
alcune fonti per le *Institutioni* di Mario Equicola**

Marco Giorgi  
*Università degli Studi di Roma Tre*

A partire da un riesame della sezione metrica delle *Institutioni al comporre in ogni sorte di rima* di Mario Equicola, il contributo intende tornare a ragionare su alcune questioni generali relative al trattato: la sua datazione; le varie tappe in cui Equicola raccolse faticosamente i materiali assemblati nell'operetta; il modo in cui questi sono poi stati impiegati nei diversi paragrafi. Si propone infine qualche riflessione sul significato stilistico e storico-culturale dell'operazione equicoliana.

*Metrica, trattati, Equicola Mario, Cinquecento, raccolta Aragonese, Escorialense, Antonio da Tempo*

**1.**

Le *Institutioni* di Mario Equicola sono un libretto di cinquanta pagine non numerate, in quarto, edito postumo a Milano nel 1541 per i tipi di Francesco Minzio Calvo<sup>1</sup>. Le informazioni tipografiche si ricavano dalla dedicatoria di

<sup>1</sup> M. EQUICOLA, *Institutioni / di Mario Equicola / al comporre in ogni sorte di / Rima della lingua volgare, / con uno eruditissimo Discorso / della Pittura, / & con molte segrete allegorie / circa le Muse*

Marco Sabino a Uberto Strozzi, datata appunto 1 aprile 1541: a quell'altezza Equicola era ormai scomparso da una quindicina d'anni, nel luglio del 1525, essendo riuscito *in extremis* – appena un mese prima della morte – a licenziare l'*opus maius* del *Libro de natura de amore*; ma lasciando invece le *Institutioni* in un evidente stato di provvisorietà. Proprio in ragione dello sfasamento cronologico comportato da questa riemersione tardiva, già nel 1964 Dionisotti invitava a fare chiarezza critica su quella che gli appariva come «una bizzarra e incondita riesumazione»<sup>2</sup>.

Nella forma in cui ci è giunto, il testo si presenta di fatto bipartito: alle cc. 3r-11r vi è un proemio abbastanza esteso, aperto da una breve storia della poesia, che con alcune digressioni etimologiche e figurali (le «molte segrete allegorie circa le Muse et la Poesia» cui fa riferimento il titolo esteso) va dalle fondazioni mitiche e sacrali dell'arte fino alle origini della versificazione romanza in rima, arrivando a comprendere tutto il Trecento<sup>3</sup>.

Il discorso sulla lirica volgare, in specie, è introdotto da una lunga comparazione tra pittura e poesia (l'«eruditissimo discorso della pittura», ancora dal titolo), che pur celebrando entrambe le arti si risolve del tutto a favore di quella poetica, e culmina in un interessante paragone tra i classici della pittura greca e latina e gli antichi poeti volgari, di cui Equicola costituisce così un suo canone originale. Se ne ricava una linea che parte da Guittone, passando per Guinizelli, Cavalcanti, Cino e Dante, e arriva infine a Petrarca, che anche per il cortigiano Equicola rappresenta il modello sommo della poesia in volgare; non si tratta però di un canone chiuso, visto che dopo Petrarca sono annoverati altri due poeti: Giovanni Boccaccio e Franco Sacchetti<sup>4</sup>.

& la / poesia, in Milano / l'anno / M.D.XLI (= *Institutioni*). Fatta salva l'indicazione dei fascicoli (A-E [+ F]), le pagine del trattatello sono prive di numerazione: per semplicità saranno indicate col numero di carta a partire dal frontespizio (c. 1r). La lettera dedicatoria è alle cc. 1v-2v.

<sup>2</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio», 1964, II, pp. 291-341, a p. 296.

<sup>3</sup> Pietro Petteruti Pellegrino ha suggerito di inquadrare l'intera sezione relativa alla storia della poesia nella tradizione discorsiva dei panegirici di arti e scienze, ravvisando in essa un «tipico esempio di *laudatio* di un'arte», cfr. P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Tessere landiniane nelle 'Institutioni' dell'Equicola. Annotazioni a margine di un caso di intertestualità dissimulata, ovvero di un accorto e misurato plagio*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 1998, pp. 161-217, in particolare le pp. 164-165.

<sup>4</sup> Gli unici studi specificamente dedicati alle *Institutioni* si sono concentrati proprio sugli elementi più originali della sezione introduttiva, il cosiddetto *Introdottorio*, e in particolare sul canone critico tratteggiato nel paragone tra poeti e pittori: cfr. M. L. DOGLIO, *Le Institutioni di Mario Equicola: dall'istitutio principis alla formazione del segretario* [1982], in EAD., *Il Segretario e il Principe. Studi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 53-69; P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Tessere landiniane*, cit.; ID., *Un'auctoritas sommersa: l'Equicola delle Institutioni nella princeps corbinelliana del De vulgari eloquentia*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo, Bulzoni, Roma 2000, pp. 171-221. Raccogliendo alcuni suggerimenti di Doglio, Petteruti Pellegrino ha definitivamente dimostrato quali sono i materiali assemblati da Equicola nella composizione del proemio (*Tessere landiniane*, cit., pp. 165-191; *Un'auctoritas sommersa*, op. cit., pp. 193-199), si tratterebbe: per la storia della poesia arcaica,

Alle cc. 11r-25v segue invece la trattazione metrica vera e propria. Soprattutto in relazione a questa, l'opera sembra mancare di una revisione complessiva, che venisse ad appianare alcune minime contraddizioni interne, e soprattutto a risolvere una più nutrita serie di ripetizioni; per di più, a mano a mano che ci si inoltra nel discorso metrico il grado di compiutezza dei paragrafi va scemando, e alle sezioni piuttosto estese dedicate a canzoni (cc. 11r-13v), ballate (cc. 14r-18v), sestine (cc. 18v-21r) e madrigali (cc. 21r-23r), o anche a quella più breve ma scrupolosamente articolata relativa ai sonetti (c. 23r-v), ne seguono altre corvivamente concluse, lacunose o addirittura telegrafiche, come quelle sui terzetti (4 righe), i rotondelli (2 righe) e il moto confetto (3 righe).

Meritano poi qualche considerazione a parte le riflessioni che troviamo nell'ultimo paragrafo, sotto il titolo di *Altra sorte di rime* (cc. 24r-25r). Si può pacificamente affermare che gli appunti raccolti in questa parte del testo – la cui denominazione è peraltro difforme, anche tipograficamente, rispetto a quelle delle sezioni precedenti – non hanno nulla a che vedere con le tipologie di componimenti non trattate negli altri paragrafi, come ci si aspetterebbe dal titolo, e hanno invece tutta l'aria di essere dei semplici materiali preparatori, forse raccolti da Equicola in fondo alla copia di lavoro, e magari stampati dall'editore per non ridurre ulteriormente le dimensioni di un trattatello che per mole era già piuttosto simile a un opuscolo. Si tratta in alcuni casi di semplici parafrasi dalla *Summa* di Antonio da Tempo (II-III, VII, LXXVII)<sup>5</sup>, di alcune *auctoritates* ciceroniane (*Or.* 67, *Rhet. Her.* IV 28)<sup>6</sup> e quintilianee (*Inst.* IX 38)<sup>7</sup>, di una riflessione metrica già sviluppata nel *Libro ms.* (nel capitolo su Guittone, pp. 237-238).

di alcuni capitoli del *Proemio al Comento* di Cristoforo Landino alla *Commedia*; per il paragone tra pittori e poeti, invece, la scintilla intertestuale dev'essere nata dal passo di *Institutio oratoria* XII, 10, 3-6, in cui Quintiliano abbozza una rapida storia della pittura proprio nell'ambito della sua opera retorica (ma Equicola ricava alcune notizie sui pittori anche dal *Brutus*, 70 ciceroniano e da *Naturalis historia*, XXXV, 56-128 di Plinio). Una prima radice del parallelo pittori-poeti è inoltre già ravvisabile nel testo base (*ante* 1509) del paragrafo cavalcantiano del *Libro de natura de amore*, nella sua redazione manoscritta, cfr. M. EQUICOLA, *La redazione ms. del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, a cura di L. Ricci, Bulzoni, Roma 1999 (= *Libro ms.*), p. 237, in cui il «semplice et naturale parlare, senza compositione», in cui «ogni cosa è sincera et sana, senza adulterino colore» proprio di Cavalcanti è accostato alla maniera di «Polignoto, pictore de simplicibus coloribus» – assegnando dunque a Cavalcanti la caratterizzazione stilistica e il pittore che nelle *Institutioni* saranno accostate a Guittone (e in parte a Guinizzelli).

<sup>5</sup> Cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, ed. critica a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977.

<sup>6</sup> Cfr. CICERONE, *L'oratore*, a cura di G. N. Barone, Mondadori, Milano 2006; ID., *La retorica a Gaio Erennio*, a cura di Filippo Cancelli, Mondadori, Milano 1992.

<sup>7</sup> Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino 2001.

## 2.

Le *Institutioni* non si concludono però con questi appunti. Nelle ultime due pagine (c. 25r-v) troviamo infatti sette osservazioni, fatte seguire senza soluzione di continuità ai materiali di cui si è appena detto: la prima non siglata, cinque siglate “BAN.” (corrispondono alle osservazioni dalla seconda alla sesta) e l’ultima siglata “Claricio”. Ancora Dionisotti attribuiva l’ultimo appunto all’imolese Girolamo Claricio, individuandone la fonte in una delle sue *Osservazioni alla princeps*, da lui curata, dell’*Amorosa visione* boccacciana, stampata a Milano nel 1521 da Andrea Calvo, fratello e collaboratore del Francesco editore delle *Institutioni*; e proponeva inoltre di risolvere la sigla “BAN.” in Bandello, amico e sodale di Equicola, ipotizzando una sua «revisione dell’opera fatta, ancora vivo l’Equicola o, meno probabilmente, dopo la morte di lui»<sup>8</sup>. Una revisione di Bandello, dunque, insieme a un appunto di Claricio.

L’attenzione della critica si è concentrata in particolare sull’appunto clariciano, ritenendo di potersene servire ai fini della datazione dell’opera. Una prima ipotesi proponeva infatti una cronologia compositiva ampia, riportando genericamente il trattatello al periodo del precettorato per Isabella d’Este, e quindi agli anni tra il 1508 e il 1519<sup>9</sup>. In parte affine era anche l’idea di Doglio, che riteneva le *Institutioni* composte tra il 1508 e il 1515<sup>10</sup>, restringendo di qualche anno l’arco compositivo alla luce di una presunta menzione dell’operetta metrica nel primo libro della *Chronica di Mantua* dello stesso Equicola, uscita a stampa nel 1521 e allestita a partire dal 1516<sup>11</sup>. In seguito Cherchi ha però messo in dubbio che questo rinvio di Equicola a delle sue «Institutioni» possa rimandare al trattato che noi conosciamo, privo infatti di appigli relativi al tema discusso in quel passo della *Chronica* (una breve digressione antonomastica sull’origine dei nomi «imperatore», «Cesare» e «Augusto») e complessivamente lontano dal disegno dell’opera cui si fa cenno<sup>12</sup>. Inoltre, giudicando l’appunto clariciano come

<sup>8</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, cit., p. 296n.

<sup>9</sup> Cfr. D. SANTORO, *Della vita e delle opere di Mario Equicola*, Jecco, Chieti 1906, p. 67.

<sup>10</sup> Cfr. M. L. DOGLIO, *Le Institutioni di Mario Equicola*, cit., pp. 53-54.

<sup>11</sup> Sulla *Chronica di Mantua*, cfr. D. E. RHODES, *Notes on the «Chronica di Mantua» of Mario Equicola*, «Gutenberg Jahrbuch», 1957, XXXII, pp. 137-141, ora in Id., *Studies in Early Italian Printing*, prefazione di G. Painter, The Pindar Press, Londra 1982, pp. 153-157; G. PILLININI, *La ‘Chronica de Mantua’ di Mario Equicola e la sua posizione nella storiografia rinascimentale*, in *Mantova e Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*. Atti del Convegno di Mantova, 6-8 ottobre 1974, Edigraf, Segrate (Milano) 1978, pp. 145-150.

<sup>12</sup> Cfr. P. CHERCHI, *Equicola, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLIII, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma 1993, p. 38; per il passo in questione della *Chronica di Mantua* si veda invece M. EQUICOLA, *Chronica di Mantua*, in 4°, senza luogo, dati tipografici e numerazione delle pagine (con la sola indicazione dei quaderni, dalla lettera A alla Z, poi Aa, Bb, Cc, Dd): «Questo baste in questo loco perciò che abundantemente et più ad proposito di ciò parliamo ne le nostre *Institutioni*, dove qual Quintiliano lo oratore, noi un secretario de’ principi informamo»,

parte del testo base delle *Institutioni* e ritenendolo desunto dalle *Osservazioni all'Amorosa visione* del 1521, Cherchi ha creduto di poterlo utilizzare per fissare il termine *post quem* della composizione, che a suo avviso andrebbe collocata negli ultimi anni di vita dell'autore, tra il 1521 e il 1525.

Ma c'è un altro dato di qualche importanza che concorre a rendere più mosso il quadro relativo alla datazione e alle sette osservazioni conclusive: si tratta di un documento prodotto da Massimo Danzi in un suo studio sul poeta milanese Girolamo Cittadini<sup>13</sup>. Ebbene, da una lettera di Cittadini a Equicola del 13 maggio 1520, apprendiamo che a quell'altezza l'opera doveva aver già raggiunto un grado di compiutezza sufficiente perché potesse circolare per un parere tra alcuni amici e sodali (amici e sodali che erano però anche degli influenti letterati padani):

Duolmi sopra modo no(n) havere tanto tempo come saria il desiderio et debito mio di vedere la v(ost)ra poetica op(er)a, veramente piena di molta et varia dottrina. Era però il mio desiderio mosso più da cupidità di imparare che da affetto di correggere; non dimeno, p(er) testimonio che la ho vista, li troverete postillate di mia mano alchune mie opinioni, cose però no(n) di molto peso. Io desiderava rivederla insieme co(n) il Bandello n(ost)ro, ma l'imbasciatore del S<sup>te</sup> Marchese ha detto essere istruito da voi che si rimandasse imperò che il Bandello si trovava a Mantua. Così p(er) obedire lo ho consegnato al detto imbasciatore<sup>14</sup>.

Ora, da queste informazioni siamo in grado di ricavare: *a.*) che l'opera era sostanzialmente compiuta nel maggio del 1520; *b.*) che quelle che a noi appaiono come osservazioni al fondo, sono in realtà delle postille al margine trascelte dall'editore e riportate nella coda dell'opera. E possiamo anche ipotizzare con qualche certezza che fossero postille a più mani: senz'altro opera di Bandello; e probabilmente di Claricio, anche in considerazione del fatto che né Bandello nei suoi appunti, né Equicola in tutto il trattato, riportano mai in un modo simile la fonte di una citazione, ovvero trascrivendola come in prima persona, e appiccandovi poi il nome dell'autore dopo un punto. Non è certo invece che l'autore della postilla non siglata sia Cittadini: vero è che da quanto si ricava dalla lettera Cittadini sarebbe stato tra i primi (o addirittura il primo) a postillare l'operetta di Equicola, e non avrebbe avuto quindi bisogno di siglare le sue annotazioni – ma rimane un'ipotesi non dimostrabile. Più probabile invece che la paternità della postilla non siglata sia comunque da attribuire a un terzo individuo, pur di non certa identificazione, e non a Bandello o a Claricio: se prendiamo infatti le cin-

c. C. v.

<sup>13</sup> Cfr. M. DANZI, *Girolamo Cittadini poeta milanese del primo Cinquecento*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno Internazionale (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), Olschki, Firenze 1989, pp. 293-322: p. 302.

<sup>14</sup> Cfr. Mantova, AGM, E XLIX 3, b. 1647, cc. n.n., lettera del 13 maggio 1520.

que annotazioni bandelliane che subito la seguono, e proviamo a fare il percorso inverso, ricollocandole dal fondo ai margini, torna facile individuare i luoghi del testo a cui le postille si riferiscono. Nell'ordine si tratta: 1.) della sezione del proemio in cui Equicola cita i *Trionfi* di Petrarca per sostenere la priorità della poesia occitanica rispetto a quella volgare (a c. 10r), laddove Bandello ricorda la testimonianza delle *Familiare*s, in cui si afferma la precedenza della scuola siciliana; 2.) di un passo del paragrafo sulle canzoni in cui viene fissato il numero minimo e massimo delle stanze, e dei versi in una stanza (a c. 11v); 3.), ancora nel par. sulle canzoni (a c. 12r-v), del luogo in cui Equicola cerca di stabilire una tipologia e alcune regole per i rapporti rimici all'interno delle stanze; 4.) a c. 13r, dell'asserzione di Equicola in relazione al rapporto tra settenari ed endecasillabi nei piedi della stanza, per cui «Non hanno certo luogo i versi»; 5.) di un appunto di carattere conclusivo sull'inopportunità di prescrivere un numero massimo e minimo di versi, tranne che nei sonetti, probabilmente da collocare a c. 22r o in seguito. Come si può vedere le postille sono scelte dall'editore con una linearità che potrebbe tradire una selezione per autore; linearità che verrebbe invece a rompersi sia se ritenessimo bandelliana la prima postilla, che va collocata dopo c. 22v, e dunque ben più in basso della prima postilla siglata "BAN." (relativa a c. 10r), sia se assegnassimo a Bandello l'ultima annotazione, quella siglata "Clario", che andrebbe invece collocata più in alto (c. 21r) rispetto all'ultima postilla bandelliana (c. 22v).

Queste postille sembrano aprirci uno scorcio inedito su una piccola officina teorica di poesia in volgare, in cui una ristretta cerchia di intellettuali lombardi, di origine o d'adozione – accomunati da una sensibilità linguistica e formale poco incline a una selezione eccessivamente rigida dei modelli<sup>15</sup> – si trova, nei primissimi anni Venti del Cinquecento, a elaborare una sua proposta originale sull'intelligenza e la sistemazione delle forme poetiche.

Per quanto riguarda Equicola, poi, il tentativo di interpretazione formale e storiografica dei componimenti giungeva al termine di un'intensa attività di riscoperta documentaria, intesa in primo luogo a rendere fruibili i testi dei poeti delle origini, garantendo così l'effettiva possibilità di conoscere in varia misura la produzione poetica due-trecentesca. Solo in un secondo momento sarebbe venuta l'esigenza di una gerarchizzazione e organizzazione tipologica delle forme.

Si tratta allora di capire a quali fonti è ricorso Equicola in queste diverse fasi, ossia su quali codici e testi ha conosciuto la poesia delle origini, e a quali autorità metriche si è rivolto per derivarne le categorie interpretative utilizzate nel trattato.

<sup>15</sup> In proposito si vedano ancora le osservazioni di Danzi, in M. BANDELLO, *Rime*, a cura di M. Danzi, Panini, Modena 1989, pp. XXVI-XXVII.

## 3.

Conviene cominciare dai testi, e chiedersi innanzitutto quale immagine si potesse avere della tradizione lirica due-trecentesca tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento<sup>16</sup>. Per comprendere quali fossero le difficoltà di chi in quegli anni si accostasse a problemi e questioni di poesia volgare senza la scorta di un'autorità dirimente o di un codice che gli offrisse un bacino di testi sufficientemente ampio da cui ricavare una conoscenza di prima mano, sarà sufficiente fare un paio di esempi, a partire da uno dei luoghi più citati nei discorsi sulla poesia delle origini e sulla nascita e diffusione della versificazione romanza: il catalogo di poeti volgari offerto da Petrarca in *Triumphus cupidinis*, IV, 28-39 (l'intero passo è ai vv. 28-81).

Così, or quinci or quindi rimirando,  
vidi gente ir per una verde spiaggia  
pur d'amor volgarmente ragionando:  
ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia,  
ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,  
che di non esser primo par ch'ira aggia;  
ecco i duo Guidi che già fur in prezzo,  
Honesto Bolognese, e i Ciciliani,  
che fur già primi, e quivi eran da sezzo;  
Sennuccio e Franceschin, che fur sì humani,  
come ogni uom vide; e poi v'era un drappello  
di portamenti e di volgari strani [...]<sup>17</sup>

Insieme alla familiare petrarchesca I 1 6 e alle pagine della *Vita Nova* di Dante (xxv, 3-10; o, per i pochi che avevano accesso al trattato, del *DVE*, I 10 2) questo era uno dei passi principali su cui si concentravano i primi tentativi di fare una storia della poesia in volgare<sup>18</sup>. Ma che cosa rappresentavano i nomi qui citati per un lettore colto a cavallo tra Quattro e Cinquecento? Maria Clotilde Camboni, che per prima si è posta il quesito, ha provato a rispondere osservando come sciolgono questa serie i due commenti ai *Trionfi* dell'ultimo quarto del XV sec., quello di Bernardo Illicino (Bologna, Annibale Malpigli, 1475) e quello anonimo pubblicato a Parma, presso Andrea Portilia nel 1473<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> La questione è stata posta in questi termini da M. C. CAMBONI, *La formazione della raccolta aragonese*, «Interpres», 2017, XXXV, pp. 7-38, da cui ricavo gli esempi che seguono.

<sup>17</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Mursia, Milano 1988, pp. 174-176.

<sup>18</sup> Come ricorda ancora P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Un'auctoritas sommersa*, cit., p. 180, le *auctoritates* messe in campo sono state individuate da S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento* [1911], in ID., *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, ed. riveduta, con integrazioni inedite, a cura e con postfazione di C. Segre, Antenore, Padova 1995, pp. 193-194.

<sup>19</sup> Cfr. M. C. CAMBONI, *La formazione della raccolta aragonese*, cit., pp. 13-17. Per i passi citati

Nelle sue chiose Ilicino si trova costretto ad ammettere di non saperne molto («Assai in questo luogo è manifesta cagione e scusa di più particolare expositione de' preindutti exempli [...] a noi non essere totalmente cogniti»), limitandosi a constatare che se Petrarca sentiva il bisogno di ricordare queste figure, allora doveva trattarsi senz'altro di uomini dotti («ma bene sotto generalità si può considerare ciascuno d'essi per lo testimonio di messer Francesco esser stato docto homo»). Non andrà infatti dato troppo credito all'affermazione che come Dante è «per sé manifesto per le opere sue», lo stesso valga «medesimamente di Messer Cino»: lo si dice infatti anche dei *due Guidi*, di cui però subito dopo Ilicino fallisce anche la semplice identificazione, equivocando Guinizzelli con l'astrologo Guido Bonati.

Il commentatore della stampa Portilia, invece, cerca di fornire una spiegazione a partire dal contesto, con degli effetti che ai nostri occhi risultano involontariamente comici. Infatti da un lato, commentando l'inizio del catalogo, dice: «questi de li quali lo auctor fa mention in questi versi furono huomini vulgari, e perché furono assai noti et conosciuti non gli è bisogno expositione alchuna». Ma poi dimostra di ignorare del tutto chi fosse Guittone, sostenendo che «fu questo Guiton d'Arezo uomo arrogante et superbo et credeasi sapere più che non sapea. Et però dice il testo che esso mostrava avere ira, perché non era posto dinanzi a tutti».

Insomma, sullo scorcio del XV sec. questi nomi risultavano completamente opachi perfino a dei letterati di professione, ai quali la tradizione poetica in volgare del Duecento e del Trecento doveva apparire come un oggetto misterioso, una nebulosa indistinta da cui emergevano nitidamente soltanto le figure dei grandi trecentisti. Di questo avviso sembra essere d'altronde anche Tanturli, quando sostiene che «chi abbia pratica di codici fiorentini di quei decenni o anche di tutto il secolo, sa bene che un poeta come il Cavalcanti (a parte la canzone *Donna me prega*) è raro e Cino da Pistoia rarissimo, e di tanti, come di Guittone, del Guinizzelli e degli altri dugentisti in genere, ma anche di un poeta ben più recente come Cino Rinuccini, non c'è traccia»<sup>20</sup>.

Ma la situazione non era molto diversa ancora nel primo decennio del Cinquecento, così come possiamo ricavare da uno zibaldone di Angelo Colocci (ms. Vat. lat. 4831), studiato da Nadia Cannata, senz'altro anteriore al 1515 e probabilmente databile tra il 1505 e il 1508. Alle cc. 31-94 del codice si trova l'abbozzo

dei due commenti ai *Trionfi* seguò la trascrizione di Camboni, che li riporta per esteso nel suo lavoro: per il commento di Ilicino, Camboni si avvale della *princeps*, consultata sull'incunabolo Yd. 62 della Bibliothèque National de France, cc. n. n.; per la stampa Portilia, invece, legge la copia conservata presso la Biblioteca Corsinana, consultabile *online* nella biblioteca digitale della BEIC (*Biblioteca Europea di Informazione e Cultura*), ff. e4v-e5v.

<sup>20</sup> Cfr. GIULIANO TANTURLI, *La Firenze laurenziana davanti alla propria storia letteraria* in Lorenzo il Magnifico e il suo tempo, Olschki, Firenze 1992, pp. 1-38, cito da p. 29.

di una breve storia della poesia in volgare, che muove dai provenzali, ignora i siciliani, e si sofferma a lungo su Petrarca e alcuni suoi amici (Tommaso da Messina, Socrate, Pandolfo Malatesta, Sennuccio del Bene), «personalità che avrebbero avuto poca o nessuna influenza sullo sviluppo della poesia italiana posteriore, ma suscitavano la curiosità di Colocci per il giudizio affettuoso che ne dava lo stesso Petrarca»<sup>21</sup>. La rassegna prosegue poi predisponendo altri paragrafi, solo in parte effettivamente compilati, relativi a Guinizelli, Cavalcanti, Dante, Cino, Bonagiunta e Guittone, Francesco da Barberino e Onesto da Bologna. Alcune delle pagine riservate alla trattazione di questi autori non vennero mai riempite: è il caso di Francesco da Barberino e Onesto da Bologna; ma anche altre furono compilate solo in parte, come quelle di Bonagiunta e Guittone, ove si registrano in pochissime righe soltanto le notizie ricavabili dai *Trionfi* e dalla *Commedia*.

Pure per gli altri, però, Colocci ricorre prevalentemente a fonti aneddotiche, derivate dalla tradizione novellistica o delle facezie, e a poco altro. La sezione cavalcantiana, ad esempio, dopo un breve sunto della «facezia di Boccaccio», ossia della novella VI, 9 del *Decameron* (c. 49r) riporta solo poche notizie su «quella canzona nobile che cita el petrarca artificiosa docta [...] cecco dascoli la reprende», aggiungendo: «costui sol guinicelli dice al petrarca esser stato in prezzo et non di poca stima. Costui fu dopo guido guinicelli»<sup>22</sup>. Evidentemente a quest'altezza oltre a *Donna me prega*, Colocci non doveva avere un'ampia conoscenza della poesia di Cavalcanti; e lo stesso si può dire per gli altri Stilnovisti, con l'ovvia eccezione di Dante.

#### 4.

Intorno agli anni '10 del Cinquecento, anche Equicola doveva confrontarsi con problemi simili a quelli di Colocci e dei commentatori quattrocenteschi dei *Triumphs*. Lo stato delle sue conoscenze in materia di poesia volgare è testimoniato infatti da una variante redazionale – in seguito cassata – contenuta nel testo base della versione manoscritta del suo *Libro de natura de amore* (ms. N.III.10 della Biblioteca Nazionale di Torino). Com'è noto, il primo libro del trattato si apre con una variegata rassegna di autori moderni che hanno affrontato la materia amorosa nelle loro opere. All'interno del paragrafo su Guittone (cc.

<sup>21</sup> Cfr. N. CANNATA SALAMONE, *Alle origini della trattatistica sul volgare nel primo Cinquecento: le Annotazioni sul volgare ydioma di Angelo Colocci (ms. Vat. Lat. 4831)*, «The Italianist: Journal of the Departments of Italian Studies at the Universities of Cambridge, Leeds, and Reading», 26.II (2006), pp. 197-222, a p. 202.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 203. Il passo, che riporto nella trascrizione di Cannata, è a c. 49r del codice già citato, ms. Vat. lat. 4831.

20r-22v), Equicola si trova così a discorrere dei più antichi «dicatori di amore in la lingua vulgare», a proposito dei quali afferma:

*Libro ms.*, c. 21v (testo base, cassato):

li più antiqui de' quali habia loro scripti possuto vedere trovo da mille duecento anni dal parto dela Vergine, fra quali forono preclari [alcuni frati de san Francesco, *in interl.*] Nuccio Coltraro da Sena, Boetcio da Reggio, Altrovandino, Guido Novello de Opulenta, Redolfino [ferrarese, *in interl.*] et Antonio del Tempo iudice ferrarese [*corr. in interl.* paduano; *marg. sin.* il quale scrisse un libro de l'arte de componere in rima che lo ho visto], Maestro Marco Calcaterra, Bernardo Roncici da Luca, Thomasi da Faenza, Cicco de Angelieri et altri de' quali ad suo loco ne farremo mentione. Tra questi fó di non poca existimatione fra Guicton da rezo...<sup>23</sup>

Da quale fonte Equicola ricavava questa serie, ai nostri occhi così singolare, di poeti volgari? Ci sono almeno due indizi che sembrano spingere in una direzione ben precisa. Subito dopo il brano qui citato (ed è questo il fulcro del paragrafo su Guittone) viene infatti riferita la «substantia» di una «canzona» dell'aretino, in cui sarebbe descritta «la pictura di amor carnale». È naturale che in una carrellata di opere e autori amorosi, un testo del genere – specificamente dedicato a illustrare, sia pure iconicamente, la *natura de amore* – «urgesse [...] alla penna del compilatore»<sup>24</sup>, e costituisse anzi la ragione principale della presenza di un apposito paragrafo guittoniano nella rassegna. Ma Equicola si confonde: quella da lui compendiata, infatti, non è una vera e propria *canzone*, bensì il «ciclo di sonetti (scambiati, come succedeva, per strofe di un unico componimento) del cosiddetto *Trattato d'Amore* di Guittone, quale noi lo conosciamo attraverso [...] l'unica testimonianza di quella che è forse la più singolare delle raccolte di rime antiche trecentesche»: il canzoniere Escorialense (Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, ms. lat. e . III. 23, cc. 74r-v)<sup>25</sup>. Non solo: dei dieci nomi di questa serie, osserva De Robertis, «alcuni sono sintomatici: *Nuccio coltraro da Sena*, *Boetrio* (cioè Botrico) *da reggio*, *Guido novello de opulenta* (cioè da Polenta) sono tra le presenze più caratteristiche dell'Escorialense. E ciascuno di questi tre nomi presenta caratteristiche grafiche che trovano riscontro solo nell'Escorialense», e non negli altri testimoni *recentiores* della stessa tradizio-

<sup>23</sup> Cfr. M. EQUICOLA, *Libro ms.*, cit., p. 235. Per i passi citati mi avvalgo della trascrizione e dell'apparato forniti da Ricci, riportando tra parentesi quadre solo le varianti d'autore utili ai fini del nostro discorso.

<sup>24</sup> Cfr. D. DE ROBERTIS, *La composizione del «De natura de amore» e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola*, «Studi di Filologia Italiana», 1959, XVII, pp. 189-220, a p. 192; ora in *Id.*, *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria italiana tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 66-87 (ma cito dall'estratto della rivista).

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 194-196.

ne<sup>26</sup>. Altri due nomi poi, quelli di *Altrovandino* e *Redolfino ferrarese*, sono pure riconducibili alla stessa famiglia, in quanto accoppiamento esclusivo del codice Mezzabarba, che li deriva forse da una sezione oggi perduta dello stesso Escorialense prima che questo venisse smembrato<sup>27</sup>.

Al momento della prima stesura del *Libro*, dunque, la testimonianza dell'Escorialense (e di eventuali altri codici non identificati, da cui sarebbero stati desunti i rimanenti cinque nomi)<sup>28</sup> era quanto di meglio Equicola potesse reperire per formarsi un'idea circostanziata della poesia delle origini. Ad ogni modo, una volta utilizzato per il testo del *Trattato d'Amore* guittoniano, il codice perse per Equicola ogni interesse e in tutto il *de natura de amore* non se ne trovano altre tracce.

In fase di revisione, inoltre, questa stessa seriazione sarebbe stata espunta e soppiantata da nomi di diversa provenienza, evidentemente per l'intervenire di un nuovo manoscritto ritenuto estremamente autorevole, che avrebbe finito per dominare incontrastato nel *Libro*, e in seguito anche nelle *Institutioni*:

*Libro ms.*, c. 21v (variante sostitutiva nel margine inferiore):

In Italia li più antiqui de' quali habia loro scripti possuto vedere trovo: Dino Frescobaldi, <antiquo dicitore fiorentino, (cass.)> Vergellino, <Lapo Saltarelli, (cass.)> et Lapo Gianni, antiqui dicatori; sequitano Pier de le Vigne, Notaro Iacomo talentino, Bonagiuncta da Lucca, <Guictone, [doi Guidi, in interl.] Guinicelli et Cavalcante (cass.)> et altri assai, de scripti de' quali altrove ne daremo iudicio. Tra questi fò di non poca existimatione fra Guicton da rezo...<sup>29</sup>

*Institutioni*, c. 11r:

Furono *et* degli altri, come Dino Frescobaldi, Vercellino, M. Honesto da Bologna, Antonio da Ferrara, Antonio del Tempo padovano.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 201-202. De Robertis nota pure, meticolosamente, che il più antico codice a riportare i tre nomi dopo l'Escorialense è il Mezzabarba (Marciano it. IX 191), codice affine al ms. dell'Escorial, la cui trascrizione viene però ultimata nel maggio del 1509, vale a dire non in tempo utile perché Equicola potesse conoscerlo e metterlo a frutto nel testo base della redazione ms. del suo *Libro* (il testo base essendo già composto prima della fine del 1509; ma si veda, nel dettaglio, la fine di questo paragrafo).

<sup>27</sup> Si tratta infatti di un codice composito, formato da cinque mss. indipendenti e di diverso formato uniti in epoca antica, con legatura del XVI sec., di cui solo l'ultima sezione (ff. 73-87) ospita le rime in volgare a cui ci riferiamo come canzoniere Escorialense. La descrizione del codice si deve a D. DE ROBERTIS, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Loescher-Chiantore, Torino 1954.

<sup>28</sup> Due dei quali, vale la pena ricordarlo, ci sono testimoniati esclusivamente dall'elenco di Equicola: *Maestro Marco Calcaterra e Bernardo Roncici da Luca*.

<sup>29</sup> Cfr. M. EQUICOLA, *Libro ms.*, cit., p. 235.

Le tracce lasciate dalla nuova fonte, peraltro, non si limitano a questo luogo. A c. 23r, in apertura del paragrafo su Cavalcanti, alcune varianti nel margine esterno e in quello inferiore denunciano l'aggiunta, in fase di revisione, di nuove notizie sui poeti trecenteschi; segno ulteriore che dopo la stesura del testo base Equicola era venuto a conoscenza di personalità a lui precedentemente ignote. Ai dieci nomi che troviamo a c. 21v, se ne sommano qui altri sette: *Fran Sacchetti, maestro Nicolò Cieco, Cino Reminacci fiorentino, Facio Delimberti e Senuccio Binucci, Honesto Bolognese e Franceschin D'Albici*; oltre ad essere ripetuti i nomi Dino Frescobaldi e di Guinizzelli, poi cassati per evitare la ridondanza<sup>30</sup>. La disposizione topologica delle varianti sulla pagina (sia di quelle a c. 21v che di queste ultime) sembrerebbe ricondurle inoltre a un medesimo stadio redazionale<sup>31</sup>: una campagna correttoria, cioè, in cui Equicola sarebbe tornato di nuovo a mettere mano al trattato per disporvi pazientemente le tessere raccolte, avendo pure cura di accomodarle nel fluire della trattazione e di evitare ripetizioni (alcuni autori, infatti, sottratti a queste due serie, troveranno spazio in seguito nel quinto libro della *princeps*).

Come si può vedere, si tratta di autori illustri, largamente rappresentati in questo o in quello dei canzonieri antichi, ma «solo un gruppo di codici li riunisce tutti assieme [...]; un siffatto assortimento non si riscontra che nei codici della tradizione della raccolta Aragonese (Ar), e in quelli, come il Palat. 204 della Nazionale di Firenze o come il Laur. pl. xc inf. 37, che più da vicino e più riccamente rispecchiano l'originale perduto»<sup>32</sup>.

D'altronde, che Equicola abbia potuto giovare della consultazione diretta dell'originale *libro di Ragona* è confermato da due lettere che Isabella d'Este rivolge nel 1512 alla cognata Isabella del Balzo, vedova di Federico d'Aragona e gelosa custode della sua biblioteca. Nella missiva del 3 gennaio 1512 infatti la marchesana ringrazia la cognata per averle prestato «il libro deli primi poeti volgari», assicurandola che lo terrà «cum debito rispetto e riverentia» e che non lo lascerà andare in altre mani; quindi, il 7 marzo lo rimanda indietro «in-

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>31</sup> È di questo avviso, ancora, D. DE ROBERTIS, *La composizione del «De natura de amore»*, cit., p. 206.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 204-206. De Robertis aggiunge che «conferme testuali, a questo punto, forse non ne occorrerebbero nemmeno». Nondimeno le conferme ci sono, si trovano semplicemente in un'altra sezione (e redazione) dell'opera: ossia nel quinto libro dell'*editio princeps* del 1525, ampiamente rimaneggiato rispetto alla versione manoscritta. Qui Equicola, esponendo «como latini et greci poeti, ioculari provenzali, rimanti francesi, dicitori thoscani, & trovatori spagnoli habiano loro amante lodato, & le passioni di loro stessi descritto», fornisce un elenco di *topoi* della lirica d'amore, con veri e propri lacerti e parafrasi dei componimenti a lui noti; parafrasi che «lascia[no] chiaramente trasparire, attraverso i tanti distorcimenti prosastici, alcune lezioni caratteristiche di Ar» (*ibidem*, pp. 107-108).

tegro et salvo como era [...] havendo visto quel che volevamo vedere dil libro di poeti volgari»<sup>33</sup>.

Se allora, come pare dimostrato, è proprio alla raccolta Aragonese che Equicola attinge per trarne le informazioni riportate nelle aggiunte marginali, dovremmo essere in grado di fornire una ricostruzione più circostanziata della cronologia variantistica di questo passo, e non solo. Ricci ha infatti dimostrato che il testo base del ms. torinese (contenente la serie di nomi desunta dal codice Escorialense) doveva essere già concluso prima della fine del 1509, così come risulterebbe anche da alcune date annotate dall'autore sul *verso* del foglio di guardia: gennaio 1509, termine della prima stesura; 24 ottobre 1509 e fine 1511 – che dovrebbero invece riferirsi a degli interventi successivi, ovvero a massicce campagne correttorie; posto che l'ultima data non va comunque intesa come limite ultimo del lavoro sul manoscritto<sup>34</sup>.

Infine di lì a qualche anno, nel 1512, profittando del suo ruolo di precettore di Isabella d'Este e avvalendosi della mediazione della sua illustre discepola, Equicola riuscì a mettere le mani sulla silloge di poeti volgari fatta allestire da Lorenzo de' Medici per Federico d'Aragona. Questa acquisizione avrebbe rivoluzionato radicalmente le sue conoscenze sulla poesia delle origini, permettendogli finalmente di consultare un vasto *corpus* di testi e autori eccellenti, che agli occhi del letterato alvitano dovette sembrare sufficientemente esaustivo della tradizione lirica trecentesca. Ma la stessa serie di nomi, pur scorciata, compare a testo anche nelle *Institutioni*, che sembrano anzi fondarsi, per la trattazione e l'esemplificazione, proprio sullo studio minuzioso del *libro di Ragona*<sup>35</sup>.

## 5.

Senza l'incontro con la silloge aragonese, dunque, le *Institutioni* così come le conosciamo semplicemente non esisterebbero. Per constatarlo è sufficiente guardare un po' più da vicino alla struttura che caratterizza le sezioni propriamente metriche del trattato.

<sup>33</sup> ASMn, Serie F.II.9, copialettere particolari di Isabella d'Este, b. 2996, 1.29, lettere a Isabella del Balzo del 3 gennaio e del 7 marzo 1512; ma cfr. anche M. BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante*, Sansoni, Firenze 1916, pp. 217-326, alle pp. 173, 226.

<sup>34</sup> Cfr. L. Ricci, *Introduzione*, in M. EQUICOLA, *Libro ms.*, cit., pp. 26-27.

<sup>35</sup> Su queste basi siamo quindi in grado di fissare delle coordinate cronologiche più solide per la datazione del trattatello metrico. La presenza a testo della serie di nomi desunta dalla silloge Aragonese ci permette infatti di individuare come termine *post quem* la data in cui Equicola venne in contatto col prezioso codice, ossia il gennaio 1512; il termine *ante quem* è invece individuato sulla base della missiva di Girolamo Cittadini del 13 maggio 1520, in cui ci si riferisce alle *Institutioni* come a un testo compiuto (vd. qui sopra, nel secondo paragrafo).

La formula sembra essere la seguente: innanzitutto *a.*) alcune rapide proposizioni teoriche o regole di carattere generale sui diversi tipi di componimento; seguite da *b.*) un'ampia esemplificazione, che costituisce la parte centrale dei diversi paragrafi, nella quale Equicola «sembra quasi compiaciut[o] della dovizia della documentazione fornita»<sup>36</sup>; e infine *c.*) una citazione obbligata dalla *Summa* di Antonio da Tempo, che assurge al ruolo di principale *auctoritas* metrica, da calare alla fine della trattazione per puntellare alcuni degli enunciati precedenti, anche a costo di ripetere, a volte parola per parola, informazioni già date.

Ma prendiamo ad esempio la sezione relativa alle canzoni (cc. 11r-13v), che insieme a quella sulle ballate è tra i paragrafi più corposi e di maggiore impegno. Come si può vedere, in poche righe si forniscono alcune coordinate generali, di carattere morfologico e tematico:

Delle canzoni sono più modi, et le sue parti Dante nomina *stanze*. La sua compositione è lunga et grandiosa, di parole gravi et sententie alte. Ha et può haver più stanze. Stanza intendiamo quella pausa, dove delle rime le consonantie, il periodo et la sententia il più delle volte termina. Quella che appresso le viene non è costretta seguir l'ordine, o veramente il suono delle rime medesime, ma le diversifica, nel medesimo numero di versi, come ha cominciato, ponendo l'altre rime<sup>37</sup>.

Segue quindi la seconda parte, ovvero una lunga teoria di esempi, che nelle intenzioni di Equicola vuole essere una verifica sul vivo dei testi di quanto appena affermato, nonché una minuziosa ricognizione delle possibilità e della casistica del genere.

Di solito, si comincia dalle eccezioni:

Quest'ordine non seguì il Petrarca in *Verdi panni*, perciò che non solamente le stanze sono tutte delle medesime rime, come la prima, ma d'ogni quarto la terza sillaba è rimata secondo quello della prima stanza<sup>38</sup>.

Per poi seguitare con le diverse possibilità formali (numero di stanze, numero di versi per stanza, numero di rimanti per stanza, ecc.):

Il numero delle dette stanze che la canzone riceve, il maggiore è undici, come nel Petrarca *Quell'antico mio dolce, empio signore*, il minore è di tre, come quella di Cino *Non spero che già mai per mia salute*. Tra undici e tre tutti i numeri si trovano.

Ogni stanza ha prefiniti versi, et l'una quanto l'altra, eccetto l'ultima che è di minor numero (benché in Dante alcune ne siano eguali, le quali sono *Amor che*

<sup>36</sup> Cfr. DE ROBERTIS, *La composizione del «De natura de amore»*, cit., p. 189.

<sup>37</sup> Cfr. M. EQUICOLA, *Institutioni*, cit., c. 11r-v. Mi limito a notare che quest'ultima affermazione, sul fatto che le stanze non debbano per forza seguire il medesimo ordine di rime, per Equicola non dà contraddizione, visto che la sestina lirica è da lui considerata come un genere di canzone.

<sup>38</sup> *Ibid.*, c. 11v.

*nella mente mi ragiona, et Amor che movi tua virtù dal cielo, et Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato, et Io non posso celar che 'l mio dolore, et Alta speranza che mi reca Amore; et quelle del Petrarca Mai non vo' più cantar, et Lasso me ch'io non sò, etc.).*

Il minor numero di versi che nelle stanze si concludono sono sette, come si contano in *Verdi panni, sanguigni*, et il maggior di ventuno, come *Doglia mi reca nello core ardire* di Dante. L'ultima parte conclusiva della canzone suole esser breve, come negli epilogi si ricerca. Questa è overo di tanti versi di quanti è ciascuna stanza, overo di minori: il maggior numero che ho letto è di diece, il minor di tre. Da tre a diece tutti i numeri son compresi, eccetto il quarto. [...]

Dante nelle stanze delle sue canzoni rima spesso in sei, et sette parole, in due canzonine rima in cinque, in una quattro, in due otto. A Guido Guinicelli il quinto numero piace, il sesto e 'l quarto ammette. Guitton d'Arezzo al novenario attende, et il settimo non sprezza, il sesto usa Guido Cavalcanti. Cino di cinque più spesso si diletta, ammette il terzo, il quarto e 'l sesto una volta, in quella canzone che comincia *Huom che conosce tengo c'haggia ardire*, con la consonantia del terzo verso fa quella del quarto nella settima sillaba, et quella del quinto con quella del sesto settima<sup>39</sup>.

Una volta esaurita l'esemplificazione, e dopo aver segnalato e riportato un numero congruo di testi significativi, vuoi per la loro tipicità, vuoi per la loro eccezionalità, il paragrafo si chiude con l'autorità datempiana:

Antonio del Tempo giudice et cittadin padovano scrisse l'arte de' rithmi nel m.ccc.lxxii. Parla delle canzoni nominandole stese, a differenza delle ballate, et dice che le parti di esse canzoni si fanno di versi undenarij, et che possono essere di più sillabe brevi nelle consonantie, et che la regola che si serve nella prima parte, si deve osservare in tutte l'altre della canzone, cioè ch'una parte habbia tanti versi, et sillabe, quanti l'altra, et ciascuna parte deve diversificare rime in consonantia<sup>40</sup>.

Come possiamo vedere il debito che Equicola contrae con la *Summa* è dichiarato a chiare lettere, e questo fin dal principio della sezione metrica, quando sono presentate le diverse «generationi di rime» volgari e il piano complessivo dell'opera (c. 11r). La *Summa* datempiana costituisce quindi la fonte metrica privilegiata delle *Institutioni*, e sembra essere per Equicola un costante termine di paragone su cui misurare le proprie proposizioni teoriche. È evidente che in una simile situazione i vuoti e gli scarti, anche minimi, contano più delle presenze.

Una prima questione da chiarire è dunque quella relativa alla possibilità che le *Institutioni* si rifacciano anche ad altre fonti metriche. Dopotutto già Beltrami rilevava che lo schema del sonetto fornito da Equicola è uguale a quello

<sup>39</sup> *Ibid.*, cc. 11v-12v.

<sup>40</sup> *Ibid.*, c. 13v.

di Gidino, lasciando intendere che i contatti tra i due testi potessero essere più d'uno<sup>41</sup>. In realtà un confronto a tre tra la *Summa*, il *Tractato* e le *Institutioni* non ha portato in questa direzione<sup>42</sup>. Eccezion fatta per il passo sul sonetto ricordato da Beltrami, infatti, i punti in cui il volgarizzamento di Gidino si distacca maggiormente dalla *Summa* non lasciano alcuna traccia nelle *Institutioni*. Oltre al sospetto che se Equicola avesse potuto vantare una fonte metrica poco nota l'avrebbe senz'altro nominata, anche in considerazione della sua ossessione citazionistica e della sua propensione a fare sfoggio della propria cultura.

È vero invece che c'è almeno un altro luogo in cui Equicola dichiara di riprendere una notizia da Antonio del Tempo per poi riportarla in forma erronea. È il caso delle partizioni della ballata, di cui (sottolineature mie):

Antonio del Tempo sopradetto nella su' arte rithmica assai di queste ballate parla, et sua opinione è che bene si possano domandar canzoni. Le divide in quattro parti: la prima chiama *repetitione*, o *repilogatione*, detta volgarmente *ripresa*, et di ciascuna parte l'ultimo verso domanda volta, che deve havere una medesima consonantia et sonorità con la ripresa antedetta, il che esser di consuetudine afferma, perciò che nel cantar si riassuma la ripresa, con la qual deve concordar la volta in sillabe, et in consonantia di rime<sup>43</sup>.

Qui Equicola – oltre a dimenticare le due mutazioni – sostiene che secondo Antonio del Tempo la *volta* sarebbe l'ultimo verso di ogni parte della ballata, quando invece sia nel testo che negli esempi della *Summa* la volta costituisce una parte a sé, nella maggior parte dei casi di più versi<sup>44</sup>.

A questo punto converrà tornare sul passaggio relativo al sonetto, a c. 22v (anche qui, mie le sottolineature):

Antonio predetto fa di sonetti sedici specie, gran divisione et numero. Io dagli antichi et buoni trovo queste sorti di sonetti frequentate, de' quali mi basterà ponere essi sonetti. Ogni sonetto consueto ha quattordici versi, et si divide in due parti, in piedi et volta. Gli otto primi si chiamano piedi, i sei ultimi volta. I primi quattro sono un piede, li primi tre de' sei una volta<sup>45</sup>. I due primi si domandano prima copula, i due altri seconda copula, et così seguendo. Questa è la divisione d'Antonio del Tempo.

<sup>41</sup> Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 268n.

<sup>42</sup> Per la *Summa* ho consultato la già citata ed. a cura di R. Andrews; per il *Tractato* invece, cfr. G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G. P. Caprettini, introduzione e commentario di G. Milan, con una prefazione di G.P. Marchi e una nota musicologica di E. Pagliuzzi, La grafica, Verona [Lago di Lavagno] 1993.

<sup>43</sup> Cfr. M. EQUICOLA, *Institutioni*, cit., c. 18v.

<sup>44</sup> Cfr. A. DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici*, cit., pp. 49-50.

<sup>45</sup> È questo il punto di tangenza con G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, cit., pp. 69-70.

Come si vede anche qui si tratta di una esplicita citazione datempiana, tuttavia imprecisa. Dove tratta della sestina, peraltro, Equicola dice: «Antonio del Tempo, *che io mi ricordi*, delle sestine non parla»<sup>46</sup>. Questa espressione dubitativa fa il paio con quanto dichiarato in precedenza nella variante cassata del testo base del *Libro ms.*: «Antonio del Tempo iudice paduano, il quale scrisse un libro de l'arte de componere in rima *che lo ho visto*» (c. 21v). Se prendiamo per buone queste affermazioni, sembrerebbe probabile che durante la stesura del trattato Equicola non avesse sotto mano un esemplare della *Summa*, e che quindi dovesse rifarsi soltanto ai suoi appunti e ricordi. In assenza di ulteriori contatti tra le *Institutioni* e il *Tractato* è pertanto forse più economico ipotizzare un semplice travisamento equicoliano dello schema del sonetto di Antonio da Tempo, che non una ripresa isolata di una delle poche innovazioni del volgarizzamento di Gidino rispetto alla *Summa*.

## 6.

A livello macrostrutturale la principale difformità tra le *Institutioni* e la *Summa* è invece ravvisabile nei *genera* selezionati e nel loro ordinamento. Alla sequenza sonetto-ballata-canzone, rondello-madrigale-sirventese-frottola si contrappone qui quella canzone-ballata-sestina-madrigale, sonetto-ottava rima-terzetti, rotondelli-moto confetto.

Già Capovilla avvertiva di come nell'ordinamento della *Summa* fossero riconoscibili due sequenze minori, di cui la prima raggruppava i tre *genera* di maggior prestigio e d'ascendenza toscana (sonetto, ballata e canzone) secondo un criterio che teneva conto sia della diffusione dei metri che «della loro attitudine ad esemplificare procedimenti condivisi dai *genera* restanti», così da introdurre gradualmente i principali concetti metrici e morfologici<sup>47</sup>. Ebbene, considerazioni simili appartengono anche a Equicola, che anzi le esplicita apertamente nel breve paragrafo relativo all'ottava rima, dove si dice: «Come dalle canzoni nascono ballate et madriali, così il sonetto è padre dell'ottava rima et de' terzetti»<sup>48</sup>. In altre parole per Equicola i diversi generi lirici erano tutti derivabili dalla canzone, laddove la poesia narrativa traeva le sue origini dalla forma del sonetto. Sarà dunque più corretto suddividere la serie dei componimenti volgari presente nel trattato in almeno due sequenze minori: la prima canzone-ballata-sestina-madriale; e l'altra sonetto-ottava rima-terzetti; mentre andranno pro-

<sup>46</sup> Cfr. M. EQUICOLA, *Institutioni*, cit., c. 21v (mio il corsivo).

<sup>47</sup> Cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi* in «Metrica», 1986, IV, p. 124.

<sup>48</sup> Cfr. M. EQUICOLA, *Institutioni*, cit., c. 23r.

babilmente considerati a parte i paragrafi relativi a rotondello e moto confetto, forme avvertite come ormai inattuali, ed esemplificate infatti solo sullo stesso Antonio da Tempo.

D'altro canto, non sembra valido anche per Equicola un altro ammonimento di Capovilla, quello con cui lo studioso metteva in guardia dal desumere sulla base dell'ordinamento e dell'ampiezza della trattazione il maggiore o minore interesse di Antonio da Tempo per i diversi generi, e in particolare per la canzone<sup>49</sup>. Nel caso delle *Institutioni*, sembra semmai vero il contrario, e cioè che proprio il suo collocamento in apertura del trattato, la meticolosità della trattazione, la volontà di far derivare (in contrasto con lo stesso modello datempiano) da essa – e non dal sonetto – gli altri generi lirici illustri, stiano a dimostrare la preferenza accordata da Equicola alla forma canzone. Questa ipotesi sembra essere suffragata da un passo del *Libro de natura de amore*, presente nella *princeps* del 1525, in cui Equicola ragiona sulla produzione poetica petrarchesca, distinguendola in vari gradi di eccellenza:

Et chi ben mira è maraviglia ad raccontare con quanta elegantia habia scritto. Il suo amoroso stato describe con belle, docte et eleganti figure et comparationi. Nelle canzoni è pieno d'ogni furore poetico. Se nelle altre cose non se trovarà così ogni cosa exacta et culta, scuselo che quelli quali amorese passioni sfocando cantano non possono in casa retener lor compositioni, né prohibire che quasi fragmenti non escano in mano del vulgo<sup>50</sup>.

Il Petrarca delle canzoni costituirebbe dunque «il vertice sommo del canone critico equicoliano: la letteratura italiana ha raggiunto il culmine con il Petrarca, e il Petrarca ottiene i risultati più alti nelle canzoni»<sup>51</sup>. Ciò che importa però è tenere a mente che nonostante il modello sommo sia individuato in certa lirica del Petrarca, il canone metrico e stilistico delineato da Equicola nelle *Institutioni* è da lui inteso come interamente percorribile.

A questo classicismo multipolare<sup>52</sup> è facile opporre il sistema binario di un Bembo, in cui la corrispondenza al modello è data, oppure no; mentre verrebbe da dire che l'*imitatio* eclettica di Equicola si configuri piuttosto come un *continuum* graduato: pur con diversi gradi di eccellenza, insomma, gli autori citati

<sup>49</sup> Ancora, cfr. G. CAPOVILLA, *I primi trattati di metrica italiana*, cit., pp. 125-126.

<sup>50</sup> Cfr. M. EQUICOLA, *Libro de natura de amore di Mario Equicola segretario del Illustrissimo S. Federico .II. Gonzaga marchese di Mantua*, [colophon: «Stampato in Venetia per Lorenzo Lorio da Portes: Adi .23. Zugno .1525. Regnante il Serenissimo Duce Andrea Gritti], Venezia 1525, cc. 7v-8r. Il passo è stato valorizzato da M. AURIGEMMA, *Il gusto letterario di Mario Equicola nella prima parte del De natura de amore*, in *Studi di letteratura e storia in memoria di Antonio di Pietro*, Vita e Pensiero, Milano 1977, pp. 86-106, a p. 101.

<sup>51</sup> Cfr. P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Tessere landiniane*, cit., p. 194.

<sup>52</sup> La definizione è in P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Le lettere di Mario Equicola, cortigiano e segretario*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 95-117, a p. 97.

sono tutti buoni autori, tutti possibili modelli (laddove la maggior parte delle citazioni non petrarchesche nel secondo libro delle *Prose* vengono a stigmatizzare lo *specimen* addotto). Non sarà un caso allora ritrovare nell'esemplificazione – anche se più per scrupolo documentario che per altro – perfino un Antonio da Tempo, almeno per generi vietati come i rotondelli e il moto confetto; né sorprende la presenza consistente di Cavalcanti e Cino negli esempi ballatistici, dove è recuperato per altro quello stesso Boccaccio che secondo le più rigide categorie bembiane «solamente nacque alle prose» (*Prose*, II, 2).

## Bibliografia

- BELTRAMI, P.G., *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991.
- EQUICOLA, M., *Institutioni / di Mario Equicola / al comporre in ogni sorte di / Rima della lingua volgare, / con uno eruditissimo Discorso / della Pittura, / & con molte segrete allegorie / circa le Muse & la / poesia*, in Milano / l'anno / M.D.XLI (= *Institutioni*).
- ID., *La redazione ms. del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, a cura di L. Ricci, Bulzoni, Roma 1999 (= *Libro ms.*).
- ID., *Libro de natura de amore di Mario Equicola secretario del Illustrissimo S. Federico .II. Gonzaga marchese di Mantua*, [colophon: «Stampato in Venetia per Lorenzo Lorio da Portes: Adi .23. Zugno .1525. Regnante il Serenissimo Duce Andrea Gritti], Venezia 1525
- CAMBONI, M.C., *La formazione della raccolta aragonese*, «Interpres», XXXV (2017), pp. 7-38.
- CANNATA SALAMONE, N., *Alle origini della trattatistica sul volgare nel primo Cinquecento: le Annotationi sul volgare ydioma di Angelo Colocci (ms. Vat. Lat. 4831)*, «The Italianist: Journal of the Departments of Italian Studies at the Universities of Cambridge, Leeds, and Reading», 26.II (2006), pp. 197-222.
- CAPOVILLA, G., *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica», IV (1986), pp. 109-146.
- CHERCHI, P., *Equicola, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1993, pp. 34-40.
- CICERONE, *L'oratore*, a cura di G. N. Barone, Mondadori, Milano 2006.
- ID., *La retorica a Gaio Erennio*, a cura di F. Cancelli, Milano, Mondadori, 1992.
- DA SOMMACAMPAGNA, G., *Trattato e arte deli rithimi volgari*, riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G. P. Caprettini, introduzione e commentario di G. Milan, con una prefazione di G. P. Marchi e una nota musicologica di E. Pagliuzzi, La grafica, Verona [Lago di Lavagno] 1993.

- DA TEMPO, A., *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, ed. critica a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977.
- DANZI, M., *Girolamo Cittadini poeta milanese del primo Cinquecento*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno Internazionale (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), Olschki, Firenze 1989, pp. 293-322.
- ID., *Introduzione* in M. Bandello, *Rime*, a cura di Massimo Danzi, Panini, Modena 1989.
- DEBENEDETTI, S., *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento* [1911], in ID., *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, ed. riveduta, con integrazioni inedite, a cura e con postfazione di C. Segre, Antenore, Padova 1995.
- DE ROBERTIS, D., *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Loescher-Chiantore, Torino 1954.
- ID., *La composizione del «De natura de amore» e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola*, «Studi di Filologia Italiana», XVII (1959), pp. 189-220; ora in ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria italiana tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 66-87.
- DIONISOTTI, C., *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio», II (1964), pp. 291-341.
- DOGLIO, M.L., *Le Istituzioni di Mario Equicola: dall'istitutio principis alla formazione del segretario* [1982], in EAD., *Il Segretario e il Principe. Studi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 53-69.
- PETTERUTI PELLEGRINO, P., *Le lettere di Mario Equicola, cortigiano e segretario, in Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 95-117.
- ID., *Tessere landiniane nelle 'Istitutioni' dell'Equicola. Annotazioni a margine di un caso di intertestualità dissimulata, ovvero di un accorto e misurato plagio*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 1998, pp. 161-217.
- ID., *Un'auctoritas sommersa: l'Equicola delle Istitutioni nella princeps corbinelliana del De vulgari eloquentia*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo, Bulzoni, Roma 2000, pp. 171-221.
- PETRARCA, F., *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Mursia, Milano 1988.
- PILLININI, G., *La 'Chronica de Mantua' di Mario Equicola e la sua posizione nella storiografia rinascimentale*, in *Mantova e Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*. Atti del Convegno di Mantova, 6-8 ottobre 1974, Edigraf, Segrate (Milano) 1978, pp. 145-150.
- QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino 2001.

- RHODES, D.E., *Notes on the «Chronica di Mantua» of Mario Equicola*, «Gutenberg Jahrbuch», XXXII, 1957, pp. 137-141, ora in ID., *Studies in Early Italian Printing*, prefazione di G. Painter, The Pindar Press, Londra 1982, pp. 153-157.
- SANTORO, D., *Della vita e delle opere di Mario Equicola*, Chieti, Jecco 1906.
- TANTURLI, G., *La firenze laurenziana davanti alla propria storia letteraria in Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Olschki, Firenze 1992, pp. 1-38.



## **Anomalie trattatistiche chiabrerresche: *minima metrica* nelle prose dialogiche**

Vanessa Iacoacci  
*Università Sapienza di Roma*

Tra il Cinquecento e il Seicento la teorizzazione sulla versificazione e sulla prosodia ha condotto alla stesura di un consistente numero di trattati. Gabriello Chiabrera visse a cavallo di questi due secoli e sfruttò, a suo modo, la possibilità di dimostrare la propria coerenza poetica nelle prose dialogiche, per la quasi totalità inedite sino alla sua morte. Sperimentatore di forme, metri e generi il Savonese si confronta con la prosa sviluppando nei primi quattro *Dialoghi dell'arte poetica* il suo personalissimo trattato metrico. Scopo di questo contributo è affrontare la singolare forma di teorizzazione, forse giustificazione, di Chiabrera, che ancora una volta si riconferma *nuovo Galileo* e *nuovo Colombo* della *materia* e della *maniera*.

*Metrica, trattati, Dialoghi dell'arte poetica, Gabriello Chiabrera*

Il presente contributo sulle prose dialogiche di Chiabrera si propone di illustrare alcune considerazioni nate in seno allo studio condotto durante il triennio dottorale, conclusosi nel febbraio 2020. Questa ricerca ha avuto come principale oggetto di indagine 38 odi-canzonette dedotte dalle tre raccolte autoriali di Chiabrera, ovvero *Delle Poesie*, del biennio 1605-1606, 1618-1619 e infine 1627-1628, conclusasi con una proposta di commento delle stesse. Proprio studiando le canzonette – una tra le forme più rappresentative dello sperimentalismo

chiabresco – e indagando le prolifica produzione versale di Chiabrera, si è potuto constatare quanto le prose in genere, ma soprattutto i dialoghi, siano fondamentali per la fruizione della «maniera»<sup>1</sup> versale chiabresca. Sembra quasi possibile affermare che le prose funzionino solo se considerate come sistema unitario. Esse, infatti, sono foriere del vero senso della poetica di Chiabrera e ne rappresentano, di fatto, la teorizzazione. Proprio per questo è parso opportuno parlare di “trattatistica anomala” nello studio dottorale. Quanto definito in quella sede come “manifesto programmatico delle prose” si comporrebbe non solo dei dialoghi, ma di tutti i testi prefatori alle composizioni chiabresche: quindi le premesse teoriche cui fa seguito l'immediata dimostrazione empirica nei corpi delle raccolte, come anche diverse lettere – le missive trattatistiche (di fatto vere e proprie argomentazione e capitoletti di retorica) – in parte la *Vita*, restituitaci con completezza dal lavoro di Carminati del 2004<sup>2</sup>, alcuni passi dei discorsi per gli Addormentati e degli *Elogi*. Seppure l'integralità delle prose sia ricca di spunti da cui potrebbero prendere l'abbrivio numerosi percorsi d'indagine, per ora ci si limiterà a trattare delle prose dialogiche.

«Un esame diretto ed esauriente delle prose chiabresche non è stato mai fatto»<sup>3</sup>. Le parole di Girardi risalgono alla metà del Novecento. Nel decennio successivo sono state curate alcune ristampe delle prose dialogiche, ma il capitale passo in avanti è giunto con la pubblicazione del carteggio privato del Savonese<sup>4</sup>. Ogni volta in cui si discorra di Chiabrera, subito si fa doveroso cenno allo sperimentalismo metrico quale tratto imprescindibilmente distintivo della sua poesia. Qualsiasi studio che presenti aspetti, anche collaterali, relativi al Savonese pone immediatamente l'accento sul carattere eterodosso rispetto alla prassi versale della maggiore letteratura antecedente e coeva. È dunque corretto parlare di un'attitudine sperimentale che ha attraversato in maniera cursoria ogni genere, ogni strofa e ogni forma. Dei versi tanto è stato detto e molto si può ancora dire<sup>5</sup>. Le prose di Chiabrera, invece, sono sempre rimaste ai margini;

<sup>1</sup> Cfr. M. COPPO, *La poetica delle raccolte di Gabriello Chiabrera*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 77-110.

<sup>2</sup> C. CARMINATI, *L'autobiografia di Gabriello Chiabrera secondo l'autografo*, «Studi seicenteschi», 2005, n. 46, pp. 3-43.

<sup>3</sup> Cfr. E.N. GIRARDI, *Esperienza e poesia di Gabriello Chiabrera*, Vita e pensiero, Milano 1950, p. 23.

<sup>4</sup> G. CHIABRERA, *Lettere*, a cura di S. Morando, Olschki, Firenze 2003.

<sup>5</sup> Si rimanda alla bibliografia principale sulla poetica chiabresca: B. BARBERO, *Chiabrera, Castello e la Gerusalemme illustrata*, «Sabazia», 1989, 6, pp. 1-5; A.G. BARRILI, *Gabriello Chiabrera. L'arte e gli intenti*, «Nuova antologia di scienze, lettere, arti», 1987, 4, pp. 404-429; A. BELLONI, *Gabriello Chiabrera*, Paravia, Torino 1931; C. CARMINATI, *Una lirica di Chiabrera per Urbano VIII*, «Filologia italiana», 2008, 5, pp. 179-190; P.L. CERISOLA, *L'arte dello stile. Poesia e letterarietà in Gabriello Chiabrera*, Franco Angeli, Milano 1990; A. CIADAMIRO, *Il 'fauno pedestre' di Gabriello Chiabrera. Per una lettura dei Sermoni*, «Studi seicenteschi», 2009, 50, pp. 15-47; D. CONRIERI, *Scritture e*

seppur edite molto tardivamente, vennero utilizzate sin da subito come appigli per elogiare o screditare la poesia chiabrerresca. Soprattutto per i dialoghi, basti pensare al Tommaseo, che sobbalza quando scopre che Chiabrera ricompone i versi ai vati intoccabili della tradizione letteraria e scrive quindi: «Quando il Chiabrera poi si mette a rifare i versi di Dante per ridurglieli più armoniosi, vien voglia di dimenticare che l'Italia in lui vanta uno dei suoi lirici più vivaci e più caldi»<sup>6</sup>. Pochi anni dopo, Mannucci usa per i suoi scopi critici prelievi del *Vecchietti* o dell'*Orzalesi*. Anche Getto, consapevolissimo studioso, liquida molto agilmente gli scritti dialogici e nella critica più recente, da Donnini a Zucco, da Conrieri, Battistini, Zuliani, le menzioni sono abbastanza veloci.

Prima di entrare nel vivo della *minima metrica*, occorre una breve contestualizzazione sulle vicende editoriali dei *Dialoghi*. Eccezion fatta per *Il Forzano*, nessuna, tra queste prose, venne pubblicata mentre l'autore era in vita. Il titolo *Dialoghi dell'arte poetica* venne scelto dal Gamba in occasione della prima diffusione unitaria di questi, per l'edizione delle prose curata dallo stesso e pubblicata a Venezia nel 1830. Sotto tale denominazione confluiscono tutti i cinque dialoghi del Chiabrera: *Il Vecchietti*, *L'Orzalesi*, *Il Geri*, *Il Bamberini* e *Il Forzano*. Canepa per primo aveva parlato di «un'arte poetica» mentre attendeva alla seconda edizione di alcune lettere del Savonese, pubblicate unitamente al *Vecchietti* nel 1829. Questo fu stampato per la prima volta, su quattro diverse uscite del «Poligrafo», da Celestino Masucco a Milano, nel 1811. *L'Orzalesi*, *Il*

*riscritture seicentesche*. Chiabrera, Marino, Tesauro, Segneri, Brignole Sale, Frugoni, Maria Pacini Fazzi, Pisa 2005; M. COPPO, *La poetica delle raccolte di Gabriello Chiabrera*, in *Canzonieri in transitio. Lasciti petrarcheschi e archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 77-110; A. CORRIERI, *Lo scudo d'Achille e il pianto di Didone: da L'Italia liberata da' Gotthi di Giangiorgio Trissino a Delle guerre de' Goti di Gabriello Chiabrera*, «Lettere italiane», 2013, 2, pp. 238-262; ID., *Da Sofocle a Tasso: il percorso del Chiabrera tragico*, «Lettere italiane», 2014, n. 2, pp. 188-212; A. DONNINI, *Le carte di Gabriello Chiabrera con un'appendice di lettere inedite*, «L'ellisse», 2007, n. 2, pp. 259-313; ID., *Ottave manoscritte del Firenze di Gabriello Chiabrera*, «Filologia italiana», 2005, n. 2, pp. 199-214; E.N. GIRARDI, *Esperienza e poesia di Gabriello Chiabrera*, Vita e Pensiero, Milano 1950; F.L. MANNUCCI, *La lirica di Gabriello Chiabrera. Storia e caratteri*, Perrella, Napoli 1925; Q. MARINI, *Orazio e i Sermoni di Gabriello Chiabrera*, in *Orazio e la letteratura italiana*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, Roma 1994, pp. 241-276; S. MORANDO, *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Argo, Lecce 2012; ID., *Per un ritratto di Gabriello Chiabrera di Dante Crespi*, in *Libertinismo erudito: cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Spiriti, Franco Angeli, Pavia 2011, pp. 198-222; E. RUSSO, *Fra pianti e fra pensier dolenti. Una lettura della Gotiade di Gabriello Chiabrera*, 2002, n. 22/23, pp. 209-220; F. VAZZOLER, *L'elogio della donna nella poesia di Chiabrera*, in *In assenza del re: le reggenti dal XIV al XVII secolo*, a cura di F. Varallo, Olschki, Firenze 2008, pp. 281-294; ID., *Il Topos e la storia: Chiabrera e Carlo Emanuele I*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, Atti del Convegno nazionale di studi, San Salvatore Monferrato, 20-22 settembre 1985, a cura di G. Ioli, 1987, pp. 65-81; L. ZULIANI, *Sull'origine delle innovazioni metriche di Gabriello Chiabrera*, «Stilistica e metrica italiana», 2003, n. 3, pp. 91-128.

<sup>6</sup> N. TOMMASEO, *Dizionario d'estetica*, Perelli, Milano 1860, t. I, p. 84.

*Geri* e *Il Bamberini* vennero editi per la prima volta nel 1826, a spese del Canepa in *Alcune prose di G. Chiabrera*, per i tipi genovesi di Pagano. Come accennato, *Il Forzano* fu l'unico dei testi ad aver conosciuto una pubblica circolazione mentre il poeta era in vita: venne edito nel 1626 per Scoto ad Alessandria. Circa la datazione delle opere, Morando propone il 1623 come termine *a quo*; mentre nel 1626 dovevano essere già ultimati vista la pubblicazione del *Forzano*.

In questa sede, al *Forzano* si dedicherà meno spazio per via del suo contenuto, giacché in esso è trattata un'approfondita incursione analitica al sonetto 274 dei *Rvf*, *Se lamentar augelli, o verdi fronde*.

Ciascuno degli scritti affronta un ambito differente di particolare rilevanza per la poesia chiabresca, ma non solo. Il *Vecchietti*, il primo, tratta del verso eroico e della possibilità di verseggiare senza ricorrere all'impiego delle rime. La questione viene affrontata *ab ovo*, ovvero partendo da Dante:

Vecchietti: Lealmente io favello; e per verità di Dante ammiro molte eccellenze, ma del verso non mi soddisfacio intieramente.

Strozzi: Del verso? Parvi forse di basso suono?

Vecchietti: Malamente mi son dichiarato; del verso io son soddisfatto, perciocché dei migliori non ne è fornita la lingua volgare: io volli dire della maniera di rimarlo.

Strozzi: Cioè a dire, non vi soddisfa la terza rima.

Vecchietti: Non per verità.

Strozzi: E quale vi darebbe soddisfacimento? [...] Perché o vi dee piacere la terza, o l'ottava rima<sup>7</sup>.

Di qui, prende il via una rassegna con un nuovo canone presentato: Tolomei «tirava il nostro verseggiare alle regole de' Latini, e sforzossi di trasportare gli esametri nella lingua toscana; ma a ciò fare non basta la possanza d'alcuno uomo»<sup>8</sup>; una missione fallita, perché «ciò che misura le sillabe latine, non bene misura le toscane e col modo nostro di misurarle, malamente potrebbesi accozzare le sillabe nostre per modo che se ne creasse il verso esametro de' Latini»<sup>9</sup>. Trissino l'intero lo scioglie dalla rima e, precisa Chiabrera, non è vero che il suo voto *non è stato accettato* in Parnaso, «anzi poteva piacere su le cime in Parnaso, alle Muse», meno al *basso piano del popolo*<sup>10</sup>. Prosegue ancora facendo l'esempio del Tasso che usa la rima nella *Liberata*, ma la abbandona nel *Mondo creato*; l'Alamanni rima l'*Avarchide*, ma scioglie la *Coltivazione*. E, si prosegue con Bernardo Tasso, Bernardino Rota, Piccolomini, Giasone di Nores, Francesco Bonamico, Imperiale. I nomi sono niente affatto casuali: si tratta dei nuovi spe-

<sup>7</sup> Cfr. G. CHIABRERA, *Opere di Gabriello Chiabrera e lirici non marinisti del Seicento*, a cura di M. Turchi, UTET, Torino 1973, pp. 524-525.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

rimentatori e modernizzatori della prassi poetica poi chiabrerisca, tanto poeti quanto trattatisti. Se le rime ammesse sono la terza e l'ottava, Chiabrera, per bocca del Vecchiotti, riportando i passi della *Commedia*, dei *Rvf*, dei *Trionfi*, del *Furioso* e della *Liberata*, porta esempi dei casi in cui *la rima fa violenza* e a volte si slancia, con panico di Mannucci, di Getto e spesse volte anche il nostro, in eventuali correzioni. Il dialogo si chiude con una delle immagini che il Savonese frequenta maggiormente: la figura di Colombo quale emblema del cambiamento innovativo.

Il secondo dialogo, l'*Orzalesi*, si apre senza cornice, *in medias res*. Sono gli stessi protagonisti, Jacopo Cicognini e Giuseppe Orzalesi, a far sapere del loro incontro casuale, durante il quale decidono di ragionare di poesia:

Cicognini: Dirollovi: io sentiva per bocca di musici, ed anco per bocca d'altri, alcune maniere di versi, delle quali io soleva pigliar meraviglia. Ma da prima la meraviglia non mi metteva in alcun pensiero, perchiocché il mondo fu sempre ripieno d'ingegni vaghi di strane fantasie; ma io osservava che le strane fantasie poco duravano, e quelle che poco deono durare, dalle persone valorose non si prezzano: ora i versi, di che io sono per favellarvi, ed anche le maniere di metterli insieme, non sono, secondo che a me viene detto, disprezzati da quegli'illustrissimi intelletti; e non potendo io persuadermi che da loro si prezzino senza ragioni, vorrei, se da loro n'avete mai sentito far motto, che voi al presente meco alquanto ne ragionaste. [...] Mi turbo udendo, che fra il confine di dodici sillabe oggidi tutte le parole si hanno per verso; onde ne sorge una selva, che quasi diviene il verseggiare toscano uno improvviso e domestico favellare; e di più compongonsi canzoni di versi fra loro in maniera di versi, che alle mie orecchie mostransi anzi scompiglio che canto; e quale verso ha rima, e quale di rima senza; e uno ha rima su parola tronca, e altro su sdruciolosa; ivi taluno fa sentire sua rima sul fine, e taluno falla sentire nel mezzo; chi la perde nella sua strofe e poi la ritrova nella non sua; che più? La lingua toscana, la quale suole naturalmente fornire tutte le parole in vocale, fassi per costoro cangiar costume, onde sentiamo le rime fornirsi in lettere consonanti alla maniera lombarda<sup>11</sup>.

Chiabrera approfitta di questo affondo per riproporre al lettore la sua riflessione sulle rime, sulle sdruciole e sull'impiego di forestierismi per approdare, quasi in chiusura di dialogo, alla tripartizione dell'ode. Lo scritto si costruisce, come il precedente, sulla giustificazione, tramite esempio, delle innovazioni che hanno caratterizzato la produzione poetica del Savonese. Se gli antichi avevano aperto «questa via da gire alle muse»<sup>12</sup>, vengono riportati alcuni passi delle canzonette di Chiabrera, alternati a versi desunti dalle *Rime* di Petrarca, Cavalcanti e del Bembo stesso. Finalmente si giunge alle parti di canzone: Cicognini chiede all'Orzalesi di spiegargli la tripartizione in *strofe*, *antistrofe* ed *epodo*. Il Savonese

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 551.

mostra di conoscere molto bene i suoi immediati predecessori, sostenendo per bocca dei suoi personaggi:

Cicognini: Molto tempo addietro Luigi Alamanni compose canzoni non diversamente; ma egli nominò quelle parti della canzone, *ballata*, *contraballata* e *stanza*; ma il nome non monta nulla; e voglio manifestarvi cosa poco secondo me osservata, ed è che Gio. Giorgio Trissino, personaggio fortemente dottrinato e degli scrittori greci molto domestico, e d'ogni segreto di poesia esperto, ne lasciò vestigio, già sono cento anni trapassati, e se vi piacerà di leggere la sua tragedia intitolata *Sofonisba*, voi vedrete nelle canzoni del coro, che tenne memoria dell'uso greco [...] <sup>13</sup>.

Commentando a voce del Cicognini i versi irrelati incontrati nella tradizione letteraria italiana, e ascoltando l'Orzalesi esporre il suo pensiero concernente le canzoni epodiche di derivazione classica, i personaggi concordano, nel finale, stabilendo di rinviare la discussione al giorno successivo, in presenza del Geri.

Lo scopo della dissertazione è dimostrare l'immediata discendenza dei versi chiabreschi dall'illustre tradizione pindarica. Tanto che il tessere siffatte canzoni trova la sua *ratio* in ciò che afferma poco dopo Orzalesi, concludendo la discussione:

Gli antichi hanno composto, e non avvisarono in qual maniera si componessero; è però non male che ciò per noi si sappia: d'avvantaggio non si dee stringere gli ingegni sì che non si possa uscire dalle vestigia altrui; ma sì nel fare canzoni epodiche, lasciare in arbitrio di ciascuno di tessere *strofe*, *antistrofe* ed *epodo*, come più gli piaccia <sup>14</sup>.

In questo dialogo il Savonese glissa su ogni riferimento circa la poesia ronsardiana. Il Geri, immediatamente successivo, riprenderà la questione della struttura dei componimenti pindarici. Da subito il protagonista eponimo, ragguagliato circa lo scambio dei sodali Cicognini e Orzalesi, si interessa di definire le tipologie di versi che esistono nella nostra tradizione letteraria, parificando ogni forma diversa dal canone e motivandola con esempi tratti dalla letteratura classica, latina e italiana.

Scopo del dialogo, insomma, è il giustificare l'anis sillabismo e il ricorso a strofe brevi o brevissime. Accennando con un fugace riferimento alla tradizione letteraria spagnola e francese <sup>15</sup> si legge:

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>15</sup> Per i raffronti con la cultura spagnola e il viaggio in Spagna di Gabriello Chiabrera cfr. con M. DAMONTE, *Piste per un percorso ispanistico con Gabriello Chiabrera*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di F. Bianchi e P. Russo, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 489-502. I brevi cenni alla poesia d'oltralpe, nel dialogo, si limitano a «Credo che per voi si leggano poesie francesi». Circa il debito contratto con la Pléiade francese e Ronsard impossibile non citare il pionieristico lavoro di F. NERI, *Chiabrera e la Pléiade francese*,

Geri: Se la spagnuola e la francese, lingue nobilissime, sono ricche per varietà di versi, non pare buon consiglio che la toscana stia con due qualità di versi solamente; perciocché i gran poeti suoi non altro hanno usato fin qui, salvo versi di sette e di undici sillabe. Par sì che i Greci per lo spazio di seicento anni stettero col verso esametro solamente<sup>16</sup>.

I campioni chiamati a difesa sono della schiatta più illustre: Pindaro, Archiloco, Fedro e Orazio. Questa riflessione sulla necessità dell'impiego di versi vari è quasi un topos della scrittura in prosa di Chiabrera: ritorna tantissimo in varie lettere e in diversi luoghi dei testi prefatori, addirittura già dalla dedicatoria *Delle canzoni* al Salinero del 1586.

La più passionata difesa si legge nel lungo discorso tenuto dal Geri, che spiega al Cicognini perché sia necessario ricorrere a più versi e non limitare la scrittura al solo endecasillabo o al settenario:

Che i padri della lingua nostra, ed i poeti antichi abbiano approvata la varietà de' versi, io ve ne ho fatto certo, e l'Orzalesi più ampiamente ve ne trattò ieri; se non l'usarono frequentemente, fu perché bramavano un canto eccelso, ed il maggiore che nel volgare nostro potesse sentirsi; ed a compiere il loro desiderio non era necessaria la moltitudine de' versi, ma quelli bastavano onde sorgeva maggior suono; ed essi gli adoperarono. Se poi il loro giudizio in ciò fu perfetto, è da questionarsi fra loro i quali son degni di esaminare cose grandi, perché son forniti di grande intelletto; questa non è opra da polire con la mia lima; ma comporre canzoni con vari versi in oggi veggio non ischifarsi, e veggio popoli porgere volentieri l'orecchio, il che non è picciolo argomento a persuadere che sia lodevole cosa. E certo è che i mastri di canto musicano di buon grado sì fatti componimenti; anzi il fanno con grande vaghezza, e confessano prontamente che dalla varietà de' versi si presta loro comodità di più allettar l'uditore con loro note; e non è vana prova della mia opinione, conciossiaché in ogni parte sono da riverire i maestri. Che io non dica menzogne sia testimone tutta Italia, e specialmente Firenze e Roma<sup>17</sup>.

Il Geri, terzo dialogo, costituisce la legittimazione del nuovo attraverso un'espansione diacronica del termine di paragone: la dilatazione del tempo — sino alle origini pindariche — e dello spazio — coinvolgendo la Spagna e la Francia — e trova la sua *acme* nel ricorrere a due nomi che avevano segnato l'inizio di due rivoluzioni scientifico-culturali che avrebbero cambiato la storia per sempre: Colombo e Galileo. Infatti:

Né altra cosa fa danno a questa usanza moderna di verseggiare, più che la riverenza dovuta all'antichità non scema pregio; quei modi degli antichi siedono sulla cima, questi altri sono per dilettere chi meno sa, e se bene fosse in ogni studio attenersi alle cose fatte ed altro non procacciare, certamente

Bocca, Torino 1920.

<sup>16</sup> G. CHIABRERA, *Opere*, cit., p. 572.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 578.

le tante province dal Colombo scoperte sarebbero tuttavia sconosciute; né il Galileo avrebbe nel cielo scoperto quei lumi e movimenti ai trapassati secoli non manifesti<sup>18</sup>.

La prosa si chiude con il definitivo riconoscimento del ricorso alla varietà metrica e al connubio della poesia con la musica.

Nel *Bamberini* il Savonese si prefigge l'analisi de «gli ardimenti del verseggiare»<sup>19</sup>, ovvero tutte quelle soluzioni retoriche e lessicali adottate dai poeti per ornare i canti. Bamberini e Postumo, protagonisti del dialogo, si interrogano sulla rima, sui dialettismi, sulla sineddoche e concordano, alla fine, sul fatto che un verseggiatore capace può permettersi ogni artificio poetico<sup>20</sup>. In questo dialogo Chiabrera chiude la questione delle rime sostenendo che:

Postumo: Se dunque l'orecchia non prendesse così fatto diletto, la rima sarebbe indarno?

Bamberini: Indarno<sup>21</sup>.

Chiabrera spiega, tramite il Bamberini, che la rima serve perché «il fine del verso è la parte maggiore ascoltata, ed all'avanzo non s'attende così fortemente»<sup>22</sup>, mentre i poemi eroici non sono altro che lunghissime canzoni. Circa la lunghezza delle strofe

Postumo: Orazio brevi le fa leggere, Pindaro lunghe. Dietro ciascuno di costoro io non credo che possiamo fallire a buon porto; solamente io vi ammonirei che le canzoni, sì come ne fa intendere il nome, si cantano, e però se il canto dovesse essere con quei passaggi di gorga e con quei modi eccellenti di artificio, io comporrei di strofe brevi, perché le lunghe ammetterli in quella musica, troppo più di tempo consumerebbono, che l'orecchie dell'uditore comportassero con pazienza<sup>23</sup>.

Ritorna anche la trattazione dei forestierismi: «Se il toscano non avesse fra sue voci alcuna necessaria al parlare, io loderei che alcuna straniera se ne accettasse; e quando pure ne avesse, ed io ne vedessi fra linguaggi stranieri delle più belle, io tuttavia loderei che le facesse sue»<sup>24</sup>. Da Omero e Pindaro Postumo-Chiabrera apprende l'impiego dei vocaboli composti e spiega il funzionamento della sineddoche, precisando che «i grandi [*poeti*] fanno sentire col suono delle lettere il concetto che essi trattano»<sup>25</sup>. Questi stratagemmi *retorici*

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 579-580.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 584.

<sup>20</sup> Nel dialogo Chiabrera riporta a *exemplum* l'attributo *chiomazzurro*. *Ibid.*, p. 587.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 586-587.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 588.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 596.

servono a rendere piacevole la fruizione del testo e ad abbellirne la lingua. In sostanza «ogni cosa poetando [...] si può fare, purché bene si faccia»<sup>26</sup>. Insomma:

Il poeta non dee essere dimesso, ma altiero e, pensando allo spirito che lo riempie, andare volando e fare che chiunque volge lo sguardo in lui rimanga meravigliato, ma intendendo di far ciò, egli dee essere discreto e contenersi nei confini della ragione né amare tanto sua libertà, che all'arte non si sottoponga<sup>27</sup>.

Alcune osservazioni sulla forma-dialogo e sulla trattatistica. Generalmente, quando pensiamo alla trattatistica dell'epoca facciamo riferimento sempre al secondo Seicento e riusciamo ad annoverare quell'insieme di nomi che Raimondi<sup>28</sup> aveva già segnalato: ovviamente Tesauro, Peregrini, Sforza Pallavicino, Bartoli, Lancellotti, Segneri, Frugoni, Basile, insieme ad altri e alle nuove acquisizioni, come il caso del *Syllabus* di Zavatta, studiato recentemente da Cutrì<sup>29</sup>.

Il dialogo, come sappiamo, è una delle forme espressive della scienza e della trattatistica, senza alcuna difficoltà abbiamo in mente in apertura di Seicento Bruno e Galilei. La scelta relativa a questo impiego ci viene esplicitata proprio nel *Vecchietti*:

Vecchietti: [*di tutte le questioni trattate*] io vivo in dubbio, e se ne vive in dubbio come può ragionarne saldamente (*cito parafrasando*)? E lo Strozzi risponde: Facciatene questioni: voi chiederete, ed io risponderò; io chiederò, e voi risponderete a vicenda. Si fatte materie non sono di tanto momento che senza ferma conclusione non possano lasciarsi al talento degli ascoltatori<sup>30</sup>.

Come si diceva, i dialoghi sono stati ancora poco indagati e forse il giudizio di Getto potrebbe essere in parte ripensato, poiché anche nella sua disamina queste prose vengono liquidate velocemente:

Le testimonianze più significative del gusto letterario del Chiabrera sono affidate ai cinque *Dialoghi*, che rappresentano la parte più importante della sua opera in prosa. Costituiti secondo lo schema platonico definitivamente consacrato dalla tradizione del Cinquecento, essi prendono il nome dal principale interlocutore [...] e si aprono entro una cornice paesistica, che tuttavia rimane piuttosto generica e non tollera di essere sopravvalutata, secondo come ha tentato recentemente qualche studioso. Un confronto con i vasti e suggestivi inquadramenti di alcuni dialoghi del Tasso potrebbe provare la convenzionalità esangue e la scarna povertà dei tentativi di ambientazione del Chiabrera. L'unica cornice degna di nota è quella del *Forzano*, che, per qualche spunto [...], sembra stare a indicare l'avvenuto modificarsi della sensibilità

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 589.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 599.

<sup>28</sup> E. RAIMONDI, *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Valduggia 1960.

<sup>29</sup> M. CUTRÌ, *Considerazioni su un anonimo 'Syllabus' di retorica del Seicento. Un testimone della preistoria del Cannocchiale aristotelico?*, «Testo», 2019, n. 78, pp. 55-74.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 525.

rispetto a quella propria dei dialoghi del Tasso, proprio per quel senso aperto, vastamente panoramico, con profondità e lontananze e ampiezze di orizzonti che il Tasso raggiungerà solo nella poesia [...]. La materia dei *Dialoghi* tratta dell'arte poetica, ricollegandosi alle *Poetiche* del secolo precedente [...] eppur manifestando, malgrado le fonti che possono essere denunziate, le preferenze e gli interessi dell'autore, le direzioni del suo gusto<sup>31</sup>.

Il punto nodale della questione risiede proprio nel dare per assodato che anche il contenuto delle prose fosse di posa. Le stesse cornici *tollerano*, invece, molto bene di essere sopravvalutate perché dimostrano il valore delle relazioni intessute nel corso degli anni: la scelta dei destinatari e le ambientazioni sono niente affatto casuali. Nei primi quattro dialoghi, postumi, è fondamentale l'espressione, proprio nella cornice, del legame con Firenze: spia del rapporto intimo con la città-seconda patria e luogo di discussione con alcuni tra gli amici più cari (che coincideranno poi con alcuni degli interlocutori prediletti dell'epistolario per i ragionamenti poetici). Tra le righe e senza forzature eccessive, si possono ravvisare collegamenti con l'anacreontismo e con il concetto di *letteratura in villa*<sup>32</sup>. Tutte le dichiarazioni di *violenza della rima*, di *scorrezione* da emendare sarebbero da intendersi come spasmodica ricerca di conferme, richiamo a una tradizionale autorità, frequentata, e immediatamente riconoscibile, che possa rendere meno isolato e più battuto il selciato che appena si intravede della strada percorsa dal poeta. E proprio quando gli esempi letterari nostrani non siano bastevoli, Chiabrera si appella ai *suoi* grandi classici: Pindaro, Saffo, Archiloco, Anacreonte, Virgilio, Orazio e Cicerone. Lo stesso presentare gli ardimenti retorici – la sineddoche – come qualcosa di estremamente affascinante per la mente, gli occhi e soprattutto le orecchie del lettore, dimostra la maniacale attenzione e il doveroso rispetto tributato non solo all'illustre passato cui fa riferimento, ma anche alla *tessitura* stessa del proprio verso.

Infine, per il *Forzano*, lo stesso Getto riconosce una maggiore incidenza della cornice<sup>33</sup>, limitando però il tutto a un'affettuosa dimestichezza con la descrizione del proprio *hortus*. In realtà, la commistione tra *fictio* artistica e vita reale è sapientemente ordita e in filigrana emergono dati biografici non privi di interesse<sup>34</sup>. L'ambientazione del dialogo si svolge presso la Siracusa, amatissima villa appartenuta al Chiabrera e prospiciente il mare<sup>35</sup>. Tutta la sotto-trama biografica

<sup>31</sup> G. GETTO, *Il Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, p. 135.

<sup>32</sup> Cfr. Q. MARINI, *Barocco in villa. Le ingegnose Arcadie del Seicento*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*. Atti del Convegno di Lecce (Lecce, 23-26 Ottobre 2000), a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 2002, pp. 333-377.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Da confrontare con E.N. GIRARDI, *Esperienza e poesia*, cit., pp. 30-32.

<sup>35</sup> L'amore per la vita in villa viene testimoniato da diverse epistole, come le Ll. nn. 13, 20, 57, 65, 104, 105 (con numerazione tratta dalla già citata edizione G. CHIABRERA, *Lettere*). Ancora,

risulta essere fittamente connessa al narrato dello scritto. Giovanni Vincenzo Verzellino, personaggio del testo, fu il più insigne storico di Savona, amico del Chiabrera, destinatario del sermone XXVI e garante di Chiabrera per l'acquisto della Siracusa stessa<sup>36</sup>. Ma ancora, gli affreschi finali, per mano di Borzone e Castello che mimano un encomio per i Medici e Urbano VIII, rappresentano gli estremi legami di affezione artistica della senescenza chiabrerresca.

Concludendo è bene però ripensare alle "anomalie trattatistiche". Quali sono? Perché sono anomalie? L'anomalia può intendersi in differenti modi. Come ribadito a più riprese, la forma dialogica risponde in pieno a quel codice trattatistico ormai consolidato: merita riflessione l'anomala scelta di non pubblicare questi testi, tranne il *Forzano*. Ma ancora, giocando con le parole, anomalo, come difforme dal canone, è il nuovo *pantheon* di riferimento che possiamo comporre scorrendo i dialoghi; certamente più ricco: sperimentalisti e riformatori del verso, contemporanei e classici convivono dimostrando l'ampio interesse di modelli che rivivono in vari modi e a vari livelli nell'espressione versale chiabrerresca.

Forse può essere utile una lettura di quanto si cela dietro la stesura dei dialoghi: innanzitutto si ravvisa una necessità di ordinare il pensiero teorico-poetico di Chiabrera, presentato per scorci e lacerti nelle prose prefatorie; in secondo luogo emerge un bisogno di rappacificarsi con i propri tentativi, di mostrarne la profonda giustificazione. Questa insicurezza del Savonese traspare dai frequenti passi in cui, in apertura e chiusura dei dialoghi, insiste con il voler tener nascosto (un po' per gioco un po' sul serio) agli accademici toscani queste sue *strane* discettazioni, quasi scusandosi: «Ed io direi un'altra cagione, ma, lasso me, se ne fossi accusato a' Marmi»<sup>37</sup>; «Se noi fossimo a Santa Trinita, io non vi consiglierei a più dire; ma qui siamo soletti, e discorriamo di studi gentili. Altro non si saprà de' nostri discorsi salvo quanto per noi medesimi si vorrà»<sup>38</sup>. Ancora: «Per mia buona ventura, v'incontro in luogo non meno solitario che giocondo,

sull'abitudine della cultura in villa della nobiltà genovese e sulla villa-Parnaso, qui presente come Siracusa-Parnaso, si veda Q. MARINI, *Barocco in villa*, cit. Circa la vita a Savona nel primo trentennio del Seicento, si confrontino F. CROCE, *L'intellettuale Chiabrera*, in *La scelta della misura*, cit., pp. 15-50. Ma anche i passaggi introduttivi del saggio G. FARRIS, *Gabriello Chiabrera, savonese*, in *La scelta della misura*, cit., pp. 51-53.

<sup>36</sup> Fu lo stesso Verzellino a controfirmare l'atto di proprietà della villetta tanto voluta da Chiabrera. Farris allude a una grande familiarità con Costa, vescovo di Savona, a cui chiede «*tum ex devotione erga ipsam Beatam Luciam quam sibi Advocatam deligit, tum ad animum assidua vel scriptione vel lectione defatigatum, aliquando recreandum*». Cfr. *ibid.*, p. 58. Ed è forse per questo motivo che, nel dialogo, Verzellino avrà una copia delle chiavi della villa e sarà lui a leggere le carte del Chiabrera. Il passo è tratto inizialmente da A. BRUNO, *La "Siracusa" del Chiabrera*, «Bullettino della società storica savonese», 1899, II, 1-2, p. 47.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 532.

mi consiglio di farvi preghiera, acciò mi vogliate alquanto medicare della mia ignoranza»<sup>39</sup>. Anche: «[*Riferendosi ai discorsi di poesia*] Ma troviamoci soli, ché non sono li strani ragionamenti da divulgarsi»<sup>40</sup>. Infine: «Forse simiglianti ammaestramenti oggidì si dovrebbero degnare da coloro i quali ascendono a poetare. Ma noi andiamo, se vi pare, a' Marmi, ovvero a Santa Trinità»<sup>41</sup>.

Nel 1637 Chiabrera, ormai anziano, scrive al discepolo Giustiniani: «Chi vuole altro dal mio Parnaso, non lo cerchi da me»<sup>42</sup>. La sua poetica è fatta, dopo cinquantasei anni di vulcanale attività sperimentale che ha saggiato ogni genere e forma. In tarda età, ormai più che consapevole del suo *modus poetandi*, Chiabrera sa di essere un *novello Colombo* e un *capace Galileo*.<sup>43</sup> Sa di aver impresso nella metrica un cambiamento, di aver mutato e *forma e maniera*. La lunghissima conversazione, atta a giustificare o validare – è da dirsi – la sua poetica con se stesso e con gli altri, trova spazio non solo nello specchio delle lettere, ma anche nel manifesto programmatico delle prose, tutte le prose, che compongono insieme un trattato lungo cinquantasei anni.

## Bibliografia

- BARBERO, B., *Chiabrera, Castello e la "Gerusalemme" illustrata*, «Sabazia», 1989, 6, pp. 1-5.
- BARRILI, A.G., *Gabriello Chiabrera. L'arte e gli intenti*, «Nuova antologia di scienze, lettere, arti», 1987, 4, pp. 404-429.
- BELLONI, A., *Gabriello Chiabrera*, Paravia, Torino 1931.
- CARMINATI, C., *Una lirica di Chiabrera per Urbano VIII*, «Filologia italiana», 2008, 5, pp. 179-190.
- CERISOLA, P.L. *L'arte dello stile. Poesia e letterarietà in Gabriello Chiabrera*, Franco Angeli Editore, Milano 1990.
- CHIABRERA, G., *Lettere*, a cura di S. Morando, Olschki, Firenze 2003.
- ID., *Opere di Gabriello Chiabrera e lirici non marinisti del Seicento*, a cura di M. Turchi, UTET, Torino 1973.
- CIADAMIRO, A., *Il 'fauno pedestre' di Gabriello Chiabrera. Per una lettura dei Sermoni*, «Studi seicenteschi», 2009, 50, pp. 15-47.
- CONRIERI, D., *Scritture e riscritture seicentesche. Chiabrera, Marino, Tesaurus, Segneri, Brignole Sale, Frugoni*, Maria Pacini Fazzi, Pisa 2005.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 548-549.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 570.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>42</sup> G. CHIABRERA, *Lettere*, cit., L. n. 490 del gennaio 1637, p. 378.

<sup>43</sup> «Vecchietti: Nol fanno a torto; tanto sono elle sublimi. Che vogliamo essere tutti Colombi, e porre il piede in mondi novelli?». G. CHIABRERA, *Opere*, cit., p. 548.

- COPPO, M., *La poetica delle raccolte di Gabriello Chiabrera*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 77-110.
- CORRIERI, A., *Lo scudo d'Achille e il pianto di Didone: da "L'Italia liberata da' Gotthi" di Giangiorgio Trissino a "Delle guerre de' Goti" di Gabriello Chiabrera*, «Lettere italiane», 2013, 2, pp. 238-262.
- ID., *Da Sofocle a Tasso: il percorso del Chiabrera tragico*, «Lettere italiane», 2014, 2, pp. 188-212.
- CROCE, F., *L'intellettuale Chiabrera*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di F. Bianchi e P. Russo, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 15-50.
- GETTO, G., *Il Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, p. 135.
- DAMONTE, M., *Piste per un percorso ispanistico con Gabriello Chiabrera*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di F. Bianchi e P. Russo, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 489-502.
- DONNINI, A., *Le carte di Gabriello Chiabrera con un'appendice di lettere inedite*, «L'ellisse», 2007, 2, pp. 259-313.
- ID., *Ottave manoscritte del Firenze di Gabriello Chiabrera*, «Filologia italiana», 2005, 2, pp. 199-214.
- GIRARDI, E.N., *Esperienza e poesia di Gabriello Chiabrera*, Vita e Pensiero, Milano 1950.
- FARRIS, G., *Gabriello Chiabrera, savonese*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di F. Bianchi e P. Russo, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 489-502, pp. 51-53.
- MANNUCCI, F.L. *La lirica di Gabriello Chiabrera. Storia e caratteri*, Perrella, Napoli 1925.
- MARINI, Q., *Barocco in villa. Le ingegnose Arcadie del Seicento*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno di Lecce (Lecce, 23-26 Ottobre 2000), a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 2002, pp. 333-378.
- ID., *Orazio e i Sermoni di Gabriello Chiabrera*, in *Orazio e la letteratura italiana*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, Roma 1994, pp. 241-276.
- MORANDO, S., *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Argo, Lecce 2012.
- ID., *Per un ritratto di Gabriello Chiabrera di Dante Crespi*, in *Libertinismo erudito: cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Spiriti, Franco Angeli Editore, Milano 2011, pp. 198-222.
- RUSSO, E., *Fra pianti e fra pensier dolenti. Una lettura della Gotiade di Gabriello Chiabrera*, «Schifanoia», 2002, 22/23, pp. 209-220.

VAZZOLER, F., *L'elogio della donna nella poesia di Chiabrera*, in *In assenza del re: le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, a cura di Varallo F., Olschki, Firenze 2008, pp. 281-294.

ID., *Il Topos e la storia: Chiabrera e Carlo Emanuele I*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, Atti del Convegno nazionale di studi (San Salvatore Monferrato, 20-22 settembre 1985), a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato 1987, pp. 65-81.

ZULIANI, L., *Sull'origine delle innovazioni metriche di Gabriello Chiabrera*, «Stilistica e metrica italiana», 2003, 3, pp. 91-128.

# Ragioni musicali e ragioni metriche: *L'armonia del nudo parlare* di Teodato Osio

Francesco Valese  
*Università di Genova*

Pubblicata a Milano nel 1637, *L'armonia del nudo parlare* di Teodato Osio è uno dei testi più curiosi della metricologia secentesca, in cui si tenta di illustrare l'interconnessione di fondo tra i principi numerici del pitagorismo, della teoria musicale e della versificazione latina e volgare. Convintamente persuaso dei rapporti analogici che sussistono tra armonia e poesia, Osio passa al vaglio di questa sua prospettiva intersemiotica i fondamenti prosodici e le forme metriche della lirica italiana, con particolare attenzione, per queste ultime, al rapporto tensivo tra struttura rimica e sintassi.

*Metrica, trattati, Teodato Osio, Seicento, metricologia, armonia, aritmologia, pitagorismo*

1. Fra le opere della metricologia seicentesca che ancora mancano di essere messe debitamente in luce va annoverata senza dubbio *L'armonia del nudo parlare* di Teodato Osio, «singolarissimo pensatore e pieno di fresche verità»<sup>1</sup>, come ebbe a definirlo Giovanni Pozzi che per primo lo esaminò con qualche interesse dopo alcune precoci campionature di Benedetto Croce<sup>2</sup>. L'autore – su cui già fornisce le prime informazioni biografiche Girolamo Ghilini nel suo *Tea-*

<sup>1</sup> G. POZZI, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 2013, p. 310.

<sup>2</sup> B. CROCE, *Libri sui misteri dei numeri*, in ID., *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1931, pp. 115-123.

tro *d'uomini letterati* (1647) – era nato dalla celebre famiglia degli Osio a Milano nel 1605, dove poi morì nel 1673: ben inserito nel contesto sociale e culturale della città lombarda, svolgeva la professione di avvocato, ma fin dalla giovane età aveva atteso alla composizione di opere di varia natura, la più parte rimasta manoscritta e conservata in un fondo presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, della quale fu anche benefattore<sup>3</sup>.

Alla fase giovanile della sua produzione vanno riferite le opere letterarie, tutte rimaste inedite, ma che testimoniano un interesse verso i generi più diversi: dal romanzo in prosa alla lirica, dalla commedia alla satira. È però nella trattatistica speculativa, anch'essa declinata in vari ambiti, che Osio ha dimostrato maggiore applicazione; a questa produzione afferisce appunto l'*Armonia del nudo parlare*, edita a Milano per Carlo Ferrandi nel 1637: il primo testo mandato in stampa da Osio e l'unica delle sue pubblicazioni ad essere composta in italiano.

2. Il trattato, di cui è conservato anche il relativo e integrale autografo (Biblioteca Ambrosiana, N 125 sup.), rappresenta un tentativo tanto pionieristico quanto isolato di individuare nell'aritmetologia pitagorica e nella teoria musicale un principio comune alle regole della versificazione<sup>4</sup>. Come ha scritto Gianmarco Gaspari, «all'assunto che quelle regole siano determinate dalle stesse qualità del *numerus* non poteva non affiancarsi un'esposizione dimostrativa il più possibile logica e razionale»<sup>5</sup>, eppure proprio la programmatica acribia della trattazione – tesa a far quadrare le simmetrie fra matematica, musica e metrica – è spesso di impedimento a una pacifica e totale comprensione dei ragionamenti dell'autore. L'opera si divide in tre parti: la prima affronta i fondamenti dell'armonia musicale in chiave aritmetico-pitagorica (i modi, gli intervalli...), la seconda si occupa della metrica latina, benché già con alcune considerazioni da ritenersi valide per quella volgare<sup>6</sup>, e la terza specificamente di quella italiana.

<sup>3</sup> Per un ragguaglio sulla vita e le opere di Osio, collocato nel contesto più generale della Milano di primo Seicento, rinvio a G. GASPARI, *L'opera letteraria di Teodato Osio e un capitolo poco noto della storia della cultura lombarda nel primo Seicento*, in *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, a cura di S. Rota Ghibaudi e F. Barcia, vol. II *Ricerche sui secoli XVII-XVIII*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 229-251 (poi ripreso in G. GASPARI, *Pitagorismo e numerologia a Milano nel primo Seicento*, in *Libertinismo erudito: cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Spiriti, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 66-79). Dell'autore si sono occupati anche J.-P. BRACH, *Il simbolismo dei numeri [La symbolique des nombres]*, 1994], a cura di P. Zoccatelli, Arkeios, Roma 1999, pp. 97-99, che lo colloca nel contesto del pitagorismo occidentale, e L. WUIDAR, *Musique et astrologie après le Concile de Trent*, Istituto Storico Belga di Roma, Bruxelles-Roma 2008, pp. 146-173.

<sup>4</sup> Cfr. *ibid.*, p. 147: «Osio est avant tout un fervent pythagoricien pour qui le nombre est à l'origine de toute chose, chacun possédant des qualités et une symbolique propres».

<sup>5</sup> G. GASPARI, *L'opera letteraria*, cit., p. 250.

<sup>6</sup> Così Osio all'inizio della terza parte: «Quel tanto che mi dilungò nelle precedenti investigazioni delle musiche differenze de' versi latini più breve rendere doverammi in quelle de' nostri volgari,

Per quanto riguarda il «bel titolo» del «vivace libretto»<sup>7</sup>, va tenuto presente che, in una prima fase redazionale dell'opera, esso suonava in modo sensibilmente diverso: il manoscritto, infatti, riporta sulla carta di guardia anteriore e all'inizio di ognuna delle tre parti del trattato (cc. 1r, 39r, 85r) il titolo «Della occulta musica del verso», ma già alle cc. 1r e 85r l'aggettivo «occulta» risulta casato e sostituito dal soprascritto «nuda». Originariamente, quindi, Osio intendeva puntualizzare la centralità che nella sua opera avrebbe avuto lo svelamento delle nascoste analogie che, in un'ottica pitagorica, mettono in stretta relazione la musica e la poesia<sup>8</sup>; solo in un secondo momento – passando attraverso la formula intermedia «Della nuda musica del verso» – l'autore sarebbe giunto al titolo *L'armonia del nudo parlare*, che gioca invece su un'allusione forse anche ciceroniana (la *nuda oratio* dell'*Orator* 55, 183), ma soprattutto e sicuramente aristotelica, come lo stesso Osio rivela all'inizio della seconda parte del trattato:

Aristotele al principio della sua *Poetica* [ha] lasciato scritto il poeta introdurre ne' suoi versi nudi parlari, cioè il metro solo [...]. Di maniera che il metro solo si dovrebbe dire essere spettante al versificatore, e il numero e l'armonia al musico. Ma io mentre che attendo che Aristotele non per ispogliare il verso della musica disse che l'epico imita con parlari nudi o sia con metri solamente, ma bene si per accennare le maniere, onde la imitazione dell'epico si fa differente da quella del lirico, perché così come l'epico imita con li nudi versi, così 'l lirico e il ditirambo fa il medesimo congiunti i versi con li canti e li suoni; e mentre che ancora mi sovieni che gl'antichi poca differenza facevano dal musico al poeta, il quale è quello che imitando compone in verso, non canta, non posso non affermare che 'l verso stesso nudamente inteso altro sostenimento e altra costituzione non abbia che la musica. [p. 52]

La formula «nudi parlari» traduce quindi il «τοῖς λόγοις ψιλοῖς»<sup>9</sup> con cui Aristotele nell'inizio della *Poetica* intende la forma ed esecuzione del genere epico, privo cioè dell'accompagnamento musicale, cui invece si affida la poesia lirica, e basato essenzialmente sulla *nuda parola*, senza nemmeno il contributo performativo dei diversi attori su cui possono invece contare i generi drammatici (tragedia e commedia)<sup>10</sup>. Tuttavia, le riflessioni di Osio, pur partendo dal verso

essendo che molte specolazioni e avvertimenti raveduti in quelli con questi altresì concorrono» (T. OSIO, *L'Armonia del nudo parlare con ragione di numeri pitagorici*, Carlo Ferrandi, Milano 1637, p. 117). A questa edizione si riferiscono i numeri di pagina del trattato posti tra parentesi quadre nel corpo del testo.

<sup>7</sup> G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., p. 310.

<sup>8</sup> Cfr. L. WUIDAR, *Musique et astrologie*, cit., p. 156: «Les effets “merveilleux” produits par l'harmonie et leurs causes sont intrinsèquement liés à une dimension surhumaine. Les effets de la poésie et de la musique possèdent une dimension occulte».

<sup>9</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione di F. Montanari, a cura di A. Barabino, Mondadori, Milano 1999, 1447a 28, p. 4.

<sup>10</sup> Oltre al passo citato – «luogo noto per le difficoltà esegetiche dovute a uno stato di corruttela della tradizione e su cui si sono arrovelati gli interpreti sin dal Cinquecento» (N. MAGNANI, *Aristotelismo e metricologia nel De poetica di Giorgio Valla*, «Studi e problemi di critica testuale»,

eroico (tanto volgare quanto latino) e su di esso concentrandosi maggiormente, finiscono per interessare anche le altre misure della versificazione italiana, dando così adito a un'accezione più ampia di 'nudo parlare' come 'metro' non destinato a una 'vestizione' musicale. L'idea di fondo è che anche tali versi dispongano di una loro armonia naturale e indipendente: una «musica nuda», distinta dalla «musica in concerto» (cioè la musica vera e propria), ma che, come questa, «è ordinata co 'l numero» [p. 53], regolata dalle stesse proporzioni aritmetiche.

Anzi, prendendo le mosse dalla celebre definizione dantesca della *poesis* come «fictio rethorica musicaque poita»<sup>11</sup>, Osio intende l'«armonica facoltà del verso» proprio «come derivante dalla musica» [p. 2] e orienta il suo trattato all'indagine di quei numeri 'intersemiotici' (per dirla con Jakobson) in base ai quali si regolano sia l'armonia musicale che quella metrica (latina e volgare). A tal proposito, Laurence Wuidar ha parlato appropriatamente per Osio di un «esprit d'analogie»<sup>12</sup> che sottende a tutta la sua opera di trattatista: uno spirito incline a disvelare gli occulti rapporti analogici che sussistono fra le diverse scienze e che si fonda su un «critère central» e tutto pitagorico, ovvero «la sympathie entre les choses»<sup>13</sup>.

Così, pur chiamando talora in causa alcune trattazioni cinquecentesche della metrica volgare (Bembo, Dolce, Piccolomini) e risalendo con un affidamento insolito per l'epoca (e in generale per la metricologia successiva a Trissino) fino al *De vulgari eloquentia*, Osio intende con la sua opera segnare un superamento delle precedenti teoriche sul verso, le cui norme interne sarebbero state spesso investigate affidandosi con troppa fiducia «al giudizio dell'orecchia» o all'«autorità de' buoni autori» [p. 3]: dal suo punto di vista, invece, solo guardando ai principi aritmetici che regolano la musica è possibile stabilire «alcuna più stabile opinione» [p. 56] sul numero del verso.

3. Il fatto in sé di discutere assieme, in una stessa opera, la metrica latina (parte seconda) e quella volgare (parte terza) è indicativo di come, per Osio, vi siano forse più punti di contatto fra le due versificazioni di quelli realmen-

2020, 100, I, p. 189) – Aristotele esprime il concetto, leggermente variando, anche con la formula «τὴν ψιλομετρίαν», letteralmente 'metrica nuda' (ARISTOTELE, *Poetica*, cit., 1448a 11, p. 6). Sulla questione, con uno sguardo alle riflessioni sui termini aristotelici nei trattatisti del XVI secolo, si veda E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, Ashgate Publishing, Farnham 2014, pp. 27-32.

<sup>11</sup> D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Salerno, Roma 2012, II iv 2.

<sup>12</sup> L. WUIDAR, *Musique et astrologie*, cit., p. 148. E ancora: «L'auteur est un exemple paradigmatique d'une pensée analogique dans laquelle la musique tient une place prédominante. L'analogie fonctionne comme explication et justification des structures (la structure du monde, de la gamme musicale, des figures géométriques...) et des faits (historiques, personnels...)» (*ibid.*, p. 147).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 155.

te esistenti. In effetti, non mancano nell'*Armonia* alcune interferenze di teorie barbare, benché non particolarmente oltranziste e, in un certo senso, piuttosto acclimatate già nelle teorizzazioni cinquecentesche. Osio, ad esempio, ammette il concetto di piede anche nella metrica italiana, ma ritiene che quasi tutte le sillabe nella prosodia volgare siano da ritenersi lunghe, individuando come uniche brevi (chiamate «tempi correnti» [p. 119]) le due sillabe atone che in una parola sdrucchiola seguono quella tonica, solo quando però questa si trovi in punta di verso<sup>14</sup>.

In tale contesto, una delle teorie prosodiche più cospicue dell'*Armonia* consiste nella dimostrazione dell'equivalenza quantitativa tra endecasillabo ed esametro, nonostante la disparità tra i due versi eroici nel numero delle sillabe: tesi cara ad Osio, su cui però non è il caso di soffermarsi perché basata su un lungo e improbabile calcolo delle quantità, ma che è esposta nuovamente in maniera più dettagliata, ampliando il discorso anche al *décasyllabe* francese, all'interno di un suo altro trattato in lingua latina: *Cadmeia seges* del 1653 (1668<sup>2</sup>)<sup>15</sup>. Nel prosiegua nell'*Armonia*, però, Osio torna sulla questione, discutendo un caso particolare di imitazione barbara della strofe saffica ad opera di un poeta contemporaneo, il futuro metricologo Tommaso Stigliani<sup>16</sup>:

Questi, avendo uniti tre versi pieni, come che quelli nel numero endecasillabo con li saffici concorrano, e aggiuntovi un pentasillabo, e quelli concordati nelle cadenze, s'è imaginato d'aver tessuto in rima versi saffici, ma l'ordine e numero degl'accenti e quantità de' tempi materia per avventura e forma del verso ha posto in non cale. [p. 146]

Nella sua trasposizione del metro saffico – di cui in più occasioni si presenterà come il primo sperimentatore – Stigliani non avrebbe quindi tenuto conto dell'impossibilità di riprodurre con l'endecasillabo italiano, carente di sillabe brevi, le quantità di quello latino; inoltre, come dimostra una strofe saffica che Osio desume dal *Canzoniero* stiglianiano (1623, 1625<sup>2</sup>)<sup>17</sup>, il poeta di Matera non avrebbe neppure riprodotto la cesura propria dell'endecasillabo saffico, la quale segue solitamente la quarta posizione:

Cortesi amanti, | che fra via passate,  
venite e rimirate | il vago viso,  
che da me m'ha diviso | e tiemmi il core  
del petto fuore.

<sup>14</sup> Cfr. anche T. OSIO, *L'Armonia*, cit., p. 74.

<sup>15</sup> T. OSIO, *Cadmeia seges hoc est Admirandus humanae vocis ortus natura et visus [...] Adiecto eiusdem Auctoris libello De Arte Historica*, secunda impressio, Typis Ludovici Montiae, Mediolani 1668, pp. 79-90.

<sup>16</sup> Su Osio critico di Stigliani cfr. I. AFFÒ, *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Filippo Carmignani, Parma 1777, p. 255.

<sup>17</sup> T. STIGLIANI, *Il Canzoniero*, l'Erede di Bartolomeo Zannetti, Roma 1623, p. 122.

Se infatti solo il primo verso risulta costruito secondo una struttura a 5+7, che imita la cesura latina con l'accento in quarta sede, non così risultano la seconda e la terza misura, che per primo emistichio hanno un settenario. Infine, Osio contesta al componimento anche la tessitura rimica, spiegando come la rima dovrebbe trovarsi soltanto davanti a una pausa del verso, ossia nella sua conclusione o, se al suo interno, comunque davanti a un respiro ritmico-sintattico. Per tali ragioni, l'autore ripropone dunque una personale versione della strofe saffica, in cui comunque ammette di aver mantenuto quelle «rime al mezzo» (anche, però, non davanti a pausa), la cui prima attestazione viene fatta risalire alla cavalcantiana *Donna me prega*<sup>18</sup>:

Se che m'avresti | nel tuo sen di giaccio,  
 e struggeresti | i miei più caldi ardori,  
 dicevi, o Clori, | come or che t'abbraccio,  
 ardo e aggiaccio?<sup>19</sup>

Decretata così la superiorità del verso endecasillabo, che Osio fa corrispondere in termini musicali all'intervallo pitagorico maggiore (il *diapason*)<sup>20</sup>, sono quindi affrontati gli alti versi inferiori, con frequenti riferimenti alle pagine ad essi dedicate da Dante nel *De vulgari eloquentia*, dimostrando come molti di questi metri riportati in auge da Chiabrera con le *Maniere de' versi toscani* (1599), «sebbene paressero di moderne invenzioni, forno però anco in uso presso gl'antichi versificatori in questa lingua» [p. 139].

A uno sguardo generale, i versi ammessi da Osio per la poesia italiana vanno dal trisillabo all'endecasillabo, si distinguono in parisillabi e imparisillabi, e sono tutti esemplificati nell'*Armonia* con frammenti di un solo verso petrarchesco (*Rvf* CCLXVIII 4), a dimostrazione di come tutte le misure minori siano interpretabili come membri di quella maggiore endecasillabica. Fra i versi imparisillabi, si distingue in particolare il settenario, organizzato con tre accenti (es. «Ed ha seco 'l mio core») ed equivalente, in un'ottica musicale, all'intervallo di quinta (*diapente*); seguono il quinario con due accenti (es. «Madonna è morta»), che ha il valore di un intervallo di quarta (*diatessaron*), e il trisillabo (es. «Madonna»), che corrisponde a un intervallo di terza minore («d'un tuono e mezzo»). Come si può notare, i versi imparisillabi considerati da Osio presentano tutti uno schema accentuale giambico: di questi versi, però, i principali

<sup>18</sup> Sulla forma del componimento con rimalmezzo cfr. anche T. Osio, *Cadmeia seges*, cit., p. 76, dove è definito «metrum incatenatum».

<sup>19</sup> La strofa non è riportata dal manoscritto del *Canzoniere* di Osio, che non dà proprio esempi per il metro saffico.

<sup>20</sup> T. Osio, *L'Armonia*, cit., p. 136: «Che questo de' volgari è il più pieno e che non può eccedere il numero nel quale s'aggira, perché di lui si fa la consonanza Diapason, l'a universalità e perfezione della quale, come avvisava Pitagora, non può né crescere né scemare».

sono settenario e quinario, i quali infatti si trovano più di frequente uniti all'endecasillabo, alla stregua di come in musica l'intervallo di quinta o di quarta si armonizza perfettamente con quello di ottava (*diapason*).

Questa corrispondenza istituita dal trattatista fra metrica e armonia risulta molto suggestiva nel caso del settenario, considerando che il rapporto di questo verso con l'endecasillabo (7:11) è infatti assai vicino alla proporzione armonica della *diapente* (2/3): un ragionamento che invece non torna nel caso del quinario, il cui rapporto di 5:11 con l'endecasillabo non riproduce quello di 3/4 della *diatessaron* (un intervallo che potrebbe invece essere meglio rappresentato dal novenario: 9:11). Tuttavia Osio, pur prendendo in considerazione l'«enneasillabo» – a differenza di Dante che lo escludeva dal novero degli imparisillabi leciti –, lo ritiene un verso «reale», cioè a sé stante e indipendente dall'endecasillabo, in quanto a fatica può riconoscersi come un suo emistichio: un verso che, come già nel *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* (1623) di Lodovico Zuccolo,<sup>21</sup> viene inteso composto di due membri, ognuno dei quali con due accenti, come nell'esempio «È morta ed ha | seco 'l mio core», ossia due quinari di cui il primo tronco (oppure di cui il primo piano e il secondo acefalo), e quindi armonicamente paragonabile alla «consonanza di due diatessaron» [p. 141].

Se l'eterogeneità versale della poesia lirica volgare – come già quella latina in maggior misura – è rapportata da Osio alla «pluralità del vizio» [p. 150], cioè alla varietà delle passioni che quel genere ha il compito di rappresentare (in contrapposizione all'unità della virtù che è invece oggetto dell'unico metro eroico)<sup>22</sup>, l'opportunità di accoppiare l'endecasillabo con altri versi ha il compito di sopperire – a confronto con l'esametro – alla sua mancanza di flessibilità prosodica<sup>23</sup>. L'utilizzo invece autonomo dei versetti più brevi imparisillabi, secondo una prospettiva molto affine a quella di Zuccolo nel già ricordato *Discorso*, è invece ritenuta propria della poesia per musica, in quanto l'accompagnamento musicale può supportare tali misure nella loro «picciolezza e imperfezione»:

Ma gl'altri dispari e ancora tutti li pari sono più tosto accettati nella musica in concerto che in quella nuda de' poemi: come che la picciolezza e imperfezione loro assai si confaccia a quelle maniere eccedenti nell'affettuoso ed effeminato

<sup>21</sup> Cfr. L. ZUCCOLO, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Marco Ginami, Venezia 1623, p. 52.

<sup>22</sup> T. OSIO, *L'Armonia*, cit., p. 150: «Prudentissimamente dunque il lirico, il quale nella imitazione sua ha per soggetto il vizio, s'ha eletto ne' suoi poemi versi altresì viziosi, e l'eroico, il quale vi tiene la virtù, si è provisto di versi alla natura di quella confacevoli. Così ancora la pluralità del vizio pluralità di maniere di versi ha suggerito al lirico; e l'unità della virtù non ha comportato d'essere cantata se non con una sola maniera di versi dall'eroico».

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 139: «E per avventura con grandissima prudenza furono introdotte per supplire a quel mancamento, il quale corre in questi versi per la poca differenza della quantità delle voci, onde poca variazione ancora se ne può introdurre, così come altrimenti fa l'eroico latino con la diversa introduzione de' piedi».

della musica in concerto de' moderni. [pp. 139-140]

Allo stesso modo, anche i versi parisillabi «nelle canzonette in concerto riescono armoniosissimi all'orecchio» [p. 142]. Il quaternario (es. «Il mio core»), il senario (es. «Ha seco 'l mio core») e l'ottonario (es. «Morta ed ha seco 'l mio core») sono comunque considerati anch'essi parti dell'endecasillabo: «se bene riconosco il nostro verso perfetto, ritrovo che così come quei versetti di sillabe dispari sono sue parti, ma precedenti, così questi altri di pari sono altre sue parti, ma succedenti». Osio, quindi, interpreta tali versetti parisillabi come il secondo comma di un endecasillabo che nel primo ha uno dei precedenti imparisillabi, secondo una combinazione che, pur non esplicitata, è evidentemente la seguente: trisillabo+ottonario, quinario+senario, settenario+quaternario. È questa, dunque, la ragione anche per cui Osio considera il decasillabo – esemplificato col verso dall'andamento anapestico «Donna è morta ed ha seco 'l mio core» – un metro «falso» [p. 144], non potendo fungere da secondo emistichio di alcuna misura imparisillaba nella prosodia dell'endecasillabo.

In generale, pur rifiutando le definizioni trissiniano-chiabrerresche di 'giambici' per gli imparisillabi e 'trocaici' per i parisillabi (dal momento che Osio non ammette l'esistenza di sillabe brevi all'interno del verso), sono comunque adottati gli schemi accentuali illustrati nella prefatoria alle *Maniere de' versi toscani*: lo si è visto nel caso dei versi imparisillabi e altrettanto si comportano i parisillabi, che «nella bella prima sillaba introducono uno accento» [p. 143] e nelle altre sedi dispari. Il riferimento alla prosa firmata da Lorenzo Fabri è d'altronde suffragato dal recupero di due esempi in essa contenuti, per dimostrare come anche i versi inferiori all'endecasillabo possano, come quest'ultimo, presentare un'uscita proparossitona e una ossitona: l'ottonario sdrucciolo «Chi vol beber, chi vol bere» e quello tronco «Io non l'ho perché non l'ho»<sup>24</sup>.

4. Superato il livello della prosodia, Osio viene quindi a parlare delle forme metriche attraverso un discorso sulle rime, le quali permettono di accrescere l'armonia del verso «qualor con ragionevole abitudine sono disposte», cioè tenendo conto del loro «buono armonico naturale» e anche dell'«osservazione de' buoni poeti» [p. 151]: da un lato la loro adeguata sonorità e dall'altro gli usi sedimentati della tradizione. Dalla combinazione di più versi rimati nasce dunque l'armonia delle «strofe» volgari.

Osio parte dall'esame dei componimenti più antichi: «sonetti, canzoni, ballate, serventigi o fossero addimandate sormontesi, rotondelli, madrigali e moti confetti» [p. 155], differenti per disposizione di versi e di rime, ma praticamente

<sup>24</sup> Si aggiunga anche l'esempio addotto per l'endecasillabo tronco: «Con esso un colpo per le man d'Artù» (*ibid.*, p. 125).

tutti accomunati da una struttura in «piedi» (prima parte) e «volte» (seconda parte) – escludendo l'eventualità di «code» e «ritornelli» – che si distinguono per un «rivolgimento del tenore», ossia per il fatto di mutare le rime fra una parte e l'altra. Sono sette le «specie principali di tenori» [p. 157] individuate da Osio, alle quali tutte le rime possono ricondursi e che corrispondono alle sette vocali della lingua italiana: l'autore intende infatti propriamente per «tenore» la vocale tonica della rima e ne identifica sette perché nell'*Armonia* sono accuratamente distinte le vocali aperte e chiuse *è/é* e *ò/ó*.

È in questo contesto che sono recuperati alcuni concetti pitagorici che Osio reinterpreta in prospettiva metricologica. Da un lato, la «medesimità» delle rime, ovvero la loro ripetizione, è intesa come generatrice di «unità» e quindi «stabilità» armonica (es. AA); dall'altro, l'«alterità» delle rime, ovvero la loro alternanza, è interpretata all'origine della «pluralità» e quindi del «movimento» armonico nelle poesie: e poiché alla base del concetto di alternanza si trova, per i pitagorici, il «numero binario» [p. 158], così nelle strofe esso consiste nella successione di *almeno* due rime distinte (es. AB). Dalla combinazione di questi due elementi nasce quindi l'armonia rimica dei componimenti volgari («lo stabilimento della buona armonia di queste rime proviene dalla repetizione del medesimo e ripigliamento del differente» [p. 160]): infatti, una poesia basata unicamente sull'«alterità», cioè su una continua sostituzione di un'uscita versale a un'altra, non genererebbe mai una rima; mentre l'uso ininterrotto della «medesimità», già a partire dalla ripetizione della stessa rima per tre versi consecutivi (come in *Rvf* CCVI 6-8: «et dal mio lato sia / Paura et Gelosia, / et la nemica mia»), è visto come causa di «tedio».

La prima forma metrica su cui sono misurate queste teorie è il sonetto. Per le quartine, riguardo alle quali Osio parla anche di una strutturazione sintattica per distici, è proposto lo schema a rime incrociate, in quanto profondamente equilibrato: «Di maniera che così come l'alterità della rima con la variazione sua porta all'orecchio l'unità della periodo con diletto, così l'unità della rima la diversità della periodo nel suo passaggio dall'uno all'altro lega e accoppia» [p. 162]. Prendendo infatti lo schema  $A_1B_2.B_3A_4.A_5B_6.B_7A_8$  (dove i pedici indicano il numero del verso e il punto la pausa sintattica), Osio intende che alla diversità di rima (es.  $A_1B_2$  o  $B_3A_4$ ) corrisponde un'unità semantica di periodo, mentre l'unità rimica (es.  $B_2B_3$  o  $A_4A_5$ ) cade sulla spezzatura della pausa sintattica. Questo tipo di tensione viene sciolta solo quando la rima baciata compare in chiusura di periodo, il che nel sonetto può accadere nelle eventuali code o nei ritornelli<sup>25</sup>, ma soprattutto è caratteristico delle ottave e seste rime, in cui l'alternanza delle

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 162: «Ma la ripetizione della medesima modulazione [...] maggiormente accade nelle parti posteriori di questi poemi, come nelle code e ritornelli, atteso che pare che in quelle molto più concorra il bisogno per lo stabilimento dell'armonia, la quale colà finisce».

rime A-B è interrotta dall'introduzione di una diversa rima (C) che, chiudendo la strofa con una sua ripetizione, «lascia così consolato l'orecchio» [p. 163].

Tornando alla forma sonetto, bisogna tenere presente come per Osio la dialettica fra alternanza rimica e successione di rime bacciate costituisca un principio armonico imprescindibile: è questa la ragione per cui, ad esempio, non riesce ad apprezzare il tipo dei «sonetti incatenati», ossia quelli con schema a sole rime alternate (ABAB ABAB CDC DCD). Per meglio illustrare la sua posizione, l'autore approfondisce i concetti pitagorici precedentemente presentati opponendo l'idea di «alterità [...] femminile» a quella di «unità maschile»:

onde i prudenti poeti nelle materie molli ed effeminate hanno ecceduto alquanto nell'alterità della rima, e nelle maschili, gravi e virtuose si sono più alla unità attaccati; e perciò nei sonetti amorosi, dico ne' piedi, hanno alcune volte introdotta l'alterità della rima dal principio loro sino al fine egualmente, quando la materia vi si confaceva, e così ancora nelle volte con due sole rime hanno osservato il medesimo. [p. 164]

Ma poiché per Osio «il sonetto è composizione che tiene assai del maschio», migliore allora risulta per le quartine la soluzione a rime incrociate  $A_1B_2B_3A_4$   $A_5B_6B_7A_8$ , in cui l'identità rimica fra  $A_1$  e  $A_4$  lega la «sentenza» (si considera l'andamento della sintassi per tetrastici), mentre invece la discontinuità sintattica fra prima e seconda quartina spezza la continuità rimica fra  $A_4$  e  $A_5$ .

Se la proposta avanzata per le rime delle quartine è una sola, per quanto riguarda le terzine – il cui discorso è profondamente connesso con quello di un'altra forma metrica, la terza rima, che ho altrove avuto modo di discutere<sup>26</sup> – sono invece vagliate due possibili soluzioni. La prima è la formula CDC DCD, fondata sul principio dell'alternanza e, di conseguenza, adatta «per l'amorosa materia, come confacevole alla sua natura effeminata» [p. 165]; mentre invece per i «soggetti eroici e negozii serii» è preferito l'inserimento di un terzo rimanente con una disposizione a uscite replicate (CDE CDE)<sup>27</sup>. La distanza di tre versi

<sup>26</sup> F. VALESE, *La trattatistica metrica seicentesca e la terza rima*, in *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, G. Zoccarato, libreriauniversitaria.it, Padova 2020, pp. 225-242.

<sup>27</sup> Degli 84 sonetti contenuti nel *Canzoniere* manoscritto di Osio – inclusi anche quelli cassati dall'autore, probabilmente in vista di una stampa –, che nella fronte non adottano mai una soluzione diversa dallo schema incrociato, soltanto quattro presentano per le terzine uno schema differente dalle rime alternate: due sonetti impiegano le rime replicate CDE CDE (T. OSIO, *Canzoniere*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. L 5 sup., cc. 51r, 69v); e altri due una diversa tessitura sempre su tre rime CDE CED (*ibid.*, cc. 37v, 69r), che, di derivazione dell'acassiana, è «il più importante e il più simbolico» fra gli schemi di terzina caratteristici dello stile grave (A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Cesati, Firenze 2001, p. 145). Un caso particolare è infine rappresentato dal sonetto *Per la medesima cognominata Valpieri* («Morro o vivro se VALE amor o PERI»: T. OSIO, *Canzoniere*, cit., c. 49r), costruito su due sole parole rima con un gioco etimologico sul cognome della dedicataria («PERI» e «VALE»): ABBA ABBA BAB ABA.

fra una rima e l'altra è, peraltro, la massima concessa da Osio: un intervallo di quattro versi infatti – come sarebbe il recupero della rima A nella sequenza ABCDA – costituirebbe un'attesa già eccessiva, in quanto, quasi ormai dimenticata la prima apparizione dell'uscita, l'effetto armonico della consonanza andrebbe inevitabilmente perduto<sup>28</sup>.

L'unico tipo di concessione a questa direttiva è riconosciuto allorché fra una rima e la sua ripresa a distanza di più di tre versi vi siano più uscite baciate, come accadeva nelle ormai desuete forme dei «moti confetti» e dei «rotondelli», di cui è proposto un esempio adespoto:

Mille mercede chiero  
al mio Signore ogn'ora,  
io pur lo trovo fiero,  
mille mercede chiero,  
e ogni mio pensiero  
come se Dio l'adora.

Suo modo è tutto altiero,  
mille mercede chiero,  
ma tanto da lui spiero,  
quanto mio ben lavora<sup>29</sup>.

Tutte le teorie fin qui espresse vengono quindi misurate da Osio su un caso di stanza di canzone, la prima di *Rvf* CCCLX, in cui le rime «sono così fra loro incatenate che una sempre dall'altra dipende e la divisione delle periodi sempre dal ripigliamento delle rime resta unita» [p. 168]: A<sub>1</sub>B<sub>2</sub>b<sub>3</sub>C<sub>4</sub>.B<sub>5</sub>A<sub>6</sub>a<sub>7</sub>C<sub>8</sub>.C<sub>9</sub>D<sub>10</sub>d<sub>11</sub>E<sub>12</sub>e<sub>13</sub>F<sub>14</sub>F<sub>15</sub>. La strofa risulta costruita all'insegna dell'armonia metrica: il primo e il secondo piede sono di quattro versi e tre rime ciascuno, e in ognuno si circoscrive un giro di sintassi; è presente la *concatenatio* (C<sub>8</sub>-C<sub>9</sub>) – per la cui definizione Osio si rifà esplicitamente alle pagine del *De vulgari eloquentia* – la quale, con la sua riproposizione della stessa rima, cade a cavallo della pausa sintattica, secondo un equilibrio già indagato sulla forma sonetto; la volta della strofa, introdotta dalla *concatenatio*, procede quindi alternando tre rime diverse fino al v. 13, dove, non essendo ancora terminata la narrazione, è proposto un nuovo rimante che «con la repetizione della modulazione ancor meglio fortificando viene a concludere con duoi ritornelli» [p. 168] (ossia con la *combinatio* finale F<sub>14</sub>-F<sub>15</sub>) la strofa.

Nella trattazione osiana è centrale il ragionamento sul rapporto metro-sintassi, per cui il periodo non può mai eccedere le sezioni strutturali di un deter-

<sup>28</sup> Tale teoria è pure interpretata in chiave pitagorica: il numero quattro è infatti indicato come il «primo numero in cui si manifestano i corpi solidi» e quindi «nella qualità sua terrena resta caduco e frale, e perciò dell'unità non amico e non confacevole a questi legami» (T. OSIO, *L'Armonia*, cit., p. 166), cioè i legami rimici.

<sup>29</sup> Non si tratta di un testo del *Canzoniere* osiano, che comunque non accoglie affatto esempi di tali metri.

minato metro, anche a dispetto dell'andamento delle rime, stante il principio inderogabile «che 'l numero musico dal senso letterale non sia discordante» [p. 161]. Per tale ragione risulta mal congeniata una strofa come la seconda della canzone *Amor tu vuoi ch'io dica* di Sannazaro, con schema abCabCcdeeDff, in cui il periodo che inizia col v. 1 si chiude soltanto al v. 9, senza alcun riguardo per le pause sia del primo che del secondo piede. Al caso scorretto Osio oppone invece il modello esemplare di una propria strofa – la prima della canzone *La bella vedova*, contenuta nel suo manoscritto di rime<sup>30</sup> – che riprende lo schema sannazariano ma ottemperando alle norme metrico-sintattiche in questione, e in cui «i piedi restano divisi dalla volta» e i «ritornelli» (cioè i due versi della *combinatio*) «conforme la sua natura [restano] alla volta incatenati e la divisione [resta] a suo loco» [p. 170]:

Costei che 'n nere spoglie  
 in atti sospirosi  
 le sue bellezze abbandonate addita;  
 e immersa in gravi doglie  
 ne' begl'occhi ritrosi  
 dimostra a gl'occhi altrui l'alma romita,  
 deh come dolce invita  
 a seguir lo suo stile  
 l'anima mia, ch'è tanto  
 pronta a le pene, al pianto;  
 e come ora che a lei si fa simile  
 contemplarla gradisce,  
 e cortegiarla ambisce.

Tale schema rimico presenterebbe, per il trattatista, pure un bilanciamento di natura musicale: con tre rime nella fronte e tre nella sirma, infatti, il totale delle uscite è 6, numero perfetto per l'aritologia pitagorica, quante sono le note musicali (UT, RE, MI, FA, SOL, LA)<sup>31</sup>. Ciononostante, in una stessa strofa di canzone è consentito arrivare fino anche a un massimo di sette rime («chi s'avanzò fino ad otto per mio giudizio, attese queste musiche ragioni, non si governò prudentemente» [p. 170]): proprio in ragione del numero di uscite di cui possono essere intessute le sue strofe, Osio considera – in linea con la canonica classificazione dantesca – la canzone superiore al sonetto<sup>32</sup>, il quale può invece essere strutturato soltanto su quattro rime (con terzine incatenate), a imitazione dell'intervallo *diatessaron*, o al massimo cinque (con terzine replicate), a imitazione dell'intervallo *diapente*.

<sup>30</sup> T. OSIO, *Canzoniere*, cit., cc. 32r-34r. Canzone di dieci strofe chiuse da un congedo di tre versi (Xyy).

<sup>31</sup> Cfr. T. OSIO, *L'Armonia*, cit., pp. 25-26.

<sup>32</sup> Cfr. *ibid.*, p. 171.

Il discorso sulla canzone è infine concluso affrontando il problema dei versi irrelati, di cui è portato a esempio il ‘verso chiave’ (*clavis*) trattato da Dante nel *De vulgari eloquentia* con riferimento alle poesie di Gotto Mantovano<sup>33</sup>. Poiché nell’ottica di Osio ogni struttura metrica deve essere in sé conchiusa tanto da un punto di vista del senso quanto delle rime, non possono essere ammessi versi irrelati all’interno di una stessa strofa: l’uscita non rimata, infatti, «mentre che con le altre non tiene abitudine, resta sovrabondante, priva d’armonia e dislegata, onde l’unione se ne guasta e la pluralità s’introduce» [p. 170].

Gli ultimi metri affrontati nell’*Armonia*, con la cui discussione si chiude in sostanza la parte metricologica del trattato, sono il madrigale e la sestina lirica. Per il primo Osio rinvia al discorso appena terminato, giudicando «la natura» dei madrigali «in tutto confacevole a quella delle strofi delle canzoni» [p. 171]: assente quindi qualsiasi accenno all’antica tessitura del metro, il riferimento è al solo tipo cinquecentesco, che quindi andrà inteso – come la stanza di canzone – con tutti i versi rimati e una certa predilezione per il *couplet* finale a rime bacciate, in effetti quasi di regola nei madrigali del tempo.

Infine, benché la sestina per la sua lontananza delle rime e per la tessitura delle strofe con tutti i versi irrelati dovrebbe essere una forma rifiutata dal sistema metrico-musicale dell’*Armonia*, Osio la prende comunque in esame<sup>34</sup>, pur ammettendo che «la ragione dell’armonia pare che così come avvisai non bene se li possa addattare» [p. 171]. Anzi, a tale forma metrica è riconosciuto un valore proprio in virtù della sua «armonia [...] piuttosto mala» (o «così flebile»), la quale «si confà maravigliosamente alla imitazione de’ costumi d’uno tribolato e tristo, così come dell’anime dannate le confuse voci sarebbero delle pene loro l’espressione» [p. 172]: la sestina è infatti definita «poema dolorosissimo», la cui composizione metrica risulta perfettamente adatta a esprimere dolore e tristezza; e proprio per questa sua efficacia nel trasmettere tali passioni Osio non la disdegna nemmeno nel suo canzoniere<sup>35</sup>.

5. Nonostante la particolarità e i diversi motivi di interesse dell’*Armonia*, che si rivelano solo una volta superata l’apparente difficoltà della lettera, il trattato si staglia nel panorama della metricologia del Seicento come un testo affatto isolato, tanto per la sua impostazione inedita, quanto per la poca circolazione che ebbe al tempo, considerata la sostanziale indifferenza che verso di essa mostrò la trattatistica successiva d’argomento metrico. Non pare la conoscesse Tommaso

<sup>33</sup> D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, cit., II XIII 5.

<sup>34</sup> Nell’*Armonia* Osio non si occupa di descrivere il funzionamento della sestina, benché nel manoscritto del trattato (c. 121r) dedichi all’esposizione della sua tecnica alcune righe, poi cassate in vista della stampa.

<sup>35</sup> Nel suo manoscritto di rime l’autore raccoglie una sola sestina: «Ne l’alto mar di questa umana vita» (T. OSIO, *Canzoniere*, cit., cc. 37r-37v).

Stigliani, che pure era solito non ignorare alcuno dei suoi censori, né tantomeno Juan Caramuel y Lobkowitz, che di certo avrebbe apprezzato lo sforzo analogico di Osio e ancor più i bei diagrammi che accompagnano le pagine del manoscritto dell'*Armonia*, poi però non confluiti nell'edizione a stampa.

Ancora più singolare risulta allora l'eccezione di Ireneo Affò, che nel suo *Dizionario precettivo, critico ed storico della poesia volgare* (1777) dimostra di conoscere l'*Armonia*, almeno nella sua terza parte sulla versificazione volgare, e definisce il suo autore «delle musiche leggi peritissimo»<sup>36</sup>. Lascio ai musicologi il compito di attestare la competenza musicale di Osio, come risulta dal trattato e dalle sue altre opere: ciò che però si può subito constatare è che rispetto alla seconda parte dell'*Armonia*, dove il confronto fra la metrica latina e la tecnica musicale si fa davvero serrato, arrivando a rassomigliare determinate armonie a specifici piedi<sup>37</sup>, quello con la metrica volgare è invece un tentativo di associazione poco stringente. Nonostante l'impostazione effettivamente pitagorico-musicale dell'*Armonia*, ciò che invece andrebbe riconosciuto ad Osio come metricologo è la sua sensibilità per gli aspetti meno palesi delle forme poetiche, che trova la sua massima manifestazione nell'ermetica (eppure così affascinante) discussione del rapporto tra metrica e sintassi nella poesia volgare.

## Bibliografia

- ABRAMOV-VAN RIJK, E., *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, Ashgate Publishing, Farnham 2014.
- AFFÒ, I., *Dizionario precettivo, critico ed storico della poesia volgare*, Filippo Carmignani, Parma 1777.
- AFRIBO, A., *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, presentazione di P.V. Mengaldo, Cesati, Firenze 2001.
- ALIGHIERI, D., *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Salerno, Roma 2012.
- ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione di F. Montanari, a cura di A. Barabino, Mondadori, Milano 1999.
- BRACH, J.-P., *Il simbolismo dei numeri [La symbolique des nombres, 1994]*, a cura di P. Zoccatelli, Arkeios, Roma 1999.
- CROCE, B., *Libri sui misteri dei numeri*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1931, pp. 115-123.
- GASPARI, G., *L'opera letteraria di Teodato Osio e un capitolo poco noto della storia della cultura lombarda nel primo Seicento*, in *Studi politici in onore di Luigi*

<sup>36</sup> I. AFFÒ, *Dizionario*, cit., p. 328.

<sup>37</sup> T. OSIO, *L'Armonia*, cit., p. 184.

- Firpo*, a cura di S. Rota Ghibaudi e F. Barcia, vol. II *Ricerche sui secoli XVII-XVIII*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 229-251.
- ID., *Pitagorismo e numerologia a Milano nel primo Seicento*, in *Libertinismo erudito*, cit., *Libertinismo erudito: cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Spiriti, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 66-79.
- MAGNANI, N., *Aristotelismo e metricologia nel De poetica di Giorgio Valla*, «Studi e problemi di critica testuale», 2020, 100, I, pp. 173-197.
- OSIO, T., *L'Armonia del nudo parlare con ragione di numeri pitagorici*, Carlo Ferrandi, Milano 1637.
- ID., *Cadmeia seges hoc est Admirandus humanae vocis ortus natura et visus [...] Adiecto eiusdem Auctoris libello De Arte Historica*, secunda impressio, Typis Ludovici Montiae, Mediolani 1668.
- ID., *Canzoniere*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. L 5 sup., cc. 3r-73r.
- POZZI, G., *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 2013.
- STIGLIANI, T., *Il Canzoniere*, l'Erede di Bartolomeo Zannetti, Roma, 1623.
- VALESE, F., *La trattatistica metrica seicentesca e la terza rima*, in *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, G. Zoccarato, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it), Padova 2020, pp. 225-242.
- WUIDAR, L., *Musique et astrologie après le Concile de Trent*, Istituto Storico Belga di Roma, Bruxelles-Roma 2008.
- ZUCCOLO, L., *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Marco Ginami, Venezia 1623.



**PARTE SECONDA.**  
**I TRATTATI DI METRICA TRA IL XIX E IL XX SECOLO**



**«Una musica intessuta di pensieri e sentimenti»:  
Pasquale Jannaccone metricologo**

Federica Massia  
*Università di Pavia*

Il contributo esamina il saggio *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche* di Pasquale Jannaccone, pubblicato a Torino nel 1898, nel pieno della fase di rinnovamento delle forme poetiche italiane tra Otto e Novecento. Attraverso una minuziosa analisi metrica delle *Leaves of Grass* di Whitman, Jannaccone tenta per la prima volta di mettere a punto degli strumenti specifici per l'interpretazione delle nuove forme di metrica libera. Benché molto apprezzato dagli americanisti, il saggio di Jannaccone non ha ancora ricevuto un adeguato riconoscimento da parte degli studiosi di metricologia italiana.

*Metrica, trattati, Jannaccone, Whitman, verso libero*

Uno dei periodi di più profonda trasformazione del sistema metrico italiano si colloca senza dubbio nella delicata fase di passaggio tra Otto e Novecento, quando i poeti italiani hanno progressivamente abbandonato le tradizionali norme metriche e prosodiche che da secoli presiedevano alla composizione del testo poetico. A questo proposito, la critica ha ormai da tempo messo in luce la complessità e le peculiarità del processo di liberazione metrica in Italia, sottoli-

neando come il più delle volte la sperimentazione pratica non sia stata accompagnata da una parallela consapevolezza critica e riflessione teorica<sup>1</sup>.

In questo contesto, una felice eccezione è offerta dal volume pubblicato a Torino nel 1898 da Pasquale Jannaccone, intitolato *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*<sup>2</sup>. Il saggio risulta singolare innanzitutto perché prende le mosse dall'analisi di un poeta straniero, a dimostrazione concreta del ruolo che alcune esperienze internazionali hanno svolto nel dibattito metrico italiano di fine Ottocento<sup>3</sup>. In secondo luogo, eccezionale è anche e soprattutto il metodo adottato dall'autore, che qui cerca per la prima volta di mettere a punto degli strumenti specifici per l'analisi della poesia moderna e metricamente libera. La scelta di Whitman dunque non è casuale, ma si giustifica con la volontà di guardare all'origine delle nuove forme metriche, al primo e più autorevole rappresentante del verso libero internazionale. Che il trattato voglia stimolare una riflessione più ampia, non circoscritta alle *Leaves of Grass* o a una specifica tradizione poetica nazionale, è dichiarato da Jannaccone sin dalla breve premessa inserita tra frontespizio e sommario, dove vengono precisamente individuati i destinatari dell'opera: «il presente saggio [...] se ha uno speciale interesse pei conoscitori del poeta, può averne pure uno affatto generale pei rari cultori degli studi di ritmica comparata».

Se si conviene sul fatto che per studiare la storia della trattatistica metrica italiana possa essere utile tenere in considerazione anche la dimensione geografica, non sembrerà fuori luogo ipotizzare che l'ambiente torinese in cui Jannaccone si è formato possa aver influenzato la sua precoce sensibilità metrica. Già nel 1972, lamentando la scarsità degli studi metrici italiani allora esistenti, Mario Pazzaglia e Renzo Cremante individuavano due importanti eccezioni a cavallo tra Otto e Novecento: la prima e più importante nella scuola bolognese di Giosue Carducci; la seconda, meno scontata, proprio nella «cittadella positivista torinese», per merito soprattutto di Arturo Graf<sup>4</sup>. Forse allora non sarà

<sup>1</sup> P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, Marcos y Marcos, Milano 1994, pp. 21-22. Per un aggiornato confronto tra il processo di liberazione metrica in Italia e in Francia e soprattutto per la relativa riflessione teorica nei due paesi si veda anche E. COPPO, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova University Press, Padova 2022, nonché il suo contributo all'interno di questo volume.

<sup>2</sup> P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux Frassati, Torino 1898.

<sup>3</sup> Proprio il caso di Whitman, come noto, è citato e discusso anche nella famosa lettera di G. PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, in *Id.*, *Opere*, II, a cura di M. Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli 1981, pp. 1937-1996. Sulla ricezione di Whitman nella poesia italiana tra Otto e Novecento si veda F. MASSIA, *Il Fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Mucchi, Modena 2021.

<sup>4</sup> R. CREMANTE, M. PAZZAGLIA (a cura di), *La metrica*, il Mulino, Bologna 1972, pp. 221-234 (Jannaccone è citato brevemente in nota a p. 233).

un caso che a Torino siano stati pubblicati, oltre al saggio di Jannaccone, anche i tre principali trattati metrici di fine Ottocento (tutti presso Loescher, dal 1883 editore anche dell'illustre «Giornale storico della letteratura italiana»), di Francesco Zambaldi, Angelo Solerti e Giuseppe Fraccaroli<sup>5</sup>.

A dire il vero, per quanto non si tratti affatto di un personaggio ignoto, Pasquale Jannaccone non era un poeta o un letterato di professione: nato a Napoli nel 1872, si laureò in giurisprudenza presso l'Università di Torino nel 1893 e raggiunse poi una certa fama come economista e come accademico, insegnando economia politica e statistica presso le Università di Cagliari, Siena, Padova e Torino. Tra i numerosi incarichi istituzionali ricoperti nel corso della sua vita si possono ricordare quelli di Segretario Generale dell'Istituto Internazionale di Agricoltura a Roma (1910-1912), Presidente dell'Accademia delle Scienze di Torino (1949-1955), Presidente della Società Italiana degli Economisti (1950-1955) e infine, nel 1950, la nomina a Senatore a vita voluta dal Presidente Luigi Einaudi, amico e collaboratore di una vita dello Jannaccone, sin dagli anni della comune formazione torinese sotto la guida di Cognetti de Martiis<sup>6</sup>.

L'attività letteraria, dunque, sembrerebbe costituire solo una parentesi giovanile all'interno dell'attività professionale dell'economista napoletano. In realtà, come si avrà occasione di approfondire più avanti, Jannaccone continuò in parte a portare avanti i suoi interessi letterari, ma è vero che di fatto pubblicò soltanto due saggi: un articolo edito nel 1895 sulla «Nuova Antologia», intitolato *L'estetica di Edgardo Poe*, e appunto il volumetto su *Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche* del 1898.

Qui, fuori dal coro dei critici che semplicisticamente riconducevano alla prosa i versi lunghissimi di Whitman, Jannaccone afferma di voler fare «opera di scienza contando sillabe e versi, scrutando la struttura degli elementi ritmici, per scoprire, se non le leggi, almeno le qualità caratteristiche e i principali modi d'espressione dell'inusata armonia». Mettendo a confronto queste osservazioni con «i più nuovi risultati della ritmica comparata», l'autore si propone poi di

<sup>5</sup> F. ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi italiani*, Loescher, Torino 1874 (e ID., *Metrica greca e latina*, Loescher, Torino 1882); A. SOLERTI, *Manuale di metrica classica ad accento ritmico*, Loescher, Torino 1886; G. FRACCAROLI, *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Loescher, Torino 1887. Sarà inoltre significativo che proprio a Torino si siano formati anche alcuni poeti attentissimi all'assetto metrico e ritmico dei loro versi, come Enrico Thovez, Guido Gozzano e più tardi Cesare Pavese.

<sup>6</sup> Questi sono gli incarichi citati dallo stesso Jannaccone in una lettera del 2 maggio 1955 a Peter Mitilineos, che gli chiedeva indicazioni sulla sua biografia. Di Mitilineos e dello scambio epistolare tra i due, conservato tra le carte dell'Archivio dell'Accademia delle Scienze di Torino, si dirà più avanti. Per un approfondimento biografico si veda S. MISIANI, *Pasquale Jannaccone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Istituto della Enciclopedia, Roma 2004.

verificare quale posto occupi la forma poetica whitmaniana «nell'evoluzione delle forme ritmiche»<sup>7</sup>.

Fedele all'atteggiamento rigorosamente scientifico così dichiarato, nella prima nota del trattato Jannaccone esplicita gli strumenti critici e teorici del suo lavoro, citando i principali studi americani e italiani sull'opera di Whitman, nonché l'edizione di riferimento adottata per l'analisi delle *Leaves of Grass* (che corrisponde all'ultima curata dall'autore, la *Deathbed Edition* del 1892). A queste opere si affiancano, nel corso del trattato, gli studi di ritmica comparata che gli consentono di confrontare i fenomeni osservati nella poesia di Whitman con quelli reperibili in altre tradizioni antiche e moderne, come soprattutto quelli di Rudolph Westphal e di Raoul de La Grasserie<sup>8</sup>. Un merito non secondario dell'opera di Jannaccone consiste dunque in questo imponente lavoro di ricognizione e ricezione dei più aggiornati studi metrici in lingua inglese, francese e tedesca, che il critico napoletano cita molto spesso traducendo in prima persona alcuni brani<sup>9</sup>.

Osservando la fisionomia metrica di tutte le *Leaves of Grass*, Jannaccone distingue innanzitutto tre diverse categorie di componimenti: «poemi a ritmo certo e rima», «poemi a disegno ritmico netto» e «poemi a ritmo vago». Nel primo gruppo include quelle poesie che presentano una forma regolare e conosciuta dalla metrica inglese, e che sono, in realtà, solo tre: *The Singer in the Prison*, *Ethiopia Saluting the Colors* e la celebre *O Captain! My Captain*. Qui i versi hanno una misura e un profilo ritmico riconoscibile e sono organizzati in strofe abbastanza uniformi per struttura e schema ritmico. Nei «poemi a disegno ritmico netto», invece, vengono meno le rime e quella che Jannaccone chiama «isosillabica o proporzione sillabica» dei versi all'interno della strofa; il ritmo, così, non è più riconoscibile nella struttura della singola unità strofica, ma solo

<sup>7</sup> P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 17.

<sup>8</sup> R. WESTPHAL, *Theorie der Neuhochochdeutschen Metrik*, Doebereiner, Jena 1877; ID., *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker auf Grundlage der vergleichenden Sprachwissenschaft* [...], Calvary & Co, Berlin 1892; R. DE LA GRASSERIE, *Essai de rythmique comparée*, Ictas, Louvain 1892; ID., *Analyses métriques et rythmiques*, Maisonneuve, Paris 1893; ID., *Essais de métrique védique et sanscrite*, Maisonneuve, Paris 1893; ID., *Des unités rythmiques supérieures au vers*, Maisonneuve, Paris 1894. Altri studi tenuti presente da Jannaccone sono per es. quelli di W. WUNDT, *Éléments de psychologie physiologique*, Alcan, Paris 1886; M. KAWCZYNSKI, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, Bouillon, Paris 1889; J. LEY, *Die metrischen Formen der hebräischen Poesie*, Teubner, Leipzig 1866; E. BOUVY, *Poètes et Mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*, Imprimerie Lafare frères, Nîmes 1886; G. RAGUSA MOLETI, *Poesie dei popoli selvaggi o poco civili*, Clausen, Torino-Palermo 1891.

<sup>9</sup> Del resto all'interno del trattato Jannaccone traduce anche molti passi in versi e in prosa di Whitman, lamentando gli errori e le imprecisioni della traduzione di Luigi Gamberale (i *Canti scelti* pubblicati presso Sonzogno in due antologie del 1887 e del 1890), di cui critica duramente anche le posizioni metriche. Cfr. P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., premessa a p. 5 e nota a pp. 30-31.

nella corrispondenza tra una strofa e l'altra, poiché tutte mantengono almeno uguale numero e disposizione dei versi<sup>10</sup>. I «poemi a ritmo vago», infine, si presentano come una serie di «versi senza rima, senza strofe, senza disegno ritmico, senza misura», dove «*apparentemente*» manca qualsiasi «elemento ritmico fortemente sensibile e costante»<sup>11</sup>.

Jannaccone procede quindi a una sistematica analisi dei tre componimenti del primo gruppo e di una nutrita selezione di poemi del secondo gruppo, ordinati «secondo la loro crescente disintegrazione strofica», vale a dire da quello con struttura più regolare (*Pioneers! O Pioneers!*) a quello con struttura più libera (*Wave in, My Hardy Life*). Per queste poesie, Jannaccone impiega di fatto i metodi e le regole della metrica classica, riadattandoli alla lingua inglese. Per esempio, i versi di *O Captain! My Captain* vengono ricondotti alle forme tradizionali del trimetro e del tetrametro giambico (alternati negli epodi e combinati nelle strofe a creare versi eptametri), giustificando eventuali eterometrie con l'artificio della catalessi e dell'ipercatalessi<sup>12</sup>. Jannaccone osserva poi che le eventuali irregolarità del metro servono ad assecondare e sottolineare «particolari movenze dell'animo», ma in ogni caso, in queste poesie, «non escono dall'ordine delle licenze permesse» dalla metrica inglese e risultano per di più attenuate dai numerosi richiami rimici e fonici che compongono il «disegno ritmico netto e costante» dei componimenti<sup>13</sup>.

Concluso così l'esame dei primi due gruppi di poesie, l'autore rileva però come questo metodo non possa essere applicato ai «poemi a ritmo vago», che non essendo quasi per nulla riconducibili alle forme metriche conosciute risultano molto più difficili da analizzare. Eppure, questi rappresentano non solo la categoria più numerosa delle *Leaves of Grass*, ma anche la più radicalmente innovativa, e pertanto necessitano di una adeguata giustificazione<sup>14</sup>. In questo caso Jannaccone sceglie dunque di non descrivere integralmente alcuni testi, ma

<sup>10</sup> P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 27.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>12</sup> Con ulteriore semplificazione, Jannaccone suggerisce poi che tutti i versi possano essere ricondotti alla dipodia giambica. *Ibid.*, p. 24.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 21-26.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 50. Forse non è superfluo sottolineare la modernità di questo approccio, visto che per diversi anni a venire molti avrebbero continuato a negare lo statuto di poesia ai testi non riconducibili alle forme metriche della tradizione. Queste le parole di Menichetti un secolo più tardi: «mi pare si possa affermare che i metri liberi, pur avendo abbandonato il principio periodico, mantengono pieno diritto di cittadinanza non solo entro la forma-poesia, ma nella stessa metrica. E questo per il fatto che sono universalmente recepiti, da un secolo ormai, come testi di poesia, non di prosa, anche quando non c'è un verso che sia lungo come un altro, anche se il loro ritmo varia nelle forme più imprevedibili, anche se non vi è traccia di rima. Sta dunque alla metrica rivedere la propria definizione in modo da riuscire a comprenderli». A. MENICHETTI, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in *Lezioni sul Novecento*, a cura di A. Marino, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 76-77.

di riportare i risultati complessivi della sua analisi, esemplificando i più comuni modi ritmici adoperati da Whitman.

Tra questi, uno dei primi elementi individuati nell'articolazione delle strofe whitmaniane riguarda il cosiddetto «differenziamento dei versi esterni»: il primo e l'ultimo verso della strofa, cioè, possono essere più brevi dei versi interni o essere costruiti secondo una struttura ritmica più regolare e riconoscibile. Può anche verificarsi il differenziamento del solo verso iniziale (che può funzionare come «proposta» di tipo musicale, presentando brevemente il pensiero che verrà poi ampliato e sviluppato dal poeta nel corso della strofa) o del solo verso finale (in funzione cioè di «clausola»). Spesso e volentieri, inoltre, i versi esterni di più strofe successive si richiamano tra loro per «omofonia», vale a dire attraverso la ripetizione di una o più parole collocate nella stessa posizione. In molti casi queste ripetizioni possono dare vita a veri e propri ritornelli, che ricorrendo di strofa in strofa assumono un'importante funzione strutturale.

Forse è proprio la «rima psichica», ovvero la ripetizione di una o più parole, a configurarsi come «il più comune modo ritmico» delle *Leaves of Grass*: secondo Jannaccone, infatti, «nella libera poesia Whitmaniana la rima non è più una omofonia di sillabe, ma una ripetizione di parole e di gruppi di parole», così che l'effetto ritmico sia generato non solo dalla ripetizione di suoni simili, ma dalla «concordanza di due o più pensieri espressi con le stesse parole»<sup>15</sup>. Naturalmente queste ripetizioni possono collocarsi in ogni posizione all'interno dei testi, anche se il caso più frequente è rappresentato dall'anafora in apertura di verso o di strofa. In assenza di altri elementi costitutivi, queste rime psichiche sono in grado di svolgere un'importante funzione di differenziamento ritmico, individuando «nella massa dei versi gruppi ben distinti», che Jannaccone definisce «strofe psichiche», dove a ogni nuova parola che si ripete in anafora corrisponde un cambiamento nella direzione del pensiero, secondo una modalità ampiamente documentata in diverse letterature antiche<sup>16</sup>. A scopo esemplificativo, l'autore cita alcuni versi di *Song of the Broad-Axe*:

The place where a great city stands is not the place of stretch'd wharves, docks,  
 manufactures, deposits of produce merely,  
 Nor the place of ceaseless salutes of new-comers or the anchor-lifters of the  
 departing,  
 Nor the place of the tallest and costliest buildings or shops selling goods from  
 the rest of the earth,  
 Nor the place of the best libraries and schools, nor the place where money is  
 plentiest,  
 Nor the place of the most numerous population.

<sup>15</sup> P. JANNACONE, *La poesia di Walt Whitman*, cit., p. 64.

<sup>16</sup> Nelle note che corredano queste pagine, Jannaccone riporta diversi esempi dalla prosa e dalla poesia ebraica, tedesca e greca. *Ibid.*, pp. 66-68.

Where the city stands with the brawniest breed of orators and bards,  
 Where the city stands that is belov'd by these, and loves them in return and  
 understands them,  
 Where no monuments exist to heroes but in the common words and deeds,  
 Where thrift is in its place, and prudence is in its place,  
 Where the men and women think lightly of the laws  
 [...]

Un tipo particolare di rima riguarda poi la cosiddetta «rima grammaticale», dove la ripetizione interessa «parole varie di suono e di significato ma appartenenti ad una medesima categoria grammaticale» (e perlopiù collocate nella stessa posizione in più versi o periodi logici successivi)<sup>17</sup>. L'esempio in assoluto più frequente di questo tipo è dato dalle forme participiali-gerundive in *-ing*, tipiche della lingua inglese e usate molto di frequente da Whitman.

Proprio attraverso il discorso sulla rima grammaticale Jannaccone giunge a un punto cruciale della sua trattazione, dal momento che questa rappresenta secondo lui «una forma raccorciata del parallelismo grammaticale o sintetico e del parallelismo in genere», vale a dire l'elemento ritmico fondamentale e originario in tutte le lingue, «anteriore a qualsiasi elemento puramente fonico»<sup>18</sup>. Sulla scorta della tradizionale classificazione di questo artificio nella letteratura ebraica, Jannaccone distingue tre tipi di parallelismo: il parallelismo sintetico-grammaticale, il parallelismo sinonimico e quello antitetico<sup>19</sup>. Se il primo, basandosi sulla ripetizione di una stessa struttura morfo-sintattica, «adduce pur non infrequenti omofonie», il parallelismo di tipo logico «rigetta pur questi ultimi elementi fonici ed accoppia strettamente od oppone pensieri a pensieri»<sup>20</sup>. Il parallelismo logico, infatti, consiste proprio nel rapporto che lega due o più parti del discorso unicamente per i concetti e i pensieri che veicolano, esprimendosi in forma di analogia («parallelismo sinonimico») oppure di contrasto («parallelismo antitetico»). Dunque il ritmo che il parallelismo introduce nel testo è di natura squisitamente semantica, dal momento che la possibilità di scandire una serie di tempi forti e tempi deboli, di arsi e di tesi, è determinata dal rapporto lo-

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 73-74, e nota p. 76.

<sup>19</sup> Questa distinzione è avanzata da Robert Lowth già nel XVIII secolo. Jannaccone tuttavia cita soprattutto gli studi più recenti, vale a dire quelli di G. BICKELL per la poesia ebraica (*Die hebraische Metrik*, «Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft», 1881, XXXV, pp. 415-422 e *Id.*, *Carmina veteris Testamenti metrica*, Libreria academica Wagneriana, Oeniponte 1882, pp. 219-234), di R. DE LA GRASSERIE per la lingua cinese (*Essai de métrique chinoise*, Maisonneuve, Paris 1893, p. 24) e di S. GUYARD per l'arabo (in alcuni articoli usciti sul «Journal Asiatique», poi raccolti nel volume *Théorie nouvelle de la métrique arabe, précédée de considérations générales sur le rythme naturel du langage*, Imprimerie nationale, Paris 1877). Più in generale, per l'analisi della struttura logica del parallelismo, Jannaccone fa riferimento al già citato studio di Bouvy (cfr. nota 8).

<sup>20</sup> P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., pp. 75-76.

gico che intercorre tra le parti del discorso<sup>21</sup>. Anche in questo caso, Jannaccone correda il discorso teorico di esempi concreti ricavati dalle *Leaves of Grass* e da diverse altre «poesie primitive» e «popolari». Per il parallelismo sinonimico, ad esempio, l'autore riporta alcuni distici di *Song of Myself*:

Births have brought us richness and variety,  
And other births will bring us richness and variety.  
I do not call one greater and one smaller,  
That which fills its period and place is equal to any.

Dopo aver analizzato ed esemplificato le strutture principali della metrica whitmaniana, Jannaccone tenta di darne un'interpretazione profonda e di inquadrarle nella storia universale dell'evoluzione delle forme ritmiche, giustificando così le «frequenti e intense» somiglianze rintracciate «con le forme delle poesie primitive»<sup>22</sup>. Secondo la sua ricostruzione, in origine l'elemento logico e l'elemento fonico coincidevano, e la forma si modellava sul significato, sul pensiero espresso. Successivamente, però, lo sviluppo della metrica quantitativa (poi tipicamente greca e latina) aveva portato alla distinzione dell'elemento logico e di quello fonico, e alla subordinazione del senso al suono. In questa fase, infatti, il ritmo era fondato sulla sillaba, senza più alcuna relazione con l'elemento logico. Con il declino del mondo classico, era tornato ad affermarsi il verso ad accento logico, dove cioè il ritmo si fondava sugli accenti di parola, la cui natura è «fonica e logica assieme». Questo aveva innescato un lungo periodo di contrasto tra il ritmo fonico e il ritmo logico, spesso messo in evidenza dall'impiego di forti *enjambements*. Nella metrica contemporanea, Jannaccone vede infine affermarsi un nuovo equilibrio, vale a dire «un modo nel quale il fattore psichico attragga il fonico, e il periodo logico governi e misuri il periodo ritmico»<sup>23</sup>.

In questa moderna poesia la materia del ritmo, il *rhythmizomenon*, non son più le sillabe o le parole staccate, in virtù d'una loro intima qualità di natura puramente fonetica, quantità od accento; ma è il pensiero stesso nelle sue multiformi movenze, nelle sue sfumature, nella sua cangiante intensità: gli elementi fonici (accenti, lunghezza di versi, ecc.), servono soltanto a rivestire d'una forma più sensibile, a dar risalto, a fissare gli ondeggiamenti del pensiero<sup>24</sup>.

La forma che pienamente segna questa nuova tendenza in atto e «incarna l'ultima evoluzione» metrica è proprio «il così detto “verso libero”» che si fa strada ormai in tutte le letterature europee. Per questo nella poesia di Whitman il verso (così come la strofa) rappresenta un «periodo psichico» che «termina

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 117.

e si spezza quando una nuova idea debba subentrare»<sup>25</sup>. Allo stesso modo anche Gustave Kahn, esplicitamente citato da Jannaccone a p. 116, aveva definito il *vers libre* francese come un «simultaneo arresto della forma e del pensiero»<sup>26</sup>.

Questo ritorno alle antiche forme ritmiche, tuttavia, non deve essere interpretato come un segno di «degenerazione» o di «disfacimento dell'organismo poetico», ma al contrario come una «necessaria conseguenza» del suo percorso evolutivo. Il «corso dell'evoluzione», spiega Jannaccone, «svolgendosi come una spirale, spesso riconduce fenomeni che riproducono nella forma fenomeni di stadi anteriori ma ne differiscono nell'intima sostanza». Il punto di arrivo, cioè, non coincide con quello di partenza, perché le antiche forme «recano un contenuto diverso da quello che avevano negli stadi iniziali»<sup>27</sup>. Anzi, è proprio la novità dirimpante del pensiero di Whitman a frantumare la metrica tradizionale per ritrovare «uno strumento d'espressione più ampio e più libero». A questo proposito, Jannaccone si dimostra ben consapevole della stretta connessione tra l'elemento formale e quello ideologico, affermando che in ogni letteratura la trasformazione della metrica consuetudinaria è sempre la conseguenza dell'irruzione di una «nuova massa d'idee»<sup>28</sup>.

A ben vedere, l'impostazione fortemente evolucionista di Jannaccone, dichiarata sin dal titolo e facilmente giustificabile nel clima culturale tardo-ottocentesco, rappresenta il principale limite del suo trattato metrico. È chiaro infatti che la rigidità di questo impianto teorico lo porti a compiere qualche semplificazione o schematizzazione eccessiva: per esempio, più volte l'autore sembra suggerire che la libertà metrica sia una conquista progressiva da parte del poeta americano, che gradualmente smantella le forme tradizionali, procedendo da quelle di più recente formazione alle più antiche<sup>29</sup>. Nella realtà dei fatti, forme più e meno libere coesistono contemporaneamente nell'opera di Whitman: basti pensare che nell'*editio princeps* del 1855 non compariva nessuno dei tre poemi «a ritmo certo e rima» da cui prende avvio la trattazione di Jannaccone, mentre c'era già il colossale *Song of Myself*, apice e quintessenza della libertà metrica whitmaniana.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 115. A proposito delle recentissime teorie d'oltralpe, oltre alla *Préface* di G. KAHN (in *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris 1897), Jannaccone cita anche R. DE SOUZA, *Le rythme poétique*, Perrin, Paris 1892.

<sup>27</sup> Jannaccone insiste molto su questo concetto e vi ritorna più volte tra pp. 107-124. A pp. 123-124 l'autore spiega come per Whitman, in particolare, il ritorno alle primitive forme di poesia si giustifichi con la necessità di fondare l'identità linguistica e culturale della nuova società americana. In questo modo, secondo Glauco Cambon, Jannaccone riesce a impiegare i risultati emersi da un'analisi prettamente tecnica e formale per «toccare la genesi interiore del fatto poetico» e spiegarla in una «prospettiva sociale e storica». G. CAMBON, *Walt Whitman in Italia*, «Aut Aut», maggio 1957, XXXIX, pp. 257-258.

<sup>28</sup> P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., pp. 128-129.

<sup>29</sup> Questo tipo di ragionamento emerge in molte occasioni, per es. a p. 73, p. 87, p. 93.

A livello più generale, però, bisogna dire che Jannaccone non è l'unico né il primo a individuare nella metrica libera il punto di arrivo di una lunga vicenda di evoluzione delle forme poetiche (nonché l'unico strumento espressivo adeguato ai tempi moderni). Si tratta anzi di un *topos* ben documentato nella letteratura versoliberista, almeno a partire dal principale teorico di area francese, Gustave Kahn, e poi assimilato da alcuni dei principali fautori italiani della nuova metrica, come Enrico Thovez, Gian Pietro Lucini e Paolo Buzzi<sup>30</sup>.

Inoltre, paradossalmente, è proprio il discutibile atteggiamento positivista di Jannaccone a determinare uno dei principali meriti del suo trattato metrico, sottolineato anche da Paolo Giovannetti: «la pressoché totale assenza di un radicamento nazionale e linguistico, il tentativo di pensare le forme in chiave (filo)genetica: alla stregua di un sistema di strutture riconducibili a un numero limitato di invarianti»<sup>31</sup>. Questa concezione infatti consente a Jannaccone di analizzare la poesia di Whitman con gli strumenti della ritmica comparata, avvalendosi cioè di studi compiuti su altre lingue e letterature, contemporanee o lontanissime nel tempo. E per lo stesso motivo il suo studio sulla raccolta poetica americana poteva rivelarsi utile anche nel contesto italiano, offrendo ai lettori e ai poeti italiani uno strumento importante per la comprensione del verso libero.

Anche i coevi studi di Zambaldi, Solerti e Fraccaroli adottavano una prospettiva comparatistica per certi versi simile. Questi però cercavano di dare una nuova interpretazione dei versi italiani tradizionali (secondo un principio accentuale anziché sillabico), oppure tentavano di adattare alla lingua italiana le regole della metrica classica; Jannaccone, invece, cercava per la prima volta degli strumenti specifici per l'analisi delle nuove forme di metrica libera. Così facendo, riusciva a mettere in evidenza un nuovo fattore ritmico nella costruzione del testo poetico, relativo alla sua struttura semantica, logica e retorica. In questo senso, particolarmente moderno risulta il suggerimento di una lettura verticale del testo, attenta a individuare i ritorni e le simmetrie che consentono di ricostruirne l'ossatura ritmica.

Negli anni immediatamente successivi alla sua pubblicazione, il trattato di Jannaccone sembra aver conosciuto una vasta circolazione, complice anche il successo del poeta americano nell'Italia tra Otto e Novecento. Il saggio è positivamente citato sia da Sibilla Aleramo, in un articolo su Whitman pubblicato

<sup>30</sup> G. KAHN, *Préface*, cit; E. THOVEZ, *Il pastore il gregge la zampogna*, Ricciardi, Napoli 1910, p. 301; G.P. LUCINI, in F.T. MARINETTI, *Enquête Internationale sur le Vers Libre et Manifeste du Futurisme*, Edizioni di Poesia, Milano 1909, pp. 120-121. Grande diffusione conobbe il testo di P. BUZZI pubblicato *ibid.*, pp. 142-148, ma già premesso alla raccolta giovanile *Romanze in Re minore* (1902) e poi ripubblicato da Marinetti come premessa all'antologia di *Poeti futuristi* del 1912.

<sup>31</sup> P. GIOVANNETTI, *Degenerare per la democrazia: Walt Whitman secondo Pasquale Jannaccone*, «L'Ulisse», 2020, XXIII, p. 303.

sulla «Nuova Antologia» nel 1902, sia da Giovanni Papini, in uno scritto sul poeta americano che, uscito sulla medesima rivista nel 1908, avrebbe conosciuto una grande fortuna<sup>32</sup>. Un grande rilievo assume poi il fatto che il trattato di Jannaccone sia stato segnalato da Gian Pietro Lucini, che con la pubblicazione di *Ragion poetica e programma del verso libero* si era guadagnato la fama di primo teorico italiano delle nuove forme metriche<sup>33</sup>. In *Antidannunziana*, tra i numerosi plagi rintracciati nella poesia di Gabriele D'Annunzio, Lucini metteva in luce gli evidenti debiti del poeta pescarese nei confronti di Whitman, premurandosi altresì di dare alcune coordinate critiche per avvicinarsi in modo consapevole all'opera del grande poeta americano, da lui molto ammirato:

Per intanto di Walt Whitman, se potete leggerlo nell'originale, è consigliabile la seconda edizione di Boston (1882) per *Leaves of Grass*. Le tradusse Luigi Gamberale con due aggiunte e gli *Echi della Vecchiaja* etc...Remo Sandron Milano – Milano – Palermo – Napoli, P. Jannaccone, poi, ci chiede [sic] un bel saggio: *La Poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux – Frassati – Torino; libretto succoso, cui dovrebbero leggere con profitto i liberi verseggiatori italiani. Ma è sopra tutto da raccomandarsi caldamente la conoscenza del poeta nord-americano nell'opera densa e nutrita di Léon Bazalgette: *Walt Whitman, L'Homme et son Oeuvre*, etc. Paris, Mercure de France, MCMVIII. Nutrito da codesti studi sarà ben difficile scambiare le *Liriche di Foglie d'Erba* con quelle delle *Laudi d'annunziane*<sup>34</sup>.

Ciò che colpisce è il fatto che il saggio di Jannaccone venga consigliato non solo a chi voglia conoscere a fondo le *Leaves of Grass*, ma soprattutto ai «liberi verseggiatori italiani», quasi come un “manuale d'uso”. Forse allora è possibile che il trattato del 1898 abbia influenzato alcuni dei primi esperimenti italiani metricamente liberi.

Molti anni dopo, anche Cesare Pavese avrebbe tenuto presente lo studio di Jannaccone nella sua tesi di laurea, intitolata, come noto, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*. Qui il giudizio del giovane studioso risulta positivo, ma tutto sommato piuttosto limitativo; pesantemente influenzato dall'idealismo crociano dei suoi anni, infatti, Pavese lodava Jannaccone per non aver sovrapp-

<sup>32</sup> NEMI [S. Aleramo], *Walt Whitman*, «Nuova Antologia», 1 novembre 1902; G. PAPINI, *Walt Whitman*, «Nuova Antologia», 16 giugno 1908. Il trattato è citato anche nell'introduzione alla prima traduzione integrale delle *Foglie d'erba* del 1907, dove Luigi Gamberale riconosce la «dottrina illimitata» dello Jannaccone, ma afferma: «tutto questo sarà dotto, darà anche una migliore armonia che non sia quella del Whitman, ma ha il difetto appunto di non essere l'armonia che il Whitman volle e creò». Del resto non è un mistero che il primo traduttore italiano delle *Leaves of Grass* le considerasse come «prosa, e niente più». Cfr. F. MASSIA, *Il Fogliame americano*, cit., pp. 42-45.

<sup>33</sup> G.P. LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Edizioni di Poesia, Milano 1908.

<sup>34</sup> ID., *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Studio editoriale lombardo, Milano 1914, p. 247.

posto analisi formale e analisi estetica, occupandosi esclusivamente degli aspetti metrici e retorici delle *Leaves of Grass* e non della poesia in sé<sup>35</sup>.

Tuttavia, il caso forse più eclatante della fortuna del trattato di Jannaccone è dovuto all'esistenza di una sua traduzione in lingua inglese ad uso degli specialisti, pubblicata negli Stati Uniti nel 1973, a distanza di ben 75 anni dalla sua prima edizione italiana. Il traduttore è Peter Mitilineos, personaggio di per sé abbastanza ignoto, ma allievo nientemeno che di Gay Wilson Allen, uno dei massimi studiosi di Whitman a livello internazionale<sup>36</sup>. Ancora più sorprendente è il fatto che nel volume inglese sia incluso un secondo saggio dello Jannaccone su Whitman, in Italia tuttora inedito e sconosciuto, anche se recentemente segnalato da Giovannetti<sup>37</sup>. Nell'Archivio dell'Accademia delle Scienze di Torino, di cui Jannaccone fu presidente per molti anni, si trova in effetti la redazione manoscritta di questo saggio, datata novembre 1919 e intitolata *Il pensiero e l'arte di Walt Whitman*<sup>38</sup>. Qui Jannaccone individuava nel poeta americano un esempio non più tanto metrico, quanto soprattutto civile e spirituale, in grado di contribuire alla ricostruzione della società e della cultura europee devastate dalla prima guerra mondiale<sup>39</sup>. Il saggio rivela allora come Jannaccone abbia portato avanti l'interesse per Whitman per molto più tempo di quanto dimostrino le sue pubblicazioni, ma soprattutto getta nuova luce su quella profonda connessione tra le scelte metriche e i contenuti ideologici che il critico napoletano aveva da sempre riconosciuto nella poesia di Whitman<sup>40</sup>.

Morto nel 1959, Jannaccone non ha fatto in tempo a veder pubblicata la sua opera oltreoceano; tuttavia sappiamo con certezza che ne fosse stato informato e avesse appoggiato il progetto con interesse ed entusiasmo. Infatti tra le carte del fondo torinese si trovano diverse lettere inviate a Jannaccone dal traduttore americano e dal suo maestro, Gay Wilson Allen<sup>41</sup>. Il 20 aprile 1955, Mitilineos si mise in contatto con lo studioso italiano, informandolo della propria opera

<sup>35</sup> C. PAVESE, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea 1930*, a cura di V. Magrelli, Mimesis, Milano 2020, p. 122.

<sup>36</sup> P. JANNACCONI, *Walt Whitman's Poetry and the Evolution of Rhythmic Forms and Walt Whitman's Thought and Art*, translated by P. Mitilineos, NCR Microcard Editions, Washington D.C. 1973.

<sup>37</sup> P. GIOVANNETTI, *Degenerare per la democrazia*, cit., pp. 307-308.

<sup>38</sup> Nel Fondo Jannaccone, i materiali relativi alla corrispondenza di Jannaccone si trovano nel fascicolo JAN 3, mentre la redazione manoscritta del saggio del 1919 si trova in JAN 2.

<sup>39</sup> Lo spostamento dell'attenzione di Jannaccone dall'aspetto formale a quello ideologico e contenutistico delle *Leaves of Grass* rispecchia la storia della ricezione italiana di Whitman, guardato dapprima, a fine Ottocento, come modello di libertà metrica e letteraria e poi, a inizio Novecento, come esempio civile, politico e umano, strumentalizzato da diverse fazioni politiche e letterarie. Cfr. F. MASSIA, *Il Fogliame americano*, cit., pp. 31-60.

<sup>40</sup> P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman*, cit., pp. 128-130.

<sup>41</sup> In una lettera del 9 luglio 1955, Allen si dichiarava da molto tempo in debito nei confronti di Jannaccone, avendo usato il suo trattato sulla metrica di Whitman sin da quando studiava all'università negli anni Trenta.

di traduzione e chiedendogli notizie sulla continuazione delle sue ricerche su Whitman. Nel trattato del 1898, in effetti, Jannaccone aveva prospettato una più ampia opera sul poeta americano, che doveva svilupparsi in quattro successivi libri: *La dottrina di Walt Whitman*, *L'arte di Walt Whitman*, *Fisio-psicologia di Walt Whitman* e *Walt Whitman nella letteratura e nella società americana*. In realtà, come si evince dalla risposta inviata a Mitilineos il 2 maggio seguente, una volta avviati gli studi economici e la carriera accademica, il progetto whitmaniano non fu mai portato a termine. Jannaccone però segnala allo studio americano l'articolo su Poe del 1895 e il saggio su Whitman del 1919, che afferma essere rimasto inedito «per varie ragioni»; così, nell'estate del 1955 i due concordano sulla possibilità di includere i due saggi whitmaniani e quello su Poe in un unico volume in traduzione inglese, tanto che Mitilineos invia all'economista napoletano una prima parte di traduzione che lui gli rimanda con alcune puntuali correzioni e annotazioni. Tuttavia, tra l'autunno e l'inverno dello stesso anno si comincia a intuire che il progetto sarebbe andato molto più per le lunghe del previsto, per via del poco tempo a disposizione del traduttore (impegnato come docente nelle scuole secondarie) e per i problemi e i costi della pubblicazione negli Stati Uniti (a dire il vero già prospettati da Allen nella lettera del 9 luglio 1955).

Nonostante il ritardo e gli incidenti di percorso, l'interesse della critica americana nei confronti del lavoro di Jannaccone non può che metterne in rilievo la straordinaria qualità. Tuttavia bisogna riconoscere che la (relativa) fortuna del saggio sulla *Poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, tanto in Italia quanto all'estero, è rimasta essenzialmente legata agli studi sul poeta americano. Al contrario, le più generali implicazioni teoriche e metodologiche dello studio di Jannaccone non sembrano essere state davvero assimilate dalla moderna metricologia italiana. Infatti, benché sia passato ormai più di un secolo dalla sua pubblicazione, il trattato torinese continua a essere poco conosciuto, e pochissimi sono gli studi che hanno adottato un analogo metodo di analisi metrica<sup>42</sup>. Eppure, una lettura della poesia moderna attenta soprattutto alla strut-

<sup>42</sup> Tra questi, per primo si deve ricordare il saggio sulla *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier* di Virgilio Mattevi («Studi novecenteschi», 1972, I, pp. 63-101), che partendo dagli studi sulla letteratura ebraica prendeva in esame le strutture parallelistiche e anaforiche adoperate dal poeta ligure. Sulla scorta di Mattevi, in tempi molto più recenti, Rodolfo Zucco ha applicato un simile metodo di analisi semantica ai versi lunghi di Fernando Bandini (*Com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini*, «Istmi», 2006, 17-18, pp. 259-277). Infine, l'unico a rifarsi esplicitamente a Jannaccone è stato Paolo Giovannetti, che si è servito del suo metodo «logico-retorico» per descrivere la poesia di Jahier, suggerendo inoltre la possibilità di applicarlo anche ad alcune esperienze poetiche molto più recenti (*Prosimetro addormenta guerra. Con me e con gli alpini di Piero Jahier*, in P. GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 77-110). Il valore metodologico del saggio di Jannaccone è inoltre sottolineato in ID., *Occasioni metriche della poesia discorsiva novecentesca*,

tura semantica e retorica del testo può rivelarsi molto utile non solo per tornare a studiare alcuni dei primi esperimenti del verso libero italiano, ma anche per approcciarsi in modo nuovo alla tradizione del verso lungo che ha attraversato tutto il Novecento, arrivando fino ai giorni nostri. In questa prospettiva, la proposta critica di Jannaccone può forse sollecitare una riflessione ancora attuale.

## Bibliografia

- BICKELL, G., *Die hebraische Metrik*, «Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft», 1881, XXXV, pp. 415-422.
- ID., *Carmina veteris Testamenti metrica*, Libreria academica Wagneriana, Oeniponte 1882.
- BOUVY, E., *Poètes et Mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*, Imprimerie Lafare frères, Nîmes 1886.
- CAMBON, G., *Walt Whitman in Italia*, «Aut Aut», maggio 1957, XXXIX, pp. 244-263.
- COPPO, E., *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova University Press, Padova 2022.
- CREMANTE, R., PAZZAGLIA, M. (a cura di), *La metrica*, Il Mulino, Bologna 1972.
- DE LA GRASSERIE, R., *Essai de rythmique comparée*, Istas, Louvain 1892.
- ID., *Analyses métriques et rythmiques*, Maisonneuve, Paris 1893.
- ID., *Essais de métrique védique et sanscrite*, Maisonneuve, Paris 1893.
- ID., *Essai de métrique chinoise*, Maisonneuve, Paris 1893.
- ID., *Des unités rythmiques supérieures au vers*, Maisonneuve, Paris 1894.
- DE SOUZA, R., *Le rythme poétique*, Perrin, Paris 1892.
- FRACCAROLI, G., *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Loescher, Torino 1887.
- GIOVANNETTI, P., *Metrica del verso libero italiano*, Marcos y Marcos, Milano 1994.
- ID., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.
- ID., *Degenerare per la democrazia: Walt Whitman secondo Pasquale Jannaccone*, «L'Ulisse», 2020, XXIII, pp. 303-310.
- GUYARD, S., *Théorie nouvelle de la métrique arabe, précédée de considérations générales sur le rythme naturel du langage*, Imprimerie nationale, Paris 1877.
- JANNACCONI, P., *Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux Frassati, Torino 1898.
- ID., *Walt Whitman's Poetry and the Evolution of Rhythmic Forms and Walt Whitman's Thought and Art*, translated by P. Mitilineos, NCR Microcard Editions, Washington D.C. 1973.

- KAHN, G., *Préface*, in ID., *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris 1897.
- KAWCZYNSKI, M., *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, Bouillon, Paris 1889.
- LEY, J., *Die metrischen Formen der hebräischen Poesie*, Teubner, Leipzig 1866.
- LUCINI, G.P., *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Edizioni di Poesia, Milano 1908.
- ID., *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Studio editoriale lombardo, Milano 1914.
- MASSIA, F., *Il Fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Mucchi, Modena 2021.
- MATTEVI, V., *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, «Studi novecenteschi», 1972, I, pp. 63-101.
- MARINETTI, F.T., *Enquête Internationale sul le Vers Libre et Manifeste du Futurisme*, Edizioni di Poesia, Milano 1909.
- MENICETTI, A., *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in *Lezioni sul Novecento*, a cura di A. Marino, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 67-83.
- NEMI [S. Aleramo], *Walt Whitman*, «Nuova Antologia», 1 novembre 1902.
- PAPINI, G., *Walt Whitman*, «Nuova Antologia», 16 giugno 1908.
- PASCOLI, G., *A Giuseppe Chiarini*, in ID., *Opere*, II, a cura di M. Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli 1981, pp. 1937-1996.
- PAVESE, C., *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea 1930*, a cura di V. Magrelli, Mimesis, Milano 2020.
- RAGUSA MOLETI, G., *Poesie dei popoli selvaggi o poco civili*, Clausen, Torino-Palermo 1891.
- SOLERTI, A., *Manuale di metrica classica ad accento ritmico*, Loescher, Torino 1886.
- THOVEZ, E., *Il pastore il gregge la zampogna*, Ricciardi, Napoli 1910.
- WESTPHAL, R., *Theorie der Neuhochdeutschen Metrik*, Doebereiner, Jena 1877.
- ID., *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker auf Grundlage der vergleichenden Sprachwissenschaft [...]*, Calvary & Co, Berlin 1892.
- WHITMAN, W., *Canti scelti*, versione e prefazione di L. Gamberale, Sonzogno, Milano 1887.
- ID., *Canti scelti*, tradotti da L. Gamberale, Sonzogno, Milano 1890.
- ID., *Leaves of Grass*, David McKay, Philadelphia 1891-1892.
- ID., *Foglie di erba, con le due aggiunte e gli "Echi della vecchiaia" dell'edizione del 1900*, versione di L. Gamberale, Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1907.
- WUNDT, W., *Éléments de psychologie physiologique*, Alcan, Paris 1886.
- ZAMBALDI, F., *Il ritmo dei versi italiani*, Loescher, Roma-Torino-Firenze 1874.

Id., *Metrica greca e latina*, Loescher, Torino 1882.

ZUCCO, R., *Com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini*, «Istmi», 2006, 17-18, pp. 259-277.

# **Ritmo e piede ritmico nei trattati di fine Ottocento. Metrica barbara e simbolismo francese**

Elena Coppo  
*Università degli Studi di Padova*

Partendo dai risultati degli studi svolti in Francia sulla trattatistica ottocentesca, che hanno messo in luce un'evoluzione, nella teoria metrica, da un'impostazione tradizionalmente sillabica a una di tipo ritmico-accidentale, il saggio si propone di mettere in luce come una simile tendenza si possa riconoscere anche nei trattati di metrica italiani della fine del XIX secolo, per influenza della critica francese e, soprattutto, sull'onda del dibattito suscitato dalla proposta "barbara" carducciana. Si evidenzia così una convergenza fra il modello simbolista (e versoliberista) francese e il modello barbaro italiano, entrambi fondamentali per lo sviluppo del verso libero in Italia.

*Metrica, trattati, accento, ritmo, piede, metrica barbara, verso libero*

## **I trattati francesi dell'Ottocento: dal verso tradizionale al *vers libre***

Gli anni di passaggio tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX costituiscono com'è noto un periodo particolarmente importante e delicato nella storia della poesia italiana e dei suoi istituti formali: sono gli anni dai quali emerge la nuova metrica novecentesca, fondata sul verso libero. Quello della liberazione metrica è un fenomeno estremamente complesso, perché si colloca alla confluenza di

numerosi fattori diversi, legati all'affermazione del pensiero romantico e delle teorie simboliste, al confronto teorico fra sistemi metrici diversi, alla pratica della traduzione di poesia straniera e della poesia in prosa, e anche a un profondo cambiamento nella percezione del verso<sup>1</sup>. Per comprendere meglio quest'ultimo aspetto, può essere utile ricostruire l'evoluzione avvenuta nel corso dell'Ottocento (più precisamente già dall'inizio dell'Ottocento in Francia, e nell'ultimo trentennio del secolo anche in Italia) nella concezione del verso che emerge dai trattati di metrica, mettendo in evidenza in particolare, per quanto riguarda l'esperienza italiana, una convergenza fra l'apporto della metrica barbara e quello del simbolismo francese.

Sul versante francese, uno studio approfondito dei trattati di metrica ottocenteschi è stato condotto negli anni Novanta da Jean-Michel Gouvard, autore del saggio *Le vers français de la syllabe à l'accent*<sup>2</sup>. Il titolo sintetizza efficacemente i risultati della sua ricerca, dalla quale emerge infatti che, nel corso del XIX secolo, la concezione del verso francese è profondamente cambiata: in particolare, si è passati dall'idea tradizionale e prettamente sillabica del verso francese a una nuova, di tipo ritmico-accentuale.

Fino al Settecento, vigeva la teoria tradizionale del verso francese, fondata sul principio del *nombre de syllabes*: diversamente dalla metrica classica, basata sulla distinzione di quantità fra sillabe brevi e sillabe lunghe, combinate in piedi, la metrica francese appariva fondata sul solo principio del "numero di sillabe" (al quale si poteva eventualmente aggiungere la rima). La sillaba era considerata la sola unità strutturante del verso, mentre l'accento veniva visto come un elemento non pertinente dal punto di vista metrico: il fatto che l'accento cadesse sull'ultima sillaba pronunciata di ogni unità metrica era considerato un fatto puramente linguistico, determinato dalle caratteristiche stesse della lingua francese. Tuttavia, se il sillabismo appariva allora sufficiente a definire la versificazione francese, esso ne determinava anche l'unicità e l'isolamento: il sistema metrico francese risultava nettamente distinto non solo da quello classico, fondato sulla quantità sillabica, ma anche dagli altri sistemi metrici europei contemporanei, tutti fondati su un principio accentuale (come il tedesco), o almeno sillabico-accentuale (come l'italiano). Nel Settecento, in un'epoca caratterizzata da uno spirito cosmopolita e da un'aspirazione all'individuazione di regole universali – anche in ambito grammaticale e metrico –, questa unicità del sistema metrico francese comincia a essere avvertita come un difetto, un elemento di marginalizzazione, e si accompagna a un complesso di inferiorità, per cui la ver-

<sup>1</sup> Cfr. E. COPPO, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova University Press, Padova 2022, in particolare ai capitoli I (*La teoria dell'accento; Due sistemi diversi*) e II (*Metrica barbara e verso libero*).

<sup>2</sup> J.-M. GOUARD, *Le vers français de la syllabe à l'accent*, «Poétique», 1996, 106, pp. 223-247.

sificazione francese, costretta a rispettare l'isosillabismo e l'obbligo della rima, viene accusata di essere monotona e giudicata inferiore alle altre forme di versificazione europee, compresa quella italiana.

Per questo, quando all'inizio dell'Ottocento proprio un italiano, l'abate Antonio Scoppa – figura del tutto sconosciuta in patria –, pubblica in Francia un trattato<sup>3</sup> in cui sostiene che anche la metrica francese, come quella italiana, si basa su un principio di natura accentuale, la sua opera viene accolta con grande favore, nonostante contenga alcuni errori palesi. Scoppa sostiene, in estrema sintesi, che in francese, come in italiano, esistono sillabe accentate e non accentate, che le prime sono lunghe il doppio delle seconde, e che dalla loro combinazione nascono anche in queste lingue moderne, come in quelle classiche, diversi tipi di piedi<sup>4</sup>; infatti sia in italiano che in francese esistono parole tronche, piane e sdrucciole, e queste corrispondono, se sono bisillabiche, a giambi e trochei, se sono trisillabiche, a dattili e anapesti<sup>5</sup>; il verso, in italiano come in francese, nasce dalla ripetizione di uno stesso piede per un numero determinato di volte<sup>6</sup>. Ora, è evidente che questa tesi presenta molteplici elementi di debolezza. Innanzitutto, Scoppa tende a confondere la nozione di “piede” con quella di “parola”, con una sovrapposizione che non trova riscontro nella metrica classica; poi, appare difficile da sostenere l'esistenza in francese di parole sdrucciole (l'esempio da lui proposto è quello di un imperativo unito al pronome clitico, del tipo di *garde-le*, ma anche in questo caso l'accento cade, in francese, sull'ultima sillaba, e non sulla terzultima); e soprattutto, è chiaro che né l'endecasillabo italiano né l'alessandrino francese possono essere analizzati come una successione di “piedi” uguali ripetuti per un certo numero di volte. Benché questi difetti non potessero passare inosservati – vennero infatti messi in luce anche dai membri dell'Institut de France –, l'opera fu comunque accolta con favore, perché consentiva finalmente di mettere il sistema metrico francese sullo stesso piano degli altri sistemi metrici europei, e il suo successo è testimoniato dal costante ricorrere del nome di Scoppa nella trattatistica successiva. Così, pochi anni dopo, Louis Bonaparte, nel suo *Essai sur la versification* (1825), definisce il verso francese come una “successione armoniosa di piedi” non tutti uguali, ma di diversa misura, legati tra loro da relazioni matematiche<sup>7</sup>; poi, a metà del

<sup>3</sup> A. SCOPPA, *Les Vrais Principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, Courcier, Paris 1811.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

<sup>5</sup> Cfr. *ibid.*, p. 117. L'autore porta come esempi le parole *mère* (trocheo), *vertu* (giambo), *garde-le* (dattilo), *jugement* (anapesto).

<sup>6</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 300-301 (per l'alessandrino) e p. 383 (per l'endecasillabo).

<sup>7</sup> Cfr. L. BONAPARTE, *Essai sur la versification*, Salviucci, Rome 1825, pp. 126-127: «Le principe

secolo, Louis Quicherat nel *Traité de versification française* (1850) è il primo a definire l'alessandrino come un verso caratterizzato non da un certo numero di sillabe, ma da un certo numero di accenti, più precisamente quattro, due fissi e due mobili, lasciando il computo sillabico in secondo piano<sup>8</sup>. Nel frattempo viene pubblicato anche il volume di Frédéric Vaultier, *Analyse rythmique du vers alexandrin* (1840), nel quale si classificano e analizzano gli alessandrini su base ritmico-accentuale, individuando nel verso quelli che l'autore chiama *groupes rythmiques* – altri poi li chiameranno “piedi ritmici” – e che definisce come “parole, o gruppi di parole, che presentano un'idea completa e dopo i quali si può fare una breve pausa di voce e di senso”<sup>9</sup>. Analizzato in base a queste unità prosodiche e al contempo semantiche, l'alessandrino rivela un'incredibile varietà nella sua struttura interna, a dispetto della monotonia che gli veniva un tempo rimproverata<sup>10</sup>.

Ma il dato più interessante è che i nuovi concetti introdotti da questi studiosi saranno poi ripresi, verso la fine del secolo, da parte dei teorici e dei poeti simbolisti e versoliberisti; in particolare nella prima teorizzazione del *vers libre* da parte di Gustave Kahn – risalente, nella sua prima versione, al 1886, poi pubblicata in una forma più ampia nel 1897 – si parla del *vers libre* come di un verso che è tale non perché equivalente ad altri all'interno di una serie, ma di per sé, in virtù del suo ritmo, e lo si definisce, in termini molto vicini a quelli di Vaultier, come “un frammento il più breve possibile che presenti una pausa di voce e di senso”<sup>11</sup>. Inoltre Kahn, nello stesso testo, si esibisce in un'analisi di alcuni celeberrimi versi di Racine, «Oui je viens dans son temple adorer l'Éternel / Je viens selon l'usage antique et solennel», che vengono da lui scomposti in “gruppi ritmici” e così descritti: “un primo verso composto di 4 elementi di tre piedi, o ternari, e un secondo verso scandito in 2, 4, 2, 4”<sup>12</sup>. La conclusione di Kahn è che i fondamenti del *vers libre* si trovano già qui: il verso tradizionale non è che un

général de toute versification consiste dans un nombre déterminé de pieds, ou de syllabes accentuées, et dans la succession harmonieuse de ces pieds ou syllabes accentuées en raison multiple, ou double, ou triple, ou quadruple».

<sup>8</sup> Cfr. L. QUICHERAT, *Traité de versification française*, Hachette, Paris 1850, p. 133. Il richiamo a Scoppa è esplicito nella nota a pp. 515-516.

<sup>9</sup> Cfr. F. VAULTIER, *Analyse rythmique du vers alexandrin*, in *Mémoires de l'Académie royale des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen*, Hardel, Caen 1840, p. 86: «Tout mot entier, ou tout assemblage de mots, présentant une idée complète, et après lequel on peut faire une courte pause de voix et de sens».

<sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 88 e sgg. Ad esempio, il verso «Il flotte – irrésolu, – la peur – enfin – l'emporte» viene analizzato come un alessandrino 2. 4 – 2. 2. 2, mentre il verso «Non, – je ne ferai pas – ce qu'on veut – que je fasse» come un alessandrino 1. 5. – 3. 3.

<sup>11</sup> Cfr. G. KAHN, *Préface*, in *Id.*, *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris 1897, p. 26: «un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens».

<sup>12</sup> Cfr. *ibid.*, p. 25: «Un premier vers composé de quatre éléments de trois pieds ou ternaires, et un second vers scandé 2, 4, 2, 4».

caso particolare del *vers libre*, e i più grandi poeti del passato scrivevano in *vers libres* pur senza esserne consapevoli.

### Il “ritmo” nei trattati italiani ottocenteschi: il caso di Zambaldi

A questo punto ci si può domandare se anche la trattatistica italiana ottocentesca, come quella francese, rechi le tracce di un tale profondo cambiamento nella percezione del verso. Chiaramente, non avrebbe senso parlare di una simile “scoperta dell’accento”: per gli studiosi italiani era normale definire il verso in termini di sillabe e di accenti. E tuttavia è possibile osservare, nelle opere di metrica del XIX secolo, un percorso in qualche modo parallelo a quello francese, una presa di coscienza della crisi del sillabismo e una tendenza a parlare del verso non più in termini di sillabe, ma solo di accenti, di piedi e di ritmo, determinando anche un ripensamento del rapporto fra la metrica italiana e quella classica.

Per cogliere meglio questi cambiamenti, può essere utile fare un passo indietro e considerare alcuni dei più diffusi trattati di metrica italiana della fine del Settecento e del primo Ottocento, verificando se e in che modo si affronta in questi testi la questione del “ritmo”. Nel *Dizionario [...] della poesia volgare* di Ireneo Affò (1777), introdotto da un *Ragionamento storico* cui segue una trattazione organizzata per voci disposte in ordine alfabetico, il termine “ritmo” ha un’accezione ancora molto diversa da quella dei trattati francesi: viene impiegato semplicemente per distinguere la poesia volgare – poesia “ritmica” – da quella latina – poesia “metrica”. Alla voce *Verso*, si legge infatti che «il verso altro è metrico, altro ritmico. Quello si misura a piedi, questo a sillabe, ed accenti»<sup>13</sup> e si chiarisce che il nostro verso, quello italiano, rientra appieno nella seconda categoria. La stessa distinzione nettissima fra il verso latino e quello italiano si ricava dal *Breve trattato della versificazione latina e italiana* di Francesco Soave (1788), pensato proprio per la traduzione dal latino e quindi per il confronto fra i due sistemi metrici; qui si spiega che

le regole, con cui si formano i Versi Latini, sono diverse affatto da quelle, con cui si tessono gli Italiani. I Versi Latini sono composti di un certo numero di piedi; e ogni piede contiene un certo numero di sillabe, o lunghe, o brevi, o parte lunghe, e parte brevi. [...] I Versi Italiani per lo contrario consistono in un certo numero di sillabe, e di accenti disposti a certe sillabe determinate<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> I. AFFÒ, *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Filippo Carmignani, Parma 1777, p. 438.

<sup>14</sup> F. SOAVE, *Breve trattato della versificazione latina, e italiana*, in *Id.*, *Istradamento all’esercizio delle traduzioni in seguito alla grammatica delle due lingue italiana, e latina*, Vincenzo Flauto, Napoli 1788, p. 239.

Passando al trattato *Della versificazione italiana* di Giovanni Berengo – che fu pubblicato nel 1854 ed è fra i più noti e stimati trattati di metrica italiana dell'epoca – si può verificare come anche qui la descrizione del sistema metrico italiano sia fondata sulla conciliazione dei due principi, sillabico e accentuale. «Nella lingua italiana», scrive l'autore, «l'armonia particolare di ciascun verso consiste nel numero di sillabe e nella collocazione degli accenti»<sup>15</sup>. L'accento risulta sempre una componente essenziale del verso italiano, ma non viene in alcun modo collegato a una concezione del verso per “piedi” o “gruppi ritmici” come quella illustrata dai contemporanei trattatisti francesi.

La situazione sembra ben diversa nei trattati di metrica, o potremmo dire di “metrica comparata”, pubblicati in Italia alla fine del secolo, a cominciare da *Il ritmo dei versi italiani* di Francesco Zambaldi. Negli ultimi anni dell'Ottocento compaiono diversi studi che si pongono la questione, divenuta particolarmente attuale con la pubblicazione delle *Odi barbare* di Carducci, della possibilità di trasporre i metri classici in italiano e delle modalità con cui realizzare tale trasposizione. In questo contesto, il sistema metrico italiano viene descritto principalmente in termini di accenti, di piedi e di ritmo.

Zambaldi è un precursore da questo punto di vista, perché il suo trattato viene pubblicato nel 1874 (quindi qualche anno prima delle *Odi barbare*); l'opera ottiene una buona accoglienza ed è in voga alla fine dell'Ottocento: a essa farà riferimento anche Pasquale Jannaccone nel suo saggio del 1898 sulla poesia di Walt Whitman<sup>16</sup>. La trattazione di Zambaldi si basa, scrive l'autore, su «un principio unico e sostanzialmente invariabile come la natura umana, cioè il senso ritmico»<sup>17</sup>, e sull'idea di una sostanziale continuità fra la metrica classica e quella italiana: egli scrive infatti che «per quanto il nostro sistema di versificazione sia diverso dall'antico, l'essenza del ritmo rimane pur sempre la stessa; d'altra parte non troviamo segnata una linea di demarcazione ben definita fra il sistema quantitativo ed il nostro»<sup>18</sup>.

Ma la cosa più interessante è che, a partire da queste premesse, Zambaldi propone una classificazione dei versi italiani in base agli accenti fissi e mobili:

Parmi che i versi italiani si possano dividere in due classi; negli uni è fissato il posto di tutti gli accenti, e il trasportarne uno solo altera l'essenza del ritmo; negli altri solo alcuni hanno sede stabile, in generale quelli dove cadono le tesi, cioè dove, battendo il tempo, si entra in battuta, mentre è lasciata una certa libertà per gli accenti secondari, che segnano le suddivisioni interne della battuta e che chiameremo arsi. Alla prima categoria appartengono il senario,

<sup>15</sup> G. BERENGO, *Della versificazione italiana*, Giuseppe Antonelli, Venezia 1854, p. 623.

<sup>16</sup> P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux Frassati, Torino 1898. Per una trattazione approfondita di quest'opera si rimanda al saggio di Federica Massia all'interno del presente volume.

<sup>17</sup> F. ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi italiani*, Loescher, Roma-Torino-Firenze 1874, p. 3.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 4.

l'ottonario, il decasillabo; alla seconda il quinario, il settenario, l'endecasillabo<sup>19</sup>.

Di fatto, quindi, questa distinzione non fa che ricalcare quella tradizionale fra versi parisillabi e imparisillabi, ma facendo riferimento a un criterio non più sillabico, bensì ritmico-accidentale, e impiegando una terminologia che appartiene alla metrica classica (si parla infatti di "tesi" e "arsi") e alla musica (per cui si parla di "battuta"). In effetti una parte importante della trattazione di Zambaldi è dedicata alla rappresentazione dei versi italiani – prima quelli ad accenti fissi, poi quelli ad accenti fissi e mobili – attraverso la notazione musicale: ad esempio, il senario viene rappresentato come una successione di sei note, di cui la seconda e la quinta (corrispondenti alle sillabe accentate) del valore di 1/4, e le altre del valore di 1/8; la prima sillaba è in anacrusi, perché la battuta deve sempre iniziare con un tempo forte (cioè con una sillaba accentata, in questo caso la seconda).

Particolare attenzione viene riservata, naturalmente, al verso principe della tradizione italiana. Zambaldi afferma che «l'endecasillabo ha dunque quattro accidenti ritmici: due principali che seguono l'entrare in battuta, e due secondari a mezza battuta», e che «esso incomincia con un'arsi a cui segue una tesi, poi una seconda arsi e finalmente la tesi costante sulla decima sillaba»<sup>20</sup>: la seconda tesi è quindi fissa sulla 10<sup>a</sup> sillaba, mentre la prima può cadere sulla 4<sup>a</sup> o sulla 6<sup>a</sup>. Si tratta di una descrizione che ricorda molto da vicino quella formulata dal francese Quicherat per l'alessandrino come verso di quattro accenti. Inoltre, esattamente come aveva fatto Vaultier per l'alessandrino, Zambaldi si sofferma a illustrare tutte le possibili varietà ritmiche dell'endecasillabo, in base alla posizione degli accenti principali e secondari: mentre per il senario o l'ottonario era stata sufficiente una sola rappresentazione musicale, per l'endecasillabo ne vengono riportate ben quattordici.

Nella conclusione dell'opera, infine, Zambaldi spiega che l'obiettivo del suo studio era di dimostrare che «oltre al metodo puramente empirico, con cui s'insegna la metrica italiana, v'è un altro metodo, che considerandola come una delle tante forme in cui si manifesta una proprietà inerente alla natura umana, cioè il senso ritmico, in esso e nelle sue leggi cerca le intime ragioni delle forme poetiche», e che questo consente di verificare «le analogie con le manifestazioni simili d'altri popoli e d'altri tempi»<sup>21</sup>, sviluppando lo studio della metrica in un'ottica comparatistica. Una constatazione che, come si è visto, era stata decisiva anche per i trattatisti francesi.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 63.

## I trattati italiani di fine Ottocento: dalla metrica barbara al verso libero

Queste posizioni vengono riprese nel decennio successivo – quindi negli anni Ottanta del secolo – da altri studi che prendono avvio proprio dal dibattito sulla metrica barbara carducciana. È stato già ampiamente riconosciuto il fatto che la metrica barbara ha dato un contributo importante, con le sue innovazioni formali, alla liberazione metrica novecentesca, in particolare, come indicava già Contini, con «la soppressione della rima» e, «più importante», «la variabilità di misura»<sup>22</sup>. Più di recente, su questo secondo aspetto – ossia l'introduzione di un verso lungo composto, non isosillabico: quello impiegato per la resa dell'esametro e del distico elegiaco – si sono soffermati anche Andrea Afribo e Arnaldo Soldani, osservando che «la funzione svolta dalla poesia barbara per la rifondazione metrica novecentesca andrà valutata, più che per l'influsso diretto, per il fatto di aver acclimatato in italiano versi più lunghi dell'endecasillabo o favorito un certo gusto per la polimetria e la variazione ritmica»<sup>23</sup>, mentre Paolo Giovannetti ha indicato nell'esametro e nel pentametro carducciani gli antecedenti, insieme all'alessandrino francese, del verso libero doppio o composto destinato ad avere ampia fortuna nel Novecento<sup>24</sup>.

Non che questo fosse l'obiettivo che si era proposto Carducci: è infatti fondamentale non confondere le convinzioni e le intenzioni formali che presiedono alla composizione delle *Odi barbare* – opera di ispirazione classicista – con il modo in cui esse vengono recepite e interpretate dai poeti delle generazioni successive. Già nel 1903 Diego Garoglio, in quello che è forse uno dei primi saggi italiani sul verso libero, scriveva che Carducci aveva dato «il colpo di grazia alla rima ed al ritmo fisso» e che così facendo aveva «*senza saperlo e volerlo* spianata la via alla fioritura e maturazione del verso libero»<sup>25</sup>. Anche secondo Carlo Caruso, l'effetto «sicuramente “liberante”» delle *Odi barbare* fu il risultato «di un'interpretazione arbitraria da parte di chi seguì»<sup>26</sup> – il che, comunque, nulla toglie all'importanza dell'influenza esercitata da Carducci:

Rimaneva tuttavia che la genesi da un lato, la ricezione delle *Barbare* dall'altro apparivano – come di fatto sono – due fenomeni indipendenti l'uno dall'altro.

<sup>22</sup> G. CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 594. Il saggio era stato prima pubblicato in «Forum Italicum», 1969, III, 2, pp. 171-183.

<sup>23</sup> A. AFRIBO, A. SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna 2012, p. 41.

<sup>24</sup> Cfr. P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 235.

<sup>25</sup> D. GAROGLIO, *Il verso libero (a proposito di Verso l'Oriente di Angiolo Orvieto)*, in Id., *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Giusti, Livorno 1903, p. 156. Il corsivo è mio.

<sup>26</sup> C. CARUSO, *Metri barbari, verso libero*, in *Poétiques barbares. Poetiche barbare*, a cura di J. RIGOLI, C. CARUSO, Longo Editore, Ravenna 1998, pp. 219-220.

In altri termini, l'esperimento "barbaro", ideato e condotto in ossequio a una severa disciplina formale tesa a combattere e respingere versi e forme "facili", aveva inopinatamente contribuito al dissolversi della secolare tradizione metrico-prosodica italiana, finendo per aprire una breccia proprio là dove il suo artefice aveva invece inteso rafforzare l'argine<sup>27</sup>.

Tuttavia, accanto a questi apporti concreti, vanno tenuti in considerazione anche i cambiamenti ai quali la metrica barbara ha contribuito sul piano teorico, quello della concezione del verso. Le *Odi barbare*, riaccendendo il dibattito sulla possibilità e sulle modalità di trasposizione in italiano dei metri classici, hanno stimolato una riflessione sulla natura dei metri italiani che, alla fine dell'Ottocento, ha condotto alcuni studiosi a teorizzare, come già aveva fatto Zambaldi, la loro sostanziale connaturalità con quelli classici, sulla base di un comune principio di natura ritmico-accentuale.

Angelo Solerti, nel suo *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico* (1886), affronta appunto la questione della trasposizione dei metri classici nella poesia italiana. Solerti nutre un'evidente ammirazione per Carducci come poeta e come studioso di metrica, ma assume un atteggiamento critico nei confronti del modello barbara carducciano, sostenendo che sì, un poeta ha il diritto di esprimersi nelle forme che ritiene più adatte, ma se queste forme non si fondano su principi solidi, oggettivi, sono destinate a rimanere «una sublime esplicazione individuale», e non possono formare «una teoria metrica»<sup>28</sup>. Alla metrica barbara carducciana, Solerti preferisce dunque soluzioni più rigorose, ma sempre basate sugli accenti, perché considera l'accento come l'unico principio possibile del verso italiano: «Vi sono adunque due vie, assolutamente distinte, ma tutte due basate sugli accenti, ch'è alcun altro principio non può esservi per il verso italiano: l'una tutta nostra che chiamerò, col Carducci, *barbara*; l'altra che dirò, col Fraccaroli, *classica*»<sup>29</sup>. Con queste premesse, la sua *Teoria metrica italiana*, che occupa la parte centrale del volume, è dedicata appunto agli accenti e ai piedi: vi si sostiene la necessità di far coincidere i tempi forti dei versi classici (che egli chiama "arsi") con le sillabe accentate, e si propone una classificazione dei piedi che possono essere formati da singole parole italiane<sup>30</sup>.

Infine, il volume di Giuseppe Fraccaroli, *D'una teoria razionale di metrica italiana* (1887), mette esplicitamente in relazione il dibattito sulle *Barbare* carducciane e l'imporsi di una concezione del verso italiano basata su un principio ritmico-accentuale. L'opera si apre con queste parole:

<sup>27</sup> ID., *La nota carducciana alle Odi barbare (1877), la libertà metrica e la poesia di Leopardi*, «Per leggere», 2007, VII, 13, p. 112.

<sup>28</sup> A. SOLERTI, *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Loescher, Torino 1886, p. 9.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>30</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 29-30.

Non son molti anni dacché i fortunati tentativi di Giosuè Carducci per riprodurre in versi italiani alcuni metri latini, suscitando una polemica combattuta spesso con buone ragioni, spesso anche dietro a impressioni ed a simpatie o antipatie subitane, mi porsero argomento di credere che la tecnica dei versi nostri si potesse razionalmente divisare assai meglio che non con quelli empirici e stupidi accozzamenti di sillabe dalle quattro alle undici con uno o due accenti piantati o qua o là, e sì perché sì, come si insegnava al buon tempo andato nelle grammatiche e nelle scuole<sup>31</sup>.

Dunque, secondo Fraccaroli, il successo della metrica barbara carducciana fa vacillare la tradizionale interpretazione sillabica del verso italiano. Qui viene chiaramente enunciato il superamento del principio sillabico in favore del principio accentuale; anzi, secondo l'autore, queste regole «del contar le sillabe da quattro ad undici» possono aver contribuito «a far intristire» la nostra poesia<sup>32</sup>. E continua:

Io veda e vedo da una parte i trattatisti della metrica nuova parlar di trochei, di giambi, di dattili, di arsi e di tesi, parecchi anche di brevi e di lunghe, tutti però in generale sottintendendo che cotesta roba non abbia attinenza se non coi detti nuovi sistemi [...]. Io non so capire per altro come, una essendo la forma regolatrice del verso, forma stabile, al di fuori della lingua, che ha fondamento naturale e matematico, il ritmo (ῥυθμός), ed una essendo la materia sulla quale il ritmo opera (ῥυθμιζόμενον), cioè la lingua italiana, le applicazioni possano poi separarsi così da averne due sistemi diversi senza che l'uno necessariamente sia parte o completamento dell'altro<sup>33</sup>.

Nonostante i trattatisti che si sono occupati della nuova metrica barbara (con l'eccezione di Zambaldi, nota Fraccaroli) ne parlino come di un sistema radicalmente diverso da quello tradizionale italiano, per l'autore è chiaro invece che la metrica tradizionale e la metrica barbara sono componenti di un unico sistema. Ne deriva una definizione unica di verso come "successione di piedi" determinati dall'alternarsi dell'accento ritmico: «Verso», scriverà più avanti, «è un sistema ritmico di piedi che termina con una pausa»<sup>34</sup>.

Sembra quindi possibile individuare un legame diretto fra la metrica barbara carducciana e questo nuovo modo di intendere il verso italiano:

L'esperienza barbara era insomma arrivata a rivoluzionare l'intera teoria del metro italiano e a orientare gli studiosi verso una soluzione sintetica, che ponesse sotto un unico tetto fenomeni metrico prosodici sentiti come profondamente diversi gli uni dagli altri. Ritornò in auge il termine *ritmo*, e prevalse la tendenza a isolare nel verso italiano, sulla base dell'alternanza fra toniche e atone, piedi

<sup>31</sup> G. FRACCAROLI, *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Loescher, Torino 1887, p. 1.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 1-2.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 25.

ritmici analoghi a quelli classici<sup>35</sup>.

### Fra metrica barbara e simbolismo francese

Cerchiamo a questo punto di trarre qualche conclusione. L'esperienza barbara carducciana, con il dibattito che ha suscitato, con le riflessioni che ha innescato, ha contribuito a orientare gli studiosi verso una concezione diversa della metrica italiana, in continuità con quella classica, capace di comprendere sia la metrica tradizionale che quella nuova, e fondata sul primato dell'accento e del ritmo. Ma una simile evoluzione si era registrata, prima che in Italia, in Francia, su impulso non tanto del confronto con la metrica classica, ma con gli altri sistemi metrici europei, compreso quello italiano, e le conclusioni a cui erano arrivati i teorici francesi sono state riprese e fatte proprie, a fine secolo, dai poeti simbolisti, fra i quali si trovano i primi teorici e sperimentatori del *vers libre*.

L'individuazione nella metrica barbara del primo modello del verso libero italiano ha talvolta impedito di riconoscere l'importanza fondamentale che, per i poeti italiani di fine Ottocento e inizio Novecento, hanno certamente avuto i modelli stranieri contemporanei, in primo luogo quelli francesi. A questo proposito, va ricordata la posizione assunta da Mengaldo nelle sue *Questioni metriche novecentesche*, in cui egli ha invitato a ridimensionare il ruolo della metrica barbara e a rivalutare invece quello dei simbolisti francesi, affermando poi che «nessuno naturalmente [...] nega l'importanza dell'esperienza barbara tra Otto e Novecento, se non altro perché ha creato – ne fossero più o meno consapevoli i principali operatori – condizioni favorevoli all'irruzione del verso libero transalpino»<sup>36</sup>.

Di fatto, i primi esempi italiani di metrica libera sembrano spesso collocarsi proprio alla confluenza di questi due paradigmi, quello barbaro italiano e quello simbolista francese. Nel suo studio sulla poesia simbolista italiana, Stefano Giovanardi ha preso in considerazione numerosi poeti minori attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, alcuni dei quali – come Gian Pietro Lu-

<sup>35</sup> C. CARUSO, *Metri barbari, verso libero*, cit., p. 223 (ma la questione è trattata in maniera più ampia alle pp. 221-230). Da questo punto di vista, l'esperienza barbara sembra aver svolto in Italia una funzione simile a quella che avevano avuto in Francia le traduzioni di poesia straniera, e specialmente tedesca. Il confronto con un sistema metrico fondamentalmente diverso e la ricerca di soluzioni adatte a trasporlo nella propria lingua incoraggia lo sviluppo di una riflessione teorica che, in entrambi i casi, conduce ad attribuire un ruolo centrale al principio ritmico-accentuale, a scapito di quello sillabico tradizionale.

<sup>36</sup> P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 32 (prima pubblicazione in O. BESOMI, G. GIANELLA, A. MARTINI, G. PEDROJETTA (a cura di), *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Antenore, Padova 1989, pp. 555-598).

cini, Mario Morasso, Romolo Quaglino – sono coinvolti nelle vicende del verso libero italiano, e ha osservato che «non c'è poeta ascrivibile all'area simbolista che non si sia almeno una volta cimentato nella metrica barbara, secondo la sistemazione che di essa aveva fornito il Carducci»<sup>37</sup>. Egli dichiara inoltre a più riprese che «la metrica barbara conosce una capillare e fulminea diffusione nei testi poetici di area simbolista», e che «l'esperienza del Carducci fu oggetto in area simbolista di un'attenzione addirittura vorace»<sup>38</sup>. È interessante il fatto che il modello barbaro carducciano sia stato fonte di ispirazione, sul piano formale, per giovani autori che si inserivano in un filone poetico di derivazione francese e che dovevano avere una certa familiarità con le teorie e le pratiche poetiche d'Oltralpe. È innegabile che i versi barbari carducciani abbiano rappresentato un modello importante per le prime sperimentazioni italiane nell'ambito del verso libero, e che costituiscano il più diretto antecedente di un certo tipo di verso libero italiano – quello lungo e composto di segmenti tendenzialmente riconducibili al sistema tradizionale. Tuttavia, l'impulso a sviluppare le proposte formali carducciane in direzione del verso libero deve essere derivato dalle teorie elaborate dai poeti d'Oltralpe. In altre parole, se Carducci ha fornito un metodo, i simbolisti francesi hanno indicato in quale direzione esso poteva essere impiegato. C'è una convergenza fra metrica barbara e verso libero francese, come già suggeriva Mengaldo; e dal punto di vista teorico questa convergenza consiste in una nuova idea del verso come unità caratterizzata dall'accento, e fondata sul ritmo. Un concetto poi – quello di “ritmo” – la cui natura, nell'ambito della poetica simbolista, è soggetta a molteplici interpretazioni. Ma è indubbio che questo nuovo modo di intendere il verso è sintomatico di un cambiamento della percezione metrica avvenuto nel corso del XIX secolo e al contempo contribuisce a questo cambiamento, aprendo la strada, non solo a livello teorico ma anche pratico, a una poesia novecentesca fondata su basi nuove.

## Bibliografia

- AFFÒ, I., *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Filippo Carmignani, Parma 1777.
- AFRIBO, A., SOLDANI, A., *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, il Mulino, Bologna 2012.
- BERENGO, G., *Della versificazione italiana*, Giuseppe Antonelli, Venezia 1854.
- BONAPARTE, L., *Essai sur la versification*, Salviucci, Rome 1825.

<sup>37</sup> S. GIOVANARDI, *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982, p. 142.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 143-144.

- CARUSO, C., *Metri barbari, verso libero*, in *Poétiques barbares. Poetiche barbare*, a cura di J. Rigoli e C. Caruso, Longo Editore, Ravenna 1998, pp. 208-230.
- ID., *La nota carducciana alle Odi barbare (1877), la libertà metrica e la poesia di Leopardi*, in «Per leggere», VII, 13, 2007, pp. 109-124.
- CONTINI, G., *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 587-599 (prima pubblicazione in «Forum Italicum», III, 2, giugno 1969, pp. 171-183).
- COPPO, E., *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova University Press, Padova 2022.
- FRACCAROLI, G., *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Loescher, Torino 1887.
- GAROGGIO, D., *Il verso libero (a proposito di Verso l'Oriente di Angiolo Orvieto)*, in ID., *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Giusti, Livorno 1903, pp. 149-171.
- GIOVANARDI, S., *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982.
- GIOVANNETTI, P., LAVEZZI, G., *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010.
- GOUVARD, J.-M., *Le vers français de la syllabe à l'accent*, in «Poétique», 106, 1996, pp. 223-247.
- JANNACCONE, P., *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux Frassati, Torino 1898.
- KAHN, G., *Préface*, in ID., *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris 1897.
- MENGALDO, P.V., *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-73 (prima pubblicazione in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini e G. Pedrojetta, Antenore, Padova 1989, pp. 555-598).
- QUICHERAT, L., *Traité de versification française*, Hachette, Paris 1850.
- SCOPPA, A., *Les Vrais Principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, Courcier, Paris 1811.
- SOAVE, F., *Breve trattato della versificazione latina, e italiana*, in ID., *Istradamento all'esercizio delle traduzioni in seguito alla grammatica delle due lingue italiana, e latina*, Vincenzo Flauto, Napoli 1788, pp. 237-286.
- SOLERTI, A., *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Loescher, Torino 1886.
- VAULTIER, F., *Analyse rythmique du vers alexandrin*, in AA. VV., *Mémoires de l'Académie royale des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen*, Hardel, Caen 1840, pp. 85-110.
- ZAMBALDI, F., *Il ritmo dei versi italiani*, Loescher, Roma-Torino-Firenze 1874.



**PARTE TERZA.**  
**FENOMENI METRICI NEI TRATTATI**



## «Quella si deve intendere e pronunziare intiera». Il concorso vocalico nella trattatistica fra Tre e Cinquecento

Francesco Davoli  
*Università Ca' Foscari Venezia*

Il saggio dà conto dello spazio riservato alla sinalefe nella riflessione metrica fra Tre e Cinquecento, dalle generiche definizioni dei primi trattati a quelle più distese riservate nel corso del XVI secolo, fino a Torquato Tasso. È esaminato il rapporto fra funzione metrica e stilistica del fenomeno, con particolare riguardo all'effettiva realizzazione orale dei gruppi di vocali interessate dalla sinalefe. Sono valutate, infine, le *auctoritates* addotte per giustificarne o deprecarne l'utilizzo.

*Metrica, trattati, sinalefe, stile, gravitas*

### **Premessa**

In una lettera del 1° ottobre del 1575, indirizzata a Scipione Gonzaga, Torquato Tasso lodava, tra i vari «conciari» del cardinale ai versi della *Liberata*, il fatto che «non si collidesse il *che* interrogativo [...] per la ragione [...] che posandosi tutta la forza della interrogazione su la parola *che*, quella si deve intendere

e pronunziare intiera e non colliderne alcuna parte» (*Lettere poetiche* xxvii 27)<sup>1</sup>. L'osservazione, che, come spesso altrove, era supportata da un *exemplum* petrarchesco (*Triumphus Mortis* II 51: «che altro ch'un sospir breve è la morte?»), collima in parte con delle indicazioni fornite in altre due lettere, entrambe destinate a Luca Scalabrino: in una (*Lettere poetiche* xxix 1-3), a difesa di un proprio verso dettato più «per trascuraggine» che per arte, Tasso accennava al fatto che di versi «ne' quali non si fa alcuna collisione, è pieno Dante» e si diceva disposto a modificare «Aveva fra 'l verso, non seguente vocale» (così come alcune voci, quali *soprano, sereno, saracino, fedele*, «non seguendo vocale»); nell'altra (*Lettere poetiche* xxxi 7) rivendicava la propria decisione di non «collider l'o in quel verso: "O a par de la man luci spietate"»<sup>2</sup>. L'elemento comune ai tre casi è la contrapposizione tra la «collisione» vocalica, vale a dire l'elisione che di fatto sopprime una delle due vocali che vengono a trovarsi contigue e la sottrae non solo alla scrittura ma anche alla riproduzione orale, e il mantenimento di entrambe le vocali tramite il ricorso alla sinalefe<sup>3</sup>. Ma condiviso da tutti e tre gli esempi è anche il fine per il quale Tasso accorda nettamente il proprio favore alla seconda tendenza: la mancata collisione, infatti, è giustificata in nome della ricerca di uno stile «magnifico», cui la sinalefe contribuisce in maniera determinante, dal momento che accresce il peso specifico del verso pur mantenendone invariata la misura<sup>4</sup>.

Del resto, una tale posizione teorica era stata elaborata e formulata sin dalla giovanile *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, risalente alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento. In essa, Tasso presentava in forma più distesa le proprie considerazioni riguardo al «concorso di vocali», ossia ai casi in cui una parola terminante per vocale si trovi seguita da una iniziante per vocale, con conseguente lettura in sinalefe: al pari del «rompimento de' versi» (ossia dell'*enjambement*), il fenomeno contribuisce secondo Tasso al conseguimento della gravità e dunque all'innalzamento stilistico, rendendo più lungo e faticoso il «cammino» della lettura<sup>5</sup>. E dal momento che in lingua toscana, «terminando tutte le parole

<sup>1</sup> Si cita da T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, Milano-Parma 1995.

<sup>2</sup> Il rimando è a *Gerusalemme Liberata* XII 82 7, che recitava nella redazione originaria «O a paro de la man luci spietate». La sinalefe iniziale, che generava una «collisione» della *O*, viene superata per mezzo della successiva apocope di *paro*, che porta a una lettura in dialefe dell'*incipit* e di conseguenza a una «pronunzia intiera» della *O* stessa.

<sup>3</sup> Sulla sinalefe si veda almeno il relativo capitolo in A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, alle pp. 313-359 (e in particolare il § 2 dedicato alla trattatistica).

<sup>4</sup> Sul concetto di stile «magnifico», e sulle modalità retoriche attraverso cui esso è conseguito, è imprescindibile A. AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2001, in particolare ai §§ 3.2 e 3.3, dedicati nello specifico ai «raffronti vocalici».

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 76: «È una tecnica, questa del concorso vocalico, che ha l'effetto di un'illusione ottica

in vocali, necessario è che insieme s'affrontino», ciò è tanto più vero nel caso in cui a scontrarsi siano vocali identiche fra loro, come dimostrano ad esempio *Rvf* CCCIV 2 «'n fiammA AmoroSA Arse» o 365 8 «di tua gratiA Adempi»; ma anche *Par.* I 5 (che così come riportato da Tasso suona «FuI Io, e vidi cose che ridire») e *Inf.* III 11 (in Tasso «vidI Io scritte al sommo d'una porta»), per i quali versi Dante scelse di «commettere il concorso di molte vocali», pur avendo potuto scrivere rispettivamente «Io fui» e «Io vidi»<sup>6</sup>. Ancora una volta, insomma, la sinalefe è individuata non come semplice accorgimento metrico per far quadrare la misura del verso, bensì come espediente volto al conseguimento di un particolare effetto stilistico improntato alla *gravitas*<sup>7</sup>.

I brevi ma densi spunti tassiani forniti nella *Lezione* – che si è deciso di fissare quale termine *ad quem* per la costituzione del *corpus* preso in esame – forniscono un punto di arrivo ideale nella riflessione sulla sinalefe e al contempo uno sfondo su cui è possibile proiettare tutta la trattatistica antecedente (attraversata in una prospettiva diacronica) e valutarne in filigrana il grado di maggiore o minore approssimazione<sup>8</sup>. L'analisi di un fenomeno come la sinalefe sulla base delle sole opere letterarie, infatti, pone di fronte all'incertezza di testi che spesso

ma soprattutto fonica: aumenta la testura senza aggiungervi niente. Amplia il segmento del verso, ne sposta in là gli estremi, rendendo più lungo il tempo della lettura, più lungo cioè il cammino di un lettore che non è altro, secondo un *topos* metaforico ben tassiano, che un camminante, un *viator*».

<sup>6</sup> Questa seconda variante fittizia non è, a differenza della prima, di invenzione tassiana, ma è desunta dal *Modo di comporre in versi* di Ruscelli, il quale a giudizio di Tasso «concia [...] o, per dir meglio, [...] guasta» il testo dantesco. Si cita da T. TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Mons. Della Casa*, in *Id.*, *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, II, Le Monnier, Firenze 1875, pp. 128-129.

<sup>7</sup> Tasso, infatti, conclude la breve trattazione della figura con l'avvertenza che «se pur è lecito questo tal concorso di vocali, non sia mai lecito ove più la dolcezza che la gravità si richiede» (*ibid.*).

<sup>8</sup> A tale scopo si sono tenuti presenti C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche del Quattrocento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1947, CXXIV, pp. 1-34 (riedito in *Id.*, *Scritti di storia della letteratura italiana*, I, 1935-1962, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 155-181, da cui si cita); G. CAPOVILLA, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica», 1986, IV, pp. 109-146 (ora in *Id.*, *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2021, pp. 211-252); F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1993; A. QUONDAM, *Nascita della grammatica: appunti e materiali per una descrizione analitica*, «Quaderni storici», 1978, XIII, pp. 555-592. Oltre ai trattati menzionati nel corso del presente saggio, si sono passati in rassegna diversi altri testi nei quali non si sono ritrovati accenni espliciti alla sinalefe: il breve e anonimo trecentesco *Capitulum de vocibus applicatis versibus* (per cui vd. S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, «Studi Medievali», 1906-1907, II, pp. 59-82: riprodotto alle pp. 79-80), le *Regole grammaticali della volgar lingua* (B. Gueralda, Ancona 1516) di Francesco Fortunio, *Le vulgari elegantie* (A. Manuzio, Venezia 1521) e *Le tre fontane* (G. De Gregori, Venezia 1526) di Niccolò Liburnio, le *Annotationi della volgar lingua* (V. Bonardo-M. Grossi, Bologna 1536) di Giovanni Filoteo Achillini, *La poetica* (G.A. Nicolini da Sabbio, Venezia 1536) di Bernardino Daniello e l'*Arte poetica* di Girolamo Muzio (inclusa fra le sue *Rime diverse*, G. Giolito, Venezia 1551).

sfuggono al controllo autoriale o che, quand'anche siano curati direttamente dai singoli autori, manifestano una certa dose di instabilità (con rare eccezioni di poeti che seguono da vicino le fasi delle stampe e intervengono anche su dati minimi). D'altra parte, pur avendo a disposizione un testo filologicamente ineccepibile, non si potrebbe avere la certezza, in assenza di ulteriori esplicite dichiarazioni "esterne" al testo stesso, che due vocali contigue (a fine parola e a inizio della successiva) fossero lette con sinalefe, e quindi effettivamente riprodotte entrambe nella pronuncia, e non ad esempio tramite un'elisione o un troncamento, ossia tramite l'annullamento di una delle vocali coinvolte: questo perché, come risulta dalla trattatistica presa in esame, non sempre la pronuncia di un verso coincide con la sua scrittura (e viceversa)<sup>9</sup>. Al contrario di quanto avviene nella prassi compositiva, invece, i trattati hanno il vantaggio di presentare talvolta esplicite indicazioni su quale debba essere l'effettiva pronuncia di un verso (in qualche caso addirittura indicando come un verso debba essere recitato a dispetto di una scrizione non del tutto collimante). E se anche si tratta solo di osservazioni di carattere prescrittivo più che descrittivo, valide magari di volta in volta solo per il singolo trattatista e non estendibili *in toto* a tutti gli autori ad esso contemporanei, ciò costituisce nondimeno un buon punto di partenza per una migliore comprensione del fenomeno della sinalefe, così che non si rischi di proiettare sulla lettura di un testo antico (o peggio sulla sua edizione) categorie e concezioni della metrica moderne. Quello che si propone di seguito è dunque un attraversamento della trattatistica sulla metrica dal Trecento fino a Tasso, nel tentativo di tracciare una storia dell'evoluzione della nomenclatura impiegata in riferimento alla sinalefe, di valutare di volta in volta l'ampia o scarsa attenzione dimostrata nei riguardi del fenomeno dai singoli trattatisti e il grado di approssimazione alle posizioni tassiane (specie riguardo alla sua funzione di innalzamento stilistico) e di tenere conto dei modelli citati come esemplificativi.

## 1.

Se la trattatistica metrica "in" volgare non conosce attestazioni prima della fine del Trecento, non si può però non tener conto del fatto che una trattatistica metrica "sul" volgare esisteva già da molto prima, a partire almeno dal *De vulgari eloquentia*. Culmine di questa tipologia di trattati dall'impostazione "medievale" – e insieme punto di partenza per una serie di riprese, riscritture e volgarizzamenti

<sup>9</sup> Si veda a riguardo anche D. CHECCHI, *Vocali virtuali e ritmo nel verso della lirica italiana delle Origini: alcuni sondaggi*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico e A. Juri, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 53-74.

successivi – è senz'altro la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332) di Antonio da Tempo, che si è scelta come termine *a quo* per il *corpus* preso in esame<sup>10</sup>. L'opera del padovano, incentrata in maniera prevalente sulle principali forme metriche della poesia volgare, fornisce nella sezione iniziale delle indicazioni pratiche di “scansio syllabarum”, suggerendo che, così come nella poesia latina, anche in quella volgare «abicitur prima vocalis [ante alteram vocalem] de versu in numero»<sup>11</sup>, ossia «non computatur in numero sillabarum», così che il verso non perda la sua ‘musicalità’ («bene sonaret auribus audientium»), ovvero non sia intaccato nella sua prosodia: le due vocali che si trovassero a contatto fra parole contigue, insomma, «numquam reputarentur [...] nisi pro una sillaba», come Antonio dimostra con un endecasillabo esemplato su un versetto biblico («Chi porze al povro zà mai non gli manca», da *Prv* 28 27, in cui «illa vocalis litera e, quae est in fine illius dictionis *porze*, habetur pro non adiecta quantum ad numerum sillabarum»). Ancor più interessante risulta però l'osservazione successiva, secondo cui le vocali in questione vengono meno non solo nel computo sillabico ma anche nella stessa pronuncia («abiciuntur de versibus vulgaribus in scansione seu prolatione»), tanto che alcuni «ipsas literas [...] cancellant punctando de subtus in scriptura» o addirittura «numquam scribunt in numero dictionis illam primam vocalem quae debet abici» – suscitando in ciò il biasimo di Antonio, per il quale l'eliminazione delle vocali nella scrittura ha senso solo per i non intendenti («propter illos qui nesciunt quid sit abicere vocalem de metro in scansione»).

La fortuna della *Summa* e la sua ampia diffusione sono da legare in parte anche alla rielaborazione in volgare che ne offrì Gidino da Sommacampagna, nota con il titolo di *Trattato e arte deli rithimi volgari* (1381-1384 ca.)<sup>12</sup>. Riprendendo la trattazione di Antonio da Tempo – ma fornendo come esemplificativi dei versi propri – Gidino osserva che

<sup>10</sup> Dante, nel *De vulgari*, non si sofferma infatti che sul «numerum carminum et sillabarum» (*Dve* II IX 4: si cita da D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in ID., *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, I, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, introduzione di M. Santagata, A. Mondadori, Milano 2011, pp. 1065-1547); e Francesco da Barberino, nei *Documenti d'amore* (II VI), pur sanzionando tra i vizi dei poeti il ricorso agli «iatis» (ossia alla dialefe), si limita per il resto a far riferimento a «numerus» e «cursus», senza fornire indicazioni più dettagliate a riguardo (cfr. F. DA BARBERINO, *I Documenti d'Amore [Documenta Amoris]*, II, *Glossae*, a cura di M. Albertazzi, La Finestra, Lavis 2008, a p. 315).

<sup>11</sup> La citazione è tratta, così come le successive, da A. DA TEMPO, *Summa artis rithimicis vulgaris dictaminis*, edizione critica a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977, pp. 8-9.

<sup>12</sup> Sull'autonomia del *Trattato* rispetto al modello della *Summa* – peraltro mai citata esplicitamente da Gidino – vd. C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche*, cit., soprattutto a p. 169: «L'opera di Gidino è [...] una personale esibizione di valentia poetica in gara con ogni altro contemporaneo, molto più ambiziosa che non la sua fonte stessa, Antonio da Tempo».

quando una lettera vocale segue un'altra lettera vocale, la prima vocale se remove nelo scàndere delo verso, sì come appare nelo secondo verso delo sopraditto soneto [*scil.* «se volgie a seguitar lo suo delletto»], dove quella vocale *e*, la quale èe nela fine de quella dictione 'volgie', se remove via, e scandando se dise «se volgia seguitar lo suo delletto»<sup>13</sup>.

L'esempio, in questo caso, è quanto mai esplicito, fissando per iscritto ciò che si registra nella produzione orale: come per il suo predecessore, anche per Gidino la sinalefe coincide nella sostanza con un'elisione (*volgie a* > \**volgi[e]a* > *volgia*), con la sola differenza che, al contrario di quest'ultima, la prima non prevede l'eliminazione della vocale nella scrittura – pur con qualche eccezione, dal momento che Gidino non manca di osservare, allo stesso modo di Antonio da Tempo, che «alguni apontano quella prima vocale, la quale se dèe remove, com uno ponto de sotto»<sup>14</sup>, mentre altri «non scriveno [...] quella prima vocale che fi remossa nelo scàndere del verso», ricorrendo di fatto a una vera e propria elisione.

Nel più tardo *Compendium particulare artis ritimicæ* (1448) di Francesco Baratella, che, come denuncia il titolo stesso, consiste in una versione ridotta della *Summa*, si ritrova ugualmente una riproduzione del funzionamento del fenomeno: così, in quel medesimo verso esemplificato già da Antonio da Tempo (che qui diventa «Chi porze al povero mai non ge manca») «la prima vocale in scansione se geta via numerando le sillabe, cussì digando: *Chi porzal povero*»<sup>15</sup>. Anche Baratella, tuttavia, è attento a segnalare che, benché le vocali vadano “gettate via” nel pronunciare i versi, esse non sono però da eliminare nella scrittura<sup>16</sup>, pena il rischio di ridurre ulteriormente, nella lettura, la misura stessa del verso. Così, in un caso come «Che a imparare sempre fo sollicito», in cui a scontrarsi sono non due ma tre vocali, la *e* di *che* può scriversi o meno: «se 'l se scrive, se geta via in scansione, e diremo: *Ch'a imparare*», con conseguente sinalefe fra le prime due vocali e dialefe tra la seconda e la terza (e con tanto di richiamo all'*exemplum* dantesco di *Inf.* I 7, «Tanto è amara che pocho più mor-

<sup>13</sup> Questa e le successive citazioni sono tratte da G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G.P. Caprettini, introduzione e commento di G. Milan, con una prefazione di G.P. Marchi e una nota musicologica di E. Paganuzzi, La Grafica, Verona 1993, p. 68.

<sup>14</sup> Anche in questo caso è detto che «per li novelli sta meo essere apontata che no, ma per li bene experti sta meo non essere apontata», a dimostrazione di come il fenomeno sia qui tenuto in considerazione per fini meramente metrici (e didattici), non stilistici.

<sup>15</sup> F. BARATELLA, *Compendium particulare artis ritimicæ in septem generibus dicendi*, edizione critica di E. De Luca, F. Cesati, Firenze 2017, p. 103.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 104: «Alguni non scrive la vocale in fine, ut *Passando el mare*, lì scrive *Passand'el mare*; e mal fano, salvo per meior sonorità, como adeven in fine del verso, ut *Vèn da amore*, ben potremo dir *Vèn d'amore*: la prima *a* non se scrive qui». Per il diverso trattamento assegnato a due vocali concorrenti all'interno e a fine verso vd. *infra* le dichiarazioni di Ruscelli.

te», in cui «*oe* fa lo diftongo»); in caso contrario si scriverà «Ch'a imparare», con elisione già avvenuta della *e* iniziale, e di conseguenza «*a* se geta via in scansione, ut *Ch'imparare*»<sup>17</sup>, con il risultato che nella lettura metrica il verso apparirà ipometro.

Assai più concise sono le indicazioni di Guido Peppi Stella, autore di un breve trattatello di fine Quattrocento (stampato postumo, nel 1497 ca.)<sup>18</sup>. Come i suoi predecessori, anche Peppi dichiara anzitutto, con il supporto di *auctoritates* latine in ambito grammaticale (Donato e Servio Danielino), che «in scansione, quando una vocale è inanci l'altra vocale, la prima se gieta via» e che tale *figura* è chiamata «sinalyphé»<sup>19</sup>. Allo stesso modo di Gidino e Baratella, inoltre, dimostra come il fenomeno consista in sostanza, nella lettura, in un'elisione: del verso incipitario dei *Fragmenta* («Vui che ascoltate in rime sparse el sono») riporta infatti una scansione («Scanditur sic: *Vui-chas-col-ta-tin-ri-me-spar-sel-so-no*»), in cui le vocali concorrenti risultano assorbite le une nelle altre, con cancellazione della prima di ogni coppia (ma forse della seconda nel caso di «sparse el», dove la caduta vocalica potrebbe essere intesa come aferesi dell'articolo piuttosto che come elisione del participio)<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Una riproduzione del trattato – *De componendis in lingua materna versibus compendiolum o Modo et regula da fare versi vulgari rithmi* – e un suo inquadramento all'interno del filone della trattatistica metrica di XIV-XV secolo è in C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche del Quattrocento*, cit.: ivi, alle pp. 163-164, Dionisotti gli riconosce per lo più il valore di «un elenco e [...] un accozzamento spiccio e saltuario di definizioni scolastiche».

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 159. L'autore non fa che servirsi della nomenclatura latina, trasportata di peso senza che ne sia proposto un vero e proprio corrispettivo in volgare. Stando al GDLL, la prima attestazione del tecnicismo in italiano sarebbe invece quella in C. TOLOMEI, *Il Cesano de la lingua toscana*, edizione critica riveduta e ampliata, a cura di O. Castellani Pollidori, Accademia della Crusca, Firenze 1996, p. 47 «Ogni volta che una dizione finisce in vocale e l'altra da vocale incomincia, allhora farsi sinalife e collisione ne la prima questo è a' Greci, a' Latini e a' Toscani molto comune».

<sup>20</sup> La sola regola con cui Peppi consiglia di orientarsi nella scansione di un verso costituito da un numero particolarmente alto di vocali, peraltro, è quella della «discretione»: «Ma se per caso el verso havesse tante vocale che in scansione doventasse corto, se debbe usar discretione, e la mancho apta littera giettar via, tanto che supplischa al numero de XI syllabe» (C. DIONISOTTI, *Ragioni metriche del Quattrocento*, cit., p. 159). Particolare è inoltre il trattamento delle semivocali in alcuni esempi di scansione offerti nel trattato, per versi come i due ivi attribuiti a Cavalcanti, «Nui andavamo per la ripa d'Arno» e «Giù era sceso di monti e di colli», in cui, anziché leggere le due vocali iniziali come dittongo, Peppi lega la *i* e la *u* finali all'inizio delle parole successive in qualità di semiconsonante («nu-ian-da-va-mo-per-la-ri-pa-dar-no» e «gi-ue-ra-sce-so-di-mon-te-di-col-li»), o come il dantesco «Miserere di mi gridai a lui» (*Inf.* I 65), che riceve un trattamento simile («mi-se-re-re-di-mi-gri-da-ia-lu-i»); ma si tenga presente anche un verso come il vicino «Rispusimi non homo homo già fui» (*Inf.* I 67), che è preso in considerazione dal trattatista per mostrare il funzionamento dell'*h* nella sillabazione e che presenterebbe addirittura una duplice scansione possibile («ri-spu-si-mi-non-ho-mho-mo-già-fu-i» e «ris-pu-si-mi-non-hom-ho-mo-gia-fu-i», benché la prima sia detta «più usa»).

Per riassumere, la trattatistica dei primi secoli, maggiormente concentrata sulla descrizione delle possibili forme poetiche, prende in esame la sinalefe al pari di altri fenomeni più strettamente fonici e la tiene in considerazione piuttosto per il suo valore metrico – per la possibilità che fornisce di ottenere un verso ben composto (ossia per far quadrare il computo sillabico) – che non per ragioni stilistiche; in ciò, essa pare non differenziarsi da fenomeni che di fatto annullano totalmente il peso vocalico, come elisioni, aferesi, troncamenti. Una tale tendenza, del resto, non è limitata ai soli trattati precinquecenteschi (né è sinonimo di ingenuità sul piano metrico o retorico), ma è caratteristica anche di quelle opere successive che si propongono un fine maggiormente didattico. Nelle *Regole della thoscana lingua* (A. Bresciano, Perugia 1568) di Vincenzo Menni, ad esempio, si prescrive semplicemente che «quando il verso si divide per sillabe se saranno due voci ch'una finisca in vocale, et l'altra che segue da vocale incominci; una di quelle vocali quasi sempre si toglie, et lievasi nel preferire della sillaba» (c. 29r)<sup>21</sup>. E Mario Equicola, nelle sue *Institutioni* (F.M. Calvo, Milano 1541), si limita ancora a ripetere il parere di Antonio da Tempo: «Nella scansione, o pronunciatione de' versi volgari [Antonio da Tempo] scrive esser alcuni, che sotto la vocale che si ha da rimuovere, pongono un punto, pe' il quale nota che la precedente vocale si ha da cancellare. Dice che alcuni non la scrivono, et a lui par che si debbia scrivere, et nella scansione rimuovere» (c. F5r)<sup>22</sup>. Più dettagliata, ma sempre scolastica, è la casistica offerta da Lodovico Dolce nelle sue *Osservazioni nella volgar lingua* (Venezia, Giolito 1550), dove si dichiara che

nelle voci non si dee mai, o di rado, gettar la vocale: onde non si scriverà, *Voi, ch'ascoltat' in rime spars' il suono*, ma, *Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono*: come si vede, che facevano gli antichi nella lor lingua, che quantunque eglino nel misurar de' loro versi gettassero, come noi, la vocale [...] non di meno essi niuna voce troncavano, o abbreviavano scrivendo<sup>23</sup>.

La raccomandazione – non del tutto perspicua rispetto a quale dovrebbe essere secondo l'autore l'effettiva realizzazione “a voce” del verso (e quindi degli scontri vocalici) – sembra doversi intendere limitata alla sola scrittura, come dimostrerebbe la precisazione finale («scrivendo», vale a dire soltanto nello scritto); laddove sia nella scansione sia nella lettura il verso si sarebbe dovuto

<sup>21</sup> Si cita dalla *princeps*, consultabile al seguente link: [https://books.google.it/books?id=2SXMgjETS-sC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=2SXMgjETS-sC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

<sup>22</sup> Si veda la *princeps*, da cui si cita, al seguente indirizzo:

[https://www.google.it/books/edition/Institutioni\\_di\\_Mario\\_Equicola\\_al\\_compor/5wecTPe7iP4C?hl=it&gbpv=1&dq=equicola+institutioni&printsec=frontcover](https://www.google.it/books/edition/Institutioni_di_Mario_Equicola_al_compor/5wecTPe7iP4C?hl=it&gbpv=1&dq=equicola+institutioni&printsec=frontcover).

Sulle *Institutioni* si rimanda inoltre al saggio di Marco Giorgi in questo stesso volume.

<sup>23</sup> Si cita da L. DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, edizione a cura di P. Guidotti, Libreria dell'Università, Pescara 2004 (che riproduce l'edizione del 1562, l'ultima pubblicata mentre Dolce era ancora in vita), p. 438.

pronunciare applicando quei troncamenti, ovvero “gettando” le vocali. E del resto, poco oltre, nel dichiarare che questo «gettar della vocale è detto collisione», Dolce non pone alcuna differenza tra elisione e sinalefe, limitandosi ad aggiungere che invece dell’apostrofo gli «antichi rimatori [...], ove ella far si doveva, ponevano di sotto la vocale un punto»<sup>24</sup>.

## 2.

A una svolta nell’interpretazione del fenomeno, segno di una mutata sensibilità stilistica, si assiste almeno a partire dalle *Prose* bembiane. Se, infatti, manca in esse un’esplicita trattazione della sinalefe, pure è assai rilevante il celebre brano in cui Bembo si sofferma sulla variantistica petrarchesca relativa al sonetto incipitario del Canzoniere (in II VI)<sup>25</sup>. Il secondo verso, in particolare, per il quale egli attesta la *varia lectio* «di quei sospir, de’ quai nutriva il core», dopo una serie di sostituzioni consistenti in un primo momento nell’inserzione della «persona» del poeta (ossia del pronome personale, come attesterebbe il passaggio da *de’ quai* a *di ch’io*) e quindi nell’impiego di una «voce più rotonda e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena» (*onde* al posto di *di ch’io*), vede infine il ripristinarsi della forma *sospiri*, che sostituisce quella apocopata (*sospir*) in quanto «più compiuta voce [...] e più dolce»<sup>26</sup>. Il ricorso alla sinalefe, insomma, che in questo caso sarebbe voluto e anzi volutamente ricercato, risponde per Bembo a ragioni stilistiche, di maggiore *dulcedo* e «grazia»<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Ivi, p. 481. Di un certo interesse è, nel contesto dell’ampia trattazione su elisione e aferesi (supportata da costanti rimandi ai *Fragmenta*), la descrizione del comportamento dell’articolo *gli* seguito da parola iniziante per vocale: la coppia è detta non solo dover rimanere «intera» nella scrittura ma addirittura scriversi preferibilmente univertata, a rappresentare una realizzazione palatalizzata del gruppo *gl*, come ad esempio in «glihuomini» (pronuncia /’ɫwɔmini/: cfr. pp. 435-437). La stessa questione si ritroverà in Ruscelli (si cita da G. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, edizione e commento a cura di F. Rustici, Vecchiarelli, Manziana 2019 [che riproduce l’edizione del 1563]), dove una scrizione del tipo «Gl’huomini» è giudicata erronea, dal momento che «l’apostrofo [...] non ha in sé stesso alcuna signification di lettera, come se puntalmente non vi fosse» e di conseguenza ne risulta una pronuncia non palatalizzata («convien che si pronuntiino *gla, gle, glo, glu*»: pp. 132-133).

<sup>25</sup> L’edizione di riferimento è P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in ID., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, UTET, Torino 1966, pp. 71-309.

<sup>26</sup> Al contrario, Bernardino Tomitano, nei suoi *Ragionamenti della lingua toscana* (Farri, Venezia 1545, da cui si cita: vd. [https://www.google.it/books/edition/Ragionamenti\\_della\\_lingua\\_toscana\\_dove\\_s/E81MAAAAcAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=tomitano+ragionamenti+1545&printsec=frontcover](https://www.google.it/books/edition/Ragionamenti_della_lingua_toscana_dove_s/E81MAAAAcAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=tomitano+ragionamenti+1545&printsec=frontcover)), a p. 182, riproduce il verso petrarchesco nella variante «Di quei sospir, ond’io nutriva il core», riportandolo come esemplificativo a proposito delle parole che vengono «rintuzzate» (ovvero apocopate) al fine di conferire al verso «più vaghezza».

<sup>27</sup> Un’analogia (benché altrettanto implicita) spia del fatto che la sinalefe non consista per Bembo in un semplice annullamento di una delle vocali coinvolte è in *Prose* II VIII, allorché il verso «Fra la vana speranza E ’l van dolore» è proposto quale alternativa possibile ma dotata di minor

Assai più consapevole è il trattamento del fenomeno nella *Poetica* di Giovan Giorgio Trissino (T. Ianiculo, Vicenza 1529)<sup>28</sup>. Come noto, l'opera si rifà dichiaratamente alla *Summa* di Antonio da Tempo (e più indirettamente, forse, ai trattati ad essa collegati)<sup>29</sup>, di cui non solo è ripercorsa a grandi linee la struttura – specie nella trattazione delle varie forme metriche – ma è ripresa anche in buona parte la terminologia. A differenza di tutti i suoi predecessori, tuttavia, Trissino distingue chiaramente, nel caso di scontro vocalico in parole contigue, tra «collifione», che coincide grosso modo con l'elisione (o l'afèresi), e «pronunzia congiunta», che corrisponde alla sinalefe vera e propria, indicando invece con il nome di «rimozione» l'apocope<sup>30</sup>:

La collifione si fa quando una parola finisce in vocale e l'altra comincia da vocale, come è: *Voi che ascoltate in rime sparse il suono*, In quello "che ascoltate", quello e di "che" si rimuove nel misurare e proferire, e dicesi "ch'ascoltate", et allora si nota con lo apostropho tra la consonante che è davanti la vocale che si rimuove e tra la vocale che siegue, a questo modo "ch'ascoltate"; [...] et in questa collifione sempre si rimuove la vocale prima in cui termina la parola, e non la seconda in cui l'altra comincia [...]. Ma questo alcune volte non si fa, massimamente quando la precedente parola è di un'altra lettera sola, come è: *E del mio vaneggiar vergogna è il frutto*. Quello "è" verbo, parola di una lettera sola, non si altera; ma i di "il" articolo si rimuove, e leggesi, *E del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto*, quantunque alcuni dicano questo essere privilegio de lo articulo et altri voljan in tali luoghi non rimuoversi nulla; ma fare una adunazione di due vocali in una syllaba, rimuovendo la vocale ultima de la precedente parola e facendo di *e* et *il*, *e il* in una syllaba, la qual cosa sarà pronunzia congiunta<sup>31</sup>.

Subito dopo, Trissino dichiara che tale «pronunzia congiunta», benché possa sempre usarsi «ove non si offendono le wreckie», è raccomandata (al

«grazia», a causa della «continuazione della vocale A», rispetto a «Fra le vane speranze e 'l van dolore» – considerazione che risulterebbe meno valida nel caso in cui la vocale finale di «speranza» non venisse pronunciata.

<sup>28</sup> Per la *Poetica* si rimanda al saggio di Nicolò Magnani in questo volume.

<sup>29</sup> Cfr. a riguardo G. MILAN, *Gidino da Sommacampagna e le forme della metrica trecentesca*, in G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, cit., p. 48.

<sup>30</sup> A margine, si segnala che Trissino osserva che «in Fiorenza, e quasi in tutta Toscana, si fanno pochissime rimozioni in voce et in scrittura, ma solamente nel misurare i versi» (G.G. TRISSINO, *La Poetica (I-IV) [1529]*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, I, Laterza, Bari 1970, p. 60), come dimostrano gli esempi di *Rvf CXLII 38* e *CV 1*, che nella *Poetica* sono riportati senza troncamento della parola che forma rimalmezzo, a dispetto di quella che di conseguenza è una (quantomeno apparente) ipermetria.

<sup>31</sup> Ivi, p. 61. A. MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 321, riportando il brano trissiniano in questione osserva come Petrarca avesse in effetti già provveduto nell'autografo a "normalizzare" i versi così come proposto dal vicentino.

posto della «collifione di vocale») in corrispondenza di una delle principali cesure – a meno che «la frequenza de le cesure non la impedisca»<sup>32</sup>.

Un'analoga distinzione tra elisione e sinalefe si ritrova nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (G. Giolito, Venezia 1554) di Giraldo Cinzio, il quale peraltro è attento a denunciare il “vizio” di molti contemporanei che «qualunque volta una voce finisce in vocale, e la seguente comincia da vocale, levano alla prima la vocale e vi pongono in sua vece l'apostrofo», cosa che «turba il sentimento»<sup>33</sup>. Pur contemplando qualche eccezione (come in presenza degli articoli), Giraldo consiglia al contrario di lasciare «la voce intiera» in tutti i casi in cui non sia «offeso l'orecchio», dal momento che «non sarebbe se non male levar le vocali che concorrono in questo verso: *Le stelle, il cielo e gli elementi a prova* [= Rvf CLIV 1], e si proferisse il verso in questa guisa: *Le stell', il ciel e gl'elementi a prova*».

Se, dunque, nella maggior parte dei trattati collocati entro la metà del Cinquecento si avverte già una più matura consapevolezza quanto alla differenza sostanziale sul piano stilistico fra sinalefe e “rimozioni” di altro tipo (elisione, aferesi o troncamento), d'altra parte la valutazione del fenomeno in relazione al dato stilistico è ancora piuttosto vaga, non univoca, da esaminare di volta in volta con l'orecchio<sup>34</sup> e perciò, in definitiva, demandata al singolo. Sebbene, cioè, le osservazioni metriche a riguardo siano ormai quasi passate e *silentio* in quanto date per assodate<sup>35</sup> e quelle stilistiche comincino al contrario ad acquistare una certa centralità<sup>36</sup>, la sinalefe non è ancora presa in considerazione

<sup>32</sup> G.G. TRISSINO, *La Poetica*, cit., p. 62.

<sup>33</sup> Si cita da G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso dei romanzi*, in ID., *Scritti critici*, a cura di C.G. Crocetti, Marzorati, Milano 1973, p. 125. Cfr. anche, a proposito, A. MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 324: «col Cinquecento [...] copisti e stampe danno l'impressione di fare a gara nel sostituire nei testi tollerabilissime sinalefi con elisioni assai peregrine».

<sup>34</sup> Alle avvertenze trissiniana e giraldiana sul non offendere le orecchie si aggiunge quella di L. DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, cit., p. 272 «i troncamenti si debbono fare con molta avvertenza, havendo sempre per giudici e maestre le orecchie»; e in parte quella di C. TOLOMEI nei *Versi et regole della nuova poesia toscana* (A. Blado, Roma 1539), a c. X2v «se ben l'una parola finisce in vocale, et l'altra incomincia da vocale, non si fa talhora collisione, ma bisogna usarlo con giuditio, come si vede, quando nel parlare, o nel sentimento v'è qualche posa» (si cita dalla *princeps*, consultabile al link [https://books.google.it/books?id=\\_DpARZORo1AC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=regolette&f=false](https://books.google.it/books?id=_DpARZORo1AC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=regolette&f=false)).

<sup>35</sup> Cfr. a riguardo L. DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, cit., p. 468: «Scrisse dottamente il Bembo, quella parte occupando, che più alla vaghezza e gravità del verso appartiene; e lasciando ad altri l'ufficio d'insegnar le leggi delle corrispondenze di ciascuna maniera».

<sup>36</sup> Si veda ad esempio il *Della imitazione poetica* (G. Giolito, Venezia 1560) di Bernardino Partenio, in cui l'autore, rifacendosi all'idea ermogeniana di “velocità”, consiglia che «la compositione schifi le vocali concorrenti per esser tarde, et le consonanti c'hanno asprezza, con ciò sia che sendo difficili nel proferire, ritardano il corso della presteza» (si cita dall'anastatica, B. PARTENIO, *Della imitazione poetica (1560)*, W. Fink, Monaco 1969, a p. 225, apportando minimi ammodernamenti).

come elemento che contribuisce all'innalzamento del verso in direzione di un sentimento di *gravitas*.

La riflessione più matura e articolata originata da un tale indirizzo teorico è quella che emerge nel *Modo di comporre in versi nella lingua italiana* (Sessa, Venezia 1558) di Girolamo Ruscelli. Fra i vari «precetti o ricordi [...] o avvertimenti» posti a vantaggio di coloro che non sono per natura in grado di comporre versi «numerosi» e di «giusta misura» (p. 125), egli afferma anzitutto che «due vocali in diverse parole, cioè l'una nel fin dell'una et l'altra nel principio dell'altra [...] in molti luoghi del verso, ove la pronuntia prende fiato o riposo, si misurano ambedue per una sola sillaba» (p. 127)<sup>37</sup>. Poco dopo, fornendo indicazioni di straordinaria chiarezza quanto alla pronuncia, aggiunge che quando non ci si trova in prossimità di una cesura

si collide o toglie via quella vocale che è l'ultima nella parola precedente. [...] <sup>38</sup> Benché chi anco non le togliesse via et le lasciasse così stare scritte, et ancora le pronuntiasse così debolmente come suol farsi in quelle vocali sole che non hanno accento sopra, non farebbe però fallo alcuno, tuttavia per aiutar più il corso del verso non è se non bene a colliderle, se non sempre, almeno le più volte. Ma in quelle che sono nella nona sillaba è ben di colliderle sempre [...], perciocché tal luogo della nona sillaba è quello ove il verso prende come l'ultimo salto, et non è in modo alcuno da farvi posa, come sempre convien far poca o molta nel congresso di due vocali, che ambedue si suonino tanto o quanto. Et per contrario poi, nell'ottava, perché quindi, come è detto, il verso ha come da prendere l'ultimo salto, convien che quasi mai non si faccia collisione, ma si lascino le vocali com'elle stanno et che si facciano ancor sentire ambedue [...] <sup>39</sup> (pp. 130-131).

Quando invece lo scontro vocalico coincide con una cesura

non se ne dee per modo alcuno collidere o toglier via niuna di esse, ma scriverle et pronuntiarle ambedue. Perciocché [...] la posatura, o il prender quivi fiato, fanno che quella misura non si discerne in alcun modo per lunga, anzi ne viene il verso a farsi più leggiadro di stile o di numero<sup>40</sup> (pp. 140-141).

Con grande lucidità, Ruscelli riconosce un distinto peso al «congresso di vocali» (la sinalefe in senso stretto, con pronuncia che si fa «debolmente») e alla «collisione» (l'elisione), individuando nella prima un qualcosa che rallenta il corso del verso ed è perciò da usare con moderazione, salvo che quando si

<sup>37</sup> Subito prima aveva invece sostenuto che, in caso di sineresi, la vocale senza accento «s'inghiotte nella pronuntia, o cade et vien come sostenuta dalla prima che ha l'accento» (*ibid.*).

<sup>38</sup> Seguono gli esempi di *Rvf* CCCI 12, CCCXXIII 27 e CCCLX 90 e 95.

<sup>39</sup> Gli esempi in questo caso sono quelli di *Rvf* I 1-3 e 5, II 2 e 9, XXI 4 e 9, XXII 31, XXVIII 5, CCCXL 11, CCCXLI 4 e CCCXLII 1 e 13.

<sup>40</sup> È giudicato invece possibile, ma duro e da rifuggire, il caso del concorso fra tre o addirittura quattro vocali (come in *Rvf* II 14 «pUÒ Altarmi»: p. 141). E, al contrario di Tasso, Ruscelli condanna lo scontro tra vocali identiche quando una delle due sia accentata (p. 143).

«prende fiato» (perché allora le vocali «si lascian tutte intere, si pronuntian tutte intere»: p. 144). E propone poi anche delle specifiche regole sulla diversa posizione da riservare all'uno e all'altra all'interno del verso<sup>41</sup>, tanto ferree – in ragione del fatto che «in ogni buono autore si troveran sempre così» – che «se altramente pur se ne trovasse [...], tengasi per fermo che sia per certissimo error di stampa, se non vogliamo dir di cervello in chi correggendoli gli avesse così fatti dire a bello studio» (p. 132): la sinalefe, insomma, si fa qui oggetto di valutazione non soltanto stilistica ma addirittura ecdotica, fornendo delle linee guida per l'approntamento di una corretta edizione; la posizione di Ruscelli è però opposta a quella tassiana quanto a risultati, dal momento che il verso con concorso vocalico (nelle posizioni adeguate) è da lui riconosciuto come “leggadro”. Un giudizio severo è espresso, al contrario, in rapporto alla dialefe e alla dieresi, per le quali «il verso ne viene ad esser debolissimo et bruttissimo»: ed è rilevante che come “padre” di questo «vizio» sia individuato Dante, del cui poema Ruscelli denuncia l'«immensa trascuragine» sul piano della politezza stilistica (pp. 144-145) e per il quale offre anche degli esempi di possibili correzioni (come l'«Io vidi», condannato poi da Tasso, al posto di «Vid'io» di *Inf.* III 11, che presenta una «sconcia» dieresi in «io»).

### 3.

Un ulteriore passo in avanti, con cui ci si avvicina in misura rilevante alle posizioni esegetiche del giovane Tasso, si ha soltanto oltre la metà del secolo. Il primo, in una tale prospettiva, a farsi promotore di questa nuova sensibilità è Bernardino Tomitano, che nei *Ragionamenti* riserva ai fenomeni di sinalefe e dialefe qualche accenno – per lo più implicito e indiretto – legato non tanto a questioni metriche quanto a un'attenzione allo stile. Così, ad esempio, un verso come «che di sé e dell'arme empié lo speco» (*Triumphus Fame* I 71) risulta «di languido suono» in ragione delle «vocali, che esprimer si debbono senza rottura» (ossia con dialefe tra gli accenti di 3<sup>a</sup> e di 4<sup>a</sup>), al contrario del verso successivo, «in mezzo il Foro orribilmente voto» (*Tr. Fame* I 72), che provvede a innalzare nuovamente lo stile «empiendolone di quel tanto, che prima gli fu tolto» (pp. 416-417)<sup>42</sup>; per questa regola, che vede «il verso molte volte farsi languidetto

<sup>41</sup> In maggiore libertà è lasciato il comportamento di alcune voci – come l'articolo *il*, quando non sia preceduto dalla congiunzione *e* o da preposizioni come *su*, *in* o *tra*, nei quali casi sarebbe preferibile l'afèresi; e lo stesso varrebbe per la preposizione *in*, quando preceduta da *e* o *che* – «ove il collidere si fa più per vaghezza che per forza» dal momento che «lo scriverli più spesso così con la collisione ha più del leggiadro nel verso», ma «chi pur volesse, potrebbero scriverli senza collidersi» (pp. 133-135).

<sup>42</sup> Per lo stesso motivo sono menzionati come «testimoni» di «languidezza» altri esempi tutti

quando le vocali concorrono insieme senza collisione», Tomitano prevede tuttavia un'eccezione qualora la dialefe sia impiegata «nell'esplicar alcuno affetto [come in *Triumphus Mortis* I 129 o 148], perciò che in quel caso il verso acquista forza et gravità, più che languidezza» (p. 420). Se dunque la dialefe è quasi sempre sinonimo di uno stile dimesso, al contrario lo scontro vocalico contribuisce al conseguimento di un andamento «numerioso, et magnifico», come nel verso «né Ciro in Scithia, ove la vedova orba» (*Triumphus Pudicitie* 104, riportato nel trattato con elisione tra «vedova» e «orba»), che «dalla rottura della penultima voce acquistò numero» (p. 429).

L'autore alle cui posizioni Tasso sarà più vicino è però senz'altro Antonio Minturno, che nella sua *Arte poetica* (G.A. Valvassori, Venezia 1564), subito dopo aver accantonato in preterizione la sineresi, si sofferma sullo scontro tra vocali in più parole, che può portare a diversi esiti:

o che l'ultima vocale dell'antecedente parola ceda alla prima della seguente [con elisione], qual è *Voi, ch'ascoltate*; o pur allo 'ncontro [con aferesi], qual è *là 've* in vece di *là ove*. O che l'una non ceda all'altra; e ciò in due modi: o che l'una e l'altra syllaba intera rimanga [con dialefe], il che rade volte avviene, [...] o che s'abbraccino talmente, che, benché l'una e l'altra vocale s'oda, non però se ne faccia più d'una syllaba nella misura del verso [con sinalefe]<sup>43</sup>.

Alla suddivisione da grammatico, egli aggiunge però subito la notazione stilistica, con tanto di rimando, accanto a Petrarca, alla propria produzione poetica:

Questo congiungimento di lettere con tale apritura, perciocché ritiene e ritarda il corso del parlare, rende più grande e più grave il suono del verso. Poteva il Petrarca dire *Di quei sospir, di ch'io nudriva il core*, et io *E la serena mia quietava l'onde*; ma scemava della tardità, con la qual va più grave così quel verso, *Di quei sospiri, ond'io nudriva il cuore*, come questo *E la serena mia acquetava l'onde*. Con ciò sia cosa che in questo modo il suono si radoppi, il qual si fa non meno udire nello scontro amichevole delle medesime, che delle dissimili vocali<sup>44</sup>.

L'esempio petrarchesco riportato è quello già sfruttato da Bembo, ma opposti sono gli esiti critici: alla generica idea di «grazia» dal veneziano riconosciuta nelle varianti adottate da Petrarca si sostituisce ora, in un radicale mutamento di prospettiva, quella di *gravitas*<sup>45</sup>.

desunti dai *Triumphs*: *Tr. Cupidinis* III 92 e IV 27 e 103, *Tr. Mortis* I 2 e II 51 – che è il medesimo invocato da Tasso nella lettera a Scipione Gonzaga, per cui vd. *supra* – e 170, e *Tr. Eternitatis* 117.

<sup>43</sup> Si cita dall'anastatica A.S. MINTURNO, *L'arte poetica (1564)*, W. Fink, Monaco 1971, p. 323, intervenendo con minimi aggiustamenti sulla punteggiatura e sulla separazione delle parole.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi*, cit., p. 78: «quarant'anni dopo la lezione bembiana, l'argomento può essere sempre lo stesso, il sonetto proemiale, ma non più l'occhio [o, si direbbe, l'orecchio] di chi lo legge. Gli occhi appuntato, la messa a fuoco, gli obiettivi, tutto è sensibilmente cambiato».

## Appendice

Come esemplificazione della differente sensibilità interpretativa di fronte al fenomeno dello scontro vocalico, si offre uno *specimen* del diverso approccio con cui alcuni trattatisti si sono rapportati a uno dei versi del Canzoniere a più alta densità di sinalefi, vale a dire *RvfCCCCIII* 5 «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi». Il verso, che nel Vat. Lat. 3195 figura senza alcuna "rottura" di parola all'infuori dell'apocope di «fiori» e che in questa stessa forma è generalmente trasmesso anche dalle stampe cinquecentesche, si trova però variamente letto – e di conseguenza interpretato sul piano stilistico – e variamente riportato.

Bembo, riflettendo su come la densità sillabica e insieme la frequenza degli accenti contribuiscano a rendere «grave» il «numero» di un verso, giudica «gravissimo» il verso petrarchesco in questione, riportandolo nella seguente forma che evidentemente corrisponderà a quella in cui egli lo pronunciava: «Fior', frond', erb', ombr', antr', ond', aure soavi» (*Prose* II xvii)<sup>46</sup>.

Qualche anno più tardi, Trissino menziona al contrario il verso come esempio del tutto negativo, allorché, dopo aver indicato in quali punti sia preferibile porre la sinalefe e in quali l'elisione, suggerisce di tenere «a mente che le frequenti cōllifiōni ε remōziōni arrecanō poca vaghezza ε mancō grazia nei versi, cōme è in quel versō, *Fior frond' herb' ombr' antr' ond' aure soavi*, che par quafi in lingua tedesca»<sup>47</sup>. Al di là del parere colorito, ciò che importa è che Trissino evochi l'esempio petrarchesco a proposito non della «pronunzia cōngiunta», bensì di «cōllifiōni ε remōziōni» (ossia rispettivamente di elisioni e troncamenti), segno che forse egli leggeva il verso petrarchesco in una forma priva delle vocali finali di parola.

Assai più brevemente Rinaldo Corso, nei *Fondamenti del parlar Toscano* (Comin da Trino, Venezia 1549), dopo aver osservato che «sottentrano alcuna volta molte vocali l'una nell'altra» e «alcuna altra delle spesse consonanti stride il verso», riporta come esempio proprio «Fior, Frondi, Herbe, Ombre, Antri, Onde, Aure soavi»<sup>48</sup>.

Lodovico Dolce, nel fornire le indicazioni volte a «fuggire l'asprezza», suggerisce di evitare «le spesse collisioni», al contrario di quanto avviene appunto in «Fior, frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi», in cui «per cagione del

<sup>46</sup> Nel capitolo successivo, il xviii, il verso è invece riprodotto nella sua forma vulgata, con il solo troncamento di «Fior».

<sup>47</sup> G.G. TRISSINO, *La Poetica*, cit., p. 64.

<sup>48</sup> Si cita dalla *princeps* ([https://www.google.it/books/edition/Fondamenti\\_del\\_parlar\\_Toscano/My5UAAAACAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=fondamenti+parlar+toscano&printsec=frontcover](https://www.google.it/books/edition/Fondamenti_del_parlar_Toscano/My5UAAAACAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=fondamenti+parlar+toscano&printsec=frontcover)), c. 95 v.

numero, è forza gettar nel fine di tutte queste voci le vocali: e pronunziare il verso in questa maniera *Fior, frond', herb', ombr', antr', ond', aure soavi*»<sup>49</sup>.

Infine, è relativo a un differente verso petrarchesco ma si colloca nel medesimo solco interpretativo il giudizio offerto da Tomitano a proposito di *RvfCXLVIII 4* («Rodano, Hiberno, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro»): «per le molte collisioni divenne quell'altro [verso] pieno, canoro, grave et magnifico: *Rodano, Hiberno, Rhen', Sen' Albi' Her' Ebro*»<sup>50</sup>.

## Bibliografia

- ACHILLINI, G.F., *Annotationi della volgar lingua*, V. Bonardo-M. Grossi, Bologna 1536.
- AFRIBO, A., *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, F. Cesati, Firenze 2001.
- ALIGHIERI, D., *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in ID., *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, I, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, introduzione di M. Santagata, A. Mondadori, Milano 2011, pp. 1065-1547.
- BARATELLA, F., *Compendium particulare artis ritimicæ in septem generibus dicendi*, edizione critica di E. De Luca, F. Cesati, Firenze 2017.
- BAUSI, F., MARTELLI, M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1993.
- BEMBO, P., *Prose della volgar lingua*, in ID., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, UTET, Torino 1966, pp. 71-309.
- CAPOVILLA, G., *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica», 1986, IV, pp. 109-146 (riedito in ID., *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2021, pp. 211-252).
- CHECCHI, D., *Vocali virtuali e ritmo nel verso della lirica italiana delle Origini: alcuni sondaggi*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico e A. Juri, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 53-74.
- CORSO, R., *Fondamenti del parlar Toscano*, Comin da Trino, Venezia 1549.
- DA BARBERINO, F., *I Documenti d'Amore [Documenta Amoris]*, II, *Glossæ*, a cura di M. Albertazzi, La Finestra, Lavis 2008.
- DA SOMMACAMPAGNA, G., *Trattato e arte deli rithimi volgari*, riproduzione fotografica del cod. CCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G.P. Caprettini, introduzione e commento di G. Milan, con una prefazione di G.P. Marchi e una nota musicologica di E. Paganuzzi, La Grafica, Verona 1993.

<sup>49</sup> L. DOLCE, *I quattro libri delle Osservationi*, cit., p. 488.

<sup>50</sup> B. TOMITANO, *Ragionamenti*, cit., p. 413.

- DA TEMPO, A., *Summa artis rithimicis vulgaris dictaminis*, edizione critica a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977.
- DANIELLO, B., *La poetica*, G.A. Nicolini da Sabbio, Venezia 1536.
- DEBENEDETTI, S., *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, «Studi Medievali», 1906-1907, II, pp. 59-82.
- DIONISOTTI, C., *Ragioni metriche del Quattrocento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1947, CXXIV, pp. 1-34 (riedito in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*. I: 1935-1962, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 155-181).
- DOLCE, L., *I quattro libri delle Osservazioni*, edizione a cura di P. Guidotti, Libreria dell'Università, Pescara 2004.
- EQUICOLA, M., *Institutioni*, F.M. Calvo, Milano 1541.
- FORTUNIO, F., *Regole grammaticali della volgar lingua*, B. Guerralda, Ancona 1516.
- GIRALDI CINZIO, G.B., *Discorso dei romanzi*, in ID., *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973, pp. 35-167.
- LIBURNIO, N., *Le tre fontane*, G. De Gregori, Venezia 1526.
- ID., *Le vulgari elegantie*, A. Manuzio, Venezia 1521.
- MENICETTI, A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- MENNI, V., *Regole della thoscana lingua*, A. Bresciano, Perugia 1568.
- MILAN, G., *Gidino da Sommacampagna e le forme della metrica trecentesca*, in G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G.P. Caprettini, introduzione e commento di G. Milan, con una prefazione di G.P. Marchi e una nota musicologica di E. Paganuzzi, La Grafica, Verona 1993, pp. 35-52.
- MINTURNO, A.S., *L'arte poetica (1564)*, W. Fink, Monaco 1971.
- MUZIO, G., *Rime diverse*, G. Giolito, Venezia 1551.
- PARTENIO, B., *Della imitatione poetica (1560)*, W. Fink, Monaco 1969.
- QUONDAM, A., *Nascita della grammatica: appunti e materiali per una descrizione analitica*, «Quaderni storici», 1978, XIII, pp. 555-592.
- RUSCELLI, G., *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, edizione e commento a cura di F. Rustici, Vecchiarelli, Manziana 2019.
- TASSO, T., *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, Milano-Parma 1995.
- TASSO, T., *Lezione sopra un sonetto di Mons. Della Casa*, in ID., *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, II, Le Monnier, Firenze 1875, pp. 111-134.
- TOLOMEI, C., *Il Cesano de la lingua toscana*, edizione critica riveduta e ampliata, a cura di O. Castellani Pollidori, Accademia della Crusca, Firenze 1996.

ID., *Versi et regole della nuova poesia toscana*, A. Blado, Roma 1539.

TOMITANO, B., *Ragionamenti della lingua toscana*, G. Farri, Venezia 1545.

TRISSINO, G.G., *La Poetica (I-IV) [1529]*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, I, Laterza, Bari 1970, pp. 21-158.

## Sui versi per canzonetta nei trattati (XVII-XIX secolo)

Francesco Roncen  
*Università degli Studi di Padova*

Il presente contributo prende in esame la trattazione dei parisillabi, del quinario e del settenario in alcuni trattati pubblicati tra l'inizio del Seicento e la prima metà dell'Ottocento. L'analisi di questi testi offre l'occasione per riflettere su alcuni problemi della storia della versificazione italiana e sulle spinte che possono aver determinato l'evoluzione degli schemi prosodici, con particolare attenzione per le dinamiche del rapporto tra poesia e musica e per il modo in cui tale rapporto viene recepito e discusso dai trattatisti.

*Trattati, metrica, ritmo, accento, musica, poesia*

### **Premesse**

Prima di entrare nel vivo del discorso è necessaria una precisazione: con “versi per canzonetta” intenderò, in questa sede, quell'insieme di versi che nella tradizione letteraria sei-settecentesca ha contraddistinto l'ode-canzonetta e le forme liriche destinate alla musica, *in primis* l'aria per melodramma. Più nello specifico, mi riferirò ai parisillabi e, tra gli imparisillabi, al quinario e al settenario<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ho escluso il novenario perché, dopo la normalizzazione metastasiana, ebbe un ruolo marginale

Dal punto di vista prosodico, i parisillabi presentano schemi ad accenti fissi e un ritmo percepito spesso come marcato. Tali caratteristiche sono l'esito di un processo storico in cui hanno agito fattori culturali e consuetudini di ordine pratico; per dirla con Beltrami, «è la storia degli usi del verso da parte dei poeti, non il numero pari o dispari delle sillabe, che fa sì che certi versi siano più o meno ricchi di possibilità ritmiche di certi altri»<sup>2</sup>.

È particolarmente difficile risalire alle cause che hanno contribuito a fissare il ritmo dei parisillabi, ma è plausibile che la musica abbia giocato un ruolo determinante. I parisillabi, infatti, entrarono stabilmente nella scrittura colta solo nel primo Seicento grazie alla sperimentazione lirica di Gabriello Chiabrera, che ne rivendicò subito la versatilità anche in ambito musicale<sup>3</sup>. Benché sia nota la loro precedente circolazione nella poesia popolare o popolareggiante<sup>4</sup> (si pensi alla barzelletta in ottonari, assai diffusa nei testi quattrocenteschi della cerchia di Lorenzo de' Medici), i parisillabi si diffusero nella produzione letteraria in parallelo all'evoluzione della musica moderna e delle sue forme poetiche, nelle quali andarono via via specializzandosi. Nel Settecento, inoltre, la tendenza a contrapporre due sistemi metrici concorrenziali (quello tradizionale e quello chiabreriano) e a distinguerli in modo complementare sulla base della destinazione dei testi, del codice stilistico di riferimento (*gravitas* o *dulcedo*) e della corrente in cui meglio si riconoscevano gli autori<sup>5</sup>, rafforzò l'accostamento dei parisillabi all'ambito melico o a forme metriche caratterizzate da una musicalità più marcata. Considerando che negli stessi contesti, e specialmente nell'aria da melodramma, anche il settenario tendeva ad assumere un profilo ritmico rigido, è lecito credere che la musica abbia agito concretamente sulla fortuna degli schemi ritmici dei "versi per canzonetta". È quanto ipotizza Pier Giuseppe Gillio in un articolo apparso sul numero XII di «Stilistica e metrica italiana»:

nella poesia per musica, essendo avvertito «come un asimmetrico verso composto» (P.G. GILLO, *Alcune note sull'origine melica dei versi brevi e sull'ictus mediano di settenario e ottonario*, «Stilistica e metrica italiana», 2012, XII, p. 179).

<sup>2</sup> P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 28.

<sup>3</sup> Si vedano i *Dialoghi*, e in particolare il *Geri*. Va detto, però, che Chiabrera cerca di legittimare la propria proposta anche al di fuori dell'ambito musicale, richiamandosi capziosamente alla tradizione letteraria del medioevo. Sull'argomento vd. L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 113-152.

<sup>4</sup> Per una panoramica sui parisillabi, sul quinario e sul settenario con indicazioni sulla varietà degli schemi prosodici antecedenti al Seicento, rimando a P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., pp. 182-204.

<sup>5</sup> Tale dibattito portò soprattutto a un'opposizione tra l'endecasillabo sciolto e i metri rimati (vd. A. DI RICCO, *Introduzione*, in F. ALGAROTTI, S. BETTINELLI, C.I. FRUGONI, *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, a cura di A. Di Ricco, Università degli Studi di Trento, Trento 1997, pp. VII-XL). L'idea che questi due poli potessero trovare una distribuzione complementare è ben espressa nel *Saggio sopra la rima* di Francesco Algarotti (1752).

Per più di tre secoli di storia letteraria italiana i versi brevi sono relegati alla letteratura melica. Ration per cui è sembrato opportuno, in riferimento ad aspetti strutturali e a problemi di scansione, derivare la definizione di alcuni loro caratteri dalla considerazione delle esigenze musicali che detti versi erano chiamati ad assecondare, anziché ricorrere a moderni criteri normativi [...] con pretesa d'applicazione retroattiva<sup>6</sup>.

Tali schemi, da intendere come un insieme di strutture virtuali di riferimento, secondo Gillio si sarebbero consolidati nel corso del XVIII secolo grazie a un processo di normalizzazione compiuto da Metastasio.

Resta però difficile misurare l'azione della musica sul ritmo poetico, anche perché i rapporti tra le due arti furono sempre molto complessi. Come ha osservato Stefano La Via, sia nella fase iniziale dell'opera lirica sia negli sviluppi successivi «l'interazione fra versificazione e ritmo musicale diviene [...] così dinamica e reciproca, e al contempo così fortemente stereotipata, che non sempre è facile stabilire quale dei due elementi abbia influito o anche prevalso sull'altro»<sup>7</sup>. Esempio, secondo La Via, è il caso della canzonetta chiabreriana *Damigella tutta bella*, in ottonari e quadrisillabi, dove il ritmo musicale, modellato sullo schema prosodico più ricorrente nel testo (3,7 per l'ottonario; l'accento in 3a per il quadrisillabo), viene applicato sistematicamente anche ai versi che presentano delle variazioni:

Già da questo elementare esempio di isoritmia si vede dunque come un autentico “tipo ritmico-musicale” – applicabile indistintamente a tutti i restanti trenta versi della canzonetta, e anche ad altri analoghi componimenti in ottonari –, pur prendendo le mosse da un determinato modello di versificazione (in questo caso l'ottonario), finisce poi per imporre un unico schema ritmico-metrico [...] a versi di mutevole scansione interna. È un po' come se il rapporto di filiazione genetica venisse gradualmente invertito: il verso «per musica» genera il tipo ritmico (e coreutico-)musicale che a sua volta acquista uno *status* strutturale autonomo, tanto da potersi imporre su qualsiasi verso della stessa specie.<sup>8</sup>

Integrando le riflessioni di La Via con quelle di Gillio, potremmo ipotizzare un processo in due tempi: in un primo momento (indicativamente nei primi decenni del Seicento) alcune tendenze poetiche hanno contribuito alla fissazione di schemi musicali isoritmici; in seguito (soprattutto nel Settecento) la necessità, sempre più frequente, di assecondare gli schemi musicali ha indotto i poeti a restringere i pattern prosodici dei parisillabi, del quinario e del settenario anche in composizioni non destinate al canto.

<sup>6</sup> P.G. GILLIO, *Alcune note*, cit., p. 191.

<sup>7</sup> S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006, p. 106.

<sup>8</sup> *Ibid.*

La questione della codificazione dei “versi per canzonetta” e dell’eventuale ruolo della musica non può essere affrontata senza una attenta ricostruzione del contesto culturale. Tale indagine va condotta su diversi fronti, e lo studio dei trattati di metrica rappresenta a mio avviso una tappa fondamentale. Dei trattati si possono esaminare almeno due aspetti: ciò che in essi si afferma sul ritmo poetico; il *modo* in cui l’argomento viene affrontato. La prima ricerca restituisce informazioni sui pattern prosodici, ma può anche risultare scivolosa: nei trattati, infatti, è frequente l’azione di pregiudizi ideologici che alterano l’immagine della realtà. La seconda operazione è necessaria per rintracciare i presupposti teorici dei testi, per ponderarne il grado di attendibilità e per assegnare il giusto valore sintomatico – in termini di ricostruzione storica e culturale – alle informazioni che veicolano.

A partire da queste premesse, il presente lavoro vuol offrire una disamina della trattazione dei “versi per canzonetta” in alcuni scritti teorici stampati tra i primi decenni del Seicento e la prima metà dell’Ottocento. Inizialmente (par. 1) proporrò una panoramica dei pattern prosodici descritti nei trattati; in seguito (par. 2), per i motivi appena discussi, proverò a riflettere sull’impostazione teorica dei testi e sulle spinte ideologiche e culturali che possono averne condizionato i contenuti.

Il corpus, per il quale rimando all’apposita sezione in bibliografia, è sicuramente parziale e disomogeneo. Nel complesso, però, le opere selezionate rispecchiano le tendenze culturali del proprio tempo, e presentano, anche quando hanno carattere enciclopedico o manualistico, sufficienti informazioni per esaminare alcune linee di sviluppo del dibattito intorno al verso.

## 1. Configurazioni ritmiche nei trattati

Per la descrizione delle configurazioni ritmiche nei trattati ho assunto come termine di confronto gli schemi virtuali proposti da Gillio<sup>9</sup>, qui indicati tra parentesi. Per ridurre l’effetto di eventuali distorsioni ideologiche, in questa prima fase mi sono focalizzato sui testi del corpus caratterizzati da un approccio didascalico-descrittivo (vd. *bibliografia*). Ho inoltre trascurato il quadrisillabo perché, data la sua breve estensione, può esibire due sole configurazioni prive di ribattimenti: un pattern con il solo accento in 3a, e la configurazione 1,3.

### **Quinario (1,4; 2,4):**

Il numero limitato di configurazioni di questo verso (1,4; 2,4) dipende anche dalla sua ridotta estensione. Esclusi gli accenti ribattuti, infatti, restano

<sup>9</sup> P.G. GILLIO, *Alcune note*, cit.

solo le due combinazioni ricordate da Gillio ed eventualmente una terza configurazione con un unico accento sulla quarta sillaba. Stigliani e Berengo descrivono esclusivamente le prime due varianti. Anche Salvadori riconosce due configurazioni, ma si muove diversamente: ne individua una con il solo accento in 4a e un'altra che «può haverlo ancora nella seconda, e nella quarta» (2,4)<sup>10</sup>; tra gli esempi del primo tipo, però, troviamo anche un verso che potrebbe ospitare l'accento nella sillaba iniziale («Vàna bellèzza»). Mattei e Affò si limitano ad affermare che il quinario ha un solo accento obbligatorio, quello sulla quarta sillaba, anche se per Affò il pattern 2,4 «riesce men languido, e più armonioso»<sup>11</sup>. Quadrio afferma che il pattern 1,4 sembra essere stato impiegato dagli autori di canzonette affinché il verso «cammini con più felicità», ma specifica che, «in cambio della prima», questo verso ha ricevuto l'accento anche sulla seconda, sulla terza o semplicemente sulla quarta sillaba<sup>12</sup>. Per l'ultimo tipo rinvia ad alcuni quinari chiabreriani composti da un unico avverbio in *-mente* («Apertamente», «Eternamente»). Nel complesso, dunque, il quinario si presenta come un verso privo di configurazioni fisse.

### Senario (2,5)

Nella versificazione il senario assume già nel XVII secolo uno schema con accento fisso sulla seconda sillaba, anche se Chiabrera, nelle *Maniere de' versi toscani*, ricorre ad alcuni senari con accento in prima e/o terza posizione<sup>13</sup>. I trattati, ad ogni modo, testimoniano la rapida fissazione del pattern 2,5. Una vistosa eccezione è rappresentata da Mattei, che propone una distinzione tra due tipi ritmici con distribuzione complementare<sup>14</sup>: quello 2,5, definito «di stil corrente e allegro»<sup>15</sup>, e quello di 3,5, «più ritardato, e malinconico»<sup>16</sup>. Tale proposta è respinta da Quadrio per motivi del tutto arbitrari<sup>17</sup>, ed è taciuta da Affò. Questi concepisce il senario come un trisillabo duplicato con accenti necessari in 2a e 5a, ma – a differenza di Quadrio – ammette anche l'esistenza di senari «snervati»<sup>18</sup> con un solo ictus sulla quinta sillaba, e porta come esempio alcuni versi di Jacopone. Tuttavia, risulta difficile comprendere come Affò scandisse il ritmo, dato che i senari citati presentano sempre dei potenziali

<sup>10</sup> G.G. SALVADORI, *Poetica toscana all'uso*, Gramignani, Napoli 1691, p. 13.

<sup>11</sup> I. AFFÒ, *Dizionario precettivo, critico, ed istorico della poesia volgare*, per Giovanni Silvestri, Milano 1824, p. 370.

<sup>12</sup> F.S. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, I, per Ferdinando Pisarri, Bologna 1739, p. 650.

<sup>13</sup> P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 360, con riferimento alla canzonetta chiabreriana *Dolci miei sospiri*.

<sup>14</sup> L. MATTEI, *Teorica del verso volgare e prattica di retta pronuntia. Con un problema delle lingue latina, e toscana in bilancia*, per Girolamo Albrizzi, Venezia 1695, pp. 46-47.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> «Ma io questa volta son bene acconcio a scommettere i miei pannicelli, che il migliore orecchio del Mondo non intenderebbe questi mai essere Versi». F. S. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, cit., p. 681.

<sup>18</sup> I. AFFÒ, *Dizionario precettivo, critico, ed istorico della poesia volgare*, cit., p. 309.

accenti sulla prima e/o sulla terza sillaba del verso: «Favo et mel graziosa»; «Sei alla favella»; «Dolce amorosella / Tutta dolcetella». Resta evidente, ad ogni modo, che per individuare dei pattern eccentrici Affò debba risalire a una fase aurorale della versificazione.

### **Settenario (2,4,6; 1,4,6)**

Nei testi per musica il settenario tende a evitare l'accento in terza ("settenario melico")<sup>19</sup>. Per i trattatisti, che guardano nel complesso a tutte le forme poetiche in cui il settenario viene impiegato, tale verso resta sostanzialmente libero. Per Mattei il settenario è, dopo l'endecasillabo, «il più libero verso, che si trovi» e «si frammischia nelle ariette assai volentieri»<sup>20</sup>. Dal Settecento, però, si fanno più frequenti le dichiarazioni a favore dei pattern con l'accento sulla quarta sillaba o semplicemente diversi da quello di 3,6. Benché le ragioni profonde vadano rintracciate con ogni probabilità nella pratica musicale, i trattatisti tacciono su questo punto o si rifanno a motivazioni di altro tipo. Per Quadrio, il settenario con schema 4,6 è più armonioso di quello con schema 3,6 perché ricorda l'endecasillabo di 4a e 8a.<sup>21</sup> Berengo si richiama direttamente agli esempi e al giudizio dell'orecchio: all'avvertenza che «riescono più armoniosi degli altri i settenarii, che hanno l'accento o sulla seconda o sulla quarta» e «meno armoniosi di tutti quelli che hanno l'accento sulla terza»<sup>22</sup> allega gli esempi (positivi) dei settenari manzoniani e un caso (negativo) di settenario petrarchesco che percepisce come meno armonioso per effetto dell'accento in terza («che lo spirito lasso»). Questa comune tendenza a ignorare o dissimulare l'influsso della musica può essere spiegata come volontà di legittimare la prassi scrittoria secondo criteri di giudizio esclusivamente testuali; è una questione su cui torneremo. Il fatto che simili considerazioni emergano nel XVIII secolo, però, può essere un elemento a favore della teoria dell'influsso della musica settecentesca sul consolidamento di alcuni pattern prosodici. Solo lo scritto di Stigliani indebolisce quest'ipotesi, mostrando come già a metà del XVII secolo, dunque in una fase ancora precoce delle trasformazioni ipotizzate da Gillio, il settenario di 3a potesse essere escluso dall'elenco delle configurazioni ritmiche. Stigliani, infatti, cita solo i seguenti schemi: 2,6; 1,4,6; 2,4,6.

### **Ottonario (3,5,7)**

La tendenza trocaica dell'ottonario viene fatta oggi risalire alla poesia antica (dove poteva comunque assumere anche altri profili ritmici)<sup>23</sup> e al modello

<sup>19</sup> Sulla questione rimando a P.G. GILLIO, *L'accento fisso in quarta sede del settenario lirico. Relazioni tra versificazione e ritmo musicale nel melodramma italiano tra fine '600 e metà '800*, «Rivista italiana di Musicologia», 1988, XXX, 2, pp. 267-278. Il termine "settenario melico" è stato proposto per la prima volta da Remo Fasani (R. FASANI, *Endecasillabo e cesura*, SPCT, 1988, XXXVI, p. 17).

<sup>20</sup> L. MATTEI, *Teorica del verso volgare*, cit., pp. 46-46.

<sup>21</sup> F.S. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, cit., p. 678.

<sup>22</sup> G. BERENGO, *Della versificazione italiana*, cit., p. 723.

<sup>23</sup> P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 196: «Forme diverse dell'ottonario sono quelle più libere della poesia antica (ma con una tendenza all'ottonario di 3a-7a incomparabilmente più forte

originario dell'ottonario trocaico<sup>24</sup>. Nel trattato di Stigliani questo verso può avere, oltre alla forma trocaica indicata da Gillio, una configurazione ancora più completa (1,3,5,7) e una meno ricca (3,7). In generale, tutti i trattati del corpus si limitano a fissare un accento in 3a e 7a posizione lasciando invece piena libertà agli scrittori sull'ictus di 5a. Mattei, sulla scorta di alcuni versi del melodramma *La vita umana* di Giulio Rospigliosi, introduce anche una variante 2,7. Quadrio sconsiglia questa seconda tipologia, ritenendola un unicum del Rospigliosi; Affò riconosce qualche ottonario di 2a e 7a in Jacopone, ma di fatto respinge questa soluzione, definendola «un'accozzamento d'un trisillabo, e d'un quinario realmente disgiunti»<sup>25</sup>; inoltre, egli associa la scansione canonica dell'ottonario alla sua presunta natura di doppio quadrisillabo. Nel trattato di Berengo permane solo la configurazione trocaica di 3a e 7a, con preferenza accordata a quei versi che, presentando una cesura dopo la 3a sillaba, si configurano di fatto come doppi quadrisillabi.

### Decasillabo (3,6,9)

Tutti i testi riconoscono per il decasillabo l'esistenza quasi esclusiva del pattern anapestico (3,6,9). Mattei – poi ripreso da Affò – associa questa configurazione alla danza: «cammina [questo verso] con triplice proporzione» come «chi balla regolarmente in salti a tre per tre»<sup>26</sup>. Quadrio afferma che l'andamento anapestico è ottimale per le occasioni festose<sup>27</sup>; Affò vede il decasillabo come un verso composto da un quadrisillabo e un senario «talmente congiunti, che uno non si confonda con l'altro»<sup>28</sup>; ma aggiunge che il verso conserverebbe la propria armonia anche in mancanza di cesura. Oltre a questo pattern maggioritario, Stigliani ne contempla uno con attacco trocaico (1,4,6,9), ma non riporta nessun esempio. Quadrio, invece, descrive una tipologia di decasillabo con schema 4,7,9 riscontrabile raramente nei ditirambi. Secondo Berengo, però, questo pattern andrebbe considerato di fatto un doppio quinario.

Nel complesso, la descrizione dei versi “per canzonetta” conferma la validità degli schemi ritmici che, stando alle osservazioni di Gillio, sembrano essersi consolidati nel Settecento anche, o principalmente, per influsso della musica. Vanno però fatte delle precisazioni: in alcuni scritti questi schemi sono affiancati da configurazioni alternative o da soluzioni con un numero maggiore/minore di accenti. Inoltre, in sede teorica non si nota una sostanziale differenza tra un *prima* e un *dopo* Metastasio, dal momento che i principali pattern prosodici dei parisillabi sono riconosciuti già nel XVII secolo come esclusivi o predominanti.

di quella al novenario di 2a-5a-8a)».

<sup>24</sup> L'ipotesi della derivazione dell'ottonario dal primo emistichio dell'ottonario trocaico è di D'Ovidio (F. D'OVIDIO, *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, Alfredo Guida, Napoli 1932, 3 voll.).

<sup>25</sup> I. AFFÒ, *Dizionario precettivo*, cit., p. 340.

<sup>26</sup> L. MATTEI, *Teorica del verso volgare*, cit., p. 40.

<sup>27</sup> F. S. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, cit., p. 678.

<sup>28</sup> I. Affò, *Dizionario precettivo*, cit., p. 188.

Infine, non sembra che l'effetto di un'eventuale normalizzazione metastasiana abbia lasciato tracce evidenti nei trattati del Settecento: Quadrio introduce uno schema non anapestico per il decasillabo e Affò si dimostra moderatamente aperto al riconoscimento di configurazioni rare ed eccentriche, riscontrabili ad esempio nella poesia delle origini. Va anche detto, però, che questa tendenza può risentire di un'istanza enciclopedica che tende ad accogliere nella trattazione anche soluzioni cadute in disuso. È invece innegabile che all'altezza di Berengo, in pieno Ottocento, lo spettro della varietà prosodica si sia ristretto anche in sede teorica, valorizzando – come nel caso del settenario – le configurazioni più conformi alla pratica musicale.

## 2. Approcci teorici e contesto storico-culturale

### 2.1.

Un primo approccio che emerge dall'analisi del corpus consiste nell'applicazione dei principi della metrica classica alla versificazione moderna. È un *modus operandi* che ha trovato una prima formulazione nella *Poetica* (1529) di Trissino, e che proprio per il tramite di Trissino è giunto fino a Chiabrera e ai trattatisti dell'Ottocento.

Sia Trissino che Chiabrera distribuiscono i versi italiani in due insiemi complementari, definiti “giambico” e “trocaico”. Tale suddivisione non coincide con la delineazione di schemi rigidi e monotoni; rappresenta semmai un modello virtuale di classificazione che permette anche di razionalizzare alcune caratteristiche del ritmo poetico. Quando Trissino, nella seconda divisione della *Poetica*, afferma che il verso giambico (l'insieme degli imparisillabi) «desidera sempre l'acuto ne le syllabe pari, cioè ne la seconda, ne la quarta, ne la sesta, ne la ottava e ne la decima syllaba» e il verso trocaico (l'insieme dei parisillabi) «vuole il contrario, cioè l'acuto ne le dispari syllabe, che è ne la terza, ne la quinta e ne la settima»<sup>29</sup>, non sta affermando – come si potrebbe pensare – che i versi dell'uno e dell'altro tipo seguano esclusivamente questi schemi; sta invece affermando che, in una configurazione puramente giambica o puramente trocaica, gli accenti cadrebbero rispettivamente in tutte le sedi pari o in tutte le sedi dispari. Tali schemi, se anche rendono conto di alcuni elementi costitutivi del verso, come la sede dell'ultimo accento (i versi con l'ultimo accento in sede pari sono *giambi*, quelli con l'ultimo accento in sede dispari sono *trochei*) o la

<sup>29</sup> G.G. TRISSINO, *La poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, I, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970, p. 58.

posizione delle cesure nell'endecasillabo, esprimono solo un numero limitato di possibilità prosodiche:

Di questi quattro piedi [giambo, trocheo, spondeo e pirrichio] si fanno i versi, dei quali alcuni, da l'jambœ che in essi ha preminenza maggiore, si kiameranno jambici, et altri dal trocheœ trochaici; [...] <sup>30</sup>.

Adunque, non possono essere questi trimetri tutti d'un piede solo, salvo che di jambi, meritatamente sono kiamati jambici. E così parimente i trochaici, per non poter essere anchor essi tutti di niun altro piede che di trocheœ <sup>31</sup>.

Nell'introduzione alle *Maniere de' versi toscani* (1599), Lorenzo Fabri, forse su indicazione dello stesso Chiabrera, riprende la suddivisione trissiniana:

Uomini chiari, i quali già si diedero ad esaminare le maniere de' versi toscani, hanno lasciato scritto così. I versi toscani o sono giambici, o sono trocaici; giambici sono quelli che per piedi giambi si compongono, e per ciò hanno le sillabe pari per le quali si costituiscono versi con l'accento aguto; trocaici sono quelli che compongonsi per piedi trochei, e perciò hanno le sillabe dispari per le quali si costituiscono versi con l'accento aguto <sup>32</sup>.

In questo caso l'espressione «hanno le sillabe pari/dispari per le quali si costituiscono i versi» si riferisce ai soli accenti fondamentali, quelli che, per l'appunto, definiscono la misura del verso <sup>33</sup>. Lo dimostrano gli esempi citati da Fabri nelle righe appena successive: il senario, cioè un verso trocaico, ha una configurazione dattilica (2,5), mentre i settenari, che appartengono all'insieme dei versi giambici, accolgono l'accento ora in prima ora in terza posizione. In definitiva, l'adozione di un sistema per piedi metrici, a questa altezza, non è affatto prova di un irrigidimento degli schemi accentuali nella pratica e nella concezione del verso; al contrario, sembra indicare che c'è il desiderio, da parte dei trattatisti e dei poeti, di razionalizzare una realtà fluida e forse ancora sfuggente. Diverso sarà invece, a fine Settecento, il modo di intendere la questione da parte di Ireneo Affò, che farà della distribuzione complementare degli accenti (soltanto in sede pari negli imparisillabi, soltanto in sede dispari nei parisillabi)

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>32</sup> G. CHIABRERA, *Le maniere de' versi toscani*, in Id., *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, Milano-Parma, 1998, p. 4.

<sup>33</sup> Nel *Geri* Chiabrera mostra di riprendere la teoria di Trissino intendendo le categorie di versi giambici e trocaici come schemi virtuali dal valore tassonomico, e non come schemi "reali" ed esclusivi per le misure a cui si riferiscono. Cfr. G. Chiabrera, *Dialoghi dell'arte poetica [...] con altre sue prose e lettere*, a cura di B. Gamba, Alvisopoli, Venezia, 1830, p. 86: «Periocché se l'accento acuto siede sopra le sillabe pari, quei versi hanno ragione di versi giambici, parlando con voce latina; non che veramente sieno giambici, cioè composti di tutti piedi giambici, ciò intendere sarebbe non intendermi; ma perché se essi se ne componessero interamente, le sillabe pari avrebbero adosso l'accento acuto».

il criterio basilare per riconoscere gli schemi ritmici più armonici di ogni tipologia di verso<sup>34</sup>.

## 2.2.

La volontà di dare una spiegazione a un fenomeno che sembra ancora affidato all'orecchio viene dichiarata apertamente da Zuccolo nel *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* (1623). L'intento "scientifico", tuttavia, cede rapidamente il passo a un approccio normativo:

Perché, quantunque l'orecchia ci serva a riconoscere i buoni da i cattivi versi, può tuttavia anco talhora ingannarci: ma la regola ci assicura da ogni errore. Chi hebbe più purgata orecchia nel comporre i versi del Petrarca, e dell'Ariosto, e del Tasso? Nondimeno per non sapere la regola, si lasciarono alcuna volta uscir versi falsi dalla penna<sup>35</sup>.

Opponendosi a Minturno e ad altri sostenitori della teoria sillabico-accidentale, Zuccolo basa la propria ricerca su un principio di composizione e scomposizione delle misure sillabiche:

Sono dunque i versi Italiani di tre spetie, e non più, di cinque, di sette, e d'undici sillabe [...]. Né altramente avviene di queste tre nostre spetie di versi, che Aristotele si dicesse avvenire dell'anima, nella quale sempre la potenza migliore contiene in sé le più infime; come l'intelletto la facoltà motrice, e questa il sentimento, et il sentimento la virtù di nutrirsi, di crescere, e di generare. Perciò che il verso lungo, e perfetto di undici sillabe abbraccia nel suo giro que' di sette, e di cinque, e questo ultimo viene da quello di sette abbracciato, ma non sempre però con ordine uniforme<sup>36</sup>.

L'impianto argomentativo del trattato è estremamente tautologico e manifesta un pregiudizio di partenza nei confronti dei "versi per canzonetta". In un primo momento, infatti, Zuccolo restringe il campo di indagine agli unici versi che reputa autentici, cioè l'endecasillabo, il settenario e il quinario; in seguito, servendosi delle leggi ricavate dall'analisi degli imparisillabi, afferma che i parisillabi e il novenario sono "versi falsi". Ogni giudizio sul ritmo, anche quando presentato come conseguenza dell'applicazione di una legge, appare in realtà arbitrario e finalizzato a dimostrare la tenuta del sistema teorico di partenza. Così, ad esempio, il novenario, «quantunque di sillabe dispari», suona male agli orecchi perché «fatto di due pentasillabi, l'uno zoppo o acefalo, o colliso, e l'altro intiero», combinazione che Zuccolo reputa «la peggiore d'ogni altra»,

<sup>34</sup> vd. I. Affò, *Dizionario precettivo...*, cit., p. 122 (alla voce *Armonia*)

<sup>35</sup> L. ZUCCOLO, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, presso Marco Ginami, Venezia 1623, p. 10.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 17.

perché «né la Natura, né l'arte fa le sue composizioni di parti eguali»<sup>37</sup>; lo stesso vale per l'ottonario quando si presenta come unione di due quadrisillabi; quando invece è un versetto intero, Zuccolo si limita ad affermare che ha un ritmo troppo saltellante. Nel proporre una classifica dei parisillabi, inoltre, l'autore sembra appellarsi, più o meno esplicitamente, al criterio del grado di parentela con gli imparisillabi: il senario, essendo un quinario sovrabbondante e un settenario diminuito, mostra in qualche misura «dell'uguale, e del riposato» rispetto all'ottonario, che «più assai va saltellando», e che, aggiungo qui, confina con un solo imparisillabo autentico (il settenario)<sup>38</sup>. L'intera trattazione, in definitiva, appare come un pretesto per sostenere la superiorità del sistema metrico tradizionale rispetto alle innovazioni chiabreriane.

Più interessanti sono i passaggi in cui viene affrontato il rapporto tra poesia e musica. Qui l'autore si rende conto di dover rispondere a una possibile obiezione: se la poesia «non è altro, che una spetie di musica»<sup>39</sup> e se i versetti chiabreriani ottengono il plauso dei musicisti e degli ascoltatori, non bisognerebbe ammettere che tali versi siano migliori dell'endecasillabo e del settenario? Zuccolo tenta di uscire dall'impasse affermando che il successo dei versi chiabreriani presso i musicisti è in realtà una diretta conseguenza del loro essere privi di "numero":

Né per altro si mosse il Chiabrera, come egli stesso confessa per bocca di Lorenzo Fabri, a divisare quelle sue Canzonette di tante foggie di versi piccioli, se non per accomodare a materie dolci, e delicate, versi conformi; e per porgere commodità a i Musici di potervi facilmente adattare le note loro. Questi sono argomenti, che possono a prima vista parere di gran lena, ma in fine riescono deboli, e fiacchi. Perché, quantunque i versi fossero fatti per cantare, debbono tuttavia portarsi da se medesimi il numero, il qual poi con l'alzarsi, e con l'estendersi la voce, e col distinguersi meglio piede e piede, si sa maggiormente conoscere, e più grata armonia riporta alla orecchia. Né quel verso, il quale non ha da se stesso il numero, ma l'attende dal canto, si debbe propriamente dir verso: ché, se questo fosse bastato a costituire il verso, sciocchi sariano stati tutti i migliori Poeti a cercar numero preciso di piedi, e di sillabe; poiché la prosa semplice etiandio tagliata in pezzi, et in bocconi, fa bellissimo sentire ridetta in canto.

[...]

Quanto manco dunque di ripugnanza haveranno i versi ad esser messi in musica, tanto più si faranno riconoscere privi di numero<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

I versi chiabreriani, dunque, favoriscono i musicisti perché mancano di musicalità intrinseca, ovvero di quei tratti che, secondo Zuccolo, contraddistinguono in modo esclusivo la poesia dalla musica e dalla prosa: l'asimmetria, la variazione, l'attenta e misurata distribuzione degli accenti. Non è dato sapere, però, se Zuccolo percepisse i "versi per canzonetta" come troppo prosastici (quindi deboli sul piano ritmico) o come eccessivamente melici e monotoni; e sarebbe del resto azzardato cercare risposte in un discorso che non solo assegna un valore secondario alla prosodia rispetto ad altre variabili, ma esibisce anche un alto livello di tendenziosità.

Tuttavia, è anche probabile che Zuccolo avesse tutto l'interesse a fare leva su premesse condivise dal suo pubblico, pena la debolezza dell'intero impianto argomentativo. In tal senso le sue affermazioni possono offrirci qualche indizio sul quadro culturale dell'epoca e possono contribuire a fissare alcune coordinate per l'interpretazione dei trattati coevi e successivi. Nello scritto di Zuccolo emerge in primo luogo l'idea che il ritmo poetico debba fondarsi su principi autonomi, puramente testuali e linguistici; in secondo luogo, affiora l'importanza del rapporto tra poesia e musica – rapporto che, come vedremo, variando nel tempo condiziona anche i contenuti e l'impostazione dei trattati. L'opera di Zuccolo, sotto quest'ultimo aspetto, è erede di una sensibilità cinquecentesca che trova una buona sintesi nelle dinamiche formali ed espressive del madrigale, e che si fonda su tre capisaldi: 1) gli unici versi ammessi sono gli imparisillabi della tradizione, specialmente l'endecasillabo e il settenario; 2) poesia e musica restano potenzialmente autonome, per cui le risorse dell'una e dell'altra possono divergere; 3) sul piano ritmico prevalgono ancora, sia nel testo che nella musica, criteri di reciproca libertà e varietà.

### 2.3.

Rispetto allo scritto di Zuccolo, nelle restanti opere del corpus sei-settecentesco prevale un approccio descrittivo. Alla riflessione sulle *cause* subentra quindi una riflessione sugli *effetti*, condotta in modo pragmatico e con giudizi che, mancando di un sistema teorico di riferimento, appaiono per lo più arbitrari. Affò, ad esempio, scrive che l'ottonario di 2a e 7a, utilizzato dal Rospigliosi e citato da Mattei, è *a suo parere* («a mio parere») «un accozzamento d'un trisillabo, e d'un quinario»<sup>41</sup>, senza aggiungere nessun'altra spiegazione; Berengo stila una classifica delle tipologie del settenario senza chiarire perché una variante sia più armoniosa dell'altra:

Ma vuolsi avvertire, che riescono più armoniosi degli altri i settenari, che

<sup>41</sup> I. AFFÒ, *Dizionario precettivo*, cit., p. 340.

hanno l'accento o sulla seconda o sulla quarta: meno armoniosi di tutti quelli che hanno l'accento sulla terza, quantunque di questi grande uso abbia fatto il Parini<sup>42</sup>.

Si può osservare a buon diritto che tutto ciò dipende dalla natura dei testi appena citati, che sono per lo più enciclopedie (quella del Quadrio), dizionari (quello di Affò) o manuali (quello di Berengo). Ma l'adozione di un approccio descrittivo precede la fortuna del genere enciclopedico nel Settecento. Ad esempio, nell'*Arte del verso italiano* (1658), in aperta polemica con Zuccolo<sup>43</sup>, Stigliani dichiara che è impossibile conoscere le cause profonde dell'armonia e del suo effetto in chi legge o ascolta poesia:

La ragion poi perché l'accento stando in una sede, cagioni buon numero, e stando in una altra lo cagioni cattivo, non è facile ad investigarsi. Se pur non volessimo ricorrere alla dottrina de' musici, i quali ciò attribuiscono alle proporzioni, e sproporzioni, che alcune note anno con alcune altre. A quali però potrebbe tornarsi a ridomandare da quali cagioni esse sproporzioni, e proporzioni possano esser prodotte. Percioché la pura verità intorno alla detta incertezza si è che noi sentiamo gli effetti, e non ne sappiamo le cause, le quali altro in ristretto non sono, che occulte antipatie e simpatie<sup>44</sup>.

Sulla base di queste premesse, Stigliani si limita a stilare un elenco, solo parzialmente corredato di esempi, delle configurazioni ritmiche comunemente accettate.

La *Teorica del verso volgare* (1695) di Loreto Mattei arricchisce l'elenco dei pattern prosodici con alcune considerazioni teoriche, ma conserva nel complesso un approccio pragmatico che mira a offrire indicazioni operative. Un intero capitoletto è dedicato alle regole per combinare i versi all'interno delle ariette: se i versi sono della stessa misura (al netto dell'uscita tronca, piana o sdrucchiola) si combinano facilmente; se sono di diversa tipologia, invece, «si accordan fra loro, se non quelli, che si affrontano ad haver gli accenti nelle medesime sillabe tanto gli uni, quanto gli altri». Solo le due «dimensioni» del senario (in 2,5 per «soggetti allegri» e in 3,5 per «soggetti patetici e mesti») fanno eccezione alla prima regola:

Non creda però veruno, che possano usarsi promiscuamente nel medesimo luogo, et uniformità di metro, le suddette due dimensioni, come si fa delle due dimensioni dell'endecasillabo: perché qui è troppo patente la dissonanza, e mutazion di tempo: che quasi si costituisce metri di specie diversa, benché uguali di sillabe. Tanto può la varia collocation dell'accento nel verso: che lo

<sup>42</sup> G. BERENGO, *Della versificazione italiana*, I, presso G. Antonelli, Venezia 1854, p. 723.

<sup>43</sup> T. STIGLIANI, *Arte del verso italiano, con tavole delle rime di tutte le sorti copiosissime, con varie giunte, e notazioni di Pompeo Colonna*, Longi, Bologna 1693, p. 4.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 29.

trasforma affatto, e d'aspetto, e di sembianza<sup>45</sup>.

Il trattato di Mattei ci dà la possibilità di riflettere sul rapporto tra poesia e musica e sulla prospettiva letteraria dei trattatisti. Da un lato, infatti, Mattei sembra accettare senza riserve che alcuni versi siano destinati al canto; l'esigenza stessa di definirne le combinazioni nasce probabilmente dal bisogno di adeguare la scrittura alla regolarità imposta dalla musica. Tuttavia, se non ho visto male, Mattei discute delle risorse ritmico-espressive dei versi in termini puramente testuali, senza mai richiamarsi esplicitamente alle esigenze dei musicisti. Se è dunque verosimile che, tra Sei e Settecento, la pratica musicale condizionasse gli schemi dei versi per canzonetta, nei trattati si avverte una reazione di segno opposto: quando non sono banditi, gli schemi fissi dei parisillabi sono valorizzati come espressione di equilibri armonici intrinsecamente poetici.

Permane il dubbio su quale fosse la reale sensibilità dei poeti. Personalmente credo che potesse anche rispecchiare il punto di vista dei trattatisti; del resto, fissati alcuni accenti, il verso era in grado di conservare una moderata autonomia prosodica senza compromettere l'incontro con la musica. Da questo punto di vista, il componimento di Chiabrera discusso da La Via (vd. supra, p. 125) può offrire qualche indizio utile: a ben vedere, le "forzature" imposte dalla musica sono minime e compatibili con una lettura inerziale, dal momento che si limitano ad accentare alcuni monosillabi atoni o a togliere un ictus da elementi prosodicamente deboli nel sintagma (il primo elemento della ripetizione "versa versa", l'aggettivo "bel" nel sintagma "bel vino"), senza mai alterare le posizioni dell'accento tonico che davvero contano, cioè quelle dei polisillabi. Qui di seguito evidenzio in grassetto le parole che acquisiscono un accento dalla musica, mentre indico in corsivo quelle che lo perdono rispetto a una lettura puramente linguistica:

Damigèlla  
tùtta bèlla  
*versa* vèrsa **quél** bel vîno  
*fa'* che càda  
**là** rugiàda  
distillàta **dì** rubino

Lo stesso si può dire per alcune «attenuazioni toniche» della quinta sillaba dell'ottonario registrate da Gillio nei versi di Metastasio<sup>46</sup>:

Qual acquisto è **che** ristori  
dall'angustie, **da** timori,  
dal disprezzo **di** sé stesso,

<sup>45</sup> L. MATTEI, *Teorica del verso volgare*, p. 47.

<sup>46</sup> P.G. GILLIO, *Alcune note*, cit., p. 187.

dall'accuse d'un rossor

(*Nitteti*, I, 5, 229-232)

Secondo Gillio, è probabile che Metastasio – sempre molto attento alla resa musicale dei suoi testi – auspicasse qui una scansione diversa da quella più consueta, tale da «attenuare o da stornare, con introduzione di cesura, l'accento mediano»<sup>47</sup>. Ma non possiamo escludere che Metastasio si preoccupasse qui del solo effetto testuale, sapendo che – per le ragioni dette più sopra – i musicisti non avrebbero incontrato nessuna difficoltà a utilizzare lo schema ritmico più familiare. E infatti, come ricorda Gillio, chi per primo musicò questi versi conservò un battere in sede mediana. In altre parole, è possibile che i poeti avessero una concezione dell'ottonario meno rigida rispetto ai musicisti e più simile a quella che troviamo nei trattati, dove l'ictus mediano non è obbligatorio: fissati gli accenti in 3a e 7a, la quinta posizione poteva accogliere facoltativamente sillabe toniche o monosillabi atoni.

#### 2.4.

La trattatistica ottocentesca torna a interrogarsi sui modelli profondi della versificazione conciliando il sistema per piedi metrici con la teoria musicale. Ma ciò non comporta un'ammissione di un rapporto causa-effetto tra musica e poesia: le due arti, pur condividendo molte leggi, vengono considerate potenzialmente autonome.

Nel *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico* (1820) l'abate Giuseppe Bainsi, compositore e musicologo, cerca di superare l'impasse di Stigliani. Secondo Bainsi, infatti, attraverso la musica sarebbe in realtà possibile spiegare le leggi della «proporzione e sproporzion degli accenti» del verso:

Si tenga pure il Sig. Cavaliere questo bel dottrinale delle antipatie e simpatie occulte, ch'io non glielo invidio; e come amante di musica mi proverò di rendergli buona ragione al suo dubbio.

[...]

Se le note accentuate ritornano in proporzione moltiplice dupla, tripla, o quadrupla, il ritmo musicale riesce gradevole all'orecchio, perché facilmente si percepisce e si gusta come numeroso, eguale, e proporzionale. Se poi questo ritorno di accenti oltrepassasse l'accennata proporzione, riuscirebbe troppo difficile ad avvertirsi dall'orecchio [...]»<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> G. BAINISI, *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico*, Piatti, Firenze 1820, p. 9.

Ciò non implica che la poesia dipenda dalla musica; più semplicemente, secondo Bainsi, vi è una stretta somiglianza tra le due arti:

[poesia e musica] si rassomigliano nel numero, nella proporzione, nella simmetria, nella continuazione indefinita dei ritorni eguali degli accenti musicali e poetici, nella ripetizione uniforme dei piedi somiglievoli proporzionati alla ripetizione uniforme delle musicali battute<sup>49</sup>.

Il ricorso alla terminologia musicale per descrivere il ritmo poetico riaffiora anche negli *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica* (1841) di Carlo Ritorni. Ritorni mette bene in chiaro l'autonomia delle due arti, osservando, ad esempio, come sia difficile conciliare gli schemi dell'una con quelli dell'altra. Ma entrambe hanno in comune il fatto di rispettare i principi di isoritmia e regolarità. Ritorni distingue nettamente i parisillabi dagli imparisillabi sulla base del ritmo, invertendo però la terminologia tradizionale: associa ai primi un andamento "dispari" e di contrappunto (e per questo li chiama *imparisillabi*), ai secondi un andamento "pari" e regolare (di qui il nome di *parisillabi*). Non specifica se tale differenza sia da imputare alla natura o all'uso; si limita a presentarla come una premessa dell'intero ragionamento, affermando peraltro che la poesia esige maggiore regolarità della musica:

E l'orecchio del poeta è in ciò anche più delicato che quello del musico, perciocché, come n'ho conferito ancora con uomini della professione, non son così caratteristiche le differenze de' tempi pari verso i dispari nella musica, né, come vedrem a suo luogo, suscettivi dell'espressione di cose opposte esclusivamente; ma nella poesia la serie de' versi dispari è ripugnante a quella de' pari<sup>50</sup>.

L'affermazione si comprende meglio con due esempi. Secondo Ritorni, l'ottonario di terza, avendo un andamento dispari, non può accordarsi ottimamente al ritmo trocaico della musica (nella citazione T sta per *tesi*, ovvero battere, e A sta per *arsi*, ovvero levare):

Ottonario di terza con tempi pari:

T A | T A T A | T

Tor ne | rà, non tel diss' | ò?

Ma se al musico torna l'accordare all'ottonario un tempo pari, per l'orecchio del poeta il verso tuttavia suona imparisillabo<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>50</sup> C. RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera*, coi tipi di Luigi Giacomo Pirola, Milano 1841, p. 106.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 109.

Lo stesso vale per il decasillabo, la cui «innata sua armonia, che batte distintissimamente in tripla» risulta «contraddicente colla musica, perché soltanto nella terza sillaba mettesi la man del maestro in accordamento con l'accento poetico» e perché anche quest'ultimo risultato si ottiene per vie opposte: nella musica «battendo sempre delle tre note le due prime» e nella poesia «per lo contrario accentando continuamente la terza sillaba». Ecco un esempio:

T A | T T A | T T A | T  
 Più ve | lo ce s'af | fret ta nel | còr so<sup>52</sup>

In definitiva, l'accostamento del ritmo poetico a quello musicale non fa che rafforzare l'idea che il primo – come già voleva Zuccolo, ma a partire da premesse diverse – possa essere inteso come “musica del testo” a tutti gli effetti autonoma e autosufficiente. Questo ci permette anche di trarre delle conclusioni più generali: se davvero tra Sei e Settecento la musica ha contribuito a codificare gli schemi dei “versi per canzonetta”, in un secondo momento l'idea che il ritmo si dia come sequenza regolare di tempi forti e deboli (o di piedi) viene acquisita e presentata come un principio universale della versificazione. Anche l'endecasillabo inizia a essere descritto come un verso per musica. Nel trattato *Il ritmo dei versi italiani* (1874) di Francesco Zambaldi, già discusso accuratamente da Elena Coppo nel suo contributo per questo volume, l'accostamento del ritmo poetico a quello delle battute musicali si realizza attraverso una lettura a “isocronia accentuale” del testo poetico. Nell'ottica di Zambaldi, infatti, la necessità di rispettare un intervallo di tempo regolare tra un accento e l'altro comporta, nella pronuncia, un'alterazione della durata delle sillabe:

Ma se la quantità è divenuta indifferente nella nuova metrica, sarebbe grande errore il dedurne che tutte le sillabe dei metri ad accenti abbiano durata eguale. Chi recitasse dei versi dando a ciascuna sillaba egual valore di tempo, non vi troverebbe quasi più ritmo. Provi il lettore a recitare a tempo:

nel mezzo del cam-min di nostra vita

e vedrà quanto più rapidamente pronunzia la prima parte del verso a paragone della seconda. [...] Per es., recitando a tempo il verso: «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura» le sillabe «a dir qual» sono più rapide delle ultime «è cosa dura»; se invece dicessimo «Ahi quanto è cosa dura a dir qual era» s'invertirebbe il rapporto, e le sillabe «è cosa» sarebbero brevi in confronto di «a dir qual»<sup>53</sup>.

L'evidente distanza tra la posizione di Zambaldi e quella di Zuccolo è indicativa delle trasformazioni avvenute nel corso di quasi tre secoli. Trasformazioni

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>53</sup> F. ZAMBALDI, *Il ritmo dei versi italiani*, Loescher, Roma-Torino-Firenze 1874, p. 19.

teoriche, culturali, ma forse anche cognitive: si pensi, ad esempio, all'evoluzione della competenza metrica (cioè il modo di concepire e riconoscere il ritmo poetico), che sembra essere mutata nel tempo<sup>54</sup>. A questo proposito mi sembra interessante quanto osservato da Luca Zuliani dopo una ricognizione sul modo in cui i poeti di oggi recitano i versi: «la dizione enfatica che oggi si ritiene adatta alla poesia tende naturalmente (o meglio istintivamente, come si diceva) ad andare nella direzione di una metrica accentuale, basata su unità ritmiche»<sup>55</sup>. Una concezione non molto distante da quella delle battute musicali e dal modo in cui Zambaldi descriveva i versi italiani. Ma è una questione che, per ampiezza e complessità, dovrà essere approfondita in altra sede.

A conclusione di questa disamina mi limito a osservare che l'esplicito accostamento della poesia alla musica, evidente nei nostri trattati solo dal XIX secolo in poi, può aver prodotto risultati nuovi anche sul piano pratico. Legittimare una lettura "musicale" della poesia, infatti, significa anche indebolire l'originaria frizione tra due sistemi metrici concorrenziali: quello dei "versi per canzonetta" e quello dei versi della tradizione. Probabilmente i trattati di inizio Ottocento si limitarono a prendere atto, a posteriori, di un processo già avviato nella scrittura – si pensi, su tutti, al Parini delle *Odi* o al Manzoni degli *Inni sacri* e delle *Odi*. Ma la legittimazione teorica, come uno tra i tanti fattori in gioco, può aver dato un impulso all'abbattimento dei confini metrici e a una più trasversale sperimentazione fondata sulla ricerca dell'accento, dell'orecchiabilità, delle simmetrie e asimmetrie ritmiche e del loro effetto espressivo. Si tratta, a ben vedere, di aspetti che assunsero un'importanza di primo piano nel passaggio dal paradigma tradizionale a quello versoliberista, e che ancora oggi garantiscono alla poesia uno statuto espressivo specifico e riconoscibile.

## Bibliografia

### Opere del corpus:

- AFFÒ, I., *Dizionario precettivo, critico, ed storico della poesia volgare*, per Giovanni Silvestri, Milano 1824 (prima edizione del 1777).  
 BAINI, G., *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico*, Piatti, Firenze 1820.  
 BERENGO, G., *Della versificazione italiana*, presso G. Antonelli, Venezia 1854.  
 CHIABRERA, G., *Dialoghi dell'arte poetica [...] con altre sue prose e lettere*, a cura

<sup>54</sup> Sulla competenza metrica rimando a L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica*, cit., pp. 16-19.

<sup>55</sup> L. ZULIANI, *Sulla metrica del verso libero*, «Ricognizioni», 2019, VI, 11 (II), p. 22.

- di B. Gamba, Alvisopoli, Venezia, 1830.
- CHIABRERA, G., *Le maniere de' versi toscani*, in ID., *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, Milano-Parma, 1998, p. I - 74.
- MATTEI, L., *Teorica del verso volgare e pratica di retta pronuntia. Con un problema delle lingue latina, e toscana in bilancia*, per Girolamo Albrizzi, Venezia 1695.
- QUADRIO, F.S., *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, I, per Ferdinando Pisarri, Bologna 1739.
- SALVADORI, G.G., *Poetica toscana all'uso*, Gramignani, Napoli 1691.
- STIGLIANI, T., *Arte del verso italiano, con tavole delle rime di tutte le sorti copiosissime, con varie giunte, e notazioni di Pompeo Colonna*, Longi, Bologna 1693 (prima edizione del 1658).
- TRISSINO, G.G., *La poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, I, Laterza, Bari 1970, pp. 22-158.
- ZAMBALDI, F., *Il ritmo dei versi italiani*, Loescher, Roma-Torino-Firenze 1874.
- ZUCCOLO, L., *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, presso Marco Ginami, Venezia 1623.
- RITORNI, C., *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera, coi tipi di Luigi Giacomo Pirola*, Milano 1841.

### **Bibliografia secondaria:**

- D'OVIDIO, F. *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, Alfredo Guida, Napoli, 3 voll.
- BELTRAMI, P.G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011.
- DI RICCO, A., *Introduzione* in Algarotti F., Bettinelli S., Frugoni C.I., *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, a cura di A. Di Ricco, Università degli Studi di Trento, Trento 1997, pp. VII-XL.
- FASANI, R., *Endecasillabo e cesura*, SPCT, 1988, XXXVI, pp. 5-21.
- GILIO, P.G., *L'accento fisso in quarta sede del settenario lirico. Relazioni tra versificazione e ritmo musicale nel melodramma italiano tra fine '600 e metà '800*, «Rivista italiana di Musicologia», 1988, XXX, 2, pp. 267-278.
- ID., *Alcune note sull'origine melica dei versi brevi e sull'ictus mediano di settenario e ottonario*, «Stilistica e metrica italiana», 2012, XII, pp. 173-198.
- LA VIA, S., *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006.
- ZULIANI, L., *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna 2009.
- ID., *Sulla metrica del verso libero*, «Ricognizioni», 2019, VI, 11 (II), pp. 13-25.



ELENA COPPO è assegnista di ricerca all'Università di Padova. I suoi interessi di ricerca vertono sull'analisi linguistica, stilistica e metrica del testo poetico, con particolare riferimento alla poesia italiana e francese del XIX e XX secolo, e sulla traduzione letteraria.

FRANCESCO RONCEN è assegnista di ricerca all'Università di Padova. Si occupa di letteratura italiana del Sette e Ottocento e ha dedicato alcuni studi ai fenomeni metrici della narrazione in versi (endecasillabo sciolto, ottava rima, polimetria romantica e metrica del romanzo in versi contemporaneo).

La comprensione delle scelte formali degli autori del passato non può prescindere da un processo di storicizzazione per il quale i trattati di metrica rappresentano una risorsa preziosa. In quest'ottica, il presente volume raccoglie gli interventi di giovani studiosi e studiosi dedicati ai trattati di metrica italiana: l'analisi di singole opere particolarmente significative o rappresentative di una determinata epoca, il confronto tra opere appartenenti allo stesso periodo storico, l'approfondimento di singoli fenomeni metrici in diacronia offrono nuove prospettive di studio, in particolare sulla percezione della metrica e sulla sua evoluzione nel corso del tempo, sul rapporto fra la teoria e la pratica metrica, sul confronto con sistemi metrici diversi. Anche al di là della loro effettiva circolazione, dell'autorevolezza che è stata loro riconosciuta o dell'influenza diretta riscontrabile nelle opere dei poeti, il valore di questi trattati risiede in primo luogo nel loro farsi testimonianza e veicolo di un'idea della metrica che è espressione della loro epoca, ed è in questo senso che possono contribuire a costituire un quadro teorico utile a comprendere e a spiegare le scelte dei poeti.

ISBN 978-88-6938-323-6



18,00 €