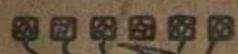


I 148488

4272/488



**BIBLIOTECA DEGLI STUDENTI**

Notizie di storia, di lettere, di scienza e d'arte

Vol. 423-424

**FRANCESCO FLAMINI**

**NOTIZIA STORICA**

DEI

**Versi e Metri Italiani**

DAL MEDIOEVO AI TEMPI NOSTRI

**Seconda edizione**



**CASA EDITRICE  
RAFFAELLO GIUSTI  
LIVORNO**



BIBLIOTECA CENTRALĂ  
UNIVERSITARĂ  
București

Cota 7148 488

Inventar 788881

*Senza Dedicazione*

NOTIZIA STORICA

DEI

VERSI E METRI ITALIANI

DAL MEDIOEVO AI TEMPI NOSTRI

Dello stesso Autore:

- Varia. Pagine di critica e d'arte. Un vol. in-16 . . . 10 —
- Compendio di storia della letteratura italiana ad uso delle scuole secondarie. 24<sup>a</sup> edizione con l'aggiunta di un cenno biografico dell'Autore dettato da F. C. PELLEGRINI. Un volume in-16 . . . . . 14 —
- Storia della letteratura italiana. 43<sup>a</sup> edizione, a cura di FRANCESCO LANDOGNA. Un volume in-32 . . . 4 50
- Le opere minori di D. Alighieri con annotazioni ad uso delle scuole:
- VOL. I. - *La Vita Nuova* - II. *Il Convivio (excerpta)*.  
3<sup>a</sup> edizione. Un vol. in-16 . . . . . 7 —
- Avviamento allo studio della Divina Commedia. Con figure.  
6<sup>a</sup> edizione. Un vol. in-32 . . . . . 3 —
- L'anima e l'arte di Giosue Carducci. 4<sup>a</sup> edizione. Un volume in-32 . . . . . 3 —

62 101200  
FRANCESCO FLAMINI

*George Dicae*  
*12-V-1937*

NOTIZIA STORICA

DEI

# Versi e Metri Italiani

DAL MEDIOEVO AI TEMPI NOSTRI

Seconda edizione



CASA EDITRICE  
RAFFAELLO GIUSTI  
==== LIVORNO ====

Biblioteca Centrală Universitară

BUCUREȘTI

nr. I/48988

inventar 788881

PUF 257/95

K 80/12

PROPRIETÀ LETTERARIA

*J. Flaminio*

B.C.U. "Carol I" Bucuresti



C788881

ALL'AMICO E COLLEGA  
LEANDRO BIADENE

## AVVERTIMENTO

---

Non offriamo agli studiosi e alle scuole un trat-  
tello di *precettistica* metrica; oziosa oggi, che del-  
l'arte prevale giustamente un concetto ben diverso  
da quello che se ne aveva una volta. Queste pagine  
narrano, in breve, la genesi e le vicende così de' pro-  
cedimenti ritmici come delle figure strofiche in uso  
nella poesia italiana dal medioevo ai giorni nostri:  
e sempre vi si tien conto delle necessità musicali,  
degli abiti melodici a cui obbedirono via via, o si  
conformarono, codesti procedimenti e codeste figure;  
né si dimentica che in antico fenomeni letterari  
identici si produssero simultaneamente, o quasi, in  
tutte le regioni neolatine.

Storia, dunque, e non altro; da farsi andar di  
pari passo, o con quella della *letteratura* intesa  
nella pienezza del significato di tale espressione, o  
con quella dell'*arte del dire* secondo l'evoluzione  
delle idee estetiche dall'età di Dante alla nostra.  
Di conseguenza, abbiamo semplificato — unifican-  
dola quant'era possibile — la terminologia metrica

trasmessaci, non senza errori, dai vecchi trattatisti. Il Da Tempo e Gidino (troppo ascoltati da qualche metricista moderno), più che a motivare storicamente l'uso dei poeti, intesero dottrinalmente a foggare, in servizio de' poeti stessi, congegni ritmici e strofici: d'altra parte, la precettistica è cosa artificiosa, subordinata al capriccio dei singoli; e il fatto che componimenti poetici di questo o quel genere s'abbiano a costruire in questo o quel modo secondo questo o quello scrittore d'arte ritmica, non implica che proprio a quel modo siano stati di fatto costruiti. Perciò, indipendentemente dalle teoriche dei trattatisti, i documenti superstiti di quella poesia che meglio rispecchia i modi sanciti dall'uso vetusto e dalla tradizione, ci furon di guida nella nostra indagine. Della quale esponiamo qui i risultati, in forma organica, collegandoli fra loro e imperniandoli sui capisaldi che ci sembra d'aver potuto accertare. Questa sommaria trattazione vorrebbe essere una sintesi, pensata originalmente, sia di ciò che più anni di riflessione intorno a problemi ardui a risolvere e incoraggiano ad asserire o a congetturare, sia di ciò che il D'Ovidio, il Ramorino, il Mari, il Biadene, il Guarnerio ci hanno insegnato in sapienti monografie.

Anche delle rinnovazioni degli antichi metri paesani tentate da poeti moderni abbiamo tenuto conto via via in queste pagine; onde, insieme con la metrica carducciana, n'escono lumeggiate quelle del D'Annunzio e del Pascoli. Ciò potrà forse con-

tribuire ad allettare gli esordienti: ai quali avemmo l'occhio anche nel dare all'esposizione dell'inamena materia chiarezza ed ordine quanto potemmo maggiori, nonché nel trascogliere pel testo il piú importante, relegando in nota le notizie supplementari.

Speriamo d'aver con ciò provveduto a necessitá diverse di diversi ordini di scuole; fidando, s'intende, nel senno degli insegnanti, quanto alla determinazione di ciò che meglio s'adatti al grado intellettuale o alla preparazione degli alunni. E anche agl'intenditori di metrica ci arride la speranza d'aver avuto modo di suggerire qualche cosa di non interamente inutile al progresso di questi studi.

FRANCESCO FLAMINI.

Dalle sorgenti dell'Archiano, 26 settembre 1918

---

## INDICE-SOMMARIO

---

DEDICA . . . . .	Pag.	v
AVVERTIMENTO . . . . .	»	VII
<b>CAP. I. — Il verso e la strofa . . . . .</b>	»	1-20
§ 1. La verseggiatura ritmica latina (p. 1). — § 2. Versi italiani che ne derivano (p. 2). — § 3. Il capostipite dei metri romanzi e le combinazioni di versi brevi (p. 6). — § 4. La strofa tipica neolatina: il ritmo caudato (p. 11). — § 5. L'elemento sillabico nel verso (p. 14). — § 6. Gli elementi dell'accento e della rima (p. 18).		
<b>CAP. II. — La canzone a ballo . . . . .</b>	»	21-31
§ 1. Il canto associato alla danza nell'antichità e nel medioevo (p. 21). — § 2. Caribi e ballate del secolo XIII (p. 23). — § 3. Le varietà della canzone a ballo: frottole - barzellette e canti carnavaleschi (p. 27).		
<b>CAP. III. — Il serventese . . . . .</b>	»	32-42
§ 1. Gli svolgimenti del tipo strofico neolatino AAAB (p. 32). — § 2. Il serventese italiano (p. 35). — § 3. Forme congeneri al serventese: le frottole giullaresche e letterarie (p. 38).		
<b>CAP. IV. — L'ottava e i rispetti . . . . .</b>	»	43-56
§ 1. Gli svolgimenti del tipo strofico neolatino AAAA e l'ottava italiana (p. 43). — § 2. Le decima e la nona rima (p. 48). — § 3. Strambotti, rispetti e stornelli (p. 50).		
<b>CAP. V. — Il sonetto e il madrigale . . . . .</b>	»	57-76
§ 1. L'origine del sonetto (p. 57). — § 2. Principali tipi del sonetto (p. 59). — § 3. Varietà e artifici del sonetto (p. 61). — § 4. L'ori-		

gine e le forme del madrigale (p. 66). — § 5. Rotondelli, discordi e cacce (p. 71).

**CAP. VI. — La canzone e la terzina. . . . .** Pag. 77-98

§ 1. Tipi fondamentali della canzone italiana (p. 77). — § 2. I collegamenti mediante la rima nella canzone e la « tornata » (p. 82). — § 3. La canzone-sestina (p. 88).

**CAP. VII. — I metri dal Secento ad oggi. . . . .** » 99-115

§ 1. La canzone o canzonetta de' secentisti (p. 99). — § 2. L'ode pariniana e l'inno (p. 101). — § 3. La saffica rimata (p. 106). — § 4. La canzone a strofe libere e il verso sciolto (p. 108). — § 5. Copie monorime e versi martelliani (p. 112). — § 6. Il polimetro, il ditirambo, i versi liberi (p. 113).

**CAP. VIII. — La poesia barbara . . . . .** » 119-131

§ 1. Le « Odi barbare » e la restaurazione metrica tentata dal Carducci (p. 119). — § 2. Deficienze tecniche del tentativo carducciano (p. 121). — § 3. I metri richiamati in vita nelle « Odi » del Carducci: a) l'esametro e il distico elegiaco (p. 124). — § 4. b) l'ode saffica (p. 126). — § 5. c) l'ode alcaica (p. 127). — § 6. d) l'ode asclepiadea (p. 129). — § 7. e) i metri giambici e archilochei (p. 131).

**INDICE ANALITICO . . . . .** » 135-140

---

## CAPITOLO I

### Il verso e la strofa

§ 1. La verseggiatura ritmica latina. — § 2. Versi italiani che ne derivano. — § 3. Il capostipite dei metri romani e le combinazioni di versi brevi. — § 4. La strofa tipica neolatina: il ritmo caudato. — § 5. L'elemento sillabico nel verso. — § 6. Gli elementi dell'accento e della rima.

§ 1. *La verseggiatura ritmica latina.* — Il ritmo, fondamento comune di tre arti (danza, musica e poesia), è il moto regolato della persona nel ballo, della voce nel canto, della parola nel verso. Intima la parentela fra queste arti; e certo con la battuta e con la misura de' suoni si connetteva la quantità delle sillabe, determinata e costante, presso i Greci ed i Romani; *quantità*, vale a dire maggiore o minor durata ed altezza del suono di ciascuna sillaba, ch'era la base ritmica della poesia degli antichi. Per essi esistevano, indipendentemente dall'accento grammaticale, sillabe lunghe (-) e sillabe brevi (v); raggruppantisi, variamente assortite, a due, a tre, a quattro, in *pedi* <sup>(1)</sup> che costituivano l'unità metrica, per determinare numericamente la natura del verso.

---

(1) Corrispondevano all'intervallo tra l'una e l'altra battuta del piede, nel movimento che coi colpi (*ictus*) regolava il ritmo.

A questa verseggiatura quantitativa degli antichi, durante il medioevo, per effetto del progressivo affievolirsi del senso della quantità naturale dei suoni vocalici, si venne a poco a poco sostituendo, nelle poesie non destinate ai dotti, la verseggiatura ritmica. Gli stessi versi dei classici non si lessero più secondo le regole della prosodia; l'accento grammaticale diventò la vera base metrica per orecchi non più atti a percepire la distinzione fra le sillabe lunghe e le brevi, i nuovi poeti latini, modellando i propri versi sui versi dei classici letti secondo la comune pronunzia delle parole, cioè a norma dell'accento grammaticale, non li misurarono più a piedi (*esametro* = sei piedi, *pentametro* = cinque piedi, *tetrametro* = quattro coppie di piedi, ecc.), bensì a sillabe. Inoltre, poiché, per la perdita dell'armonia risultante dalla quantità, quei nuovi ritmi regolati dal solo accento dovean parere molto prosaici, piacque arricchirli della *consonanza*, cioè d'un suono ribadito e afforzato, in fine, e spesso anche a metà, del verso, là dove la voce trovava posa e sostegno. Di qui la *rima*; che altro non significò in origine se non "ritmo" (e *rimare* "rithimare"), quasi che nella rispondenza del suono da verso a verso, o da emistichio ad emistichio, stesse del nuovo ritmo la parte sostanziale e vitale.

Si affermarono così già nella ritmica latina medievale, teoricamente e praticamente, quelli che furon poi gli elementi fondamentali della poesia nelle letterature romanze: 1<sup>o</sup>, l'accento; 2<sup>o</sup>, il numero delle sillabe; 3<sup>o</sup>, la rima.

§ 2. *Versi italiani che ne derivano.* — Nell'età media fu il tempo il teatro ove il popolo, che assisteva ed anche partecipava salmodiando, alle funzioni religiose, poté apprendere la teorica e la pratica dell'armonizzare note e parole. Sull'origine ecclesiastica della musica ond'egli allora si compiacque, non cadono dubbj:

e lo stesso pare si possa dire anche delle forme ritmiche e strofiche in cui atteggiò, nel canto, l'effusione de' suoi sentimenti. Di qui l'importanza che per l'esatta determinazione di queste ha la ritmica latina medievale. Qualche filologo, pur restando nell'ambito della poesia di chiesa, pensò invece all'innografia semitica della Siria, trasmessa a noi dall'innografia greco-latina cristiana. Ma in versi e metri di lingue così diverse dalla nostra, come le semitiche, vorremo noi scorgere i capostipiti dei versi e metri neolatini? Atteniamoci alla dottrina piú comune, la quale è anche (ben dice il d'Ovidio) « un portato del senso comune ». La causa capitale della versificazioné nuova fu « la struttura nuova del latino parlato », ch'è quanto dire d'un linguaggio che allora per le classi colte era, in un certo senso, ancor vivo e, per di piú, internazionale; il luogo d'origine dei ritmi volgari fu la chiesa, dove le plebi convenivano ad ascoltare lungamente e a cantare (1).

Ne segue, che i versi fondamentali piú antichi della poesia romanza saranno quelli de' quali sia manifesta l'origine dai succedanei ritmici latini dei metri piú usuali tramandati dall'antichità classica, cioè del tetrametro giambico, del trimetro giambico, del saffico minore, del tetrametro trocaico.

Il tetrametro giambico a cui qui si allude, è il *catalettico*; ossia quello in cui, per la *catalessi* o 'soppressione' della sillaba finale, si hanno bensí quattro

---

(1) Osserva in questo proposito lo stesso D'Ovidio: « Basti pensare all'efficacia che doveva avere la liturgia. Erano sí i chierici che componevano i canti latini; ma in chiesa non c'era il popolo? non ne usciva con certe melodie e certi ritmi nell'orecchio? non li ebbe ad accompagnare anche con la sua voce? in latino e in volgare? E le poesie farcite? [*miste di latino e di volgare*]. O vi fu mai tempo in cui la religione e il clero inondassero di piú ogni manifestazione della vita? »

coppie di giambi (◡◡) con cesura dopo le prime due, ma senza la sillaba lunga dell'ultimo:

— ◡◡◡◡ | ◡◡◡ — || ◡◡◡◡ | ◡◡◡.

L'uscita del primo emistichio in italiano si direbbe *sdrucchiola*, perché l'accento vi cade sulla terz'ultima; l'uscita del secondo *piana*, perché vi cade sulla penultima. Orbene, il ritmo composto di versi come questo ebbe fortuna nella nostra antica poesia volgare: il famoso contrasto di Cielo d'Alcamo ha versi che al tetrametro ora accennato rispondono perfettamente:

le dónne ti disiano | pulzélle e maritáte.

E nell'ode, nella canzonetta, nell'inno, dall'età del Chiabrera in poi questa vecchia tradizione ritmica venne felicemente ripresa. Così nell'ode del Monti *Al signor di Mongolfier* la strofa non è che una coppia di tetrametri giambici catalettici a rima baciata (AA):

Quando Giason dal Pelio | spinse nel mar gli abeti,  
e primo corse a fendere | co' remi il seno a Teti.

Sono una serie di coppie di questi versi *I discorsi che corrono* del Giusti. Son coppie, pure a rima baciata, di versi molto affini ai trimetri giambici catalettici le tirate dei cosiddetti *alessandrini* o *martelliani*, di cui riparleremo; se non che in questi ultimi lo sdrucchiolo finale nel primo emistichio non è di regola, sicché risultano generalmente composti di due settenari piani.

Il trimetro giambico, di dodici sillabe:

◡◡◡◡ | ◡◡◡◡ | ◡◡◡—,

che nella poesia latina medievale si usò in canti religiosi e in canti guerreschi (ad es., nel famoso delle scolte modenesi), corrisponde al nostro endecasillabo sdrucchiolo:

parlándo andáva per non parer fiévole

(Dante);

e solo per una sillaba atona di piú nella chiusa differisce dal saffico minore, di undici sillabe, quando questo si legga badando solo agli accenti grammaticali; nel qual caso ha il suono del nostro endecasillabo piano accentato sulla quarta e sull'ottava:

té 'l mercadante | che con ciglio asciutto

(Parini).

Questo verso latino e il trimetro giambico, i quali ricorrono promiscuamente nelle odi ritmiche medievali di tre versi lunghi seguiti da un versícolo, e negl' idiomi romanzi trovano riscontro in numerosi componimenti costruiti appunto a questo modo <sup>(1)</sup>, possono riguardarsi come i progenitori legittimi del verso che tenne il campo nella poesia italiana dalle origini ai giorni nostri. Sennonché, al pari che sulla quarta e sull'ottava, l'endecasillabo italiano può essere accentato sulla quarta e sulla settima:

e come quei che con lena affannata

(Dante) <sup>(2)</sup>,

ovvero, piú spesso, sulla sesta:

canto l'armi pietose e il capitano

(Tasso) <sup>(3)</sup>.

Tale libertà procede dal non essere nel saffico latino la cesura dopo la quinta sillaba così sensibile, da influire sull'accentazione del verso.

(1) Vedi piú avanti quel che diciamo della forma metrica fondamentale del serventese italiano.

(2) I versi accentati così, frequenti nella nostra poesia piú antica, scarseggiano dal Petrarca in poi. Oggi son tornati in onore.

(3) S'intende, che anche la decima sillaba nell'endecasillabo è sempre accentata.

Infine, il tetrametro trocaico catalettico, ossia la serie di quattro coppie di trochei (—) con soppressione della sillaba finale:

— — — | — — — || — — — | — — —,

verso popolarissimo nel mondo romano e diffusissimo nella ritmica medievale sacra e profana, ha generato, non un verso particolare, bensì la serie (così comune nell'antica poesia volgare) delle coppie di versi brevi, nonché altri congegni strofici dei quali ora diremo.

§ 3. *Il capostipite dei metri romanzi e le combinazioni di versi brevi.* — Nei metri ch'erano d'uso comune e non d'artificio individuale, i quali tanto in latino quanto in volgare nel medioevo s'associavano di solito al canto, la frase ritmica era governata nel movimento, nelle pause, nel succedersi de' suoni accentati ed atoni, dalla frase melodica che si svolgeva nella *modulazione*. Maestri ritmici o musicisti stabilivano le leggi dell'armonia, e le loro *Arti* c'insegnano che al verso della tecnica fondata sull'elemento quantitativo corrisponde, in quella fondata sull'elemento accentativo e sillabico, il *ritmo* nel senso di frase ritmica intera.

Ora, a quel modo che già il principal verso quantitativo latino, l'esametro, cresciuta importanza alla sua cesura, s'era venuto bipartendo in *cola* o *còmmata*; il tetrametro trocaico catalettico, ch'era il verso per eccellenza della ritmica popolare latina, ben più chiaramente e costantemente bipartito (spesso con rima al mezzo, talvolta con suddivisione anche del primo emistichio rilevata parimente da rima interna), usato in serie o a coppie o a tristici o a tetrastici, senza rime finali o con ugual desinenza dei versi, si venne variamente frazionando, e, tanto in latino quanto nelle riproduzioni del suo movimento ritmico che si ebbero negl'idiomi volgari, generò, per effetto della smarrita coscienza della sua unità, svariate combinazioni di versi brevi.

È questo lungo verso del latino popolare il capostipite dei metri romanzi. E s'intende. Della sua cadenza echeggiavano le vie, le piazze e i teatri fin dai tempi della Repubblica Romana; era il verso dei cori soldateschi, il verso dei ragazzi che correvano a frotte acclamando e cantando. Spezzato in due, il tetrametro trocaico diè luogo al piú rudimentale dei ritmi composti, al ritmo *ab*:

Pulchra casta Catharina  
flos et gemma Graeciae,

divisibile alla sua volta nel primo emistichio, se l'ottonario si consideri sotto figura di quadernario doppio:

Pulchra casta  
Catharina  
flos et gemma Graeciae;

donde, per effetto di quel ripeter la modulazione iniziale che l'arte musicale stabiliva come regola, fu agevole il trapasso al ritmo *aab* (cogli *a* ottonari e rimanti a coppia, come già rimavano a coppia in moltissimi casi i quadrisillabi), cioè al verso tripartito caudato della ritmica latina medievale, alla rima caudata (*ryme couée*) dei trovieri francesi, bretoni e anglo-normanni, l'uno e l'altra diffusissimi nel medioevo. Ed ecco, per tal modo, il verso generare aggrupamenti di versi, a cui nella terminologia metrica neolatina resterà codesto medesimo nome; eccolo smembrarsi in parti che, già da' maestri di ritmica latina chiamate *piedi*, conserveranno questo nome (passato così a significazione diversa dalla classica) nella terminologia neolatina della partizione del 'periodo ritmico compiuto', ossia, come diciamo noi moderni, della *strofa*.

Questa partizione, quanto al numero delle distinzioni o membri o piedi della strofa stessa, appare, nelle origini della nostra poesia, governata dalle regole della

metrica classica e della ritmica latina medievale. Il distico degli elegiaci romani, il tristico della saffica pagana e dell'inno cristiano, il tetrastico dell'ode alcaica e dell'asclepiadea vi determinarono, avvalorate dall'ugual desinenza finale (*rìma* o *assonanza*) (1), l'aggruppamento strofico cosí dei versi lunghi sopra ricordati (2), come di quei versi brevi di cui dobbiamo ora far cenno; i quali non sono altro, in fondo, se non « membri o frammenti d'un ritmo lungo, divenuti apparentemente autònomi o riusciti da ultimo a una vera autonomia ».

Nel fatto, l'*ottonario* (otto sillabe, accentate normalmente sulla 3ª e 7ª con cesura dopo la 4ª) (3) corrisponde al primo emistichio del tetrametro trocaico (4), o, se sia tronco, al secondo (5). Il *settenario* (sette sillabe, accentate su una delle prime quattro e sulla 6ª) è tutt'uno cogli emistichî dell'alessandrino (6), o, se sia sdrucciolo, col primo del verso foggiate sopra il tetrametro giambico (7). Il *quinario* (cinque sillabe, accentate sulla quarta, con un accento secondario sulla prima o sulla seconda) è l'adonio (— ∪ | — ∪) finale della saffica, sopra i cui versi lunghi dicemmo foggiate il

(1) Per l'esatto significato di *assonanza* (ch'è una rima imperfetta), v. piú avanti, p. 19.

(2) Si ebbero quindi, prevalentemente, strofe d'alessandrini o d'endecasillabi rimati AA o AAA o AAAA.

(3) Già in antico, peraltro, si hanno esempi d'ottonari senza cesura, coll'accento sulla 2ª anziché sulla 3ª (« veggéndole scapigliate Portándo terra e calcína ! »). E anche i moderni (Pascoli, D'Annunzio, Graf), per interrompere la monotona sonorità di questo ritmo, hanno a volte accentato l'ottonario su la 2ª o la 2ª e la 5ª (« perché te ne meravigli? Non síamo noi forse i figli »), ovvero sulla 4ª (« siamo una cùpa masnáda »).

(4) *Ecce Caësar nunc triúmphant* = « Bell'Itália, amate spónde ».

(5) *Qui subégit Galliás* = « Pur vi tórno a rivedér ».

(6) « La violetta bella | la violetta pura » (verso alessandrino di Bonvesin da Riva) = « Al tempo che Fiorenza | fiorío e fece frutto » (coppia di settenari del *Tesoretto*).

(7) *Quo nós vocábis nómine* = « Le dónne té disiano ».

nostro endecasillabo; adonio a cui appunto un quinario è sostituito in quella comunissima forma di serventesse (1) che incontreremo nell'antica poesia neolatina quale succedaneo della saffica stessa. E tanto il quinario quanto il *quadernario* (quattro sillabe, coll'accento sulla penultima), già individuati come entità metrica in molti tetrametri trocaici della ritmica medievale (2), corrispondono anche alla parte finale dell'endecasillabo spezzato dopo la 7ª o da forte cesura o da rima. In quest'esempio italiano di rima codata:

Non ben loda Fabrizio  
 ehi poi ne l'esercizio  
 tien con Crasso;  
 deh! veggiam, per ispazzo,  
 perché Roma è in basso  
 al colmo essendo (3),

se uniamo il quadernario « tien con Crasso » o il quinario « al colmo essendo » al verso che precede, avremo in ambedue i casi un endecasillabo, con rima al mezzo.

Membretti di verso più o meno lungo sono anche il ternario e il bisillabo; dei quali non accade parlare (4). Quanto al *senario* (accentato comunemente sulla 2ª e la 5ª) (5), al *novenario* (normalmente accen-

(1) Vedi più avanti, pp. 35-7.

(2) Ne costituiscono, abbinati, il primo emistichio (*virent prata, | vernant sata, || rivi mellis influunt*).

(3) Son versi del quattrocentista Antonio Di Meglio, cantore della Signoria Fiorentina.

(4) Per sé stanti s'usarono in antico solo in poesie non governate da leggi metriche; modernamente, s'incontrano nel *Mefistofele* e nel *Re Orso* d'Arrigo Bòito. Trisillabi misti a novenari ha il Pascoli; per es., nell'inno *La Poesia*:

Io sono una lampada ch'arda  
 soave!  
 la lampada, forse, che guarda, ecc.

(5) Come in qualche canzonetta (ad es. del Vittorelli), nel *Re*

tato sulla 2<sup>a</sup>, la 5<sup>a</sup> e l'8<sup>a</sup>) (1) e al *decasillabo* (che di regola ha gli accenti sulla 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>) (2), il primo sarà riproduzione del senario latino di certi inni della Chiesa (famoso l'*Ave maris stella*), il secondo dovrà la sua comparsa nella nostra poesia delle origini all'ottosillabo francese (che, quando abbia rima femminile, corrisponde per l'appunto al novenario nostro), e nell'ultimo è palese l'andatura dei ritmi latini anapestici (3). Trattasi, del resto, di versi venuti largamente in uso nella lirica italiana solo in tempi a noi vicini; ché il decasillabo fu messo in onore dal Manzoni e dai poeti del nostro Risorgimento, ai quali parvero acconce pel canto patriottico le movenze concitate e la strepitosa risonanza di codesto verso (4); al Manzoni stesso deve la sua fortuna anche il senario doppio (« Dagli átrî muscósì, | dai fóri cadénti »), ch'è il *verso de arte mayor* degli Spagnuoli; infine, il novenario soltanto a' giorni nostri ha avuto cultori capaci di sfatarne l'antica nominanza non buona: il Tommaseo, il Carducci, il Cavallotti e, soprattutto, il Pascoli e il D'Annunzio, che

---

*travicello* del Giusti, ecc. Per riprodurre il senario trocaico latino (— — — — —) al Chiabrera piacque, invece, accentarlo sulla 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>:

álla ría partíta  
vénto o máre invíta:  
óh volúbil core! ecc.

(1) Per quest'accentazione si può riguardare come costituito da tre trisillabi:

Tu fiore | non retto | da stelo,  
tu luce | non nata | da fuoco, ecc.

(2) Il decasillabo accentato sulla 3<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> è rarissimo e d'origine recente (ce ne offre esempi il Pascoli).

(3) Dall'anapesto (— — —) triplicato, aggiuntavi un'atona in fine, risulta un ritmo — — — | — — — | — — — | —, ch'è appunto quello del nostro decasillabo (« S'ode a destra uno squillo di trombá »).

(4) Oh giornáte del nóstro riscátto!  
Oh dolénte per sémpre colúì  
che da lúngi dal lábbro d'altrúì,  
come un nómo straniéro, le udrà! ecc.

(Manzoni).

se ne valsero evitandone la monotonia coll'alternarvi alla piú comune altre fogge d'accentazione <sup>(1)</sup>. È in novenari *Jaufré Rudel*, la leggenda cavalleresca carduciana:

Dal Líbano tréma e rosséggia  
sul máre la frésca mattina;  
da Cipri avanzádo veléggia  
la náve crociáta latina, ecc.

§ 4. *La strofa tipica neolatina: il ritmo caudato.* — Sul verso lungo smembrato in parti, o *piedi*, alla lor volta riguardati come versi e variamente allacciati, si modella il tipo fondamentale della strofa nella poesia delle nazioni neolatine. *Copula* in latino, *couple* nell'antico francese (e *couplet* nel moderno), *copla* in spagnuolo, *cobla* in provenzale, *gobola* nell'italiano antico, si disse dapprima l'abbinamento di due piedi <sup>(2)</sup>, poi l'unione bipartita di piú membri; nella quale, di solito, il nome di piedi venne riservato alle distinzioni della prima parte, assegnando complessivamente alla seconda il nome di coda. Questo vocabolo, tuttora sopravvivate nel linguaggio musicale con significato di 'frase conclusiva d'un ritmo replicato', fu usato a denotare qualche cosa di distinto dal ritmo vero e proprio, dalla geminazione o triplicazione d'una frase melodica e ritmica. Si ebbe cosí la forma tipica della strofa neolatina:

*piedi + coda,*

collegata con le teorie della musica e del canto <sup>(3)</sup>. È il ritmo caudato delle arti ritmiche latine piú popo-

(1) Sulla 5ª e 8ª, sulla 4ª e 8ª, sulla 3ª, 6ª e 8ª.

(2) *Connexio duorum pedum in unum* definiva la copula Marciano Capella, il cui *De musica* (inserito nel *De nuptiis Mercurii et Philologiae*) ebbe nel medioevo immensa diffusione.

(3) Nel fatto, questi vocaboli *piedi* e *coda*, fondamentali nella terminologia delle arti ritmiche volgari, erano già nel *De musica* di Marciano Capella e nelle *artes musicae* medievali.

lari, che anche negl'idiomi volgari viene a dividere il campo col ritmo non caudato, e finisce con soppiantarlo.

Permangono dapprima anche nella poesia volgare questi ritmi non caudati, i quali dalla forma rudimentale costituita da un unico  *piede*  — *A*, ottonario doppio <sup>(1)</sup> o alessandrino o endecasillabo, ovvero *ab*, coppia d'ottonari <sup>(2)</sup> o di settenari <sup>(3)</sup> o d'un settenario e un quinario <sup>(4)</sup> — vanno sino alla *serie continua* di lunghi versi monorimi, o si fissano, forse per efficacia del tetra- stico classico, nella forma quadernaria:

AAAA

oppure:

*ab . ab . ab . ab* <sup>(5)</sup>.

Ma il canto a strofe indivise, necessariamente monotono, presso i nostri rimatori non tardò ad esser surrogato dal canto a strofe bipartite nel modo anzidetto; e poiché nella prima parte della stanza <sup>(6)</sup>, da un lato la ripetizione della frase melodica, dall'altra l'esempio della saffica classica e dell'inno cristiano suggerivano di raddoppiare o triplicare il numero dei piedi, si ebbero, in luogo degli ultimi ora riferiti, schemi strofici come i seguenti:

$$\begin{array}{l} \underbrace{AA} + \text{coda} \\ \text{piedi} \\ \underbrace{ab . ab} + \text{coda} \\ \text{piedi} \\ \underbrace{AAA} + \text{coda} \\ \text{piedi} \\ \underbrace{ab . ab . ab} + \text{coda} \\ \text{piedi} \end{array}$$

(1) Corrisponde al tetrametro trocaico di cui sopra.

(2) Corrisponde a' due emistichi del tetrametro stesso.

(3) Corrisponde a' due emistichi dell'alessandrino.

(4) Corrisponde a' due membri dell'endecasillabo con rima al mezzo.

(5) Vedi piú avanti, pp. 43-45.

(6) Stanza è il nome dato alla strofa da' nostri antichi trattatisti.

Nelle stanze congegnate dottamente, nelle stanze della canzone<sup>(1)</sup> lavorata da solenni maestri dell'arte di rimare (*ars rithimandi*), la parte svolta piú riccamente era in genere la coda, nella quale nulla vietava di procedere *ad libitum*. Per contro, nelle stanze di quei componimenti che poeti di popolo dettavano per uso del popolo, la parte piú ampia era la prima, regolata da leggi fisse; di fronte alla quale la seconda assumeva natura addiziva, come di cosa che, musicalmente e ritmicamente, s'appiccasse per ultimo ad un periodo metrico in sé compiuto. Si ebbero così forme come  $A_{15} A_{15} A_{15} | B_{11} B_{11}$  (Contrasto di Cielo d'Alcamo),  $A_{11} A_{11} A_{11} A_{11} | B_{11} B_{11}$  (Decalogo bergamasco),  $AB. AB. AB. | CC$  (l'ottava toscana). E nei canti ripartiti fra solista e coro, se qualche volta la coda stessa servì da *responso* o *responsorio* destinato a quest'ultimo e ripetuto dopo ogni strofa, piú spesso, anzi normalmente, essa fu una nuova frase ritmica soggiunta a quella che si ripeteva per due o tre volte ne' *piedi*, una frase che con altre parole, ma con egual disposizione di versi e di rime, veniva ripresa dal coro. Appunto per ciò il ritornello del coro si chiamò in Italia *ripresa* e in Francia ed in Provenza *refrain* o *refranh* nel senso di 'cosa che si rifrange'; per ciò nelle stanze dei componimenti con ritornello la coda fu specificamente denominata *volta*, a dinotare che in essa il movimento melodico e ritmico passava da quello che insiste, ripetuto, ne' *piedi*, all'altro che regola la frase intonata dal coro<sup>(2)</sup>.

(1) Vedi ciò che diciamo piú avanti, nel cap. VI, su questa forma di componimento lirico a cui furon concessi i primi onori dall'Alighieri, che le consacrò quasi tutto il secondo libro del suo trattato dell'eloquenza volgare.

(2) Questa *coda-ritornello*, ridotta a minime dimensioni (per lo piú ad un quinario), talvolta servì pure quale mezzo di collegamento fra strofa e strofa; ciò soprattutto ne' componimenti che s'accostassero da vicino ai modi genuini del popolo (canti chiesastici, serventesi e simili).

§ 5. *L'elemento sillabico nel verso.* — Da quanto s'è detto risulta: 1<sup>o</sup>, che gli elementi costitutivi del verso italiano (come in genere del verso in tutti gl'idiomi neolatini) sono, e furono sin dalle origini, il numero delle sillabe, l'accento e la rima; 2<sup>o</sup>, che sul verso lungo, riguardato ne' membri ond'è composto, si modellò, nella sua formazione naturale, la strofa, in seguito variamente svolta ed artificiosamente complicata.

Il numero delle sillabe può esser modificato nei versi per effetto d'alcune figure che nel computo occorre tener sempre presenti: la *diéresi*, l'*elisione* e l'*iato*.

La *dieresì* si ha quando pronunziamo staccate, come appartenenti a sillabe diverse, vocali consecutive d'una stessa sillaba (1). Questo distacco s'indica apponendo due puntini sulla prima delle vocali disgiunte (*grazioso*, *voluttuoso*, ecc.). Ma tale disgiunzione non è sempre effettuabile a volontà. La *dieresì* non si ammette: 1<sup>o</sup>, ne' dittonghi *ie* e *uo* che risalgono a un *e* od *o* breve latino (*piède* da *pèdem*, *ieri* da *hèri*, *tiene* da *tènet*, *uomo* da *hòmo*, ecc.); 2<sup>o</sup>, ne' dittonghi che provengono da un *ae* o da una desinenza in *-arius* (*cielo* da *caelum*, *primiero* da *primarius*), in quelli che corrispondono ai nessi latini *pl*, *bl*, *fl*, *cl*, *gl*, *tl* (*piaggia* da *plagia*, *bièco* da *obliquus*, *fiume* da *flumen*, *chiaro* da *clarus*, *ghiaccia* da *glacies*, *vecchio* da *vetulus* \**vetlus*, ecc.); 3<sup>o</sup>, ne' dittonghi ove l'*i* e l'*u* nella voce originaria avevano valore di consonante, e in quelli ove l'*u* ha invece valore di consonante in italiano (*propinquo* da *propinquus*, *piacqui* da *placui*, ecc.); 4<sup>o</sup>, nelle parole ove l'*i* o serve soltanto a denotare il suono particolare della consonante o delle consonanti che precedono (*poscia*, *figlio*, *bacio*, *giovine*, *peggio*, *giorno*, *raggio*, *ragione*, *pregio*, *lancia*, ecc.), o ha valore di consonante e produce il rad-

(1) Il contrario della *dieresì* è la *sinéresi*; la quale ha luogo quando, invece, pronunziamo unite, come se appartenessero alla stessa sillaba, vocali consecutive di sillabe diverse.

doppiamento della consonante *b* o *p* o *m* che precede (labbia da *labia*, sappia da *sapiam*, bestemmia da *blasphemia*, ecc.); o si sostituisce, pur sempre con valore di consonante, ad un *ri* seguito in latino da vocale (libraio da *librarius*, vaio da *varius*, muoio da *morior*, ecc.).

La dieresi è invece non soltanto concessa, ma spessissimo praticata, quando si tratti di parole d'origine dotta, che abbiano conservato nel nuovo idioma la forma latina (*scienza, opinione, lezione, radioso, sapiente, regione, connubio, inopia, premio, esiglio, impetioso, assüeto*, ecc.). Quando nessuna delle due vocali è accentata e la prima è un *i* (*patria, solio, imperio*), si suol fare la dieresi solo nel caso che la parola sia in fine di verso; quand'è accentata la vocale che tien dietro ad *i* e il dittongo è nel corpo della parola (*meridiano, grazioso*, ecc.), per lo più si fa la dieresi, senza badare al posto che la parola occupa nel verso; quando la prima vocale è un *u* e nessuna delle due ha l'accento (*continuo, tenue*, ecc.), in fine di verso la dieresi si fa sempre, dentro si fa il più delle volte. Per ultimo, quando la prima vocale è un *e* o un *a*, se nessuna delle due ha l'accento (*etereo, empireo, aureo*, ecc.), in fine di verso si fa sempre la dieresi, mentre all'interno si può anche non fare; se la prima vocale è accentata e seguita da *u* (*laude, fauno, euro*, ecc.), di regola — ma le eccezioni non difettano — non si fa la dieresi, soprattutto nel corpo del verso.

Al contrario, la dieresi è sempre così strettamente osservata che non importa nemmeno indicarla co' due puntini, nei casi in cui l'*u* preceda nel dittongo una vocale accentata (*duello, persuaso*, ecc.), o ad *a, e, o* tenga dietro una vocale accentata (*aéreo, beáto, soáve*, ecc.). Così pure, quando l'*i* atono con cui un dittongo comincia, abbia ragioni etimologiche d'esser riguardato come autonomo (*chiunque, niuno, liuto, desioso, fiata, viaggio, viola, violento*, ecc.), la dieresi è di regola, benché non manchino eccezioni.

Si noti, infine, che due o più vocali con cui termina una parola (*mio, miei, via, pio, mai, ecc.*) fanno dieresi costantemente in fin di verso, laddove nell'interno formano una sillaba sola. Così nel dantesco:

andiam, ché la via lunga ne sospinge,

*via* ha il valore, appunto, d'una sola sillaba; mentre per due vale in quest'altro:

e riposato della lunga *via* (1).

Questo quanto alla dieresi. Non meno di essa sono importanti, per il computo delle sillabe nel verso, l'elisione e l'iato.

L'*elisione* accade ogni volta che nel verso s'incontrano due parole la prima delle quali finisca e l'altra cominci per vocale, e la prima di queste vocali è del tutto assorbita, quanto al suono, dalla seconda; come nel dantesco:

e quanto a dir qual era è cosa dura (2).

Per contro, si ha l'*iato* (3) quando la vocale con cui termina una parola e quella con cui principia la parola seguente, non si fondono, sicché le due sillabe restano distinte e ciascuna con un suo proprio valore nel computo sillabico del verso. Noi lo vediamo

(1) Qualche eccezione, anche di Dante (« o diva Pegasèa, che gl'ingegni »; « qual è colui che sognando vede », ecc.), si può tuttavia additare; ma son rare, e i versi che le contengono, non belli.

(2) Questo contrarsi di due vocali consecutive, meglio che elisione, si suol chiamare *sinalefe* allorquando esse vocali, riunite, vengono a formare un dittongo i cui elementi restino distinti; come nel petrarchesco:

fior frondi erbe ombre antri onde aure soavi,

dove, se alle finali sostituissimo l'apostrofo, avremmo un ritmo più veloce.

(3) Così detto dall'apertura di bocca a cui ci costringe.

praticato dai poeti massimamente nel caso in cui le vocali consecutive siano accentate ambedue:

E tu che se' costí | ánima viva,

o almeno abbia l'accento o l'una o l'altra:

e poi che tutto si sentí | a gioco

O Virgilio, Virgilio, chi | è questa?

Ed anche quando le vocali che s'incontrano sian tre invece di due, se l'accento cade sulla prima, questa si suol tenere staccata, mentre le altre si fondono:

che avete tu | e il tuo padre sofferto;

inoltre, l'iato si osserva nel caso in cui le prime due vocali siano in fine di parola e la prima abbia l'accento:

perch'io avanti l'occhio intento sbarro <sup>(1)</sup>,

nonché nel caso in cui un monosillabo composto d'una o due vocali si frapponga tra parole che per vocale cominciano o terminano:

venendo qui | è | affannata tanto

ho | io | il braccio a tal mestier disciolto.

Anche la caduta d'una sillaba in principio (*aféresi*) o nel mezzo (*sincope*) o in fine (*apócope*) della parola, quale si ha rispettivamente in questi esempi: *dificio* per 'edificio', *medesmo* per 'medesimo', *me'* per 'me-

---

(1) Si può riguardare come un'eccezione quest'altro verso di Dante ove l'iato ha luogo anche senza che sia accentata la prima delle tre vocali:

tre furie | infernal di sangue tinte.

Quanto poi al caso in cui delle tre vocali due, accentate o no, appartengano alla parola che segna in esso l'iato, non si vede praticato costantemente, anzi si può dire che prevalga l'uso dell'elisione.

glio', ha manifesta importanza per il computo sillabico del verso. E lo stesso è da dire dell'aggiunta d'una sillaba in principio (*prótesi*) o nel mezzo (*epéntesi*) o in fine (*parágoqe*) della parola, quale si ha rispettivamente in questi altri esempì: *disfavilla* per 'sfavilla', *agevolmente* per 'agevolmente', *die* per 'dí' (e così pure, *puone* per 'può', *saline* per 'salí', *èe* per 'è', *fue* per 'fu').

§ 6. *Gli elementi dell'accento e della rima.* —

Circa il secondo elemento costitutivo della ritmica italiana (non meno importante del sillabismo), cioè circa l'accento, due cose importa osservare. La prima è che, agli effetti dell'accentazione, nella nostra lingua le parole sono *sdrucchiole* o *piane* o *tronche*, secondo che l'accento vi cada sulla terzultima sillaba o sulla penultima o sull'ultima (es.<sup>1</sup>: *immémore*, *sospíro*, *uscí*); che, essendo le parole accentate sulla penultima di gran lunga piú numerose, per determinar la misura del verso italiano bisogna muovere sempre dal caso in cui esso termina con parola piana; che, conseguentemente, un verso di dodici o di otto sillabe con desinenza sdrucchiola, per noi non è un dodecasillabo o un ottosillabo, bensì un *endecasillabo sdrucchiolo* o un *settenario sdrucchiolo*, e un verso di dieci o di sei sillabe con desinenza tronca, per noi non è un decasillabo o un senario, bensì un *endecasillabo tronco* o un *settenario tronco*.

L'altra cosa da notare è ch'esistono figure metriche anche rispetto all'accento. Quando questo vien ritratto addietro dalla sillaba finale, e, ad esempio, *pietà* diventa *piéta*, *podestà* *potésta*, come ne' versi danteschi:

non odi tu la pieta del suo pianto

quando verrà la nimica podesta,

si ha la figura chiamata *sistole*. Analogamente, quando l'accento viene spostato invece verso la sillaba finale,

e, ad esempio, *Cleopatra* diventa *Cleopatras*, *Arabi* *Arabi*, come in questi altri versi di Dante:

poi è Cleopatras lussuriosa

esso atterrò l'orgoglio degli Arabi,

si ha la *diastole*; per la quale anche avviene, talvolta, che nella parola segua qualche mutamento <sup>(1)</sup>.

Per ultimo, alcune norme vediamo osservate costantemente anche in ciò che concerne il terzo degli elementi costitutivi del verso italiano: la *rima*, ch'è quanto dire 'l'identità perfetta che la parola finale d'un verso ha con quella d'uno o più altri, a cominciar dalla vocale su cui cade l'accento'. Qualche volta, ne' componimenti d'indole popolare, essa è surrogata dall'*assonanza*, cioè dall'identità di desinenza circoscritta o alla vocale accentata e all'atona finale (*acqua — fatta, bene — nere*) o alla consonante e all'atona stessa (*colore — mare*), quest'ultima in uso, come vedremo, negli stornelli <sup>(2)</sup>; qualche altra volta è identica l'intera parola con cui termina il verso, ma in accezione di significato differente (*parte* sostantivo — *parte* verbo), nel qual caso la rima dicesi *equivoca* <sup>(3)</sup>; talora, infine, s'incontra al termine del verso un monosillabo che rigetta l'accento sopra la sillaba che precede, dovendo rimare con parola piana (*ó me — chióme, almén tre — entre*). Recentemente il Pascoli ha introdotto anche la novità della *rima ipérimetra*, che consiste in una sil-

(1) Cosí in luogo d'Ettore, Annibale, Fingal troviamo non di rado *Ettore, Anniballe, Fingallo*.

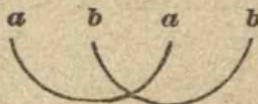
(2) L'assonanza si distingue in *consonantica* e *vocalica* secondo che la diversità stia nelle consonanti o nelle vocali; la vocalica è di due specie secondo che in essa differiscano le toniche ovvero le atone finali.

(3) In accezione identica una sola voce finale vediamo piú volte ripetuta: *Cristo*. Dante non osava, per riverenza, far rimare con questa altre parole.

laba finale soprannumeraria, elisa dalla vocale con cui s'inizia il verso seguente:

Sorridile, guardala, *appréssati*  
a mamma, ch'ormai non ha piú,  
per vivere un poco ancor *essa*  
che il poco di fiato c'hai tu <sup>(1)</sup>.

Quanto all'ordine delle rime (per indicar il quale si usano le prime lettere dell'alfabeto, riservando le maiuscole a' versi lunghi e le ultime lettere ai *ritornelli*) <sup>(2)</sup>, giova fin da ora accennare alla terminologia, autorevole perché risale ai trattati di ritmica del medio-evo, secondo la quale un ritmo ove le rime si susseguano a questo modo:



dicesi *catenato* o *incatenato* (noi, tuttavia, useremo per esso indifferentemente anche l'appellativo *alternato*), e un ritmo rimato in quest'altro modo:



si chiama *crociato* o *incrociato*

(1) Artificio non ignoto al Pascoli, e abbastanza frequente presso i nostri antichi, è pure quello della rima ottenuta spezzando gli avverbi in *-mente* (*lenta* | *mente*, *differente* | *mente*) e altre parole che, piú o meno, a ciò si prestino. Famosa la tmesi ariostesca: « Né men ti raccomando la mia Fiordi [*in rima con «raccordi»*] | ma dir non poté ligi, e qui finío ». E non è da tacere, che anche la preposizione articolata, decomposta ne' suoi elementi, si trova usata in rima (« Questi è divino spirito che ne la | via d'andar su ne drizza senza prego »; *Purg.*, XVII, 55-6).

(2) Negli schemi metrici si può indicare anche la natura sillabica del verso, coll'apporre in basso un numero alla lettera che ne designa la rima.

## CAPITOLO II

### La canzone a ballo

§ 1. Il canto associato alla danza nell'antichità e nel medioevo. --

§ 2. Caribi e ballate del secolo XIII. — § 3. Le varietà della canzone a ballo; frottole-barzellette e canti carnascialeschi.

§ 1. *Il canto associato alla danza nell'antichità e nel medioevo.* — Le antiche forme poetiche italiane van considerate in relazione con la storia della poesia popolare fiorita nel medioevo tra le nazioni neolatine.

Indipendentemente dalla poesia latina nell'ultima fase del suo svolgimento, ebbero queste allora nel proprio idioma una piú umile fioritura di canti, continuazione di quella che in antico avevano avuta nel 'latino rustico o plebeo' capostipite di tali idiomi. Le forme strofiche rudimentali in cui s'effondeva il sentimento dei volghi durante l'alto medioevo, ci danno la ragion d'essere di quelle che poi, nella poesia d'arte delle nazioni suddette, assunsero svariati atteggiamenti.

Già nel mondo greco e nel romano s'era determinato quello che per secoli rimase l'assetto normale dei canti che il popolo associava alla danza: — uno solo che canta e suona, uomo o donna; intorno, uomini o donne (o gli uni e le altre frammisti) che ballando rispondono. Omero, nel libro XVIII dell'*Iliade*, descrive i vendemmiatori e le vendemmiatrici che, battendo col piede il suolo ritmicamente, seguono con la danza e coll'*iygmós* il canto d'un giovinetto, il quale, in mezzo a loro, s'accompagna con la cetra. L'*iygmós* era un grido di gioia parlato o significativo, che, ripetendosi

a intervalli, costituiva il ritornello al canto « a solo ». Nello stesso libro si descrive anche un'altra scena analoga; ma questa si svolge fra gente che oggi diremmo della buona società, e il canto a solo non vi è intonato da un pastorello, bensì dall'aèdo, mentre una turba di giocolieri, insieme col divino cantore, rallegra chi balla e chi sta a guardare. Costoro ci richiamano ai *giullari* che, unitamente al troviero o al trovatore, diletteranno, molti secoli più tardi, ne' castelli di Francia o di Provenza, le dame e i cavalieri. Fin dall'età omerica, dunque, gli spassi poetici del popolo si riprodussero nella cerchia dei potenti.

Così presso i Romani. Il *Pervigilium Veneris* (del II o III secolo dell'E. V.) è opera d'arte, dove non d'artificio: tuttavia, questo canto delle fanciulle nella "veglia di Venere" si rivela un riflesso della poesia del popolo; sia pel ritornello (« Ami doman chi non amò giammai, ami doman chi amò »), che n'è peculiare e caratteristico, sia pel verso, ch'è il tetrametro trocaico (1).

Nel medioevo gran parte della lirica non artefatta si può ricondurre alle cantilene che accompagnavano in primavera la danza delle giovani sui prati sorrisi dal sole: e anche qui siamo nel dominio della più schietta poesia popolare, e si dimostra persistente l'accennata distribuzione dei canti che il popolo sposava alla danza. In una ballata provenzale che risale al secolo XII, e di cui ci è giunta la notazione musicale, vediamo la « regina del maggio » menar la danza ed escluderne il *gelos* (il marito) e tutti i ribelli ad amore. Essa canta, le altre rispondono:

A l'entrada del tems clar	<i>eya</i>
per gioia recomençar	<i>eya</i>
e per jelos irritar	<i>eya</i>
vol la regina mostrar   qu'el es si amorosa (2).	

(1) Vedi sopra, p. 6.

(2) All'entrata del tempo chiaro (*il bel tempo*), per gioia ricominciare e per irritare il geloso, vuole la regina mostrare ch'ella è così amorosa.

Segue il ritornello, di tre versi, cantato in coro dopo ciascuna strofa. E in ciascuna strofa la frase musicale si ripete tre volte (sempre con quell'*eya* di giubilo, ch'è l'*iymmós* de' Greci), per risolvere, intonata la quarta volta, in maniera diversa (1).

§ 2. *Caribi e ballate del secolo XIII.* — Quest'antichissima forma del canto popolare congiunto alla danza, di cui abbiám veduto le manifestazioni piú geniali dall'età omerica a quella dei trovatori, in Italia era ancor viva e verde ai tempi di Dante; il quale descrive tre donne, di diverso colore, che danzano in tondo, e soggiunge:

ed or parevan dalla bianca tratte  
or dalla rossa, e dal canto di questa  
l'altre togliean l'andare e tarde e ratte (2).

Ecco rappresentato nell'Eden dei Cristiani quello che ne' Campi Elisi immaginava Virgilio. L'uno e l'altro poeta han finto nell'oltretomba ciò che avveniva di fatto sui prati verdeggianti, nel tripudio primaverile (3). Ma l'Alighieri con un tratto di pennello aggiunge al quadro il colore dei tempi. Le tre donne

si fero avanti  
danzando al loro angelico caribo.  
« Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi! »  
era la lor canzone.... (4).

*Caribo* chiamavasi una qualità di musica in uso nel

(1) Ecco lo schema che la melodia suggerisce: *a eya, a eya, a eya* | <sup>a</sup>B + ritornello.

(2) *Purg.*, XXIX, 127-29.

(3) Questi canti e queste danze delle donne a cielo aperto, nella bella stagione, furono in uso presso le nazioni neolatine per tutto il medioevo, non ostanti i divieti della Chiesa, che vi ravvisava strascichi di consuetudini pagane pericolose pel buon costume

(4) *Purg.*, XXXI, 131-4.

Dugento: adattandovi le 'parole per rima' (1) ne veniva fuori certa foggia di canzoni per ballo dal ritmo ineguale e capriccioso, delle quali taluna ci è giunta.

E anche della ballata di schema metrico fisso abbiamo nelle origini esempî popolari, d'una semplicità ritmica e strofica primitiva. In essa il triplice ricorso della rima ci richiama al triplice battito dei piedi invalso nella danza fin dai tempi piú remoti (2): tre dei quattro versi d'ogni strofa ripetono la stessa frase musicale; l'ultimo divaria, annunciando anche per la rima il ritornello destinato al coro. Lo schema fondamentale dell'antichissima ballata italiana (e, si può forse soggiungere, neolatina) è

XX (ritorn.) AAAX (stanza),

come in quella, vernacola e grossamente plebea, che comincia:

Pur bèi del vin, comadre, | e no lo temperare:  
ché lo vin è forte, | la testa fa scaldare.

Gièrnosen (3) le comadri | 'ntrambe ad una masone (4),  
cercòr del vin sotile | se l'era de sasone (5),  
bèvenon cinque barili et erano desone (6),  
et un quartier de retro | per bocca savorare, ecc. (7).

(1) Si osservi come Dante distingue, nel passo ora cit., la melodia (*caribo*) dalle parole armonizzate alla modulazione (*canzone*). Cfr. *De vulg. eloq.*, II, viij, 5.

(2) *Pedibus plaudunt choreas* si legge nell'*Eneide* (VI, 644); e che le ballate fossero ad uso dei *plausores*, Dante afferma nel *De vulg. eloq.* (II, ij, 4). Vedi anche Orazio, *Carm.*, III, 18 (« gaudet invisam populisse fossor | ter pede terram ») c. IV, 1 (« illic bis pueri die, | nomen cum teneris virginibus tuum [si parla a Venere] laudantes, pede candido, in morem Salium [de' Salii, sacerdoti di Marte], ter quantient humum »).

(3) Se n'andarono.

(4) Magione.

(5) Stagione.

(6) Digiune.

(7) Lo stesso schema ha un'antica ballata provenzale che svolge il motivo popolarissimo della *malmaritata* (« Coindeta sui si cum n'ai greu cossire »).

Accanto a tale schema ne troviamo un altro affine, ma di versi brevi — *xx* (ritorn.) *aaax* (stanza), — che ci richiama a quello della vetusta ballata *A l'entrada del tems clar*.

Fu questa forma il punto di partenza degli ulteriori svolgimenti della canzone a ballo; come anche della *laude* in onore di Cristo o della Vergine o dei Santi, destinata anch'essa al canto scompartito fra un solista e il coro e d' identica struttura musicale e ritmica. Nel verso lungo soleva ricorrere una forte cesura, ch'era ovvio ribadire con una rima interna sempre uguale <sup>(1)</sup>; perciò dallo schema ora accennato:

*XX* (ritorn.) || *AAAX* + ritorn. | *BBBX* + ritorn. | ecc.

fu agevole il trapasso a quest'altro, in cui ogni verso è surrogato da una coppia di versi brevi a rime alterne:

*xy.yx* (ritorn.) || *ab.ab.ab.bx* + ritorn. | *cd.cd.cd.dx* + ritorn. | ecc.

Fu agevole, dico, da una strofa di versi lunghi, del tipo di questa:

L'agnolo sta a trombare voce de gran paura,  
 opo n'è apresentare senza nulla demura;  
 stàvimi a predicare che no avessi paura,  
 mal te credetti alura quando feci el peccato, ecc. <sup>(2)</sup>,

passare a quest'altra, in cui gli emistichi hanno acquistato vita propria, per essersi perduta la coscienza della misura de' versi interi, nonché per influsso del popolaresco ottonario:

Vidila <sup>(3)</sup> con alegranza  
 la sovrana de le belle,  
 che de gioi' menava danza  
 de maritate e polzelle;

<sup>(1)</sup> Per lo smembrarsi del verso lungo in parti rimate, v. ciò che se n'è detto sopra, nel cap. I.

<sup>(2)</sup> Appartiene a una laude di Jacopone da Todi, sicuramente genuina, la cui *ripresa* (o ritornello) suona così:

O corpo enfracedato, io so' l'anima dolente;  
 lièvate amantenente, ché se' meco dannato.

<sup>(3)</sup> Intendi: la donna amata danzante colle altre (la ballata comincia: « Ella mia donna zogliosa », e non è posteriore al 1287).

lande <sup>(1)</sup> presi gran baldanza  
 tuttor danzando con elle:  
 ben resembra <sup>(2)</sup> piú che stelle  
 lo so viso a riguardare <sup>(3)</sup>.

Contemporaneamente, forse perché in ciascuna stanza la frase musicale corrispondente ad *ab* si soleva ripetere due volte e non tre, dalla ballata ove la stanza consta di tre *piedi* (*ab.ab.ab*) e d'una *volta* (cioè d'una seconda parte ove la modulazione si rivolge in quella stessa della *ripresa*, o risposta del coro, allacciandosele anche per la rima finale) <sup>(4)</sup> si passa a quella che offre lo schema tipico della ballata italiana:

*xy.yx* (ripresa) || *ab.ab.bc.cx* + ripresa || *de.de.ef.fx* + ripresa | ecc.;

$\underbrace{\quad \quad \quad}_{\text{piedi}} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{\text{volta}}$	$\underbrace{\quad \quad \quad}_{\text{piedi}} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{\text{volta}}$
1 <sup>a</sup> stanza	2 <sup>a</sup> stanza

nel quale è particolarità costante che la volta riprenda nel primo verso l'ultima rima dei piedi e nell'estremo quella dell'ultimo verso della ripresa, e che nella struttura sia identica a questa. Ciò si spiega col fatto che le stanze erano intonate da un solista piú o meno addottrinato nell'arte dei suoni, laddove il ritornello

(1) Laonde.

(2) Somiglia.

(3) Come qui l'ottonario, in altre ballate di tipo non diverso e non meno antiche (ad es., *Venite, polzel' amorosa*, | *madona, venite a la danza* ecc.; tra le *Liriche ant. dell'alta Italia* edita da V. DE BARTHOLOMAEIS negli *Studi romanzi* del Monaci) troviamo il novenario; in altre ancora, l'endecasillabo. Quella di Mico da Siena ricordata nel *Decameron*, che fu intonata da Minuccio d'Arezzo « con suono soave e pietoso » a istanza della Lisa malata d'amore pel re Pietro d'Aragona (1282), ha lo schema: *XYyX | AB.AB.AB.BCcX*.

(4) Francesco da Barberino a chi volesse comporre una ballata suggeriva: — Costruiti i *piedi*, fa' la *volta* come faresti il *responso*. — Dai Provenzali la volta si disse *tornada*, il ritornello *respos* (o *refranh*; v. sopra, p. 13), la ballata, piú comunemente, *dansa*. Il termine *mutazioni*, usato per i piedi della canzone a ballo dal Da Tempo e da Gidino da Sommacampagna (metricisti meno antichi di Fr. da Barberino), ha avuto fortuna ne' trattati e trattatelli di metrica dei giorni nostri; ma se ne può far di meno.

veniva ripetuto dopo ogni stanza dal coro, cioè, indistintamente, da quanti prendevan parte alla danza. Meno esperti nella musica e nel canto, costoro non facevano che ripetere l'ultima frase musicale udita da lui, cioè appunto quella della *volta*, in ciò aiutati anche dal sussidio mnemonico della rima finale, ch'egli loro offriva. Della frase precedente, modulata due o tre volte, restava un ricordo nella rima iniziale della volta stessa.

§ 3. *Le varietà della canzone a ballo; frottole-barzellette e canti carnascialeschi.* — Attorno a questo schema tipico della nostra antica ballata sacra e profana si raggruppano le altre sue varietà. La ripresa, alla quale sempre la volta si conforma, può essere anche di due soli versi o di tre o d'un numero superiore a quattro: se è di quattro, si ha quella che i vecchi trattatisti chiamavano *ballata grande* <sup>(1)</sup>, se di tre, la *mezzana* <sup>(2)</sup>, se di due, la *minore* <sup>(3)</sup>, se d'uno endecasillabo, la *piccola* <sup>(4)</sup>, se d'uno, settenario, la *mi-*

(1) Es.: la ballata di Dante di cui riferiamo più sotto il ritornello e la prima strofa, o l'altra del Petrarca « Lassare il velo o per sole o per ombra ».

(2) Es.: la ballata di Dante « Io mi son pargoletta bella e nuova ».

(3) Es.: la ballata di Guido Cavalcanti (illeggiadrita da alcune rime interne) che comincia:

In un boschetto trovai pastorella  
come la stella bella, al mio parere.

Capelli avea biondetti e ricciutelli  
e gli occhi pien d'amor, cera rosata;  
con sua verghetta pasturava agnelli,  
e, scalza, di rugiada era bagnata;  
cantava come fusse innamorata,  
era adornata di tutto piacere.

(4) Es.: la ballatetta anonima, del Quattrocento, che ha come ripresa il verso « Non più dirò già mai: così farò » ([ALVISI], *Canzonette antiche*, p. 72).

*nima* (1), se di piú di quattro, la *stravagante* (2). I piedi furono ampliati e variati, specialmente da' poeti d'arte, spesso anche frammettendo settenarî agli endecasillabi. Ecco il principio d'una ballata di Dante:

	ripresa	{	X	Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore
			Y	e con lui vade a madonna davante,
			Y	sí che la scusa mia, la qual tu cante,
			X	ragioni poi con lei lo mio signore.
1ª stanza	1º piede	{	A	Tu vai, ballata, sí cortesemente,
			b	che senza compagnia
			O	dovresti avere in tutte parti ardire;
	2º piede	{	A	ma, se tu vuoi andar sicuramente,
			b	retrova l'Amor pria,
			O	ché forse non è bon senza lui gire;
	volta	{	O	però che quella che ti dee audire,
			D	sí com'io credo, è ver' di me adirata:
			X	se tu di lui non fossi accompagnata, leggeramente ti faria disnore.

Seguono altre tre stanze. Il numero di queste nella ballata non è fisso: frequentissime le canzoni a ballo d'una sola (3); ma se ne hanno pure d'un numero ragguardevole, in ispecie di soggetto religioso o di carattere narrativo.

E parecchie strofe ha, di solito, la *frottola-barzelletta*; cioè la canzonetta a ballo di carattere deliberatamente popolare, che nella seconda metà del secolo XV

(1) Es.: l'altra ballatetta anonima, riferita da Gidino, di cinque strofette *aax*, che ha come ripresa il verso « Viva l'eccelsa Scala! ».

(2) Es.: la ballata del Cavalcanti « Perch'io non spero di tornar già mai », ove la ripresa — e di conseguenza anche la volta d'ogni strofa — è di sei versi:

$$\underbrace{Vxxyyz}_{\text{ripresa}} \mid \underbrace{AB . AB . Bcddz}_{\text{piedi}} \mid \text{ecc.}$$

(3) Ne hanno gran quantità, nel Trecento, Franco Sacchetti e Niccolò Soldanieri, e vi predomina lo schema

$$XX \mid AB . AB . BX,$$

da Franco usato anche per canzoni a ballo di piú strofe, come la famosa « O vaghe montanine pastorelle ».

e ne' primi decennî del XVI s'intonava sul liuto o sulla viola per tutta Italia, e ottenne il battesimo dell'arte per opera del Poliziano e del Magnifico. Essa è la nostra ballata del Duecento e Trecento con tanto meno di grazia quanto v'è piú enfatico il sentimento e la franchezza piú spavalda; è la ballata venuta a cristallizzarsi nel suo schema tipico: *xyyx* (o *xyxy*) | *ab . ab . bccx* (o *ab . ab . byyx*), sostituendo l'ottonario, piú gradito all'orecchio del popolo, agli endecasillabi e settenarî o ai settenarî soli (1).

Non potrà mai dire Amore  
ch'io non sia stato fedele;  
se tu, donna, se' crudele,  
non ci ha colpa il tuo amadore.

Non c'è niun maggior peccato  
né che piú dispiaccia a Dio,  
quanto è questo esser ingrato  
come tu, al parer mio.  
Ognun sa quanto tempo io  
t'ho portato e porto fede:  
se non hai di me merzede,  
questo è troppo grande errore! ecc.

Così, in Toscana, il Poliziano; e non diversamente, a Napoli, Francesco Galeota cortigiano degli Aragonesi:

O Fortuna, volta volta  
volta bene quanto vuoi  
con li falsi inganni tuoi,  
poi che la vita m'hai tolta!

Poi che tu m'hai posto a terra  
con tuo falso mutamento,  
non mi curo di tua guerra  
né di pace mi contento.  
Se tu volti ad ogni vento,  
fa' mi lo peggio che puoi,  
con li falsi inganni tuoi,  
poi che la vita m'hai tolta, ecc. (2).

(1) È tutta in settenari su questo schema la canzonetta a ballo, d'ignoto, con cui s'apre il libro V delle *Cantilene e ballate* edito dal Carducci.

(2) Le frottole che il Galeota ha disseminate nel suo Canzoniere,

Questo schema è frequente anche nei *canti carnascialeschi*, che brigate gioiose, ne' giorni del Carnevale, intonavano per le vie e le piazze della Firenze medicea della seconda metà del Quattrocento. Il *Trionfo di Bacco ed Arianna* del Magnifico comincia:

Quant'è bella giovinezza  
che si fugge tuttavia!  
Chi vuol esser lieto, sia;  
di doman non v'è certezza.

Quest'è Bacco e Arianna,  
belli e l'un de l'altro ardenti:  
perché 'l tempo fugge e 'nganna,  
sempre insieme stan contenti.  
Queste ninfe e altre genti  
sono allegre tuttavia.  
Chi vuol esser lieto, sia;  
di doman non v'è certezza, ecc. (1).

Di tutte queste forme poetiche care in antico ai nostri volghi fu tentata, con maggiore o minor fortuna, la rinnovazione nella lirica italiana contemporanea. Il Carducci ha varie ballate, fra cui due, di dodici o tredici stanze, ne' *Poeti di parte bianca* (2); e

accodando a ciascuna uno strambotto su due rime (generalmente le stesse della ripresa), hanno tutte lo schema di questa, e in esse, come in moltissime altre di quel tempo e posteriori, ritornano come versi finali di ciascuna stanza gli ultimi due della ripresa. Altro schema comune in quelle raccolte di frottole (importantissime per la storia della musica) che videro la luce nella prima metà del secolo XVI, è

*ax* (o *x* o *xyx*) | *aaax* | *bbbx*,

che ci richiama all'originaria struttura della ballata, sacra e profana.

(1) Metricamente è pure una frottola, dello schema *XX* | *AAAA*X, quest'altro canto carnascialesco dello stesso (*Canto dei calzolari*):

A queste belle scarpe, alle pianelle,  
venite a comperar, donne e donzelle.  
Perché l'usiate in questo Carnovale  
fatte l'abbiamo e di cuoio cotale,  
che v'entreranno e non vi faran male,  
benché sien strette: è gentile la pelle, ecc.

(2) È una ballata, senza ritornello ma con ugual desinenza delle stanze (*AAAA*X | *BBBX* | ecc.), anche la sua *Ninna nanna di Carlo V*.

ballate composero, pure a gruppi o in serie, Giovanni Marradi, Severino Ferrari, Guido Mazzoni, Giuseppe Picciola, ecc., e fece largo uso di questa forma il D'Annunzio, che se ne servì persino come di strofa<sup>(1)</sup>. Eccone due, piccole, l'una del Ferrari e l'altra del Pascoli:

## I.

Testina d'oro, cantano già i galli.

Dicono i galli: — Padrona amorosa,  
alzatevi di letto, ch'è già l'ora! —  
Ma tu segui a sognar d'essere sposa,  
ne la pulita casa la signora.  
Cantano i galli, ma tu dormi ancora,  
e il sole è già su' monti e ne le valli.

## II.

Nel ciel dorato rotano i rondoni.

Avessi al cor, come ali, così lena!  
Pur l'amerei la negra terra infida,  
sol per la gioia di toccarla appena,  
fendendo al ciel non senza acute strida.  
Ora quel cielo sembra che m'irrida,  
mentre vado così, grondon grondoni<sup>(2)</sup>.

Di ballate storiche s'erano avuti esempi anche in antico; bellissima quella che un guelfo toscano compose dopo la rotta di Montecatini (1315).

<sup>(1)</sup> Nell'*Isaotta nel bosco*, idillio composto di quattordici ballatine. L'*Isotteo* termina con un *Trionfo d'Isaotta* ch'è una frottola in ottonari (« Torna in fior di giovinezza ») a imitazione del *Trionfo di Bacco ed Arianna*.

<sup>(2)</sup> Il Pascoli nelle *Myricae* si vale molto spesso di ballatine come questa per le sue imaginette o impressioni. Ed ha anche una ballata *minima* (« Un bubbofio lontano »; settenari); alla quale benché con ripresa di due versi, s'accosta questa del Carducci:

O piccola Maria,  
di versi a te che importa?

Esce la poesia,  
o piccola Maria,  
quando malinconia  
batte del cor la porta.

## CAPITOLO III

### Il serventese

§ 1. Gli svolgimenti del tipo strofico neolatino *AAAB*. — § 2. Il serventese italiano. — § 3. Forme congeneri: le *frottole*, giuldaresche e letterarie.

§ 1. *Gli svolgimenti del tipo strofico neolatino AAAB*. — È chiaro, che i due schemi fondamentali della stanza di canzone a ballo e di laude: *AAAX* (o *aaax*) e *ab.ab.ab.bx* — dove *X* o *x* persiste uguale in tutto il corso del componimento perché è connesso ad un ritornello intonato dopo ogni strofa — risalgono a un prototipo di strofa *AAAB*. Ora, poiché nel medioevo la musica profana fu, e si mantenne a lungo, un adattamento della chiesastica, e poiché la struttura metrica ne' canti popolari più antichi è connessa e subordinata alla struttura musicale; quel triplice ricorso della rima che troviamo in tale strofa-prototipo ci fa pensare agl'inni della Chiesa, e quell'ultimo verso che divaria dai precedenti ci richiama al verso di coda che nelle *sequenze* liturgiche di struttura meno irregolare tien dietro a due o tre versi d'ugual rima, costituendo un ritornello-intercalare della turba dei fedeli che risponde al canto del sacerdote (1).

---

(1) Le *sequenze* (lat. *sequentiae*) si chiamavano così perché in origine erano un séguito — allargamento e svolgimento — dell'*alleluja*; grido di giubilo che i fedeli ripetevano in coro, come intercalare, nel rispondere al sacerdote leggente o salmodiante.

Questo verso di coda non aveva sempre misura uguale ai precedenti: in molti casi <sup>(1)</sup> era piú breve, e ciò vuol dire che la frase musicale, modulata ripetutamente ne' primi versi e avviata nel terzo alla soluzione, risolveva con rapida cadenza. Lo stesso avviene in qualche laude del Dugento; lo stesso in una ballata siciliana non meno antica, nella quale l'amante protesta:

Madonna, ste paràule per dio non me le dire!  
Sai che non venni a càsata per volermene gire.  
Lèvati, bella, ed aprimi, e lasciami trasire;  
poi me comanderai,

e la donna risponde:

Se me donassi Trapano Palermo con Messina,  
la mia porta non t'apriro, se me fessi regina!  
Se lo sente maritamo o questa ria vicina,  
morta distrutta m'ài <sup>(2)</sup>.

Orbene, si ponga mente a queste stanze d'una delle laudi ora accennate:

Morir dovresti, falso sconoscente,  
villano, cieco, pigro e negligente,  
che per amore non vivi fervente,  
sí che languisse <sup>(3)</sup>!  
Languisse ripensando la tua noia,  
che de l'amor Jesú t'ha tolta gioia;  
prego, cor mio, la mia vita croia <sup>(4)</sup>  
piú non seguísse,  
Seguita l'amor che po valere, ecc. <sup>(5)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> Ad es., in questa strofa del *Lastabundus*, la celebre sequenza per il Natale:

*Isaias cecinit  
synagoga meminit,  
nunquam tamen desinit  
esse caeca.*

<sup>(2)</sup> La ripresa suona cosí:

Lèvati dalla porta! Lassa, c'or foss'io morta  
lo giorno ch'i' t'amai.

<sup>(3)</sup> Languisci.

<sup>(4)</sup> Vile, spregevole.

<sup>(5)</sup> Questa laude com.: « Oimè lasso, è freddo lo mio core ».

Sono stanze allacciate l'una all'altra mediante l'artificio della *paronomasia*, cioè del rappicco della parola finale all'iniziale. Di tal connessione per i lunghi componimenti si dovea sentir bisogno, occorrendo alla memoria d'essere in qualche modo aiutata; ma il cantore, sacro o profano, sentivasi talmente legato dalla consuetudine di far terminare le strofe con la stessa rima in servizio del ritornello, che pur quando, attesa la natura del componimento o narrativa o didattica, il responsorio non avesse luogo, non di rado egli manteneva codesta uguale desinenza finale. Si ebbe così la forma

AAA**b** | OOO**b** | DDD**b** | ecc. (1);

dalla quale si passò all'altra

AAA**b** | BBB**c** | CCC**d** | ecc. (2),

ove la concatenazione è ottenuta mediante la rima del versetto di coda, che dà la stura ai versi lunghi monorimi della strofa seguente (3), praticando con ciò un artificio d'origine popolare, che si connette con la recitazione dei cantimpanchi, bisognosi d'aiuto alla memoria.

(1) Salvo la misura dei versi, è quella stessa del giullaresco *bisbidis* di Manoello giudeo (noto amico dell'Alighieri) a Can Grande della Scala:

Vedut' ho Sorìa  
infino Erminia  
e di Romania  
gran parte, mi pare;

vedut' ho 'l Soldano  
per monte e per piano,  
e sì del gran Cano  
porìa novellare, ecc.

(2) Ha questo metro l'antica Leggenda di S. Giovanni Battista:

Or m'intenda ciascuno: ve voio dire alquanto  
d'una bella leggenda d'uno prezioso santo:  
de San Zoan Batista che è da amar cotanto,  
vergen beato.  
Fiolo de Zacaria profeta el fo chiamato, ecc.

(3) Questa concatenazione delle rime finali e iniziali era caratteristica delle *coblas capcaudadas* dei Provenzali.

§ 2. *Il serventese itaiiano.* — Questo schema, comune anche a lunghi componimenti di verseggiatori francesi (dal secolo XIII al XVI) e non ignoto in Provenza, ci è offerto dalla maggior parte delle antiche nostre poesie a cui vediamo dato, o possiamo dare, il nome di *serventese* (1). Se ne hanno numerosi esempî così nella poesia sacra come nella profana; e in Italia il serventese non fu, come nella poesia provenzale, riservato alla satira, all'invettiva politica, alla storia. Che se i saggi migliori e piú famosi se n'ebbero anche fra noi appunto in materia politica o storica (dal dugentistico dei Lambertazzi e Geremei fino ai serventesi o sermintesi o sermontesi (2) della seconda metà del Trecento, ch'esaltano o deplorano personaggi e avvenimenti), già nelle origini troviamo in Italia serventesi di soggetto amoroso del tipo ora accennato; come quello, anteriore al 1309, che comincia: « Placente viso, adorno, angelicato », o l'altro, anteriore al 1299, del quale ecco il principio e la fine:

Da poi che piace all'alto dio d'amore,  
 ch'i' m'incominci a dir lo gran valore  
 di quella ch'è di tutte l'altre 'l fiore  
 di bellezze;  
 dirovvi alquanto delle sue adornezze  
 e delle sue angeliche bellezze:  
 poi vi contrabo (3) le sue gentilezze  
 e 'l bel parlare:  
 ché 'n tutto 'l mondo non si trova pare, ecc.  
 . . . . .

(1) È la forma di serventese che Gidino chiama *candata semplice*. Quanto al nome *serventese*, l'ipotesi piú attendibile sembra quella che fosse in origine chiamato così perché in esso le parole dovevano *servire* a una musica preesistente (come nei caribi, nelle stam-pite, ecc.). Col serventese dei Provenzali il nostro ha comune il nome, ma poco o nulla di piú.

(2) Alterazioni del nome connesse verosimilmente alla materia di molti di questi *detti* o *dettati*, per falsa analogia con *sermone*.

(3) Conterò.

Va, serventese, coperta di fiori,  
 saluta da mia parte li amadori,  
 quelli che hanno fermi li lor cori  
 in ben servire;  
 e dilli che si degiano sbaldire  
 e loro affanno in gioia convertire  
 ed aspettar lo ben che de' venire  
 per amare (¹).

E prima ancora, s'era valso di tal forma l'Alighieri, volendo ricordare il nome della sua Beatrice, come quello dell'eletta, fra i nomi di sessanta gentili donne di Firenze. Questo serventese di Dante non ci è giunto; ma in uno che Antonio Pucci scrisse nel 1335 forse non senza un ricordo del dantesco, s'annoverano similmente le Fiorentine piú degne:

Legiadro sermintese pien d'amore,  
 nomando va' per la città del fiore  
 tutte le donne piú degne d'onore  
 in tal maniera:

Neron di Nigi dia questa bandiera  
 a la sua donna, madonna Lottiera;  
 però che sia real confaloniera  
 di tal setta.

Di Baldo Mariguòli è monna Letta, ecc. (²).

Inoltre, il serventese di tre versi monorimi e un versetto di coda rimante col primo della strofa successiva, fu molto usato fra noi, sin dalle origini, per quei *detti* o *dettati* in cui s'impartivano al popolo am-

(¹) Lo stesso metro ha un'altra poesia (« Io faccio prego all'alto Dio potente ») nello stesso fascicolo notarile che ci ha conservato questa; e una storia d'amore, luttuosa, si narra nel serventese « Deo, alto pare, re de gloria », di cui ci è giunta solo la parte iniziale.

(²) Di serventesi d'argomento amoroso su tale schema si hanno esempi anche piú tardi. È del Quattrocento il manoscritto da cui fu pubblicato quello che comincia:

Non ho ventura com'io solia avere;  
 ché piú che a Dio a tal solia piacere,  
 e 'n questo punto non mi vol vedere:  
 però sospiro.

maestramenti per la vita. Tali il dugentistico che va col titolo di *Dottrina dello schiavo di Bari*, destinato a coloro che accorrevano, per imparare non meno che per sollazzarsi, intorno ai cantori di piazza; l'altro, del secolo successivo, che comincia: « Poi che se' fatto frate, o caro amico »; e alcuni i quali fra le *Laudi spirituali di Feo Belcari*, *Lorenzo de' Medici*, ecc. son dati appunto come « laudi » stante la loro contenenza. Si compiacevano, insomma, di codesta forma tanto la giulleria sacra quanto la profana. La Tenzone dell'Acqua e del Vino che un antico giullare lombardo recitò davanti a donne, donzelle e cavalieri (« Venuto m'è in talento de trovare ») metricamente è un serventese di questo tipo.

Anche l'altro schema di serventese, più tardo, che ebbe larga diffusione nella lirica popolare e semipopolare del Quattrocento — il capitolo quadernario:

ABbO | ODdE | EFGG | ecc.,

in cui il verso breve non ha cinque sillabe ma sette, ed occupa la terza sede e non l'ultima <sup>(1)</sup> — ricorre bensì in poesie di soggetto storico o politico (in ispecie in parecchi dei cosiddetti *lamenti*), ma fu pure in uso per ammaestrare e, più, per effonder teneri sentimenti, per esaltare l'amata, per esortarla ad essere condiscendente, per dolersi di lei. Ebbero fortuna alcuni serventesi così costruiti dal patrizio veneziano Leonardo Giustinian (sec. XV), le cui rime il popolo accoglieva con festa; e ne ha uno anche il Poliziano:

Io son costretto, poi che vuole Amore,  
che vince e sforza tutto l'universo,  
narrar con umil verso  
la gran letizia che m'abbonda in core;

(1) Il serventese di questa forma è suggellato da una coppia di versi, a rima baciata, la quale si collega all'ultima strofa mediante un altro verso, che ne ripiglia la rima finale.

perché, s'io non mostrassi ad altri fòre  
 in qualche parte il mio felice stato,  
 forse tenuto ingrato  
 sarei da chi scorgesse la mia pace, ecc.

L'affinità di questa forma con la canzone a ballo è attestata da un componimento lunghissimo, di schema metrico affine:

*AbbO | CddE | EffG | ecc.,*

che va col nome dello stesso Ambrogini e s'apre con quest'invito alla danza:

Venite al ballo, giovinetti e donne,  
 entrate in questa stanza  
 ove balla Speranza,  
 la cara iddia degl'infelici amanti;  
 e ballerem cantando tutti quanti, ecc. (1).

§ 3. *Forme congeneri al serventesco: le frottole, giullaresche e letterarie.* — Del serventesco è caratteristica la concatenazione delle strofe mediante la rima, perché in origine esso fu tra le forme preferite da quei giullari che a sollazzo dei volghi cantavano dicerie o filastrocche, e per queste tale concatenazione era espediente mnemonico opportuno. Giullaresche, senza dubbio, anche le nostre più antiche *frottole*, le frottole secondo la primitiva accezione del vocabolo (2), agglomeramento (lat. mediev. *frocta*) di bizzarrie senza nesso e non di rado senza senso (3): e pur esse hanno a fondamento della loro struttura (in origine eslege) il collegamento suddetto. Versetti monorimi vi si risolvono in una rima diversa, che, alla sua volta, dà la stura

(1) Appunto per una festa, nuziale, di giovani e fanciulle, il Carducci ha rinnovato questo metro, nei *Levia gravia*, valendosene per cori che immaginava cantati dagli uni e dalle altre.

(2) In seguito questo nome fu dato, come s'è visto, anche alle barzellette.

(3) Si chiamavano anche *bisticci* o *misticci*, e corrispondono alle *ensaladas* o *ensaladillas* ('insalatine') degli Spagnuoli, alle *fatrasies* ('farciture'; da *fatras*, parola ch'è da ricongiungere al tema del verbo *fastrer*, in origine *farstrer* = 'farsurare) dei Francesi. Tutta

ad un'altra tirata<sup>(1)</sup>, come in non poche frottole di Francesco di Vannozzo, di Franco Sacchetti, di Gianozzo Sacchetti, fratello del novelliere. Spesso vi ricorre anche la forma piú semplice, piú rudimentale, della 'concatenazione dei versi mediante la rima dei versicoli': *AbBcCdDc* ecc. Quando i versi piú lunghi siano settenarî e i versicoli quinarî<sup>(2)</sup>, allora, se scriviamo di seguito i versi di ciascuna coppia, otterremo endecasillabi con rima al mezzo; cioè quei rimalmezzi che son caratteristici d'una speciale varietà della frot-

---

roba piú o meno scurrile; da *giullari*, cioè da 'giocolieri' (lat. *joculares, jocolatores*; fr. ant. *joglers, jogledors, jougleors*; fr. mod. *jongleurs*).

(<sup>1</sup>) Tutti ottonarî, o novenarî, e sempre in numero di quattro, sono i versetti monorimi (seguiti da uno piú breve, per lo piú quinario, che dà la rima alla serie successiva) in quel canto giularesco attribuito al dugentista Ruggieri Apugliese, ch'è frottola e poté anche esser definito serventese, dacché queste son forme strettamente affini, in cui la base metrica è la stessa. Eccone un tratto:

Molto fo bene un canestro,  
 selle, cinghie ed un capestro,  
 so trar d'arco e di balestro,  
 tingere in verde e in celestro,  
 e so di scacchi;  
 conciar angelli, afitar bracchi, ecc.

(<sup>2</sup>) Possono essere, invece, molto piú brevi e gli uni e gli altri, come in certa frottola ove il ferrarese Giovanni Pellegrini si lagna della prigionia inflittagli nel 1436:

<p>— O brigata mia,          padre,          madre,          fratello,          amor mio bello          Maddalena!          che pena          è questa! —          dicea.          L'anima piangea          amara.</p>	<p>Sara,          figliola mia,          Marco, vita mia,          Cleofe,          Caterina,          animina          del mio puttino          piccolino          in cuna,          la notte bruna          piangendo! ecc.</p>
--	---

Quest'oscillare del metro, aiutato da onomatopoeie d'ogni specie, si confaceva soprattutto alla descrizione di feste rumorose, di danze scomposte, di cavalcate a suon di trombe o di corni, ecc. Ghiribizzi musicali, in fondo, le frottole (in ispecie quelle del Vannozzo): come il *bisbidis* di Manoello giudeo, e quelle *cacce* di cui diremo piú avanti.

tola: i *gliòmmeri* (dal napol. *gliuòmmero*, 'gomitolo'), agglomeramento anch'essi di cose legate soltanto dalla rima. In una del quattrocentista napoletano Galeota leggiamo:

Dissemi d'una stella che pareo  
al monte di Medea la incantatrice,  
e che risponde e dice a chi per arte  
arriva in quelle parte navigando, ecc.

Questi rimalmezzi sono il metro che prevale anche nelle farse napoletane del Quattrocento, le quali riproducevano nell'ambiente cortigianesco i ludi scenici del popolo <sup>(1)</sup>, e in quelle frottole dialogiche inserite nelle Rappresentazioni Sacre, che si vennero via via allargando fino a costituire un piccolo dramma di soggetto domestico o borghese incorporato nell'azion principale, e da ultimo si staccarono dalle Rappresentazioni stesse, acquistando vita propria.

Accanto a questi monologhi o dialoghi di tipo giullaresco <sup>(2)</sup> si ebbero, costruite sulla stessa base metrica, frottole di tipo letterario, a cui gli antichi trattatisti davano il nome di *motto confetto*, e nelle quali proverbî e modi sentenziosi sfilano a coppie di settenari, l'una chiamando l'altra mediante la rima:

Poco vale bontade  
a chi non ha dinari.  
Chi porta buon calzari  
non cura degli spini.  
Chi ha le mani a uncini  
da lui sempre ti guarda, ecc.

Questo metro è il distico a rima baciata delle serie di proverbî tramandateci dal Medio Evo, il distico usato

(1) Notevoli, soprattutto, quelle di Pietro Antonio Caracciolo; il quale al cospetto di re Ferdinando d'Aragona e de' suoi baroni recitava egli stesso, coadiuvato da altri personaggi, farse a imitazione delle popolari.

(2) Essi durarono fra il popolo molto a lungo: son frottole anche i burleschi *mariazi* o 'mogliazzi', graditissimi a' nostri volghi nel secolo XVI.

per gli adagî anche dall'odierna poesia popolare: soltanto, nel *motto confetto* i modi sentenziosi (essendovi sempre distribuiti in modo da occupare l'ultimo verso d'una coppia e il primo della successiva), qualora si distendano ciascuno sopra un rigo, danno luogo a versi lunghi con rima al mezzo; cioè allo stesso metro ch'è preferito dalle frottole giullaresche (1).

Siffatta specie di frottola ad uso della poesia gnomica, parenetica e politica, è di gran lunga piú pregevole dell'altra nel rispetto dell'arte. Non di rado gli ammonimenti vi han tono profetico: ciò per effetto del legame che avvinceva le frottole alle *profezie*, componimenti poetici d'argomento politico o morale, assai comuni in antico, costruiti anch'essi sulla base del collegamento dei periodi ritmici mediante la rima del verso piú breve. Costante da capo a fondo è lo schema metrico in queste *profezie* (schema di serventese:  $AAAb | BBBc |$  ecc., ovvero  $Ab_7b_7c_5 | Cd_7d_7e_5 |$  ecc.); e costante anche in piú d'una delle frottole scritte con intendimento d'arte. Quella che ad ammonimento de' Priori circa il governo della città dettava il quattrocentista Antonio di Meglio, cantore « di cose morali » stipendiato dalla Signoria Fiorentina, ha lo schema:  $aab_5 | bbc_5 | ccd_5$ :

Chi disvuol ciò che volle  
non credere a sue bolle  
o suoi suggelli.

Guarda come favelli,  
ché peggio che coltelli  
è in bocca riso.

Cuor torbo e chiaro viso  
diabolico, a mio avviso,  
si può dire, ecc. (2).

(1) I versi ora riportati diventano:

Poco vale bontade a chi non ha dinari.  
Chi porta buon calzari non cura degli spini.  
Chi ha le mani a uncini da lui sempre ti guarda, ecc.

(2) L'esser qui il versicolo finale qualche volta quadernario, invece che quinario, ci avverte ch'esso costituisce, unito al verso precedente, un endecasillabo.

Noi non sappiamo in che tempo precisamente si cominciassero a scrivere queste frottole che son letterario riflesso delle cantilene giullaresche. Forse il primo tentativo di nobilitare le sconnesse cantilene care ai volghi fu fatto dal gran perfezionatore d'ogni forma della nostra lirica, da Francesco Petrarca: quasi certamente è fattura sua certa frottola che comincia « Di ridere ho gran voglia », troppo più franca e più corretta che non usasse in tali componimenti pur nel buon secolo. Essa non trovò ospitalità nel suo Canzoniere, messo insieme con criteri di selezione rigorosi. Ma ne tiene le veci la canzone « Mai non vo' più cantar com'io soleva »; la quale, se metricamente non può chiamarsi una frottola, si compone, a mo' delle frottole, d'ingredienti disparati, ha tratti enigmatici che la riaccostano a quella poesia senza senso di cui fra noi l'esempio più notevole è offerto appunto dalle frottole popolarische, abbonda di motti sentenziosi e di proverbî, come le frottole letterarie, e accoglie in gran copia i rimalmezzi, che occorrono così spesso in codesti componimenti (1).

---

(1) Anche i rimalmezzi furono rinnovati con intento d'arte negli ultimi secoli. L'Alfieri se ne valse nell'atto terzo del *Saul*:

Veggio una striscia di terribil fuoco,  
 cui forza è loco dien le ostili squadre.  
 Tutte veggio adre di sangue infedele  
 l'armi a Israele. Il fero fulmin piomba, ecc.

---

## CAPITOLO IV

### L'ottava e i rispetti

§ 1. Gli svolgimenti del tipo strofico neolatino *AAAA* e l'ottava italiana. — § 2. La decima e la nona rima. — § 3. Strambotti, rispetti e stornelli.

§ 1. *Gli svolgimenti del tipo strofico neolatino AAAA e l'ottava italiana.* — La strofa-prototipo *AAAB*, di cui abbiamo fin qui studiato gli svolgimenti nella nostra antica poesia, è una strofa tetrastica nella quale i versi lunghi monorimi cedono il luogo nell'ultima sede a un altro lungo verso con rima differente, perché debbono in tal modo connettersi con altra entità metrica distinta e per sé stante: il ritornello. È l'assetto strofico originario dei canti che segnavano il ritmo a quelle corèe femminili che non solo al calendimaggio e in campagna, ma anche sulle piazze ne' giorni festivi, per tutto il medioevo effusero il tripudio della giovinezza.

Accanto a questo tipo strofico, dove i versi monorimi son tre, abbiamo nelle origini, massime per le narrazioni de' cantimpanchi e gli ammaestramenti dei 'giullari religiosi', la stanza d'un indeterminato numero di versi tutti sopra una stessa rima (*serie continua*), ottonari qualche volta, più spesso alessandrini <sup>(1)</sup>; e abbiamo, inoltre, le coppie a rima baciata (*AA . BB . CC* ecc.) di

---

(1) Dante ricorda questa foggia di stanza nel *De vulg. eloq.*, II, xij, 2.

versi lunghi, e quelle di novenari, d'ottonari, di settenari<sup>(1)</sup>. Ma la strofa tetrastica, consacrata del pari dall'esempio solenne dei classici e dall'innodia cristiana, prevalse anche in queste serie monorime; donde un'altra strofa-prototipo, da porre a fianco a quella ora considerata: la strofa AAAA, della quale si ebbero svolgimenti analoghi e paralleli<sup>(2)</sup>.

Da una stanza come la seguente, tutta d'alessandrini con forte cesura al mezzo:

Levàime una maitina a la stela diana,  
 entrai en un zardino ch'era su 'na fiumana,  
 ed era plen de flore aulente piú de grana,  
 colgàime<sup>(3)</sup> su le flore apress' una fontana,

o da quest'altra con al mezzo lo sdrucchiolo:

Bona gent, entendetelo per che sto libro ai'<sup>(4)</sup> fato:  
 per le malvagio femene l'aio en rime trovato.  
 Quele che ver' li òmini no tien<sup>(5)</sup> complito pato,  
 chi plui<sup>(6)</sup> ad elle serve plui lo tien fol e mato,

---

(1) Anche un esempio di strofa pentastica d'alessandrini è pervenuto sino a noi: la *Leggenda de lo Sclavo Dalmasino*. E pentastica, se abbiniamo le coppie d'ottonari, è pure la strofa del carduciano *Passo di Roncisvalle* (« Fermi, fermi, cavalieri » ecc.), ricomposizione epica d'antiche romanze spagnuole e portoghesi.

(2) Questa strofa [tetrastica monorima, adattissima ai componimenti gnomici, didattici, parenetici ed espositivi, ebbe per tutto il territorio neolatino la piú larga diffusione. Se ne valsero anche i raccoglitori di proverbi, dandole luogo accanto al distico a rima baciata; per esempio:

Chi lava il capo a l'asino perde il ranno e 'l sapone,  
 chi predica in diserto vi perde lo sermone,  
 soffia due e tre volte quando è caldo il boccone,  
 non te fidare in omo che aggia rotto il groppone.

Non comperar mai panno che senta lo vergato, ecc.

(3) Mi coricai.

(4) Ho.

(5) Tengono.

(6) Piú.

o, meglio ancora, dalla seguente che ha già la rima al mezzo:

Già mai non mi conforto né mi vo' rallegrare:  
 le navi sono al porto e vogliono collare,  
 vassene la piú gente in terra d'oltremare,  
 ed io, lassa dolente, come degg'io fare?

s'intende quanto fosse facile trapassare alla stanza di quattro coppie d'endecasillabi a rima alterna:

AB. AB. AB. AB (¹);

cioè all'ottava siciliana, largamente usata dal popolo, alla spicciolata o in serie, nel mezzogiorno d'Italia.

Analogamente, lo schema fondamentale dell'antica poesia destinata alla danza: AAAB, s'intende come abbia potuto generare la stanza di tre coppie successive d'endecasillabi a rima incatenata e d'una coppia finale d'endecasillabi a rima baciata:

AB. AB. AB. CC,

cioè l'ottava toscana. È il metro dei cantastorie, il metro narrativo per eccellenza del canto popolare sacro e profano, il metro dei *cantàri* che nel Trecento si recitavano pubblicamente accompagnati da una melopèa e dal suono della viola o d'altri strumenti a corda; adottato in quello stesso secolo dal Boccaccio, piú tardi dal Boiardo e dal Pulci, per i lunghi poemi, e recato alla perfezione dal Magnifico nelle *Selve* e dal Poliziano nelle *Stanze per la Giostra* (sec. XV), dall'Ariosto nell'*Orlando Furioso* e dal Tasso nella *Gerusalemme Liberata* (sec. XVI), dal Marino nell'*Adone* e dal Tassoni nella *Secchia rapita* (sec. XVII).

All'ottava i laudesi giungono dalla ballata sa-

(¹) Questo schema ha una poesia di ben 56 stanze (*L'omo fo creato virtüoso*) che va col nome di Jacopone da Todi.

cra <sup>(1)</sup>; i cantimbanchi la raccolgono di sulle labbra dei popolani che danzavano in cerchio o intonavano « stanze per istrambotti » sotto le finestre della bella. E nel fatto, da un lato gli strambotti piú antichi tradiscono la loro origine, rivelandosi stanze di canzone popolare o ballata <sup>(2)</sup>; dall'altro, nelle vetuste canzoni a ballo s'incontrano schemi prossimi all'ottava, come questo :

*a* Entrai allo giardino  
*B* ov'erano le rose con le fiori  
*a* e aulente il gialsomino,  
*B* ch'a tutta la contra' rendia splendori.  
*a* Eo non ti vegno mino <sup>(3)</sup>  
*B* solo ch'uno basciare mi perdoni <sup>(4)</sup>;  
*O* ché ssa boccuccia tua musculiata <sup>(5)</sup>  
*cX* una fiata basciarla voria <sup>(6)</sup>.

Dal quale schema, se si escluda la necessità dell'ugual desinenza delle stanze causata dal responsorio, è fa-

<sup>(1)</sup> Per quale via, si capisce. Una laude del Dugento, ad es., comincia:

Troppo perde 'l tempo chi ben non t'ama,  
 dolce amor Jesú sovr'ogni amore!

Amor chi t'ama non sta ozioso  
 tanto li par dolce di te gustare;  
 ma tutto sorvive desideroso  
 come ti possa stretto piú amare;  
 ché tanto sta per te lo cor gioioso,  
 chi nol sentisse nol sapria parlare,  
 quant'è dolce a gustar lo tuo favore.

Qui il coro è naturale che rispondesse col vocativo (v. 2 della ripresa):

Dolce amor Jesú sovr'ogni amore!

Ed ecco l'ottava: *AB. AB. AB. XX.*

<sup>(2)</sup> Alcuni, a rime tutte alterne, cominciano e finiscono con qualche cosa che somiglia ad un ritornello (« Sonno fu che me ruppe, donna mia »).

<sup>(3)</sup> Meno.

<sup>(4)</sup> Assonanza in luogo della rima, indizio di popolarità.

<sup>(5)</sup> Che ha profumo di muschio.

<sup>(6)</sup> La ballata comincia: « Entrai allo giardino delle rose ». Me-

cile intendere come la rima interna nell'ultimo verso debba tramutarsi in finale. E l'ottava s'affaccia piú risolutamente in quest'altra ballata, non lirica ma narrativa:

Se m'ascoltate, signor, v'imprometto  
di cantar cosa che vi fia diletto.

Signori, e' fu un mercante  
ch'avea una sua donna molto bella,  
la quale avea per amante  
un giovin uom ch'era sí bel com'ella,  
e 'n fatti ed in sembiante  
godeano insieme, piú chiari che stella,  
sí ch'al mercante fu piú volte detto:  
non credendo però curò l'effetto, ecc.

Qui il ritornello, semplice esordio, non si ripeteva dopo la stanza; sicché questa, pur richiamandoci ad esso per la rima finale, costituiva un'entità metrica simile a quella che s'otterrebbe accodando la ripresa, « Udite che m'avvien per Cristo amare », a ciascuna delle centotrentadue stanze della trecentistica laude.

Quando 'l mio signore Cristo Jesú diletto  
con tutto quanto 'l core e con tutto l'affetto  
per lo infinito amore ad amar son costretto,  
sentomi tutto in amor trasformare, ecc.

Musicalmente: una frase triplicata, che corrisponde a ciascuno dei versi lunghi monorimi (qui già coppie di

---

tricamente le si accosta la canzone popolarissima della Lisabetta da Messina, ricordata dal Boccaccio nel *Decameron*. Eccone un saggio:

Potrebemene aitare l'alto Iddio,  
se fusse 'n suo piacimento,  
dell'uomo che m'è stato tanto rio,  
messo m'ha in pene e 'n tormento;  
ché m'ha furato il basilico mio  
che era pien d'olimento,  
e 'l suo olimento tutta mi sanava.

L'ultimo verso di ciascuna stanza in questa *ciciliana* è ripreso come primo dalla successiva; nuova foggia di collegamento sostituita a quella dell'ngual desinenza delle strofe, resa inutile dall'assenza del responsorio.

versetti a rima alterna), e una frase duplicata, che corrisponde a ciascuno degli endecasillabi finali a rima baciata. È lo schema ritmico e musicale del Contrasto di Cielo d'Alcamo:

Rosa fresca aulentissima c'apari 'nver la state,  
 le donne ti disiano pulzelle e maritate;  
 trami d'este focora, se t'este a bolontate (1).  
 Per te non ajo abento (2) notte e dia  
 penzando pur di voi, madonna mia, ecc. (3).

Punto d'arrivo, l'ottava rima; punto di partenza (sia nel rispetto della parola sia in quello della nota) il primo dei due schemi prototipi: *AAAB*.

§ 2. *La decima e la nona rima.* — Da questo schema procede, verosimilmente, anche la decima rima; metro di non dubbia popolarità usato specialmente da laudesi, da battuti, da giullari di Dio. Si tratta di tre coppie d'endecasillabi, a rima alterna, alle quali tien dietro un tetrastico composto di tre endeca-

(1) Se t'è a volontà, se t'aggrada.

(2) Pace.

(3) Sembra affine, fondamentale, anche la struttura dell'antichissimo ed oscurissimo *Ritmo Cassinese*, giuntoci in istato di conservazione molto imperfetto:

Eo, sinjuri, s'eo fabello, lo bostru audire compello:  
 de questa bita interpello e dell'altra bene spello;  
 poi ch'enn altu m'encastello ad altri bia renubello,  
 em mebe cendo flagello.  
 Et arde la candela sebe libera  
 et altri mustra bia dellibera, ecc.

La coppia finale più breve rivela chiaramente la sua origine dal ritornello; dirò meglio, corrisponde alla frase musicale, diversa da ciò che precede, del ritornello o della *volta* identica ad esso. Fra le romanze in francese antico edite dal Bartsch, il Carducci così traduce, conservandone il metro, quella di *Gherardo e Gaietta*:

Sabato sera in fin di settimana  
 Gaietta e Orior, sua sorella germana,  
 van per mano a bagnarsi a la fontana.  
*Soffi il venio, crolli la rama:*  
*dolce dorme chi ben s'ama, ecc.*

sillabi monorimi e d'un endecasillabo che rima coll'ultimo delle coppie; come nel seguente esempio desunto da un dugentistico *Pianto della Vergine*:

O divina potenza che 'n ciel regni,  
 perchè m'ài oggi tanto guerreggiata?  
 Lo figliuol che mi desti, come 'l degni  
 che sia diviso da me sconsolata?  
 Lo suo riposo sta 'n su quattro legni,  
 e 'nfranta è la sua carne e 'nsanguinata.  
 S' io lo riguardo, quasi non pare esso,  
 tanto mi pare lividato spesso!  
 Già non par quel che disse lo tuo messo  
 Gabriel, quando m'ebbe annunziata.

Qui ci troviamo dinanzi a un tipo strofico speciale ma regolare della stanza di ballata: le coppie alterne (*AB*) corrispondono ai piedi, la coda (*CCCB*) a una volta di ballata grande. Si tolga il ritornello, reso inutile dalla non piú ripartita recitazione fra solista e coro, e si avrà quella forma *AB . AB . AB . CCCX* (*X* uguale in tutte le strofe) che troviamo in una lunghissima *Lauda del Signore* d'indole lirica (« Voit'avere e non ti vo' lassare ») e in un *Canto* d'ignoto frate minore (« O voi c'aveti fame de l'amore ») di ben 53 strofe; dalla quale alla forma della decima rima:

*AB . AB . AB . CCCB*

il trapasso è ovvio <sup>(1)</sup>.

Infine, allo stesso tipo strofico originario sembra connettersi anche quella nona rima che fin dal Dugento fu usata come stanza (nell'*Intelligenza*, poemetto attribuito a Dino Compagni) ed ha lo schema:

*AB . AB . AB . COB.*

(1) Ben si capisce, infatti, come ne' lunghi componenti narrativi e rappresentativi l'ugual desinenza di tutte le stanze, non piú resa necessaria dal ritornello, debba esser sembrata una pastoia irragionevole. Si cercò un altro modo d'allacciar le strofe, e fu trovato nel rappicco delle prime parole di ciascuna alle ultime della precedente; rappicco costante nella decima rima.

Questo metro fu rinnovato dal Giusti, in una poesia  
*A Gino Capponi*:

Come colui che naviga a seconda  
 per correnti di rapide fiumane,  
 che star gli sembra immobile, e la sponda  
 fuggire, e i monti e le selve lontane;  
 così l'ingegno mio varca per l'onda  
 precipitosa delle sorti umane:  
 e mentre a lui dell'universa vita  
 passa dinanzi la scena infinita,  
 muto e percosso di stupor rimane.

E ai tempi nostri ne han fatto uso il Marradi e il D'Annunzio, il quale ultimo, nell'*Isotteo*, ha quattro nove rime e quattro sonetti in onore di questo metro (<sup>1</sup>).

§ 3. *Strambotti, rispetti e stornelli*. — Tanto l'ottava siciliana (*AB . AB . AB . AB*), che ci richiama al tipo strofico primitivo *AAAA*, quanto l'ottava toscana (*AB . AB . AB . CC*), che ci richiama al tipo strofico primitivo *AAAB*, han servito fino dalle origini, e servono tuttora, per gli *strambotti* o *rispetti* (spicciolati o in serie), di cui la musa popolare si è sempre compiaciuta, e si compiace anche ai giorni nostri. *Strambotto* o *rispetto* è nome che dinota una contenenza, non una speciale forma metrica. Metricamente, gli *strambotti* sono ottave. Tale contenenza sembra essere stata, in origine, satirica: oltralpe, nel medioevo, l'*estrabot* si usò a sfogare la malignità plebea, il *respit*, più proprio de' villani, anche ad ammonire sferzando.

Ma, poiché l'uno e l'altro servirono ad esprimere concisamente in un verso, ovvero in un distico, il sentimento genuino dei volghi, la denominazione dovette ben presto estendersi pure alle brevissime strofe, d'un solo verso o di due, che traducevano in parole i moti improvvisi del cuore; dovettero servire anche all'effu-

(<sup>1</sup>) Sono indirizzate al Marradi, e cominciano: « O poeta gentil, quanto mi piacque | che ti vidi onorar la rima nona! ».

sione del sentimento amoroso nella parola armonizzata. In seguito, poi, questo verso (A) o questa coppia di versi (AB), a cui rispondeva una determinata frase musicale, venute nelle mani d'un verseggiatore plebeo mirante a dare a siffatte secrezioni fuggevoli del sentimento del popolo forma comechessia letteraria ed opportuno svolgimento, è naturale che venisse ripetuto tre o quattro volte (numero consueto, come sappiamo); ed ecco il rispetto o strambotto: AB . AB . AB, o piú spesso, anzi da ultimo normalmente, AB . AB . AB . AB.

Di questa forma di strambotto popolare in uso nel mezzogiorno d'Italia (l'*ottava siciliana* già ricordata) ecco un esempio molto antico :

Valletto, se m'amate, siate saggio,  
non vi fidate in nullo compagnone;  
tieni celato quel che ditto t'aggio;  
non vi vantate della mi' persone:  
ché se 'l sapesson gli parenti ch'aggio,  
tu sarie morto ed io scamparia none<sup>(1)</sup>.  
S' tu fossi morto, saria gran dannaggio;  
s' io fossi morta, saria gran ragione.

Ed eccone anche uno di quei poeti meridionali della fine del Quattrocento, come il Cariteo o Serafino dell'Aquila, che dello strambotto caro ai volghi si valsero con intento d'arte. È del Galeota, il piú fecondo strambottista d'allora<sup>(2)</sup>:

In mare è la mia vita arrisicata,  
d'inverno, in mezzo al Faro di Messina:  
al vento, a la fortuna abbandonata,  
di notte con le negre onde cammina.  
Un remo ed una vela ha conservata  
la stanca mia barchetta peregrina,  
e così sola va per disperata,  
ché Amore lo comanda e 'l Ciel destina.

(<sup>1</sup>) Non scamperei.

(<sup>2</sup>) Dello strambotto tutto su due rime questi non solo si valse anche per tenzoni in versi, per novelle, per epistole e per elegie; ma

In Toscana, dove piú rapidamente vediamo aver progredito l'educazione artistica del popolo, la bella euritmia della strofe ottastica di tre coppie a rime alterne suggellate da una a rime uguali, ben presto dai poeti cari al volgo poté essere cercata anche fuori delle necessità musicali, cioè pur usandosi negli strambotti d'intonare tutte e quattro le coppie sull'aria della prima. E cosí si ebbero le « stanze per istrambotti » (1) che s'intonavano sul liuto o sulla cetra o sulla viola (2), le « stanze rusticali » della *Nencia da Barberino* e della *Beca da Dicomano* (3), i « rispetti continuati » del Poliziano e del Magnifico, i popolarissimi *Rispetti per*

---

lo accodò e allacciò alle sue frottole (pratica che a Napoli fu seguita pure da altri): insomma, ne fece uso analogo a quello che nel Cinquecento molti faranno poi delle *stanze*, cioè dell'ottava rima. Spesso i suoi strambotti sono incatenati da rappiccio di parole, qualche volta hanno una coda, qualche altra ciascun verso vi riprende la chiusa del precedente.

(1) Risalgono a mezzo il Quattrocento quelle del fiorentino Benedetto Biffoli di cui riferiamo qui le prime due:

I' son venuto, rilucente stella,  
sol per veder tuo' graziosi lumi,  
che fan languir mia vita tapinella  
stretta nel laccio de' tuo' bei costumi;  
ch'ogni fiata sento tua favella,  
mancan mie forze, e par ch'io mi consumi:  
ond'io ti prego, signor mio crudele,  
ch'aggi pietà del tuo servo fedele.

O chiaro specchio, albergo di mia vita,  
viva fontana sei di gentilezza:  
or quanto mi dorrà la tua partita,  
piena d'affanno, priva di dolcezza!  
O fiordaliso, o rosa mia fiorita,  
principio fusti d'ogni mia asprezza.  
Tu vedi ben ch'io mi moro d'amore:  
deh! mòviti a pietà, caro signore!

(2) Allegre brigate di giovani solevano cantarle: sia come serena, sia nelle mascherate carnevalesche, « per le strade — scriveva l'Olimpo, che ne compose parecchie — dove miravano molte donne belle ».

(3) La *Beca* comincia: « Ciascun la *Nencia* tutta notte canta ».

*Tisbe*, quelli del Giustinian, ancor vivi in parte sulle labbra dei volghi, e dell'Olimpo, freschi e fragranti come un mazzo di fiori campestri; tutti e sempre, ottave della forma piú comune: *AB. AB. AB. CC.*

E questa forma s'usa tuttora per il *rispetto* — che per lo piú è di contenenza amorosa — non in Toscana soltanto, ma in tutta Italia. Il popolo canta a questo modo le bellezze dell'innamorata:

Siete piú bianca che non è lo giglio  
e chiara quanto l'acqua di fontana;  
la rosa v'ha donato il suo vermiglio,  
vi lodano da Roma a tramontana;  
e tutto il mondo ne fa un gran bisbiglio,  
che voi ne siete la piú bella dama <sup>(1)</sup>.  
Vostra bellezza rammentata sia  
da Roma per infine alla Turchia.

Tuttavia, anche un'altra forma, della quale non si hanno esempî anteriori al Trecento (e pur di tal secolo in numero scarso), a' giorni nostri è largamente adoperata dal popolo per il *rispetto*: quella che si compone di due coppie a rima incatenata e due altre a rima baciata: *AB. AB. CC. DD.* Eccone un esempio antico:

O perlaro gentil, che dispogliato  
se' per l'inverno ch'ogni fior nasconde,  
nel tempo novo dolze innamorato  
ritorneranno li fiori e le fronde.  
Ma io dolente, quanto piú vo innanzo,  
nell'amor di costei piú disavanzo.  
Ahi lasso a me! non vol piú annamorarmi  
la bianca mano che solea toccarmi.

Ed oggi nel contado toscano s'ode cantare:

Colombo bianco, quanto ti ho seguito  
e l'ali d'oro t ho fatto portare!  
Hai preso un volo e poi te ne se' ito,  
quando era il tempo ancor di vagheggiare.

---

(1) L'assonanza (*dama-tramontana*) ricorre spesso nel canto popolare in luogo della rima.

Colombo bianco dall'ali d'argento,  
 tornalo a vagneggià 'l tuo cor contento!  
 Colombo bianco dall'ali d'ottone,  
 tornalo a vagheggià 'l tuo primo amore! (1)

In queste varie forme dello strambotto e del rispetto lo spunto primordiale spontaneo, a cui sopra accennavamo, appare svolto e rilavorato: anzi, nell'ultima, dopo essersi effuso per le due prime coppie, è ripreso, variamente modificato, nelle altre due. Resta, invece, nella sua congenita brevità in un'altra forma schiettamente popolare ed antichissima, collegata, secondo ogni verosimiglianza, con quelle serie medievali di proverbî in rima il cui metro è il distico a rima baciata usato anche oggi dal popolo per gli adagi: lo *stornello*. Questa forma, la quale ha infatti carattere sentenzioso o epigrammatico ed è quella che gl'improvvisatori preferiscono nelle loro gare poetiche (stornello è diminutivo di *estorn*, che in provenzale significa 'battaglia', 'contrasto'), consta o d'una coppia *AA*, o d'un terzetto *ABA* con consonanza atona del verso di mezzo cogli altri due:

Se vuoi venir con me: a stornellare,  
 piglia la sedia e mettiti a sedere,  
 di' quante stelle è in cielo e pesci in mare,

o, ben più sovente, d'un terzetto *aBA* (*a* quinario) con consonanza atona come sopra:

Fior d'erbe amare,  
 se il capezzale lo potesse dire,  
 oh! quanti pianti potrebbe contare!

Questa costante invocazione iniziale d'un fiore, senza

(1) La doppia coppia d'endecasillabi a rima baciata, oltre che nel *rispetto*, di cui costituisce la seconda parte, vive oggidì tra il popolo come breve componimento per sé stante: la *romanella* in uso nel basso Bolognese e nella Romagna, affine alla *villota* del Veneto.

nesso con ciò che segue, ci richiama alla necessità d'una ripresa del canto per parte dello stornellatore o della stornellatrice.

Anche lo strambotto o rispetto e lo stornello furono rinnovellati dai poeti moderni. Il Dall'Ungaro ne scrisse, mantenendovi l'intonazione popolare, di soggetto politico; Severino Ferrari li adottò come stanze d'un unico componimento; il Carducci alle serie di due o tre rispetti conservò i nomi antichi: *serenate, mattinate, dipartite, disperate*, usandovi sempre le coppie finali a rima baciata:

Batte a la tua finestra, e dice, il sole:  
 levati, bella, ch'è tempo d'amare.  
 Io ti reco il desir de le viole  
 e gl'inni de le rose al risvegliare.  
 Dal mio splendido regno a farti omaggio  
 io ti meno valletti Aprile e Maggio  
 e il giovin anno che la fuga affrena  
 sul fior de la tua vaga età serena, ecc. (1),

e gli piacque suggellare la compiuta raccolta delle sue poesie con uno stornello:

Fior tricolore,  
 tramontano le stelle in mezzo al mare  
 e si spengono i canti entro il mio core.

Nelle *Myricae* del Pascoli, tra rispetti anch'essi con duplice coda monorima, ve ne son due (*Fides* ed *Or-*

---

(1) Così il principio di *Mattinata*. E con uno spunto di canto popolare anche più schietto, *Serenata* comincia:

Le stelle che viaggiano sul mare  
 dicono: — O bella luna, non dormire,  
 o bella luna, vògliti levare,  
 ché noi vogliamo per lo mondo gire.  
 Vogliam fermarci su la camerella  
 ove nel sonno sta nostra sorella,  
 nostra sorella splendente e bruna,  
 che un mago ci ha rapita, o madre luna. —

*fano*) meritamente famosi. Inoltre, v'è fatto uso sapiente pur delle quattro coppie a rime incatenate:

## I.

Erano in fiore i lilla e l'ulivelle,  
 ella cuciva l'abito di sposa;  
 né l'aria ancora aprìa bocci di stelle  
 né s'era chiusa foglia di mimosa:  
 quand'ella rise; rise, o rondinelle  
 nere, improvvisa: ma con chi? di cosa?  
 Rise, così, con gli angioli, con quelle  
 nuvole d'oro, nuvole di rosa

## II.

Siedon fanciulle ad arcolai ronzanti,  
 e la lucerna i biondi capi indora;  
 i biondi capi i neri occhi stellanti  
 volgono alla finestra ad ora ad ora:  
 attendon esse a cavalieri erranti  
 che varcano la tenebra sonora?  
 Parlan d'amor, di cortesie, d'incanti:  
 così parlando aspettano l'aurora <sup>(1)</sup>.

---

(1) A rime tutte alterne è anche lo strambotto carducciano *Passa nave mia con vele nere*; ma il 3° verso e il 5° vi sono in consonanza atona col 1°, e la coppia iniziale (AL) è ripetuta identica come coppia finale.

---

## CAPITOLO V

### Il sonetto e il madrigale

- § 1. L'origine del sonetto. — § 2. Principali tipi del sonetto. —  
§ 3. Sue varietà e suoi artifici. — § 4. L'origine e la forma  
del madrigale. — § 5. Rotondelli, discordi e cacce.

§ 1. *L'origine del sonetto.* — Come accanto allo strambotto o rispetto che sta a sé abbiamo le serie di « stanze per istrambotti », così accanto al sonetto come componimento per sé stante avemmo in antico le « corone di sonetti »; cioè sonetti collegati dall'unità dell'argomento (quelli, ad es., dei mesi dell'anno e dei giorni della settimana di Folgore da San Gemignano e di Cene dalla Chitarra) e un intero lunghissimo poema in sonetti, *Il fiore*. Anche il sonetto adunque (come le ottave, che di *stanze* conservaron pure il nome) fu sin dal Dugento usato come stanza. E nel fatto è una stanza di canzone senza responsorio; cioè un'unità ritmica atta così a stare a sé, come a formare, ripetuta più volte, un componimento poetico intorno ad un determinato soggetto.

Il sonetto non fu propriamente popolare nemmeno in origine: i suoi esempî più antichi sono di poeti d'arte. Ma al popolare strambotto debbono aver avuto l'occhio, nel foggiarlo primamente, questi poeti. Esso rappresenta, a così dire, un compromesso fra la stanza per istrambotti e la stanza di canzone a cui quei verseggiatori erano avvezzi. A suo luogo, trattando di quest'ultima, vedremo ch'è sempre fundamentalmente bipartita, e che nella prima parte vi si replica due volte la frase musicale, nella seconda si svolge una

frase musicale differente; della stanza per istrambotti sappiamo ch'è quadripartita, e che la frase musicale v'è replicata identica quattro volte. Ora il sonetto consta appunto di due parti, le quartine e i terzetti; al tempo stesso, si divide in quattro, poichè tanto le quartine quanto i terzetti son due, ma con questo: che la frase musicale, la quale nelle quartine si ripete identica, varia nelle terzine. Nel foggiar la stanza a cui diedero il nome di *sonetto* <sup>(1)</sup>; quei poeti d'arte sembra che dapprima abbian semplicemente ideato l'unione di due strambotti, l'uno di quattro coppie alterne, sopra un dato motivo, l'altro di tre <sup>(2)</sup>, sopra un altro. Ecco, infatti, un sonetto antichissimo, d'intonazione popolare, il cui schema è *AB . AB . AB . AB | CD . CD . CD*:

Tapina oimè, c'amava uno spaviero,  
amaval tanto ch'io me ne moria!

A lo richiamo ben m'era manero,  
ed unque troppo pascer nol dovía.

Or è montato e salito sí altero,  
essai piú altero che far non solía,  
ed è assiso dentro a uno verzero,  
un'altra donna lo tene in balía.

Sparvero mio, che io t'avea nodrito!  
sonaglio d'oro ti facea portare,  
perché dell'uccellar fossi piú ardito.

Or se' salito sí come lo mare,  
ed ha' rotti li geti, e se' fuggito,  
quando eri fermo nel tuo uccellare <sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> *Sonet* in provenzale voleva dire, genericamente, "componimento poetico musicato". In latino Dante traduce la parola sonetto con *sonitus*, "suono".

<sup>(2)</sup> D'antichi strambotti popolari di tre coppie tutte alterne, ecco un esempio:

Con lagrime mi levo ogni mattino,  
con lagrime mi lavo viso e mane;  
con lagrime ho perduto l'amor fino,  
con lagrime lo penso riscattare;  
con lagrime m'inchino a Dio divino  
quando a lui grazia voglio domandare.

<sup>(3)</sup> Ispirato ai modi e alle forme della poesia di popolo, questo

§ 2. *Principali tipi del sonetto.* — Già in questo sonetto si manifesta nella seconda parte la tendenza a sostituire, nel collegamento logico, alle tre coppie, due terzetti: *CDC.DCD*. Essa apparirà ben presto anche nella prima parte, e la pausa divisoria dopo il primo tetrastico verrà a coincidere, verosimilmente, col termine della prima frase musicale, estesa dalla prima coppia a tutta intera la quartina e replicata nel tetrastico seguente secondo quella geminazione (*iteratio modulationis*, per dirla con Dante) che vedremo caratteristica della prima parte della stanza di canzone. Ed ecco così lo schema fondamentale del sonetto italiano: due quartine (*pièdi*) e due terzine (*volte*): *ABAB.ABAB.CDC.DCD*, come in quest'esempio, antichissimo, di Giacomo da Lentini:

Cotale gioco mai non fu veduto:  
 ch'aggio vergogna di dir ciò ch'io sento,  
 e döttone <sup>(1)</sup> che non mi sia creduto,  
 perch'ogn'omo ne vive a scalmimento.

Pur uno poco sia d'amor feruto,  
 sí si raccozza, e fa suo parlamento,  
 e dice: « Donna, s'io non aggio aiuto,  
 io me ne moro, e fonne sacramento ».

Grande noia mi fanno i menzogneri,  
 sí 'nprontamente dicon lor menzogna;  
 ma io lo vero dicol volontieri.

Ma tacciolmi, che non mi sia vergogna:  
 ca <sup>(2)</sup> d'onne parte, amor, ho pensieri,  
 ed entra meve <sup>(3)</sup> com'acqua in ispogna <sup>(4)</sup>.

I sonetti come questo, a rime tutte alterne nelle quartine, prevalgono in origine; ma, col piú netto

---

sonetto è tuttavia fattura d'un poeta d'arte. N'è prova la risposta per le rime (dell'amante alla donna), che, come altri ha giustamente osservato, è nel solito linguaggio della lirica amatoriale aulica del Dugento.

(1) Ne temo.

(2) Poiché.

(3) Entro me.

(4) Spugna.

afferinarsi in esse della bipartizione ritmica e musicale, in luogo della divisione in quattro coppie, il doppio tetrastico a rime incrociate (*ABBA*) vi venne ottenendo il predominio, come già si può osservare nella *Vita Nuova* e nel Canzoniere di Dante. E pur ne' terzetti, avendo ciascuno di essi acquistato vita propria, accanto allo schema su due sole rime (*CDC.DCD*, ovvero anche *CDC.CDC*) si venne facendo strada quello su tre: *CDE.CDE* o, men sovente, *CDE.EDC*. Sono gli schemi preferiti dai sonettisti italiani — nonché dai loro infiniti imitatori francesi, inglesi, spagnuoli — dal Petrarca in poi, e tuttora prevalgono sul primitivo, sopra accennato. Ognuno ha in mente, ad es., questo sonetto del cantor di Laura:

Solo e pensoso i piú deserti campi  
vo misurando a passi tardi e lenti,  
e gli occhi porto, per fuggire, intenti  
ove vestigio uman l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi  
dal manifesto accorger delle genti,  
perché negli atti d'allegrezza spenti  
di fuor si legge com'io dentro avvampi.

Sí ch'io mi credo omai che monti e piagge  
e fiumi e selve sappian di che tempre  
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sí aspre vie né sí selvagge  
cercar non so, ch'Amor non venga sempre  
ragionando con meco, ed io con lui.

Ed eccone un altro d'uguale struttura, anch'esso, di soggetto amoroso, d'un grande poeta moderno, il Carducci:

Or ch'ai silenzi di cerulea sera  
tra fresco mormorio d'alberi e fiori  
ella siede, e in soavi aure ed odori  
freme la voluttà di primavera,

tu di vetta a l'antica alpe severa  
tra i verdi a l'albor tuo tremuli orrori  
la cerchi, o luna, e quella dolce e altera  
fronte del tuo piú vivo raggio irrori.

Tal forse, o greca dea, la pura fronte  
 chinavi, in cuor d'Endimion pensosa,  
 sul tuo grande sereno arco d'argento;  
 e i fiumi al bianco piè pel latuio monte,  
 raggiati da la faccia luminosa,  
 scendeau d'amore a ragnar col vento.

§ 3. *Varietà e artifizi del sonetto.* — Accanto a queste forme del sonetto *semplice*, si ebbero ne' primi secoli della nostra letteratura il sonetto *doppio* o *rinterzato*, il sonetto *continuo*, il sonetto *minore*, il sonetto *caudato*.

Nel sonetto doppio o rinterzato vediamo inserito un settenario fra gli endecasillabi di ciascuna coppia delle quartine e dopo il primo e il secondo verso di ciascun terzetto (forma piú antica) ovvero dopo il secondo solamente (forma meno antica). Della seconda specie è questo di Dante:

O voi che per la via d'amor passate,  
 attendete e guardate  
 s'elli è dolore alcun quanto 'l mio grave;  
 e prego sol ch'audir mi sofferiate,  
 e poi immaginate  
 s'io son d'ogni tormento ostale e chiave.

Amor, non già per mia poca bontate,  
 ma per sua nobiltate,  
 mi pose in vita sí dolce e soave,  
 ch'io mi sentía dir dietro spesse fiate:  
 Deo, per qual dignitate  
 cosí leggiadro questi lo cor àve?

Or ho perduta tutta mia baldanza,  
 che si movea d'amoroso tesoro;  
 ond'io pover dimoro  
 in guisa che di dir mi ven dottanza:

sí che, volendo far come coloro  
 che per vergogna celan lor mancanza,  
 di fuor mostro allegranza,  
 e dentro da lo core struggo e ploro <sup>(1)</sup>.

(1) Schema identico a questo ha un sonetto rinterzato del D'Annunzio, nell'*Isotico*. Giova notare, che accanto a queste forme normali

Nel sonetto continuo le rime delle quartine continuano ne' terzetti. Ce ne offre esempio uno di Cino da Pistoia, che comincia: « Uomo smarrito, che pensoso vai ». Il sonetto minore è quello in cui i versi son minori dell'endecasillabo. Nessun esempio se ne conosce de' primi secoli (all'infuori di quelli composti all'uopo dai vecchi trattatisti di metrica); ne hanno, invece, parecchi i poeti contemporanei: tutti di settenarî il D'Annunzio, di quinarî Arturo Graf (*Sonetto minimo*). Per contro, diffuso anticamente e poco in uso oggidì è il sonetto caudato, cioè il sonetto a cui, quasi avendo presente quel suo carattere di canzone a cui s'è accennato, si appiccava da ultimo a mo' di commiato (come appunto alla canzone) una coda d'uno o due o più versi. Questa *coda* non si trova ne' sonetti più antichi, né mai la usarono Dante e il Petrarca; ma già nell'ultimo quarto del secolo XIII compare in sonetti di rimatori fiorentini e pisani, e nel XIV ricorre frequentemente nella poesia familiare o borghese. Prevale dapprima la coda di due endecasillabi a rima baciata, indipendente dalle rime del sonetto <sup>(1)</sup>; ma già nel Trecento parve buon artificio allacciare codesta coppia di versi al sonetto mediante un settenario che riprenda la rima dell'ultimo verso di questo, e ne' due secoli successivi la coda così fatta (*aBB*) continuò quasi sola ad esser usata, valendosene in ispecial modo i poeti giocosi, come il Burchiello, il Pistoia, il Berni, il Tassoni. Ai bernieschi e al loro duce piacque anche replicarla più volte, e ne venner fuori quelle *sonettesse*, a volte lunghissime, del Berni stesso, del Lasca e d'altri cinquecentisti, nelle quali si ride e si deride. Ne ha

---

del sonetto doppio, gli antichi metricisti ne distinguono altre *secondarie, ibride, degenerate, speciali*, tutte in uso ne' primi secoli della nostra letteratura.

(<sup>1</sup>) Invece d'una sola (*AA*), se ne hanno a volte due (*AA . BB*) ed anche tre.

piú d'una anche il Carducci; al quale appartiene questo sonetto piú volte caudato, *A un geometra*:

Dimmi, triangoluzzo mio squadrato,  
che al mondo se' degli animali rari,  
furono prima i ciuchi o i somari?  
e quel tuo capo è un circolo o un quadrato?

Anco: il cervel, se fior te n'è restato,  
è isoscelo o scaleno o ha lati pari?  
Se' tu l'ambasciador de' calendari,  
o un parallelogrammo battezzato?

Buona gente, i' vi prego che pigliate  
questo bambolon mio c'ha di molt'anni,  
e che 'l mettiatè a nanna e lo culliate.

Tenetel chiuso, ché gli è un barbagianni  
e non fa che sciupar vie lastricate,  
mangiar del pane e consumar de' panni.

E quando fuor d'affanni  
averà messo il dente del giudizio,  
fate sonare a la ragion l'uffizio.

O bello sposalizio  
che vogliam fare come piú non s'usa,  
accoppiandolo a monna Ipotenusal!

E mi dice la Musa  
che di questi rettangoli appaiati  
nasceran di be' circoli quadrati.

Ma, salvo eccezioni, tutte queste varietà del sonetto, nonché gli artifizi fonetici e retorici che furon per esso escogitati — le rime composte <sup>(1)</sup>, le rime tutte sdrucceole <sup>(2)</sup> o tutte tronche <sup>(3)</sup>, le rime diffi-

(1) Cioè due o piú parole riunite per la rima sotto uno stesso accento (*morde — for de, guelfa — s'el fa*), come in una corrispondenza in sonetti dei trecentisti Gidino da Sommacampagna e Francesco di Vannozzo.

(2) Come nel sonetto di Fazio degli Uberti « Io son la magra lupa d'avarizia ».

(3) Eccone un esempio, ignoto a' metricisti, di Bonaccorso da

cili <sup>(1)</sup>, le rime equivoche <sup>(2)</sup>, la retrogradazione <sup>(3)</sup>, i linguaggi diversi <sup>(4)</sup>, ecc. — coll'andar del tempo e col

Montemagno:

Amor con le sue man compose te,  
che di sua gentilezza ornata t'ha,  
con altera bellezza che ti dà  
d'amoroso piacere e di merzé,

mostrando in te quanto valore ha in sé,  
perché ne' tuo' begli occhi sempre sta,  
il qual di gran dolcezza prender fa  
chi vedrà quella luce dov'ella è.

In bella giovinezza porti tu  
adorna leggiadria, come appar qui;  
poi che tu se' ornata da lui sí,

ed hai perfettamente ogni virtù:  
così in sulla cima d'amor vo,  
po' che del tuo amor fasciato so'.

<sup>(1)</sup> Tali son quelle del dantesco « E' non è legno di sí forti nocchi »,

<sup>(2)</sup> Cioè formate da parole che hanno lo stesso suono ma significato differente. Buon saggio questo del Petrarca:

Quand'io son tutto vòlto in quella parte  
ove il bel viso di madonna luce,  
e m'è rimasa nel pensier la luce  
che m'arde e strugge dentro a parte a parte ;

io che temo del cor che mi si parte,  
e veggio presso il fin de la mia luce,  
vòmmene in guisa d'orbo senza luce,  
che non sa 've si vada e pur si parte.

Così davanti ai colpi de la morte  
fuggo, ma non sí ratto che il desio  
meco non venga come venir sóle.

Tacito vo ; ché le parole morte  
farian pianger la gente, ed io desio  
che le lagrime mie si spargan sole.

<sup>(3)</sup> È quell'artificio per cui ciascun verso si può leggere anche da destra a sinistra e rimano fra loro, secondo la stessa regola delle finali, anche le parole iniziali.

<sup>(4)</sup> L'italiano e il latino (nel qual caso il sonetto dicevasi *semi-letterato* ovvero *metrico* secondo che i versi in latino eran dell'autore stesso o d'antichi poeti), l'italiano e il francese o il provenzale (nel qual caso si chiamava *bilingue*), l'italiano, il latino e il francese

trionfar d'un piú sano concetto della tecnica del poetare, caddero in disuso. Restò invece, principale fra i metri italiani e caratteristico della nostra poesia presso gli stranieri, il sonetto semplice; che, levato a vera altezza dal gran lirico del Trecento, due secoli piú tardi serví a diffonder per l'Europa le fiamme del petrarchismo, ebbe dagli Arcadi culto amoroso, e fu restituito al primitivo splendore dall'Alfieri, dal Monti, dal Foscolo. Ultimamente se n'è valso da maestro il Carducci (1). Il quale cosí delinea, appunto in un sonetto, la storia del sonetto italiano:

Dante il muover gli diè del cherubino,  
e d'aere azzurro e d'òr lo circondò;  
Petrarca il pianto del suo cor, divino  
rio che pe' versi mormora, gl'infuse.

La mantüana ambrosia e 'l venosino  
miel gl'impetrò da le tiburti muse  
Torquato; e come strale adamantino  
contro i servi e i tiranni Alfier lo schiuse.

La nota Ugo (2) gli diè de' rusignoli  
sotto i ionii cipressi, e de l'acanto  
cinsel fiorito a' suoi materni soli.

Sesto io no, ma postremo, estasi e pianto  
e profumo, ira ed arte, a' miei di soli  
memore innovo ed ai sepolcri canto.

o il provenzale (nel qual caso era detto *trilingue*). Ecco le terzine d'un sonetto di Fazio degli Uberti:

*O spes dilecta et vita cordis mei,*  
vedi a che porto sono in questa barca;  
*tu sola potes dare vitam ei*

che per gran pena d'esto mondo varca.  
*O cara soror, miserere mei*  
levando il peso il quale Amor mi carca.

(1) I sonetti di lui sono moltissimi, da *Juvenilia* sino a *Rime e ritmi*. Nelle *Rime nuove* ce n'è anche uno in quinari doppi:

Il sole tardo ne l'invernale  
ciel le caligini scialbe vincea,  
e il verde tenero de la novale  
sotto gli sprazzi del sol ridea, ecc.

(2) Ugo Foscolo.

§ 4. *L'origine e le forme del madrigale.* — Come il sonetto ebbe origine per opera di poeti d'arte, sul modello, al tempo stesso, della stanza di canzone, bipartita, e dello strambotto, quadripartito; così pure per opera di poeti d'arte fu foggiato nella forma in cui ci è giunto, sul modello della stanza di ballata, e insieme dello strambotto, il *madrigale* (o *madriale* o *marigale*); breve componimento, di cui non si hanno esempî né anteriori al secolo XIV né estranei alla poesia della società elegante, presso la quale ha avuto fortuna.

Il madrigale è componimento d'indole essenzialmente musicale; certamente connesso, nelle sue origini, col canto a piú voci libero ed eslege, col canto « a volontà » dei grossolani dicitori che, esperti nel suono di strumenti e nella modulazion vocale, a frotte sollazzavano la « bona gente » sulle piazze e ne' trivi<sup>(1)</sup>. Dal cerchio degli artigiani o de' villici attornianti i loro *canterini* il madrigale salí durante il Trecento nelle sale signorili, ma non mutò natura. Si seguì a cantarlo a piú voci; e ne' manoscritti di poesie con notazione musicale, esso va unito alle ballate e alle stanze per istrambotti. Di queste ultime ha la coppia finale monorima (talvolta doppia, come negli strambotti di tipo *AB. AB. CC. DD*)<sup>(2)</sup>; della stanza di ballata,

(1) Nelle Glosse ai *Documenti d'amore*, le quali risalgono a' primi decenni del secolo XIV, Francesco da Barberino, trattando dei « modi di trovare e di rimare », chiama il canto di piú voci (*concinium*) senza ritmico ordinamento (*inordinatum*) un genere poetico « a volontà » (*voluntarium*), e soggiunge: « come il madrigale e simili » (*ut matriale et similia*). Nella *Cronaca del Convento di S. Caterina*, pure del secolo XIV, si accenna ad un adolescente che sapeva cantare tutto ciò che v'era di piú difficile nell'arte musica « circa i madriali » (*circa matrialia*).

(2) Questa coppia tien dietro addirittura a due stanze di strambotto *AB. AB. CC* in un madrigale (« Sotto l'impero del possente prenze ») che giustamente il Carducci definí una forma mista tra il madrigale e il rispetto.

nella forma che le diventò normale, ha i due piedi costantemente di tre versi (svolgimento del distico originario) (1).

Ecco i principali schemi del madrigale, secondo gli esempî che ce ne sono pervenuti:

1°. *ABC.ABC.DD*:

Nova angeletta sovra l'ale accorta  
scese dal cielo in su la fresca riva  
là ond'io passava sol per mio destino.

Poi che senza compagna e senza scorta  
mi vide, un laccio che di seta ardiva  
tese tra l'erba ond'è verde il cammino.

Allor fui preso, e non mi spiacque poi,  
sì dolce lume usciva degli occhi suoi.

(Petrarca).

2°. *ABB.CDD.EE*:

Io fui già bianco uccel con piuma d'oro:  
piacqui tanto, che al canto Amor mostr'ho.  
Ed or son fatto corbo, e canto *cro*.

Quel signor che mi trasse a sé selvaggio,  
com'a lui piacque, me per l'ale prese,  
e subito d'amore il cor m'accese.

Qual per isdegno non so poi mi diè  
in preda là a chi porta mia fe'.

(Antonio degli Alberti) (2).

(1) Si hanno, tuttavia, anche madrigali con tre terzetti iniziali, corrispondenti ai tre piedi della primitiva stanza di canzone a ballo. Ad es., uno di Franco Sacchetti (« Rivolto aveva il zappator la terra ») ha lo schema *ABB.CDD.DEE.FF*; un altro, d'anonimo trecentista (« La bella e la vezzosa caviuola »), lo schema *ABB.CDD.EFF.GG*. E in uno, allegorico, la coppia a rima baciata tien dietro a tre terzine regolari: *ABA.BOB.ODO* (« Nell'ora ch'a segar la biónda spiga »).

(2) Alcune volte questo schema, per esser ne' terzetti uguale la prima rima, diventa *ABB.AOC.DD*; qualche altra, la coppia finale è allacciata a ciò che precede da un endecasillabo che rima coll'ultimo verso della prima parte, stabilendosi così quel legame che vedemmo costante fra la volta e i piedi nella stanza di ballata. Si ha in tal caso

3°. *ABA . BCB . CC :*

Non al suo amante piú Diana piacque  
quando, per tal ventura, tutta ignuda  
la vide in mezzo de le gelide acque,

che a me la pastorella alpestra e cruda  
posta a bagnar un leggiadretto velo  
ch'a L'AURA il vago e biondo capel chiuda;

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,  
tutto tremar d'un amoroso gelo.

(Petrarca) <sup>(1)</sup>.

4°. *ABA . CBC . DE . DE :*

Perch'al viso d'Amor portava insegna,  
mosse una pellegrina il mio cor vano;  
ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna.

E lei seguendo su per l'erbe verdi,  
udi' dir alta voce di lontano:  
— ah! quanti passi per la selva perdi! —

Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio,  
tutto pensoso e rimirando intorno.

Vidi assai periglioso il mio viaggio,  
e tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.

(Petrarca).

Qui la coppia finale replicata è a rime alterne; ma altre volte ha rima baciata: donde lo schema *ABB . CDD . EE . FF*.

Il madrigale, salvo non frequenti e tarde eccezioni <sup>(2)</sup>, è d'argomento amoroso, ed ha carattere idillico.

lo schema *ABB . AOC . CDD*, ch'è quello del madrigale del Petrarca « Or vedi, Amor, che giovenetta donna ».

<sup>(1)</sup> Anche qui la coppia finale appare non disgiunta da' terzetti; dacché nel secondo la sua rima è preannunziata. I terzetti possono anche rimare un po' diversamente: *ABA . OBC*; designeremo allora con *DD* la coda.

<sup>(2)</sup> È del 1406 uno di soggetto politico, che comincia: « Godi, Fiorenza, po' che se' sì grande » (famoso verso di Dante, qui tratto, toltane l'ironia, a significato d'apoteosi). Un altro, pure politico, a versi italiani frammette versi latini e francesi.

In ogni tempo e in ogni luogo il pastorale, il bucolico diletto la società raffinata: anticamente, inoltre, fuor dall'angustia delle vie turrite, in campagna, per prati e per riviere, l'amore trovavasi più a suo agio, come s'è visto anche dalle *canzoni a ballo*, con cui questa tenue ed aggraziata forma di componimenti per musica dimostra affinità molto stretta. Di qui nel madrigale certi accenni, per cui gli antichi trattatisti poterono pensare ad una sua origine non solo popolare ma villanesca: della quale, tuttavia, nessun documento rimane all'infuori della loro affermazione; forse determinata, certamente avvalorata, dalla pretesa etimologia. Era questa da *mandria*; donde *mandriale*, « quasi cosa uscita dalla mandria de le pecore »<sup>(1)</sup>. Invece, *madrigale* non può essere che l'aggettivo sostantivato latino *matricale*<sup>(2)</sup> nel senso di 'canto al modo materno' (*matricale carmen*), 'canto come si usa da noi in volgare'. E infatti, di componimenti poetici così denominati e conformati, si hanno in antico soltanto esempî d'autori italiani e in lingua italiana.

Atteggiato con leggiadria dai rimatori del Trecento (Petrarca, Sacchetti, Alesso Donati, Niccolò Soldanieri), il madrigale in quel secolo e nel successivo ebbe cure amorose dai maestri di musica e di canto che gli davano il suono. Nel decimosesto si ebbero madrigalisti fecondi (taluno anche elegante: G. B. Strozzi seniore, Torquato Tasso, G. B. Guarini, ecc.)<sup>(3)</sup>, e il canto profano fu tutto in istile madrigalesco, e si pubblicarono raccolte di madrigali fino 'a otto e dieci

(1) GIDINO, p. 133. E il DA TEMPO (p. 139): « .... *Mandrialis* a mandra pecudum et pastorum ». *Mandriale* è forma dotta, messa in giro da chi non pensava più al lat. *matricale* nell'udir la parola madrigale o madriale o marigale (*mare* = 'madre' ne' dialetti dell'Italia superiore).

(2) Vedi il passo cit. sopra di Francesco da Barberino.

(3) Il madrigale fu allora adoperato anche per la poesia burlesca: accanto alle *sonettesse*, le *madrigalesse* (quelle, ad es., del Lasca).

voci". Luca Marenzio e poi il Palestrina e il Monteverdi molto onoratamente ospitarono questa forma nella musica nuova; ed ecco, sui primi del Secento, le centinaia, le migliaia di madrigali, messe insieme sotto un titolo sospirato o lezioso: *L'amoroso museo*, *Le selve ardenti*, *La ghirlanda dell'aurora*, ecc.; ecco, più tardi, il madrigale degli Arcadi — spesso *madrigale-epigramma* <sup>(1)</sup> — lontano dall'originaria struttura e intessuto per mettere in rilievo l'arguzia finale o per svolgere un concettino galante.

Alla freschezza primitiva han ricondotto ai tempi nostri il madrigale Giosue Carducci, Gabriele D'Annunzio e Severino Ferrari. Quest'ultimo se n'è valso anche come di stanza in due delle sue poesie (*Paese nativo* e *Passione*); il secondo, nella *Chimera*, ne comprende tre sotto il titolo *Madrigali dei sogni*, e con un madrigale licenzia i sonetti *Alla sorella*. Del Carducci è quest'agreste e amorosa *Vignetta*:

La stagion lieta e l'abito gentile  
ancor sorride a la memoria in cima  
e il verde colle ov'io la vidi prima.

Brillava a l'aere e a l'acque il novo aprile,  
piegavan sotto il fiato di ponente  
le fronde a tremolar soavemente.

Ed ella per la tenera foresta  
bionda cantava al sole in bianca vesta <sup>(2)</sup>.

---

(1) L'epigramma (così detto da *epi* "sopra" e *gramma* "scrittura", perché fu in origine un'iscrizione da apporre a immagini o monumenti), usato dai Greci per esprimere sotto brevità concetti e sentimenti svariati, fattosi presso i Romani, soprattutto in Marziale, particolarmente sboccato e mordace, presso di noi fu riservato a chiudere nel giro di pochi versi (non di rado, di due soli) un'arguzia o una frecciata. Versi brevi, di solito; come nel *Misogallo* dell'Alfieri. L'epigramma in Italia non ha, e non ebbe mai, un metro suo proprio.

(2) Il Carducci, ne *Levia gravia*, ha anche raccolto sotto uno stesso titolo (*In un albo*) tre suoi madrigali.

§ 5. *Rotondelli, discordi e cacce*. — Anche un'altra forma di breve componimento destinato al canto ha rinnovata Gabriele D'Annunzio, la quale ha con la ballata e col madrigale parentela innegabile: il *rondò*, ch'è quello stesso che i nostri antichi trattatisti di metrica denominarono *rotondello*. « Molto sono usitati in Francia ed oltre li monti, piú che non sono in questa nostra Lombardia », scriveva dei rotondelli Gidino, nel secolo decimoquarto. E infatti, da questo secolo a tutto il decimosesto il *rondeau* (ant. fr. *rondiaus*, *rondel ne' casi obliqui*; prov. *redondel*) ebbe oltralpe cultori anche di grido, come Cristina de Pisan, Carlo d'Orléans e Clemente Marot; dal quale ultimo il D'Annunzio dichiara d'aver imitato i *rondò* inseriti nella *Chimera*, che sono, al pari del seguente, poesie graziose:

Come sorga la luna  
da le cime selvose  
e grave su le cose  
sia l'oblio de la luna,

amica, tu verrai  
furtiva nel verziere.  
Hanno i consci rosai  
ombre profonde e nere.

O amica, senz'alcuna  
tema verrai: le rose  
avran latèbre ascose  
per la sorella bruna,  
come sorga la luna.

Qui si ripete in ultimo il verso iniziale, come in molti dei *rondeaux* francesi; originariamente destinati, a quanto pare, ad accompagnar col suono e col canto un ballo tondo <sup>(1)</sup>. Invece, in quelli che, come saggi del rotondello, costruirono Gidino e il Da Tempo — i

---

(1) « Danse en rond »; donde, secondo la piú attendibile ipotesi, il nome del componimento. N'è prova, fra l'altro, quest'antico e diffuso *rondeau* in cui s'invitano ad entrar nella carola, per comando

soli in italiano antichi che si conoscano <sup>(1)</sup> — il verso iniziale ritorna come secondo verso cosí della seconda come della terza ed ultima parte! <sup>(2)</sup>. Ad esempio:

Mille merzedi chiero <sup>(3)</sup>  
al mio signor ognora.

I' pur lo trovo fiero,  
mille merzedi chiero,  
ed ogni mio pensiero  
come suo dio l'adora.

Suo modo è tutto altiero,  
mille merzedi chiero,  
ma tanto di lui spero  
quanto mio ben lavora.

Come appare di qui (nonché dall'esempio francese recato in calce), il rotondello non è, metricamente, che una specie compendiosa della ballata, irrigiditasi entro due sole rime.

Può dirsi invece una ballata che, libera da pastoie metriche prestabilite, si sbizzarrisce e dilunga a ca-

---

della 'regina della danza', i giovani innamorati:

Tout cil qui sont enamourat  
viegnent dançar, li autre non.

La regine le comendat:  
tout cil qui sont enamourat;  
que li jalous soient fastat  
fors de la dance d'un baston!

Tout cil qui sont enamourat  
viegnent dançar, li autre non.

E anche nel DA TEMPO si legge (p. 135): « Possunt appellari *rotundelli* quia plerumque cantantur in rotunditate coreae (sive balli) et maxime per ultramontanos ».

<sup>(1)</sup> Ne trovo due anche in un libretto edito a Venezia nel 1524: le *Olizia* di Francesco Fei; ma del rotondello non hanno che il nome e l'uguaglianza della rima nel primo e nell'ultimo verso (schema metr.: *AbBA* [o *ABbA*]. *OEDD*. *OEE*. *JfA* [o *FfA*]).

<sup>(2)</sup> Nella seconda parte (oltre che in fine) ritorna anche in molti dei 69 *rondeaux* francesi di Cristina de Pisan (nata a Venezia nel 1363).

<sup>(3)</sup> Chiedo.

priccio, la *danza*, onde si hanno esempî dugentistici, foggiate sul *bals* dei Provenzali; la *frottola-danza* come quella di Leon Battista Alberti, l'insigne artefice-poeta del secolo XV, « Venite in danza, o gente amorosa », la quale ci richiama al metro della frottola che agglomerava stramberie e cose senza senso, cantata dai giullari sulla *rote* o sulla viola (1).

(1) La frottola giullaresca, un tempo capricciosa, sappiamo essersi schematizzata nel tipo

$$a_7 a_7 b_5 | b_7 b_7 c_5 | \text{ecc.},$$

intermedio fra due altri che pure in essa ricorrono:

$$a_7 a_7 a_7 b_5 | b_7 b_7 b_7 c_5 | \text{ecc.}$$

e

$$a_7 b_5 | b_7 c_5 | \text{ecc.}$$

Orbene, questi schemi han tutti affinità con quello fra i due fondamentali della frottola-barzelledda, nel quale permance l'originaria struttura della stanza di ballata:

$$aaax | bbbx | \text{ecc.},$$

e il secondo è un metro di serventesè (forma, come s'è già visto, usata anche nel canto per ballo); donde poco si scosta quello della *zingaresca*, così diffusa tra la fine del secolo XV e gl'inizi del XVI ( $a_7 b_7 b_7 c_5 | c_7 d_7 d_7 c_5 | \text{ecc.}$ ). Quest'ultimo — che il Carducci richiamò in vita restituendo i due ultimi versetti alla congenita unità d'endecasillabo con rimalmezzo:

La luminosa testa  
dritta al ciel sorridea,  
e il collo si volgea roseo fulgente.

La fronte splendiente, ecc. —

è comune anche a moltissime frottole-barzellette de' secoli XV e XVI; per es., alla famosa *Frottola alla pastorella* di Baldassarre Olimpo da Sassoferrato, che comincia:

La pastorella mia  
con l'acqua della fonte  
si lava il dí la fronte  
e'l seren petto.

In bianco guarnelletto  
umilmente conversa,  
solimato né gersa  
non adopra.

Non porta, che la copra, ecc.

Alla grande famiglia di questi componimenti essenzialmente musicali (nei quali anzi il suono, si può dire, era tutto) son da collegare, infine, il *discordo* e la *caccia*.

Il discordo (prov. *descort*), del quale si hanno esempî solo nella poesia del primo secolo, venne a noi dalla Provenza; ov'era letterario riflesso, dovuto a trovatori, del *lai* giullaresco di Francia, connesso alla sua volta con le sequenze della Chiesa e riproducendo la loro varietà, in origine eslege, di periodi strofici e ritmici e di versi. Tale carattere conserva il discordo; composto anch'esso di periodi musicali di diversa misura, sminuzzati in frasette piú volte ripetute: donde una melodia saltellante e, di conseguenza, un ritmo inegualissimo ed un procedimento logico a sbalzi. Vi prevale, tuttavia, quel 'verso tripartito caudato' che finí con predominare anche nelle sequenze, e a cui corrisponde la *rime couée* cosí frequente in trovieri e trovatori (1); cioè la duplice o triplice coppia monorima tramezzata e seguíta da versicoli rimanti fra loro, come nel discordo di Giacomo da Lentini

Dal core mi vene  
che gli occhi mi tene,  
rosata:  
spesso m'adivene  
che la cera ho bene  
bagnata,  
quando mi sovene  
di mia bona speme  
c' ho data, ecc.

---

Similmente, l'ultimo di codesti tre schemi della frottola giullaresca, specialmente adatto alle infilzate di proverbi e ridicibile, unificando due versi consecutivi, a serie di *rimalmazzi* come s'usavano fra il secolo XV e il XVI nella lirica e nella drammatica, appare anch'esso, circa il medesimo tempo, in canzonette d'amore:

Sorda è l'anima mia cotanto acuta.  
Sì come il tempo muta l'erba verde,  
così cercando perde quel che zappa;  
volpe talvolta incappa in questa rete, ecc.

(1) Vedi quel che se n'è detto nel cap. I.

La caccia è una cantilena pure senza ritmo fisso, chiamata così perché intesa a rappresentare scene di caccia (1) o aventi della caccia il movimento disordinato e rumoroso (2). Al pari dei madrigali, anche le cacce ricantavano a sollazzo del mondo elegante i ritmi eslegi modulati per ispazzo del popolo; tanto più vicine ad essi, quanto meno contenute dal *fren dell'arte* e meglio atteggiata secondo i modi, tra loro affini, della frottola giullaresca e della barzelletta (3). Vi troviamo non solo endecasillabi e settenari, ma e senari e quinari e versi d'ogni misura, « per rendere i suoni dei corni, l'abbaiar dei cani, il gridar de' cacciatori, e poi anche de' barcaioli, de' mercatini, de' rivenduglioli, e in fine il garrir delle femmine e il contendere e strepitare dei soldati ».

Durò la fioritura di queste cacce, all'incirca, dalla metà del secolo XIV a mezzo il XV; tra il 1360 e il 1380 esse ebbero il maggiore svolgimento, e le migliori si scrissero in Toscana. Delle tre che ci ha lasciato Franco Sacchetti — le più eleganti e più ammirate e famose — una descrive donne che vanno cogliendo fiori ed erbe e sono all'ultimo sorprese da un

(1) Tali quelle a cui ci fa assistere Niccolò Soldanieri, fiorentino, il più antico fra gli autori a noi noti di siffatti componimenti e uno de' più forti se non dei più leggiadri, *madrigalisti* del suo tempo.

(2) Battaglie piene di voci, di squilli e di strepiti, l'inseguimento d'un supposto ladro, l'affaccendarsi di pescatrici o di barcaioli, il vociare di merciai ambulanti, l'estinzione d'un incendio per opera di guardie del fuoco, ecc.

(3) Quella di Giannozzo Sacchetti, fratello di Franco (anteriore al 1379), s'intitola appunto *frottola o' misticcio*, e *frottola d'amore* una caccia al ladro; un'altra è anche pel metro una barzelletta. Eran sempre musicate da maestri di canto od organisti, spesso con fioretature, di cui ci è giunto qualche saggio. Il Carducci, che ce ne ha procurato una raccolta, congetturava, non a torto, che alcune di queste cacce fossero « quasi rappresentate (come poi i canti carnascialeschi) o da cori cantati o da una persona sola accompagnata da coro, con i gesti o gli arnesi di quell'esercizio e anche recando in mostra, alle volte, qualche prodotto animale della caccia o della pesca ».

temporale (1); un'altra, giovinette ch'escono cantando di casa e se ne vanno a diporto per la campagna.

---

- (1) - Passando con pensier per un boschetto,  
donne per quello givan fior cogliendo,  
to' quel, to' quel, dicendo,  
eccolo, eccolo.  
Che è, che è?  
È fior alliso.  
Va' la per le viole.  
O me, che 'l prun mi punge!  
Quell'altra me' v'aggiunge.  
Uh uh, o che è quel che salta?  
È un grillo.  
Venite qua, correte;  
rapònzoli cogliete.  
E' non son essi!  
Sì, sono.  
Coei,  
o coei,  
vie' qua pe' funghi:  
costà, costà pel sermollino.  
No' starem troppo, ché 'l tempo si turba, ecc.
-

## CAPITOLO VI

### La canzone e la terzina

§ 1. Tipi fondamentali della canzone italiana. — § 2. I collegamenti mediante la rima nella canzone, e la «tornata». — § 3. La canzone-sestina. — § 4. La terza rima e il capitolo ternario.

§ 1. *Tipi fondamentali della canzone italiana.* — La struttura dei componimenti destinati al canto, quali erano in antico tutte le poesie liriche, d'arte e di popolo <sup>(1)</sup>, si connette del pari alla loro ragion musicale ed alla loro funzione. Musicalmente il periodo ritmico constava di due piedi uguali, cioè d'una frase replicata: ma per la canzone a ballo l'opportunità di ripartire il canto fra un solista e il coro induceva a soggiungere alla coppia duplice una volta (prov. *tornada*) che valesse a rappicarla alla ripresa (prov. *respos*, dal lat. *responsum* o *responsorium*) identicamente costruita; per la canzone distesa, o canzone propriamente detta, che si modulava da una sola persona, l'aggiunta si faceva parimente, ma per ampliare e concludere, e perciò chiamavasi coda o, più dottamente, *sirma* <sup>(2)</sup>.

---

(1) Dante definiva la poesia una ' finzione retorica versificata e posta in musica '.

(2) Lat. *syрма -atis* (voce derivata dal greco, che significa ' strascico ', specialmente di vestito): Dante, che usò per il primo questo vocabolo, l'aveva probabilmente dai lessici medievali. *Syrma* nel senso di ' cosa appiccata come strascico od ornamento ' si legge anche in Marziale. *Sirima* è forma inesatta, nata da un errore di lettura (*sirina* in luogo di *sirma*, come nel lessico di Giovanni da Genova), che, diffusa dai vecchi trattatisti di metrica volgare, ha avuto immeritata fortuna.

La canzone, quanto al metro, non differisce sostanzialmente dalla ballata, ove da questa s'immagini escluso il ritornello (1). La stanza, la quale contiene e assomma l'artificio di tutto il componimento (2), offre lo stesso schema musicale nell'una e nell'altra:

$aa + coda$  (3);

e nella canzone, del pari che nella ballata vi corrisponde lo schema metrico

2 piedi + coda (o volta).

È questa la forma di canzone di gran lunga più diffusa presso i poeti della così detta scuola siciliana. Vi troviamo bensì anche l'altra in cui i piedi son tre; ma raramente (com'ebbe a notare Dante stesso) e solo in componimenti molto antichi e di carattere ancor vicino a quello del canto popolare: la canzone in ottonari *Di dol mi conven cantare* attribuita a Federico II, ch'è in gran parte un lamento di "malmaritata" (4); la canzonetta in settenari *Oi lassa 'nnamorata* di Odo delle Colonne e un'altra, d'ignoto, in ottonari tramezzati da versi più brevi (5), le quali pure son lamenti di donna (6); quella che comincia « La mia vita è sí

(1) Dante la definiva, appunto, una "unione di stanze uguali senza responsorio".

(2) Secondo l'Alighieri, dicesi stanza perché è "dimora capace o ricettacolo di tutta l'arte".

(3) Nell'antichissimo canto lirico dei volghi troviamo questo schema musicale anche dove i tre versi monorimi (o le tre coppie alterne corrispondenti) parrebbero invece suggerire la triplicazione; come in una delle poesie profane di cui ci ha conservato la notazione il mistero provenzale di S. Agnese (schema metr.:  $AAA b | BBB c | ecc.$ , vale a dire quello ch'è più comune nel serventese italiano).

(4) È questo uno dei temi preferiti dappertutto dalla vetusta poesia del popolo.

(5) Schema metr.:  $a_8 b_8 c_8 . a_8 b_8 c_8 . a_8 b_8 c_8 . d_8 e_8 d_8 e_8 f_8$  (con ugual desinenza finale delle stanze). È la prima delle *Liriche ant. dell'alta Italia* edite dal De Bartholomaeis.

(6) Indizio non dubbio d'antichità e di popolarità è l'essere un canto messo in boeca a donna o a donna destinato.

forte e dura e fera», veramente «fresca» com'è chiamata dall'autore (forse, Guido delle Colonne); le tre «canzoni» o «canzonette» di cui si compongono le *Noie* di Girardo Pateg, che sono del primo Dugento; infine, due canzoni anonime del secolo XIII, tutte d'endecasillabi (1), nelle quali le stanze hanno la stessa rima finale, come nelle ballate.

La canzone, pur essendosi anch'essa certamente esemplata in origine su modelli popolari, è il più aulico fra i modi del poetar volgare; è quello che Dante proclamava eccellentissimo e il solo atto alla nobilmente regolata compagine delle dizioni, ai vocaboli eletti, agli alti argomenti d'armi, d'amore e di moralità (2). Lavorata già con ogni arte presso i trovatori di Provenza, la canzone ebbe nuove cure da quei rimatori i cui parti poetici uscivano primamente alla luce nella corte siciliana di Federico II e di Manfredi, e poi dai seguaci del *dolce stil novo* e dal Petrarca; mentre i maestri di musica — come, nell'estremo Dugento, Casella, che diede il suono a canzoni dantesche (3), e nel Quattrocento Guglielmo Du Fay, che vestì di note quella del Petrarca alla Vergine (4) — adattavano la composizione melodica all'intreccio ed al valore armonico dei versi.

Di qui somma varietà di schemi strofici e versi dall'endecasillabo fino al quinario (5); ma l'endecasil-

(1) L'una («Un novello pensiero ho al core e voglia») contiene ammaestramenti d'amore cavalleresco, l'altra («Già mai null'om non ha sì gran ricchezze») è imitazione palese dal provenzale.

(2) La canzone — egli dice — è il supremo fra i componimenti poetici in volgare, che pure, sposati come sono al canto, si possono tutti denominare canzoni; è la canzone per eccellenza.

(3) Chi non ricorda la scena dell'incontro di Dante con Casella nel c. II del *Purgatorio*?

(4) Vedi *Una stanza del Petrarca musicata dal Du Fay*, a cura di G. Lisio, Bologna, 1893.

(5) Secondo Dante, fino al trisillabo; ma quest'ultimo soltanto quale membro, geuerato da rima interna, d'un endecasillabo, come

labo vi predomina, per lo piú con settenari frammisti, e gli schemi della stanza si raggruppano, per effetto della partizione melodica, secondo due tipi: 1<sup>o</sup>, due piedi + coda (*sirma*) o volta; 2<sup>o</sup>, due piedi + due volte (*versi*). Si ha il primo quando la modulazione è reiterata nella prima parte della stanza; il secondo quando si ripete in tutte e due le parti. La stanza ha poi sempre una bipartizione fondamentale, melodica e metrica: il passaggio del canto dalla prima parte (*fronte*) alla seconda (*coda*) si chiama *diesi* (1).

Ecco saggi d'ambidue questi tipi di stanza di canzone:

## I.

1<sup>o</sup> piede { Al cor gentil ripara sempre amore  
com'a la selva angello in la verdura,

2<sup>o</sup> piede { né fe' amore avanti gentil core  
né gentil core avanti amor Natura;

coda { ch'adesso che fo (2) il sole,  
sí tosto lo splendore fo lucente,  
né fo avanti il sole:  
e prende amore in gentilezza loco  
cosí propiamente  
come chiarore in clarità di foco.

(Guinizelli).

nella canzone di lui stesso che comincia:

Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato,  
non per mio grato,  
ché stato non avea tanto gioioso,  
ma però che pietoso  
fu tanto del mio core,  
che non sofferse d'ascoltar suo pianto, ecc.

(1) Così Dante; il quale s'atteneva ad una definizione di S. Isidoro di Siviglia. Egli soggiunge, che sarà da chiamarla *volta* quando si desidera di far capire la cosa al volgo, dacché si tratta della "deduzione che volge dall'un motivo all'altro" (le volte della stanza son da lui chiamate *versi*, e però non temeva di generar confusione).

(2) Appena fu.

- 1<sup>o</sup> piede { Chiare fresche e dolci acque  
ove le belle membra  
pose colei che sola a me par donna,
- 2<sup>o</sup> piede { gentil ramo ove piacque  
(con sospir mi rimembra)  
a lei di fare al bel fianco colonna,
- coda { erba e fior che la gonna  
leggiadra ricoverse  
co l'angelico seno,  
aere sacro sereno  
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse;  
date udienza insieme  
a le dolenti mie parole estreme.

(Petrarca).

- 1<sup>o</sup> piede { Così nel mio parlar voglio esser aspro  
com'è negli atti questa bella pietra,  
la quale ognor impietra  
maggior durezza e più natura cruda,
- 2<sup>o</sup> piede { e veste sua persona d'un diaspro  
tal che per lui, o perch'ella s'arrettra,  
non esce di faretra  
saetta che già mai la colga ignuda.
- coda { Ed ella ancide, e non val ch'uom si chiuda  
né si dilunghi da' colpi mortali;  
ché, com'avesser l'ali,  
giungono altrui, e spezzan ciascun arme;  
per ch'io non so da lei né posso aitarne.

(Dante).

## II.

- 1<sup>o</sup> piede { Oi lasso, non pensai  
sí forte mi parisse  
lo dipartire da madonna mia!
- 2<sup>o</sup> piede { Da poi ch'io m'alongai <sup>(1)</sup>  
ben paría ch'io morisse  
membrando di sua dolze compagnia.
- 1<sup>a</sup> volta { E già mai tanta pena non durai  
se non quanto a la nave adimorai;
- 2<sup>a</sup> volta { ed or mi vedo morir certamente,  
se da lei non ritorno prestamente.

(Federico II).

(1) M'allontanai.

- 1<sup>o</sup> piede { Donne c'avete intelletto d'amore,  
io vo' con voi de la mia donna dire,  
non perch' io creda sua laude finire,  
ma ragionar per isfogar la mente.
- 2<sup>o</sup> piede { Io dico che pensando il suo valore  
Amor sí dolce mi sí fa sentire,  
che s' io allora non perdessi ardire,  
farei parlando innamorar la gente.
- 1<sup>a</sup> volta { E io non vo' parlar sí altamente,  
ch'io divenissi per temenza vile;  
ma tratterò del suo stato gentile
- 2<sup>a</sup> volta { a rispetto di lei leggeramente,  
donne e donzelle amorose, con vui;  
ché non è cosa da parlarne altrui <sup>(1)</sup>.

(Dante).

A questi due tipi strofici, il primo dei quali di gran lunga piú diffuso (nel Petrarca la coda è costantemente indivisa), Dante nel trattato della volgare eloquenza ne aggiunge un terzo: quello in cui, ripetendosi la modulazione soltanto dopo la diesi, cioè nella seconda parte, la stanza risulterebbe divisa in *fronte* e due *volte*, non suddividendovisi la *fronte* stessa in piedi. Ma di un simile assetto strofico nessun esempio ci offrono le canzoni italiane de' primi secoli <sup>(2)</sup>.

§ 2. *I collegamenti mediante la rima nella canzone e la « tornata »*. — Gran libertà si concedeva

(1) Lo schema della seconda parte è senza dubbio *ODD. ODD* (e però la volta è bipartita), ancorché il periodo logico non vi coincida col melodico e metrico. Del resto, in questa canzone il discorso poetico si svincolerà da ultimo fianco dalla bipartizione fondamentale della stanza.

(2) Veramente, alcuni lo ravvisano in una canzone di Giacomo da Lentini (*Donna, eo languisco e non so qual speranza*) o in un'altra di Cino da Pistoia (*Da poi che la natura ha fine imposto*); ma nella prima la bipartizione della coda urta contro leggi metriche che Dante enuncia come essenziali, laddove la fronte, se vi si tenga conto delle rime al mezzo, si scompone in due piedi; dell'altra il vero schema è *ABO. ABO. ODD* (due piedi + coda).

nella canzone, già in origine, circa la qualità dei versi e la disposizione delle rime. Era tuttavia necessario, data l'eguaglianza melodica esistente così tra i *piedi* come tra le *volte*, che i piedi avessero ambedue lo stesso numero di versi, della stessa qualità e nello stesso ordine, e che pur nelle volte avvenisse il medesimo (1). Similmente, era di regola che una desinenza la quale non facesse rima dentro uno dei piedi, trovasse la sua consonanza nell'altro; e che i piedi, anche se fra loro indipendenti del tutto (o quasi del tutto) quanto alle rime, fossero costruiti in modo analogo (2). La stessa norma si osservava pure nelle volte; ma in quanto fosse conciliabile con due artifizi che anche Dante lodò e soleva praticare: l'ugual desinenza de' versi finali, che conchiude bellamente e suggella la stanza, e la ripresa della rima finale della prima parte nel verso iniziale della seconda.

Questa concatenazione delle parti principali della stanza mediante la rima, frequentissima nelle canzoni dei trovatori di Provenza, s'incontra in circa un terzo di quelle della cosiddetta scuola siciliana (3), e diventa normale presso i poeti dello stil novo (4) e poi nel Petrarca e nei trecentisti. Al contrario, il collegar tra loro mediante la rima, o in altro modo (5), le stanze

(1) Ad es., se il secondo verso in un piede o in una volta era settenario, doveva essere settenario anche nell'altro piede o nell'altra volta.

(2) Ad es., se il primo e l'ultimo dei tre versi d'un piede rimino fra di loro (*ABA*), debbono rimare fra di loro anche il primo e l'ultimo dell'altro piede; sia che questo ripeta le stesse rime, sia che ne riprenda sol quella ch'era rimasta senza consonanza nel primo (*BOB*).

(3) Il collegamento in queste è fatto talvolta mediante una rima interna; altre volte, come presso i Provenzali, s'estende oltre l'ultimo verso della fronte e il primo della coda. Quand'esso manchi nella sede normale e sia ottenuto per modi differenti, è lecito allora pensare ad imitazione diretta dell'arte dei trovatori.

(4) Fa eccezione Cino da Pistoia, il quale non la usa in circa un terzo delle sue canzoni.

(5) Cioè facendo cominciare il primo verso di ciascuna stanza

che compongono la canzone — collegamento ne' cui svariati artifizi i trovatori facevan consistere la parte piú ammirata della loro tecnica — andò ben presto in disuso nella canzone italiana, ove (come sappiamo) la stanza era in sé stessa riguardata quale 'il ricettacolo di tutta l'arte'. Dante, che pur questo afferma, ammette ancora, sui primi del Trecento, che si possano conservare le medesime rime in tutte le stanze della canzone; senza dubbio, in omaggio a quella regola della poetica dei trovatori ch'egli vedeva praticata anche dai Provenzali piú illustri. Ma, venuta meno nella nostra lirica l'imitazione di questi, per effetto della quale in circa un quarto delle canzoni dei rimatori della scuola siciliana o s'erano ripetute in tutte le stanze <sup>(1)</sup> le rime della prima <sup>(2)</sup>, o in tutte, e sempre al medesimo posto, avea trovato la sua consonanza un verso rimasto nella prima slegato <sup>(3)</sup>; dovette parere un irragionevole impaccio l'usar tante volte le medesime rime, tanto piú che l'italiano non abbonda, come il provenzale, di parole d'ugual desinenza. Ed ecco Antonio da Tempo porre come regola che nella canzone ogni stanza abbia rime sue proprie; ecco il Petrarca e i lirici minori del Trecento, il Bembo e i bembisti, e poi Annibal Caro, e poi Torquato Tasso, tenersi stretti al tipo di canzone che assomma nel giro della stanza l'artificio del componimento.

Ed anche gli altri accorgimenti adoprati in origine per la canzone, come pel sonetto: l'equivocazione,

coll'ultima parola, o con le parole finali, del verso con cui termina la stanza precedente; ovvero principiando tutte le stanze con la medesima parola.

(1) Qualche volta soltanto di due in due stanze.

(2) In qualche caso, soltanto una di queste.

(3) Questo verso — a detta di Dante — fu chiamato *chiave* (con immagine forse desunta da quei ferri con cui s'incatenano i muri per tenerli ben saldi) da Gotto mantovano, autore di « molte e buone canzoni », che non ci son giunte.

le rime aspre, le rime molte volte ripercosse, ecc. (1), che già Dante o condannava o praticava con discrezione (2), presto furono smessi. Invece, diventò uso generale e costante (d'eccezionale e raro qual'era in Italia dapprima) l'accodare alle stanze di numero indeterminato, ond'è composta la canzone, una strofa che nella sua forma piú antica e comune, quando non fosse metricamente uguale alle altre, corrispondeva alla seconda parte della stanza. Questa parte già vedemmo chiamata, oltre che coda o sirma, volta e in provenzale *tornada*. Analogamente, anche la strofa finale, che le corrisponde nella struttura, era detta volta o volta finale o *tornata*. Sempre quest'ultimo nome Dante usa per essa (3), e ci fa sapere che « si chiama in ciascuna canzone *tornata* però che li dicitori che in prima usarono di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse ».

(1) Fra le canzoni attribuite all'Alighieri ve n'ha una trilingue (mista d'italiano, di provenzale e di latino); il dugentista Monte Andrea usò spesso nelle sue canzoni l'accento avanzato o ritratto in grazia della rima, le rime spezzate o composte, le rime equivoche; di Fazio degli Uberti ci son giunte canzoni in versi tutti sdruccioli; ecc.

(2) Asprezza di rime egli ha nella canzone che appunto comincia « Così nel mio parlar voglio esser aspro »; ma con quella mischianza d'aspro e di lene, ond'egli stimava acquistasse nitore l'alto stile della canzone. Parimente, la stessa rima vediamo piú e piú volte ripercossa nella sua canz. *Amor, tu vedi ben che questa donna*; ma egli ha voluto far cosa nuova ed intentata in arte (cfr. *De vulg. eloq.*, II, xij, 8) togliendo dalla *canzone-sestina* — di cui diremo — l'artificio del ripetere in tutte le stanze i medesimi bissillabi finali, e disponendo in ciascuna le rime secondo lo schema

$$\underbrace{ABA . ACA} \quad \underbrace{ADD . AEE}$$
 piedi                      volte

In ciò ebbe imitatore il trecentista Cino Rinuccini, che sul modello di questa canzone ne compose due delle proprie.

(3) *Conv.*, II, xij, 9, III, xv, 199 e 213, IV, xxx, 13.

Egli soggiunge d'aver avuto di rado tale intenzione, epperò d'averle dato sol poche volte l'assetto melodico e ritmico delle altre stanze, proponendosi piuttosto di aggiungere in essa, per adornamento della canzone, qualche cosa d'estraneo al soggetto. Ma, nel fatto, questa strofa finale si costruì generalmente — anche dallo stesso Alighieri — analoga nel metro o alla coda delle altre stanze o a parte della coda o alla stanza intera; e, poichè era usanza molto antica <sup>(1)</sup> ed osservata quasi sempre, che in codesta strofa l'autore si rivolgesse alla sua canzone, apostrofandola, quasi per congedarla, prevalse sulla denominazione di tornata quella di *commiato* <sup>(2)</sup>. Eccone esempi:

1°. *Commiato analogo alla coda:*

Canzon, vattene dritto a quella donna  
che m'ha ferito il core, e che m'invola  
quello ond'io ho piú gola,  
e dâlle per lo cor d'una saetta;  
ché bell'onor s'acquista in far vendetta <sup>(3)</sup>.

(Dante).

Fuggi 'l sereno e 'l verde,  
non t'appressare ove sia riso o canto,  
canzon mia, no, ma pianto;  
non fa per te di star fra gente allegra,  
vedova, sconsolata, in vesta negra <sup>(4)</sup>.

(Petrarca).

(1) Risaliva ai trovatori di Provenza, i quali pure accodavano alle loro canzoni, col medesimo fine, una stanza o anche due.

(2) Anche nelle canzoni o canzonette a ballo era comunissimo, fino ad antico, l'uso di rivolger la parola, in ultimo, alla canzone stessa. Le ballate di ser Giovanni Fiorentino (sec. XIV) osservano questa regola quasi tutte.

(3) Dalla canz. *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. Lo schema della coda nelle stanze precedenti è *ABbCO*.

(4) Dalla canz. *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* Lo schema della coda nelle stanze precedenti è *aBbCO*.

## 2°. Commiato analogo a parte della coda:

O poverella mia <sup>(1)</sup>, come se' rozza!  
 credo che tel conoschi:  
 rimanti in questi boschi <sup>(2)</sup>.

(Petrarca).

## 3°. Commiato analogo all' intera stanza:

Canzonetta gioiosa,  
 va' a la fior di Soria,  
 a quella c'ha in pregione lo mio core;  
 di' a la piú amorosa,  
 che per sua cortesia  
 si rimembri del suo servidore:  
 quelli che per suo amore va penando  
 mentre non faccio tutto il suo comando;  
 e priegalami per la sua bontate  
 che la mi degia tener lealtate <sup>(3)</sup>.

(Federico II).

Costituita a questo modo, la canzone distesa ebbe nuove cure dal Petrarca (al cui nome si usa collegarla chiamandola « alla petrarchesca ») e cultori così in materia d'amore come di moralità <sup>(4)</sup>. Di piú, nel secolo XV, con moltiplicato numero di stanze servì alla deplorazione amorosa e alla maledizione, in *disperate* altrettanto lunghe quanto bizzarre <sup>(5)</sup>, e al racconto

(1) Anche qui il P. si rivolge alla sua canzone.

(2) Lo schema della parte finale della coda nelle stanze precedenti è *abb*.

(3) Dalla canz. *Oi lasso, non pensai* ecc. Lo schema delle stanze precedenti è *abB, abB. CC. DD* (v. sopra, p. 81).

(4) Invece, cessò l'uso, di cui s'era avuto qualche esempio nel primo secolo, della stanza isolata di canzone (*gòbola* o « còbbola », corrispondente alle *coblas esparsas* del Provenzale); tenendone luogo oramai, trionfalmente, il sonetto, ch'era un'entità melodica e ritmica costituita anch'essa di piedi e di volte.

(5) Una, di Felice Feliciano (*Diis inferis maledictis*), consta di 20 stanze; un'altra, di Bisanzio de Lupis (*Biasstema*), di 36! Inedite l'una e l'altra.

storico particolareggiato, in poemetti veri e proprî (1). Ai tempi nostri il D'Annunzio ha largamente ripreso questa forma della canzone solenne, riconducendola ai nobili argomenti, di virtù e d'armi, per cui Dante l'avea reputata il metro piú degno (2). E se ne fa uso sapiente anche nella *Giostra e le Canzoni* di Francesco Pastonchi.

§ 3. *La canzone sestina*. — Accanto alla canzone di stanze melodicamente e ritmicamente bipartite, si ebbe in antico la canzone di stanze senza ripetuta modulazione e senza diesi; in ciascuna delle quali un unico motivo musicale si svolgeva progressivamente sino in fondo, e non v'eran rime, bensí parole finali ripetute, con ordine mutato, nelle stanze seguenti. Questo tipo, messo in onore da Arnaldo Daniello (trovatore del secolo XII, celebre per artifizi che sembravano un portento), si disse canzone sestina, o semplicemente *sestina*, perché le stanze eran sei (oltre la tornata) e di sei versi ciascuna (3); come si dirà piú tardi *terzina* un componimento congegnato in modo analogo, dove le stanze e i versi di ciascuna stanza son tre (4). Quanto al collegamento delle stanze, ch'è fondamentale in questa

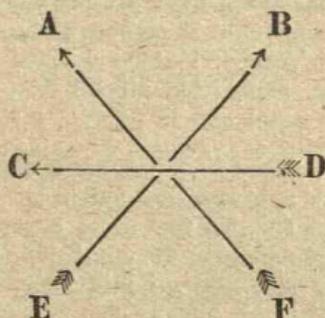
(1) Per es., in uno, inedito ed anonimo, che descrive la battaglia vinta nel 1416 da Braccio Fortebracci contro i difensori di Perugia (59 stanze di canzone).

(2) Prima di lui, già il Carducci, ne' *Juvenilia* e nei *Levia gravia*, aveva usato per tali soggetti serie di stanze di canzone senza commiato (*A Enrico Pazzi, Alla memoria di D. C., A Vittorio Emanuele, Congedo, In morte di Pietro Thouar, In morte di G. B. Niccolini*).

(3) Questa sestina, lirica, non va confusa con la sestina narrativa, di due coppie d'endecasillabi a rime alterne chiuse da una a rima baciata (*AB. AB. OO*), della quale si ebbe qualche esempio anche anticamente (consta di 67 stanze senarie un *Contrasto* del 1384 riferito da Gidino, d'argomento storico), e che fu usata, in luogo dell'ottava, dal Casti (*Animali parlanti e Poema tartaro*), dal Leopardi (traduz. della *Batracomiomachia*), dal Giusti (*Lo stivale, L'amor pacifico, La rassegnazione*), dal Guadagnoli (*Gosto e Mea, ecc.*).

(4) Ce ne offre esempi, nel secolo XV, Antonio da Montalcino.

forma di *canzone a stanze indivisibili* ove le parole finali non trovano consonanza dentro i termini della strofa, esso è ottenuto mediante la cosiddetta "retrogradazione a croce" (1); la quale (dacché la strofa senaria ci richiama ad un originario terzetto di versi lunghi con cesura al mezzo) si può figurare a questo modo:



Infatti, la seconda stanza ha lo schema *FAEBDC*; e analogamente le altre:

*CFDABE | ECBFAD | DEACFB | BDFECA.*

Nella tornata, ch'è sempre ternaria, soglion ricorrere novamente tutte e sei le parole-desinenze (di regola bissillabe): tre in fin di verso e tre nell'interno (2). Ecco — ed è di Dante — uno di questi complicati ed elaborati componimenti:

Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra  
 son giunto, lasso! ed al bianchir de' colli,  
 quando si perde lo color nell'erba:  
 e 'l mio disio però non cangia il verde,  
 sì è barbato nella dura pietra  
 che parla e sente come fosse donna.

(1) Per ciò che vi si attuano simultaneamente, con questa *retrogradatio cruciata*, i due artifici della *crucifixio* e della *retrogradatio*, la sestina, d'invenzione trovadorica, si ricongiunge alle tradizioni e alle teorie ritmiche della poesia latina medievale.

(2) La norma vi è diversa da quella seguita nelle stanze: nella tornata non si procede in modo retrogrado a croce, bensì in modo diretto, o diretto e a croce al tempo stesso.

Similmente questa nuova *donna*  
 si sta gelata come neve all'*ombra*,  
 che non la muove, se non come *pietra*,  
 il dolce tempo che riscalda i *colli*,  
 e ch'è li fa tornar di bianco in *verde*  
 perché li copre di fioretti e d'*erba*.

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'*erba*,  
 trae de la mente nostra ogni altra *donna*;  
 perché si mischia il cresco giallo e 'l *verde*  
 sì bel, ch'Amor vi viene a stare all'*ombra*,  
 che m'ha serrato tra piccoli *colli*  
 piú forte assai che la calcina *pietra*.

Le sue bellezze han piú virtù che *pietra*  
 e 'l colpo suo non può sanar per *erba*;  
 ch'io son fuggite per piani e per *colli*  
 per potere scampar da cotal *donna*,  
 ed al suo viso non mi può far *ombra*  
 poggio né muro mai né fronda *verde*.

Io l'ho veduta già vestita a *verde*,  
 sí fatta ch'ella avrebbe messo in *pietra*  
 l'amor ch'io porto pure <sup>(1)</sup> a la sua *ombra*:  
 ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'*erba*,  
 innamorata com'anco <sup>(2)</sup> fu *donna*,  
 e chiuso intorno d'altissimi *colli*.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' *colli*  
 prima che questo legno molle e *verde*  
 s'inflammi, come suol far bella *donna*,  
 di me, che mi torrei <sup>(3)</sup> dormir su *pietra*  
 tutto il mio tempo, e gir pascendo l'*erba*,  
 sol per vedere de' suoi panni l'*ombra*.

Quandunque i *colli* fanno piú nera *ombra*,  
 sotto il bel *verde* la giovane *donna*  
 li fa sparir come *pietra* sott'*erba*.

Otto sestine dettò il Petrarca così costruite <sup>(4)</sup>, ed ebbe anche in questo numerosi seguaci fino a tutto il

(1) Soltanto.

(2) Forse da correggere in *unca* (' non mai ').

(3) Mi toglierei, m'assumerei.

(4) In un'altra (*Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*), quasi non gli paressero sufficienti sei stanze, arzigogolò per dodici intorno alle stesse parole!

secolo XVI, in Italia e fuori (1). Ai tempi nostri la sestina fu rinnovata con rispettabili intendimenti d'arte: mirando a rendere, mediante lo speciale artificio che n'è proprio, un riecheggiare o fluttuare continuato di pensieri e sentimenti nell'animo dello scrittore. Questo tentava in Francia, sin dal 1872, il conte De Gramont (2); il medesimo si proposero fra noi il Carducci e il D'Annunzio (3). Udiamo per un tratto il primo, nella sua *Notte di maggio*:

Non mai seren di più tranquilla notte  
fu salutato da le vaghe stelle  
in riva di correnti e lucid'onde;  
e tremolava rorida sul verde,  
rompendo l'ombre che scendean da' colli,  
l'antica, errante, solitaria luna.

Candida, vereconda, austera luna,  
che vapori e tepor per l'alta notte  
saliano a te dagli arborati colli!  
Parea che in gara a le virginee stelle  
si svegliasser le ninfe in mezzo il verde,  
e un soave susurro era ne l'onde.

Non tale un navigar d'oblio per l'onde  
ebbero amanti mai sotto la luna,  
qual io disamorato (4) entro il bel verde:  
ché solo ai buoni splendor quella notte  
pareami, e dagli avelli e da le stelle  
spirti amici vagar vidi sui colli, ecc.

---

(1) In Francia, Pontus de Tyard (al quale spetta un posto copioso nella storia del petrarchismo) pubblicò nel 1549, in un suo Canzoniere, due sestine ove le parole finali rimano fra loro in ciascuna stanza, pur mentre vi è osservata la solita legge quanto al collegamento delle stanze stesse.

(2) Il suo libro s'intitola *Sestines*, e lo precede un' *Histoire de la sextine dans les langues derivées du latin*. Il De Gramont non ignorava il tentativo di Pontus de Tyard, ed usa nelle sue sestine un artificio molto somigliante.

(3) Una sestina, che comincia: « Quando più ne' profondi orti le rose », fa parte dell' *Isotteo*.

(4) Che pure non ero innamorato.

Seguono altre tre stanze; poi la tornata, che suona così:

Quando la notte è fitta piú di stelle,  
a me giova appo l'onde entro il bel verde  
mirar sui colli la sedente luna.

§ 4. *La terza rima e il capitolo ternario.* — Ben piú di questa strofa senaria, ebbe fortuna sin dal Trecento nella nostra poesia d'arte la ternaria; cioè la *terza rima*, che negl' inizi di quel secolo ebbe miracoloso divulgatore l'Alighieri. E una catena di terzine *ABA. BCB. CDC.... XYX. ZYZ. Z*; la quale, suggerita da un immancabile verso di clausola, costituisce un *ternario* o *capitolo ternario*, come vediamo intitolate già nel secolo XIV le liriche in questo metro, per distinguerle dai *capitoli quadernari*, serventesi tetrastici del tipo *ABbC | CDdE | ecc.*

Anche la terza rima, nondimeno, ci richiama al serventesi gradito al popolo <sup>(1)</sup>; e precisamente a quella forma di esso che sappiamo di gran lunga piú diffusa: *AAAb | BBBc | ecc.* Se a qualche congegno strofico preesistente vogliamo credere che Dante pensasse nell'escogitare il metro della sua grande opera, dovette essere per l'appunto il serventesi caudato semplice. Poiché non solo aveva egli stesso composto serventesi <sup>(2)</sup>, non solo una costante tradizione ha poi sempre raccostati il serventesi e il ternario; ma il metro *AAAb | BBBc | ecc.* offriva già in sé gli elementi essenziali per quello del *poema sacro*; vale a dire il triplice ricorso della rima, consueto fino dal piú alto medioevo nell'innodia, e la concatenazione delle stanze mediante la rima, unico collegamento possibile in opera di così lunga lena. Il tre era il *numero sacro*; e Dante, che

<sup>(1)</sup> Qualcuno tentò, invece, di collegarne la genesi a ritornelli popolari; ma con vani sforzi, per quanto ingegnosi.

<sup>(2)</sup> A suo luogo ricordammo quello sulle donne fiorentine, che non ci è giunto.

nelle sue tre « cantiche » (1), di trentatrè canti ciascuna (oltre l'esordio), intese a descrivere le maraviglie effettuate dalla Trinità, desiderava un metro che si svolgesse continuo per istrofe di tre versi, e dove ogni rima fosse ripetuta tre volte. A tal uopo, mantenendo di quella forma, propria in particolar modo della poesia religiosa, didascalica e politica, la triplicità della rima e la concatenazione delle strofe, e conseguendo, col rinunciare al collegamento per mezzo del versicolo, anche la triplicità del verso, egli fece rimare il secondo verso di ciascun terzetto, anziché cogli altri due rimanti fra loro, col primo verso del terzetto successivo. Ed ecco il *canto*, ecco il *capitolo* dell'estesa narrazione o trattazione poetica :

La bocca sollevò dal fiero pasto  
 quel peccator, forbendola ai capelli  
 del capo ch'egli avea dietro guasto.

Poi cominciò: — Tu vuoi ch'io rinnovelli  
 disperato dolor che il cor mi preme  
 già pur pensando, pria ch'io ne favelli.

Ma, se le mie parole esser den seme  
 che frutti infamia al traditor ch'io rodo,  
 parlare e lagrimar vedrai insieme.

.....  
 Ahi Genovesi, uomini diversi  
 d'ogni costume e pien d'ogni magagna,  
 perché non siete voi del mondo spersi?

Ché col peggiore spirto di Romagna  
 trovai di voi un tal che per sua opra  
 in anima in Cocito già si bagna (2)

ed in corpo par vivo ancor di sopra.

L'esempio solenne di Dante indusse ad adottare questo metro quasi tutti coloro che, dal Trecento ai

(1) Questo nome fu dato alle tre parti della *Commedia* dall'Alighieri stesso (*Purg.*, XXXIII, 140).

(2) *Inf.*, XXXIII, 1-9 e 151-57.

giorni nostri, composero poemi, piú o meno vasti, a imitazione della *Commedia*: ad esempio, nel secolo XIV il Boccaccio (*Amorosa visione*), Fazio degli Uberti (*Dittamondo*), Federico Frezzi (*Quadriregio*); nel XV Matteo Palmieri (*Città di vita*); nel XVI il Machiavelli (*Asino d'oro*); nel XVIII il Varano (*Visioni*); nel XIX Luigi Crisostomo Ferrucci (*Scala di vita*)<sup>(1)</sup>. E in terzine si scrissero, parimente, cronache, poemetti e *lamenti*, durante quella gran fioritura di poesia storica e politica che si ebbe fra noi nell'uscente medioevo

---

(1) Fa eccezione Cecco d'Ascoli; il quale nell'*Acerba* (poema fatto quasi a concorrenza col dantesco) si valse d'una strofa senaria ch'è trasformazione della ternaria usata dall'Alighieri: *ABA . OBO | DED . FEF | ... ZZ* (la coppia finale non si collega con ciò che precede). Per saggio, leggasi ciò che l'astrologo, parlando dall'alto al basso, dice del capolavoro dantesco:

Qui non si canta al modo de le rane,  
 qui non si canta al modo del poeta  
 che finge imaginando cose vane;  
 ma qui risplende e luce ogni natura  
 che a chi intende fa la mente lieta;  
 qui non si sogna de la selva oscura.

Qui non vedo né Paolo né Francesca,  
 de li Manfredi non vedo Alberico  
 che diè li amari frutti in la dolce esca;  
 di Mastin novo e vecchio da Verrucchio  
 che fenno di Montagna qui non dico,  
 né de' Franceschi lo sanguigno mucchio.

Non vedo il Conte che per ira ed asto  
 tien forte l'arcivescovo Ruggero  
 prendendo del suo ceffo il fiero pasto;  
 non veggo qui a Dio squattrar le fiche!  
 Lasso le ciance, e torno su nel vero;  
 le favole mi fur sempre nemiche.

El nostro fine è di vedere Osanna:  
 per nostra santa fede a lui si sale,  
 e senza fede l'opera si danna.  
 Al santo regno de l'eterna pace  
 convenci di salir per le tre scale  
 ove l'umana salute non tace,

acciò ch'io veda con l'alme divine  
 el summo bene de l'eterno fine.

e nel Rinascimento; in terzine le enumerazioni, o rassegne, che i nostri trecentisti e quattrocentisti reputavano ottimo ingrediente così della poesia encomiastica come della giocosa, e delle quali i *Trionfi* del Petrarca sono il più lodato saggio fatto con serietà e i *Beoni* del Magnifico il migliore fatto con intento di parodia; in terzine il Pucci verseggiava nel *Centiloquio* ('cento canti') la cronaca del Villani, il Berlinghieri spiegava la cosmografia di Tolomeo, Bastiano Foresi traduceva le *Georgiche*, il Sommariva le satire di Giovenale, ecc. Ad uso della gente di mezzana cultura, questa forma era ancora in auge quando il Machiavelli se ne valse per narrare « le italiche fatiche di dieci anni » (*Decennale Primo* e *Decennale Secondo*).

Ed anche come componimento lirico per sé stante il capitolo in terza rima fu molto usato, e s'adopra tuttora. Nel Trecento ebbe soprattutto contenenza morale o politica; sul cader del Quattrocento fu anche d'amore <sup>(1)</sup>; poi, nella prima metà del secolo decimosesto, s'affermò (specialmente per opera del Berni) nella poesia burlesca, e ne rimase il metro peculiare per tutto quel secolo e ne' due successivi. Inoltre, la terza rima servì per il sermone satirico (Antonio Vinciguerra; sec. XV); per la satira e l'epistola satirica di sapore oraziano o giovenalesco (Ariosto, Tansillo, Menzini, Salvator Rosa, Alfieri, Leopardi) <sup>(2)</sup>; per l'egloga, dialogica o monologica, a somiglianza dei bucolici greci e di Virgilio (*Corinto* del Magnifico, *Arcadia* del Sannazzaro, ecc.) <sup>(3)</sup>; per la *disperata* <sup>(4)</sup> e

<sup>(1)</sup> Ciò in particolar modo presso i cosiddetti *presecentisti* (Carrone, Tebaldeo, Serafino dell'Aquila, ecc.).

<sup>(2)</sup> Del Leopardi sono una satira regolare, vera e propria, i *Nuovi credenti*.

<sup>(3)</sup> Nell'*Arcadia*, tuttavia, insieme con le terzine (piane o sdrucciole) troviamo egloghe polimetre ovvero in foggia di canzone o di sestina.

<sup>(4)</sup> Sono in terzine due disperate famose: *Cerberò invoco e 'l suo*

per l'epistola d'amore, di gran moda tra la fine del secolo XV e i primi decenni del XVI <sup>(1)</sup>; per l'elegia, pure d'argomento amoroso, con una vena di tristezza o di rimpianto, della quale gli esempi migliori sono dell'Ariosto e di Bernardo Tasso in antico; modernamente del Foscolo (*Le rimembranze*), del Leopardi (*Primo amore*) e del Carducci (*Idillio maremmano*). Infine, cantiche in terza rima dettava il Monti, che nella *Bassvilliana*, nella *Mascheroniana*, ecc., diede a questo metro, sgualcito dall'uso, una vita novella <sup>(2)</sup>; e ternari <sup>(3)</sup>, o brevi serie di terzetti suggellate dal verso di clausola <sup>(4)</sup>, nonché terzine di settenari <sup>(5)</sup> ed altre da abbinare in istrofe senarie <sup>(6)</sup>, dobbiamo al Pa-

---

*crudo latrare* d'Antonio da Bacchereto (prima metà del secolo XV) e *La nuda terra s'ha già messo il manto* del Pistoia (del 1497, in persona di Lodovico il Moro, « disperato » per la morte della sposa giovanissima, Beatrice d'Este). Ma v. sopra, p. 87 (e si hanno anche *disperate* polimetre o in quadernari).

<sup>(1)</sup> Le epistole d'amore erano per lo più lamenti d'innamorati (donne od uomini) secondo l'esempio delle *Eroidi*, famose epistole di Ovidio.

<sup>(2)</sup> Il nome di *cantica* (v. sopra, p. 93) qui è dato a poemetti che han comune con la *Commedia* il metro e la forma di visione: in seguito si chiameranno così anche componimenti che le si accostano soltanto nell'immaginoso, nel leggendario. Tali le cantiche del Pellico, in versi sciolti.

<sup>(3)</sup> *Il bolide* (ne' *Canti di Castelvecchio*); *La quercia d'Hawarden*, *Bismarck*, *La favola del disarmo*, *Al dio Termine* (nelle *Odi e inni*).

<sup>(4)</sup> *Alexandros*, *Tiberio*, *La buona novella* (ne' *Poemi conviviali*); *Nel carcere di Ginevra*, *Il negro di Saint-Pierre*, *Andrée*, *Inno secolare a Mazzini* (nelle *Odi e inni*); parecchie favole, originali o tradotte (nelle *Traduzioni e riduzioni*).

<sup>(5)</sup> Come in *Alba festiva* :

Che hanno le campane,  
che squillano vicine,  
che ronzano lontane?

È un inno senza fine, ecc.

<sup>(6)</sup> A somiglianza di quelle dell'*Acerba* (vedi *Il giorno dei morti*, *Tra San Mauro e Savignano*, ecc.).

scoli; il quale in terza rima ha scritto anche quasi tutti i suoi *Poemetti* (1).

Piace chiudere questo paragrafo mentovando le *Rapsodie garibaldine* del Marradi, che in terza rima cantano epicamente le imprese dell'Eroe, e riportando il ternario augurale di Giosue Carducci *Per il monumento di Dante a Trento*:

Subito scosso de le membra sue  
lo spirito volò: sovr'esso il mare,  
oltre la terra, al sacro monte fue.

A traverso il baglior crepuscolare  
vide, o gli parve di veder, la porta  
di San Pietro nel monte vaneggiare.

— Aprite! disse. Coscienza porta  
il mio volere, e tra i superbi io vegno,  
benché la stanza mia qui sarà corta.

E passerò nel benedetto regno  
a riveder le note forme sante,  
ché Dio e il canto mio me ne fa degno. —

Voce da l'alto gli rispose: — Dante,  
ciò che vedesti fu e non è: vanio  
con la tua vision, mondo raggianti

ne gl'inni umani de la vostra Clio:  
dal profondo universo unico regna  
e solitario sopra i fati Dio.

(1) Fa eccezione, tra essi, soltanto *Pietole* (endecasillabi sciolti dalla rima); gli altri, o sono in gruppi di tre o più terzine (qualche volta anche di due, col solito verso di chiusa, come *I flugelli* e *Il cieco*), o comprendono parecchi di tali gruppi (ad es., *Gli emigranti nella Luna*, che si dividono in sei canti), o formano un capitolo unico (*L'aquilone*, *Zi' Meo*, *Il prigioniero*, ecc.), o sono ampie serie di capitoli, divisi o indivisi (*La sementa*, *L'accestire*, *La fiorita*). In *Gog e Magog* (ne' *Poemi conviviali*) si frammettono gruppi di tre terzine comuni a gruppi di tre terzine rimate variamente, tutti, salvo l'ultimo, senza il verso di clausola; nell'*Ultima passeggiata*, in *Finestra illuminata* e nel *Cuore del cipresso* (in *Myricae*) si susseguono gruppi di due terzine *ABA. OBO* chiusi da un quartetto *DEDE* (che si può anche riguardare come un terzetto con verso di clausola). Questo stesso metro, ma in novenari anziché in endecasillabi, hanno *Il bacio del morto*, *La notte dei morti*, *I due cugini*, *Placido* (in *Myricae*).

Italia Dio in tua balia consegna,  
sì che tu vegli spirito su lei  
mentre perfezion di tempi vegna.

Va, batti, caccia tutti falsi dèi,  
fin ch'egli seco ti richiami in alto  
a ciò che novo paradiso crei. —

Così di tempi e genti in vario assalto  
Dante si spazia da ben cinquecento  
anni de l'Alpi sul tremendo spalto.

Ed or s'è fermo, e par ch'aspetti, a Trento <sup>(1)</sup>.

---

(1) Simile a questo, anche un altro ternario si legge nelle *Rime e ritmi* del Carducci: le *Esequie della guida E. R.*

---

## CAPITOLO VII

### I metri dal Secento ad oggi

§ 1. La canzone o canzonetta de' secentisti. — § 2. L'ode pariniana e l'inno. — § 3. La saffica rimata. — § 4. La canzone a strofe libere e il verso sciolto — § 5. Coppie monorime e versi martelliani. — § 6. Il polimetro, il ditirambo, i versi liberi.

§ 1. *La canzone o canzonetta de' secentisti.* — Nel secolo XVII le forme usate per la lirica si scostarono dalla tradizione, rispondendo a nuove necessità artistiche; e la principale, la *canzone*, conformandosi a quelle del Ronsard e degli altri dell'acclamatissima *Pléiade* francese, si contentò per lo piú, dimesso l'artificio della stanza bipartita, d'una strofa tetrastica *ABAB* o *ABBA*. Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi coltivarono questa forma di canzone, e del secondo è famosa quella che principia:

Carlo, quel generoso invito core,  
da cui spera soccorso Italia oppressa,  
a che bada? a che tarda? a che piú cessa?  
nostre perdite son le tue dimore, ecc.

Al Chiabrera dobbiamo, inoltre, canzoni in stanze di sei versi miste d'endecasillabi e settenarî (metro già usato, nel secolo precedente, da Bernardo Tasso) ch'egli intitolò *canzonette*; e anche queste sono bene spesso di soggetto nobile, secondo l'esempio del Ronsard, il quale anche per tesser lodi di personaggi quale il duca d'Orléans usava strofe come questa:

Charles, tu portes le nom  
de renom

du prince qui fat mon maître :  
de Charles, en qui les Dieux  
tout leur mieux  
pour chef-d'œuvre firent naître.

Ma per l'alta poesia il Chiabrera, preceduto pure in ciò dal corifeo della *Pléiade* nonché da cinquecentisti italiani (1), usò in modo speciale la *canzone pindarica* costituita da stanze ripartite in strofe, antistrofe ed epòdo a somiglianza delle odi di Pindaro e dei cori delle tragedie greche (2); laddove nelle canzonette imitò Anacreonte o, per dir meglio, le odicine attribuite al vecchio di Teo nell'edizione parigina del 1554. E dell'*anacreontica* il metro ronsardiano ora accennato, con altri affini, divenne per suo mezzo peculiare:

Se bel rio, se bell'auretta  
tra l'erbetta  
sul mattin mormorando erra,  
se di fiori un praticello  
si fa bello,  
noi diciam: ride la terra, ecc. (3).

Tuttavia, ciò che sopra abbiám detto spiega com'esso modernamente potesse venir ripreso per soggetti tut-

(1) Giovan Giorgio Trissino, Luigi Alamanni, Antonio Minturno, ecc.

(2) A questi nomi greci l'Alamanni, ne' suoi inni a Francesco I, re di Francia, in versi quasi tutti settenari, avea voluto sostituire, italianamente, i nomi di *ballata*, *controbballata* e *stanza*; il Minturno, nelle sue canzoni all'imperatore Carlo V vittorioso in Africa, quelli di *volta*, *rivolta* e *stanza*. La strofe e l'antistrofe avevano struttura uguale; l'epodo era più breve.

(3) Ronsard avea cominciato così una sua « chanson » molto lunga:

Quand ce beau printemps je voi,  
j'aperçoi  
rajeunir la terre et l'onde,  
et me semble que le jour  
et l'Amour  
comme enfans naissent au monde.

t'altro che anacreontici, nell'esordio e nell'epilogo delle *Rime nuove* del Carducci; nei quali il poeta dichiara i suoi intenti d'arte, o rendendo omaggio alla rima:

Ave, o bella imperatrice,  
o felice  
del latin metro reina!  
Un ribelle ti saluta  
combattuta,  
e a te libero s'inchina.

Cura e onor de' padri miei,  
tu mi sei  
come lor sacra e diletta.  
Ave, o rima, e dammi un fiore  
per l'amore,  
e per l'odio una saetta! <sup>(1)</sup>

o definendo l'ufficio del poeta:

Il poeta è un grande artiere,  
che al mestiere  
fece i muscoli d'acciaio:  
capo ha fier, collo robusto,  
nudo il busto,  
duro il braccio, e l'occhio gaio <sup>(2)</sup>.

Così pure, l'uso della strofa tetrastica d'endecasillabi nelle canzoni del Chiabrera e del Testi, continuato durante i secoli successivi, vale a renderci ragione della struttura di poesie moderne d'argomento nobile, o psicologicamente profonde, come il *Canto dell'amore*, *Davanti San Guido*, *Era un giorno di festa*, dello stesso Carducci <sup>(3)</sup>.

§ 2. *L'ode pariniana e l'inno*. — Dalla canzone nella forma che le fu data nel Secento, non differisce

<sup>(1)</sup> *Alla rima* (com.: « Ave, o rima! Con bell'arte »). Del resto, questo metro, derivandolo dal Ronsard, già aveva usato per lo stesso soggetto il Sainte-Beuve, non ignoto al Carducci.

<sup>(2)</sup> *Ongedo* (com.: « Il poeta, o vulgo sciocco »).

<sup>(3)</sup> In queste poesie le strofe tetrastiche sovente son collegate a due a due, o a tre a tre, da versi tronchi.

sostanzialmente l'ode quale, sull'esempio di Pindaro e d'Orazio, o anche delle *anacreontiche*, fu usata in quel secolo e nei successivi. Già nel Ronsard la «chanson» aveva assunto codesto nome ne' cinque libri di *Odes* ch'egli ci ha lasciati: e il nome stesso prevalse fra noi sull'altro di canzone o canzonetta, specialmente dopo la pubblicazione delle odi pariniane. Si convenne di definir così il componimento lirico formato d'uguali strofe di versi brevi variamente architettate. E il metro della canzonetta cara agli Arcadi e galantemente atteggiata dal Metastasio, da Paolo Rolli, da tutti in genere i poeti erotici del secolo XVIII, diventò con Giuseppe Parini il metro preferito dalla poesia morale e civile.

Nelle *Odi* pariniane prevale il settenario, piano e sdrucciolo, spesso con inserzione d'endecasillabi<sup>(1)</sup>. La *Salubrità dell'aria*, l'*Educazione*, il *Bisogno* sono in istrofe tutte di settenari piani, e lo schema vi è ancora quello così frequente nelle odi o canzoni del Ronsard e de' suoi imitatori italiani: *ab . ab . cc*. Ma ecco, nell'ode *Sul vestire alla ghiagliottina*, la strofa di quattro settenari piani e sdruccioli alternamente:

Perché al bel petto e all'omero,  
con súbita vicenda,  
perché, mia Silvia ingenua,  
togli l'indica benda?

Ecco, nella *Caduta*, la quartina di tre settenari e un endecasillabo:

Quando Orion dal cielo  
declinando imperversa,  
e pioggia e nevi e gelo  
sopra la terra ottenebrata versa<sup>(2)</sup>;

e, nella *Vita rustica*, la quartina doppia (*abab . cdcd*) di settenari piani e sdruccioli nella prima parte, piani

<sup>(1)</sup> Ve ne sono, tuttavia, anche in ottonari; per es., l'*Impostura*.

<sup>(2)</sup> Endecasillabi s'innestano ai settenari anche nella *Tempesta* (*aBbaA*).

e tronchi nella seconda :

Perché turbarmi l'anima,  
o d'oro e d'onor brame,  
se del mio viver Atropo  
presso è a troncar lo stame?  
E già per me si piega  
sul remo il nocchier brun  
colà donde si niega  
che piú ritorni alcun?

Questa duplicità, o geminazione, nel Parini si estende talvolta anche a due strofe di séguito: nel *Pericolo* la rima del tronco finale collega serie di cinque settenarî; nel *Messaggio all'inclita Nice* e nel *Dono*, serie di cinque settenarî chiuse da un endecasillabo. Inoltre, alcune odi pariniane <sup>(1)</sup> s'accostano per la struttura alla canzone non piú vincolata dalle leggi metriche d'una volta ma pur sempre ampia e complessa, recata in onore da Vincenzo da Filicaia nel celebrare la liberazione di Vienna dall'assedio dei Turchi.

L'ode, che già prima dell'autore del *Giorno* aveva avuto cultori di grido (il Menzini, fra gli altri), dopo di lui diventò, nella gran varietà de' suoi tipi strofici, una delle forme piú in uso presso i lirici nostri. È una lunga ode, in strofette tetrastiche di settenarî alternamente sdrucchioli e piani, la *Prosopopea di Pericle* del Monti; e dello stesso autore son celebri le odi *Al signor di Mongolfier* e *Per la liberazione d'Italia* (« Bella Italia amate sponde »), del Foscolo, quelle *A Luigia Pallavicini* e *All'amica risanata* <sup>(2)</sup>. Così pure, sono metrica-

<sup>(1)</sup> *L'innesto del vaiuolo*, la *Laurea*, la *Gratitudine* e qualche altra.

<sup>(2)</sup> Sono in strofe senarie, pressappoco uguali in tutte e due:

Qual dagli antri marini  
l'astro piú caro a Venere  
co' rugiadosi crini  
fra le fuggenti tenebre  
appare, e il suo viaggio  
orna col lume dell'eterno raggio.

Nella prima, è settenario anche il verso finale.

mente odi gl'*Inni sacri* del Manzoni (1); fra i quali il *Natale*, la *Resurrezione* e la *Pentecoste* in strofe d'ottonari, ovvero di settenari, alternamente sdruciolli e piani, allacciate a due a due dalla rima del tronco finale:

Spira de' nostri bamboli  
nell'ineffabil riso;  
spargi la casta porpora  
alle donzelle in viso;  
manda alle ascose vergini  
le pure gioie ascose;  
consacra delle spose  
il verecondo amor;

tempra de' baldi giovani  
il confidente ingegno;  
reggi il viril proposito  
ad infallibil segno;  
adorna la canizie  
di liete voglie sante;  
brilla nel guardo errante  
di chi sperando muor.

(*La Pentecoste*) (2).

È un'ode il *Cinque maggio*, anch'esso con strofe geminate di sei settenari, sdruciolli in sede dispari e tronchi in fine (3); odi sono la *Conchiglia fossile* dello Zanella (4), il *Canto d'Attea* del Prati (5). L'*Incantesimo*, di quest'ultimo, consta di strofe pentastiche di sette-

(1) *La Passione*, in decasillabi, ha lo schema *abacbdde* (tronchi il 4° verso e l'8°); il *Nome di Maria* accoda un settenario a tre decasillabi (*ABAb*).

(2) Metri affini a questi aveva già usati per la poesia religiosa, desumendoli dalla canzonetta atteggiata ad ode, il settecentista Agostino Paradisi.

(3) Invece, *Marzo 1821* è in decasillabi, rimati *ABBOADDU* (tronchi il v. 4° e l'8°).

(4) Strofe di sette senari: a rima alterna i primi quattro, baciata i due ultimi, sdruciollo il quinto.

(5) Lo schema di questo canto, inserito nell'*Armando*, è *abbacdde* (tutti settenari piani).

narî sempre sdruciolî nella quarta sede, chiusi da un rimalmezzo :

Si picciolo mi fei  
per arte della maga,  
che in verità potrei  
nuotar sovra diafane  
ale di scarabei per l'aura vaga;

l'inno *A Satana* del Carducci si compone di strofette tetrastiche di quinarî alternamente sdruciolî e piani:

Salute, o Satana,  
o ribellione,  
o forza vindice  
de la ragione! <sup>(1)</sup>

Nel qual proposito convien osservare, che l'inno non differisce dall'ode se non per la materia o per l'intonazione <sup>(2)</sup>: quello del Mameli procede per istrofe di senarî, tramezzate dal ritornello

Stringiamci a coorte,  
siam pronti alla morte,  
Italia chiamò.

E non differiscono dall'ode i cori delle tragedie manzoniane <sup>(3)</sup>; e hanno schemi d'ode, o di canzonetta, molte satire del Giusti <sup>(4)</sup>.

(1) È il metro anche della lunga satira del Giusti che s'intitola *Il ballo*.

(2) Ad es., l'inno del Monti cantato a Milano nel teatro della Scala il 21 gennaio 1799, per l'anniversario del supplizio di Luigi XVI (« Il tiranno è caduto. Sorgete »), è in strofe tetrastiche di decasillabi col tronco in fine.

(3) Quello del *Conte di Carmagnola* è in decasillabi rimati *ABACBDDO* (tronchi il v. 4° e l'8°); dei due dell'*Adelchi*, il primo è in senarî doppi rimati *AAODDO* (tronchi il 3° e il 6°), il secondo in settenarî sdruciolî e piani (tronco il 6°, che rima coll'ultimo della strofa seguente).

(4) Il *Brindisi di Girella* è in strofe di dodici quinarî ciascuna, piani e sdruciolî, con ritornello; l'*Apologia del lotto* in strofe d'otto senarî tutti piani; *Per il primo congresso dei dotti*, gli *Umanitari*, la *Repubblica* hanno il metro dello *Stabat mater* (una coppia d'ottenarî

§ 3. *La saffica rimata.* — Nella poesia contemporanea, in ispecie nel Carducci, nel Pascoli e nel D'Annunzio, l'ode sfoggia i più svariati congegni ritmici. Accanto alla strofa tetrastica d'endecasillabi e settenari (*AbAb*), che riproduce l'abbinamento del verso lungo col breve, caratteristico dell'*epodo* dei Latini<sup>(1)</sup>, ne' *Giambi ed epodi* carducciani trovi quelle d'endecasillabi alternamente piani e tronchi<sup>(2)</sup>, di senari doppi<sup>(3)</sup> pure col tronco nella seconda sede e nella quarta<sup>(4)</sup>, di settenari ripartiti in due tetrastici che il verso tronco allaccia a questo modo:

Ogni anno allor che lugubre  
 l'ora de la sconfitta  
 di Mentana su' memòri  
 colli volando va,  
 i colli e i pian trasalgono,  
 e fieramente dritta  
 sui nomentani tumuli  
 la morta schiera sta<sup>(5)</sup>;

monorimi seguita da un senario sdrucchiolo); la *Chiocciola* consta di strofe di dieci quinari, piani e sdrucchioli, con ritornello; le *Memorie di Pisa* hanno, senza ritornello, questo stesso metro; nel *Memento* riappare il ritornello, accodato a strofe d'otto quinari; l'*Avviso per un 7° congresso* ecc. è in quartetti di settenari alternamente sdrucchioli e piani; la *Terra dei morti* e il *Re travicello* sono in strofe di otto settenari tutti piani; ecc. A valersi anche di metri resi popolari dai canti della Chiesa il Giusti poté essere incoraggiato dall'esempio di Giovanni Giraud, che li aveva usati nelle sue satire.

<sup>(1)</sup> Per Edoardo Corazzini, *In morte di Gio. Cairoli*, Per Monti e Tognetti, *A certi censori*, Per Vincenzo Caldesi, *Io triumphe! Canto dell'Italia che va in Campidoglio*, A un heiniano d'Italia, *A proposito del processo Fadda*, Intermezzo.

<sup>(2)</sup> Agli amici della Valle Tiberina, *La Consulta Araldica*, *Nostri santi e nostri morti*, Per il LXXVII anniversario della proclamaz. della Repubblica Francese, *Versaglia*.

<sup>(3)</sup> È il verso del coro manzoniano *Dagli atrii muscosi, dai fòri cadenti* (v. sopra, p. 105, n. 3).

<sup>(4)</sup> *Meminisse horret, Feste ed oblii* (con rima interna ne' vv. pari).

<sup>(5)</sup> Per il V anniversario di Mentana.

infine, la strofa d'ottonarî, o d'ottonarî doppî che rimano a due a due (1). Ed anche la canzonetta del piú semplice tipo ronsardiano o chiabreresco, *ababcc* (2), riappare in questa silloge poetica del Carducci; unitamente all'ode saffica in rima (3), ch'egli usò pur in altre sue raccolte.

La *saffica rimata* avea fatto la sua prima apparizione presso i rimatori napoletani del Quattrocento. Poi se n'era avuto qualche esempio d'Angelo Di Costanzo, del Campanella, del Marino; ne avea pubblicate trenta, nel 1687, Antonio Giordani; s'eran valsi di questa forma Paolo Rolli e il Parini; le avea concesso onorata ospitalità, tra le sue odi all'oraziana, Giovanni Fantoni. Tre endecasillabi e un quinario (schema metr.: *ABAb* e *ABBa*); tale l'assetto costante della strofa saffica. Esempio del primo schema, l'ode pariniana *Alla Musa*:

Te il mercadante che con ciglio asciutto  
fugge i figli e la moglie ovunque il chiama  
dura avarizia nel remoto flutto,  
Musa, non ama, ecc.;

esempio del secondo, ne' *Juvenilia* del Carducci, l'ode *A Diana Trivia*:

Tu cui reina il cieco Erebo tiene  
e Arcadia in terra cacciatrice t'ama,  
ma in ciel de l'Ore il biondo stuol ti chiama  
bella Selene (4).

(1) Come nella *Sacra di Enrico V*: « Quando cadono le foglie, quando emigrano gli angelli | e fiorite a' cimiteri son le pietre degli avelli », ecc. D'ottonarî semplici (sdruccioli il 2° e il 5°, tronchi il 3° ed il 6°) sono le strofe esastiche delle *Nozze del mare*.

(2) *Per le nozze di Cesare Parenzo*.

(3) *Nel vigesimo anniversario dell'8 agosto 1848*.

(4) Tale è lo schema anche di due satire del Giusti: *Una levata di cappello involontaria* e *Origine degli scherzi*; l'altro ordine di rime ha quella *A Leopoldo II*.

Le prove forse migliori la saffica rimata ha fatta modernamente, nella seconda delle *Primavere elleniche* del Carducci e in quelle odicine che a Giovanni Pascoli, nelle *Myricae*, piacque raggruppare sotto il titolo *Alberi e fiori*. Tra queste, *Il Dittamo* suona così:

Dittamo nato all'umile finestra  
 donde pel Corpusdomini sorrisi  
 alla soave tra fior di ginestra  
 e fiordalisi

processione, io so di te, che immensa  
 virtù possiedi ne' chiomanti capi,  
 cespo lanoso ed olezzante, mensa  
 ricca dell'api.

Te, con la freccia tremolante al dosso,  
 cerca nei monti il daino selvaggio,  
 farmaco certo; di lui segue un rosso  
 rigo il viaggio.

Dittamo blando per la mia ferita,  
 l'avete, o balze degli aerei monti,  
 dove nell'alto piange la romita  
 culla dei fonti?

Bianche ai dirupi pendono le capre,  
 l'aquila passa nera e solitaria;  
 sibila l'erba inaridita; s'apre,  
 sotto i piè, l'aria.

§ 4. *La canzone a strofe libere e il verso sciolto.* — L'ode, svoltasi lentamente dalla stanza della 'canzone alla petrarchesca', non impedi a questa di tramutarsi — attraverso a' nuovi congegni strofici del Filicaia, ai periodi metrici disuguali escogitati da Tommaso Crudeli per trapiantar fra noi il pindarismo inglese del Cowley e del Dryden, alle stanze libere architettate da Alessandro Guidi con molta pretesa d'originalità e di grandezza (1) — in qualche cosa di adatto

(1) Nelle canzoni del Guidi le stanze sono indipendenti, variando dall'una all'altra il numero e la disposizione dei versi e delle rime.

all'espressione d'un pensiero altamente poetico: il *canto leopardiano*.

Mentre, sul finir del secolo XVIII e ne' primi del XIX, scrittori come l'Alfieri, il Monti, il Foscolo e il Manzoni tornavano alla canzone secondo la foggia antica per soggetti politici importanti, quali il Congresso d'Udine o il Proclama di Rimini; Giacomo Leopardi, movendo dalla canzone regolare, nelle sue prime poesie, di soggetto storico o civile, serbava per ciascuna stanza lo stesso numero di versi, ma il genere di questi e talvolta l'ordine delle rime mutava (come bene osserva il Carducci) alternativamente da stanza a stanza di settenarî in endecasillabi e d'una in altra rispondenza, limitando le rime ad alcune sedi fisse o confinandole nella chiusa (<sup>1</sup>). Poi, nelle poesie idilliche o elegiache (per es., nel canto *A Silvia*), volle fare un passo piú innanzi su questa strada; e delle favole pastorali del Tasso e del Guarini, ch'egli ammirava, esemplò la verseggiatura « puramente ricca, elegantemente discorsiva », che gli si prestò molto bene « alle meraviglie dei secondi idillî e alle meditazioni profonde e terribili del *Pastore errante*, del *Pensiero dominante*, della *Ginestra* » (<sup>2</sup>).

Alle strofe libere dei *canti leopardiani* ebbe poi l'occhio, ne' suoi, Aleardo Aleardi; ma piú ancora lo attrasse il carme in versi sciolti, del quale Ugo Foscolo aveva offerto nei *Sepolcri* un insuperabile modello. L'endecasillabo sciolto (come suona quest'appellativo) è libero dal legame della rima; non va esente tuttavia da un legame armonico de' versi che vi si susseguono logicamente concatenati. Senza quest'armonia, che ri-

(<sup>1</sup>) Sono canzoni a strofe libere, di questo tipo, anche *Bruto minore*, *Alla Primavera*, *l'Ultimo canto di Saffo*, *Alla sua donna*.

(<sup>2</sup>) Si noti, che alcuni canti leopardiani constano d'una sola strofa, liberamente architettata (*Frammenti dal greco di Simonide*, *Coro dei morti nello studio di Federico Ruysch*, *Scherzo*, *A se stesso*).

sulta dalla varietà degli accenti ritmici e delle pose nonché dai nessi tra un verso e l'altro (gli *enjambements* de' Francesi), gli endecasillabi sciolti si susseguirebbero isocroni, noiosamente. Giangiorgio Trissino nel suo poema epico, *L'Italia liberata dai Goti*, e nella sua tragedia, *Sofonisba*, cadde in questo difetto <sup>(1)</sup>. Ma in più d'una delle tragedie e delle epopee del secolo XVI e, molto meglio, nell'*Eneide* volgarizzata da Annibal Caro lo sciolto acquistò varietà felicemente armoniosa; pregio ch'è in sommo grado nel *Giorno* del Parini e si ammira anche nella versione dell'*Iliade* e in alcuni carmi o poemetti del Monti (*Sermone sulla mitologia*, *Feroniade*, *Prometeo*), nelle *Grazie* del Foscolo, nell'*Urania* del Manzoni. Usato con particolari accorgimenti, fonici soprattutto, dall'Alfieri, lo sciolto rimase dopo di lui il metro consueto della tragedia, quale era stato, del resto, anche prima; e fu adottato pure dal dramma storico modernamente instaurato dal Cossa. Inoltre, seguitarono a valersene — dopo il Caro — i traduttori di poemi classici o stranieri <sup>(2)</sup>; e sono quasi tutti in verso sciolto — dalle *Api* del Rucellai all'*Invito a Lesbia Cidonia* del Mascheroni e alla *Pastorizia* dell'Arici — i poemi o poemetti di soggetto

---

(1) Si osservi, tuttavia, che nella *Sofonisba* agli sciolti si frammettono strofe liriche derivanti dalla canzone regolare. Questa tragedia, come altre successive del Cinquecento, si divide in prologo, *pàrodos* del coro, tre episodi, tramezzati da *stàsima* o 'canti corali', ed esodo; e al coro il Trissino dà, una volta, la *ballata*, il Rucellai persino la *sestina*! Anche nelle nostre favole pastorali, come l'*Aminta* e il *Pastor fido*, l'endecasillabo sciolto, che pure vi prevale, cede il luogo qua e là a settenari con rime e, nei cori, a strofe liriche. Nell'*Aminta* questi cori susseguono ad ogni atto, e il primo è una canzone d'agili stanze di tipo regolare, gli altri sono costituiti per lo più da una sola stanza, irregolare.

(2) Il Marchetti per Lucrezio, il Cesarotti per Ossian, il Pindemonte e il Maspero per l'*Odissea*, Andrea Maffei per il Milton, il Cereseto per il Klopstock, ecc.

didascalico<sup>(1)</sup>; in isciolti parecchi de' piú famosi canti del Leopardi<sup>(2)</sup> e le sei commedie alfieriane.

Quanto all'origine di questo metro, non bisogna dimenticare che serie di versi senza rima, prevalentemente endecasillabi, s'eran già avute nel Dugento: il *Mare amoroso* (attribuito, con poca verosimiglianza, a Brunetto Latini) sciorina in tal metro un repertorio delle similitudini ch'eran di moda presso i lirici di quell'età. Sennonché, il Trissino, usando con regolarità perfetta l'endecasillabo sciolto, ebbe l'occhio solamente a' modelli dell'antichità classica: egli intese d'accostarsi al trimetro giambico acatalettico<sup>(3)</sup> del teatro greco e latino. Siffatto ritmo, peraltro, non corrisponde propriamente all'endecasillabo piano<sup>(4)</sup>, bensì all'*endecasillabo sdrucchiolo*. Ed anche questo verso fu usato. Lo adottò l'Ariosto volendo imitare nelle sue commedie il metro del teatro plautino e terenziano; se ne servì il Monti per il Canto d'Apollò nel *Prometeo*; in esso piacque al Carducci di riprodurre, nel suo *Canto di marzo*, gli accenti e le pause del trimetro giambico dei Latini.

(1) La *Coltivazione* dell'Alamanni, la *Nautica* del Baldi, la *Coltivazione del riso* dello Spolverini, il *Femia sentenziato* del Martelli, ecc. Fanno eccezione la *Balia* e il *Podere* di Luigi Tansillo, che, in terza rima, tengono dell'epistola al modo oraziano.

(2) *L'infinito*, *Il sogno*, *Le ricordanze*, *Consalvo*, *Aspasia*, *La sera del dì di festa*, *La vita solitaria*, *Alla luna*, *Inno ai Patriarchi*, *Palinodia*, *Al conte Carlo Pepoli*.

(3) Tre coppie compiute di giambi.

(4) A ciò pose mente, nel secolo stesso, Alessandro Pazzi de' Medici; e per riprodurre il trimetro giambico dei Latini, ne' suoi rifacimenti d'antiche tragedie e nella *Didone in Cartagine* adottò un dodecasillabo senz'accenti fissi, che non meritava d'aver fortuna e non l'ebbe. Né l'ebbe il verso con cui l'Alamanni, nella *Flora*, tentava di riprodurre i giambici ottonari (in due luoghi anche i senari) della commedia latina. E la stessa sorte toccò, nell'epica, al verso di tredici sillabe escogitato da Francesco Patrizio (sec. XVI) per il suo *Eridano*, nonché al verso di diciotto sillabe (settenario ed endecasillabo uniti) usato dal Baldi nel *Diluvio universale*.

Il verso sciolto, al quale anche atteggiamenti epici dette, a' giorni nostri, Giovanni Marradi nel poemetto *Tito Speri*, oggi può dirsi aver cacciato di seggio l'ottava, che sino al Tasso e a' suoi imitatori dei secoli XVII e XVIII avea tenuto il campo nella nostra poesia, specialmente narrativa. Di essa si ebbero ancora esempî: sul cader del Settecento l'*Etruria vendicata* dell'Alfieri; nel secolo scorso qualche solitario tentativo d'epopea, alcune satire del Giusti <sup>(1)</sup>, le novelle romantiche del Grossi, del Sestini, del Carcano; inoltre, esperimenti lirici, anche ottimi, come *Sinfonia del bosco* del Marradi. Ma l'ottava è ormai abbandonata quasi interamente; laddove in endecasillabi sciolti abbiamo, fra le altre cose, tutti (salvo gli ultimi) i *Poemi conviviali* del Pascoli, opera di poesia nobile ed alta.

§ 5. *Coppie monorime e versi martelliani.* — Accanto alla serie degli endecasillabi sciolti un altro metro vive e vige tuttora: la serie di coppie a rima baciata. Ve n'hanno anche d'endecasillabi: in tal metro il Carducci tradusse una ballata del Platen (*Il pellegrino davanti a Sant Just*), il Teza un canto popolare boemo (*l'Orfana*); tal metro hanno molti distici del Fogazzaro e una famosa poesia del Pascoli: *La cavalla storna*. Ma queste sono eccezioni. Quasi sempre le coppie monorime constano di settenarî doppî, detti *alessandrini* in Francia, *martelliani* in Italia, dal nome di Pier Jacopo Martelli, che, nel secolo XVIII, li derivò dal teatro d'oltralpe. Il Martelli se ne valse per le sue tragedie; ma presso i tragici non attecchirono: invece, ne fecero largo uso i commediografi dal Goldoni in poi; nella seconda metà del secolo XIX si scrissero in martelliani prologhi di componimenti scenici in prosa, leggende, bozzetti e proverbî: il *Cantico dei Cantici* del Cavallotti, *Chi sa il giuoco non l'insegni* e *Il peggio passo è quello del-*

(1) *Il sortilegio, Sant'Ambrogio, Il « delenda Cartago », Istruzione a un emissario, Storia contemporanea.*

*l'uscio* di Ferdinando Martini, la *Partita a scacchi* e il *Trionfo d'amore* del Giacosa. Il verso alessandrino o martelliano fu inoltre usato dal Carducci, in strofe tetrastiche di distici monorimi, per la ballata storica:

Sui campi di Marengo batte la luna; fósco  
tra la Bormida e il Tanaro s'agita e mugge un bosco;  
un bosco d'alabarde, d'uomini e di cavalli,  
che fuggon d'Alessandria dai mal tentati valli.

D'alti fuochi Alessandria giù giù da l'Appennino  
illumina la fuga del Cesar ghibellino:  
i fuochi de la Lega rispondon da Tortona,  
e un canto di vittoria ne la pia notte suona, ecc. (1).

§ 6. *Il polimetro, il ditirambo, i versi liberi.* —

E ancor oggi è in uso il polimetro; cioè il componimento lirico o satirico o epico o drammatico in metri diversi che si susseguano o s'alternino. Polimetrici sono molti componimenti narrativi, in ispecie *ballate* o *romanze* (2), dei nostri Romantici, ad es. del Berchet, del Grossi, del Prati; polimetriche parecchie delle piú ampie satire del Giusti, come la *Vestizione*, la *Scritta* e quel *Gingillino* in cui s'avvicendano ottave, sestine, terzine, strofe d'endecasillabi e settenari, strofette di quinarî o senari od ottonari. Polimetri possiamo chiamare anche il *Bardo della Selva Nera* del Monti, *Le nozze*, *Poeti di parte bianca* e *Cadore* del Carducci, il *Lucifero* del Rapisardi, il *Ciocco*, il *Sogno di Rosetta* e qualche altra lunga poesia del Pascoli; infine, tra i componimenti scenici, l'*Orfeo* del Poliziano, molte an-

(1) *Sui campi di Marengo la notte del Sabato Santo 1175*. Lo stesso verso, a coppie monorime (tramezzate da settenari, ovvero da altri martelliani, tronchi), occorre nell'*Avanti! Avanti!*

(2) Queste *ballate* (da non confondere con le canzoni a ballo), dette altrimenti *romanze* per ricordo de' canti medioevali epico-lirici nelle lingue romanze, vennero a noi di Germania, dove tra la fine del secolo XVIII e gl'inizi del XIX erano in fiore (celebri l'*Eleonora* e il *Cacciatore feroce* del Bürger, che il Berchet tradusse ricavandone argomento per la *Lettera semiseria di Grisostomo*).

tiche egloghe, le favole pastorali del Tasso, del Guarini e de' loro predecessori e successori, i melodrammi da Ottavio Rinuccini in poi, compresi gli acclamatissimi del Metastasio, gli odierni *libretti d'opera*, tra i quali alcuni (del Romani, del Ghislanzoni, del Boito, ecc.) hanno pregio d'arte.

Affine al polimetro è, quanto alla struttura, il *ditirambo* <sup>(1)</sup>. In questa foggia di componimento, peraltro, son pochi i periodi ritmici disposti con regolarità e simmetria. Quasi per riprodurre nell'incasso e nel suono la bacchica esaltazione rispondente al soggetto (lodi del vino o simili), il verso vi è inugualissimo. « In un medesimo ditirambo — scrive uno studioso del Redi — troverete quartine ottonarie, poi quadernari rimati a due a due, poi un quinario, poi endecasillabi tronchi, piani e sdrucchioli (ora liberamente rimati, ora disposti in quartine, in sestine e in ottave), poi senari sdrucchioli, poi... tutte le combinazioni immaginabili di versi ». Di regole vi è osservata questa sola: « che al continuo saltar di palo in frasca corrisponda la mutabile armonia imitativa dei versi, ora brevi, rapidi e concitati, ora lunghi, lenti e solenni, a seconda dei pensieri »; arte eufonica in cui Francesco Redi, nel *Ditirambo* famoso, superò quanti lo avevano preceduto, non escluso quel gran maestro di verso che fu il Chiabrera <sup>(2)</sup>.

Il ditirambo così costruito e volto al fine ora ac-

(1) Nel fatto, Giuseppe Giusti chiamò « ditirambo », nel titolo stesso, quel suo *Congresso dei birri* ch'è un polimetro ove si succedono terzine, una sestina di settenari, quartetti di quinari, ottonari con rima al mezzo, quartetti di settenari, una strofa di senari e ottave.

(2) Al canto bacchico, insieme col ditirambo, ci richiama anche i *brindisi*, che metricamente è un'ode con agili strofette, da leggere o recitare propinando. Notissimo quello del Monti che comincia: « Amici, versiamo Di Bacco la spuma »; e fra i parecchi del Carducci, ispecialmente osservabili il *Brindisi d'aprile* (suggellato in fine da tre ottave) e il *Brindisi funebre*.

cennato oggi non s'usa più. Gabriele D'Annunzio nel secondo volume delle *Laudi* ha quattro componimenti che s'intitolano « ditirambi »; ma in essi, mirando a rinnovare il ditirambo dei Greci (ch'era altra cosa), egli non s'attiene alla struttura di quello del Redi. La loro varietà ritmica va ricongiunta all'instaurazione, fatta di fresco anche in Italia, del *verso libero*; vale a dire del verso che, senza numero fisso di sillabe, senza accenti in sede costante, vuol seguire ed assecondare i moti del pensiero, il vagare della fantasia, le pulsazioni del sentimento.

Questo verso, vario nella misura ma con rime frequenti e a volte con prevalenza d'un determinato ritmo (di settenari, ad esempio, o di novenari), fu con dichiarati propositi messo in onore nella nostra lirica da Domenico Gnoli, che il suo volumetto *Fra terra ed astri*, pubblicato sotto il nome di Giulio Orsini, principiava a questo modo:

Giace anemica la Musa  
sul giaciglio dei vecchi metri.  
A noi, giovani! apriamo i vetri,  
rinnoviamo l'aria chiusa (1).

Gabriele D'Annunzio di questo verso fece uso sapiente, conforme al senso musicale ch'egli possiede, proprio nel volume delle *Laudi* ora mentovato. Ecco un tratto della canzone da lui composta nel primo centenario della nascita di Victor Hugo:

Nazione di Dante,  
se l'anima tua non è morta,  
se il tuo braccio ancor vale,  
se ancor la tua voce risuona,  
se t'arde nella memoria  
favilla del romano orgoglio;  
o custode del Libro immortale,

---

(1) A *Fra terra ed astri* lo Gnoli fece poi seguire *Jacovella*, ove predominano le strofe libere.

percuoti lo sordo raggianto  
 sospeso alla porta  
 del tuo Tempio ideale,  
 solleva una vasta corona  
 dal tuo Campidoglio,  
 e grida: Gloria, gloria,  
 gloria! come nei giorni  
 delle tue magnificenze;  
 però che oggi ritorni  
 l'edificator Titano  
 tuo figurato sopra gli anni  
 e i tiranni, spiriti adducendo  
 d'amore su venti di letizia,  
 nella sua pura vittoria  
 le sacre invocando potenze  
 testimoni al cruciato di Scizia:  
 — O Terra! o Madre!  
 o chiaro Etere! Mutato è in gioia  
 degli uomini quel ch'io soffersi  
 per la Giustizia. —

E in questo metro egli dettò anche un intero poema: la *Laus vitae*; nella quale il vagar della fantasia fecondata da ricordi storici o mitologici trova alla sua efficacia un ausilio appunto nel ritmo, risultante da periodi di versi brevi, che vanno dal novenario sino al quinario. Epico-lirica, la recente *Sagra di Santa Gorizia* di Vittorio Locchi, caduto combattendo, fa del verso libero l'alveo dove il poeta incanala la straripante effusione del sentimento di patria <sup>(1)</sup>.

---

(1) Ne diamo la prima lassa:

E voliamo nel sole, anima mia!  
 Facciamoci coraggio,  
 e, colla voce tremante  
 della passione, cantiamo  
 i fratelli di campo:  
 quelli che vissero,  
 quelli che morirono,  
 quelli che fra la morte e la vita  
 sbiancano nei letti  
 lontani e in sogno delirano,  
 credendosi ancora sul Carso  
 e sull'Isonzo,

Nella *Notte di Caprera*, invece, il D'Annunzio usa pel racconto epico strofe di varia lunghezza, simili alle 'lasse' delle medievali *chansons de geste*, ma tutte di versi composti d'un quinario e d'un settenario (piani o tronchi) accoppiati (1). Innovazione certamente meno felice di quella con cui già il Carducci avea richiamato in vita la lassa degli antichi poemi di Francia nella sua *Canzone di Legnano*; dove ciascun periodo ritmico egli volle di dieci versi non legati né dalla rima né da quelle assonanze che pur trovava continue ne' modelli d'oltralpe.

Ed anche nella drammatica, accanto agli sciolti, ripresi da Sem Benelli per la tragedia d'ispirazione storica, i congegni ritmici e strofici costruiti con libertà di struttura pari alla libertà degli artistici intendimenti hanno avuto fortuna in questi ultimi anni. La *Figlia di Jorio*, la *Fiaccola sotto il moggio*, *Francesca da Rimini*, la *Nave*, la *Fedra* di Gabriele D'Annunzio sono tragedie verseggiate nel modo più vario: versi liberi vi si disnodano in serie, sostenuti da una base metrica che ora è il novenario, ora l'ottonario, ora il settenario. Nella *Francesca*, più vicina agli esempj

---

sul Calvario e sul San Michele,  
 nella mota rossa  
 e nelle petraie  
 seminate di morti  
 che guardano il cielo,  
 sotto la pioggia,  
 sotto la bora,  
 mentre sventolano i ventagli  
 delle mitragliatrici.

(1) È il verso con cui il Pascoli s'è ingegnato di riprodurre il *decasillabo* (endecasillabo per noi Italiani, che nel computare le sillabe non moviamo dal verso tronco, come i Francesi, bensì dal piano) della *Chanson de Roland*, nel lungo tratto che n'è inserito nelle sue *Traduzioni e riduzioni*. Codesto decasillabo francese ha sempre una forte cesura dopo la quarta sillaba o la quinta (cioè dopo il quinario iniziale, tronco o piano).

antichi, prevale quest'ultimo, associato all'endecasillabo.

Non è dubbio, che la strofa d'inugual misura, il ritmo eslege, il verso libero (libero a tal segno da accostare alla prosa il discorso poetico) rappresentano in questo momento l'assetto metrico che prevale sugli altri. Lasciando stare l'opera sbrigliata de' *Poeti futuristi* (de' quali si ha a stampa un'antologia curiosa e copiosa), lo stesso « maestro e donno » dell'odierna poetica rende omaggio alla prosa *numerosa* (vale a dire « armonizzata con misure o cadenze di verso ») delle sequenze ecclesiastiche, dei versetti biblici. Son prosa così fatta due canti recentissimi di Gabriele D'Annunzio: *All'America in armi* (4 luglio) e *Vittoria nostra, non sarai mutilata* (24 ottobre); nel secondo dei quali le ultime parole dei versetti rimano a coppie.

---

## CAPITOLO VIII

### La poesia barbara

- § 1. Le *Odi barbare* e la restaurazione metrica tentata dal Carducci. —  
§ 2. Deficienze tecniche di questo tentativo. — § 3. I metri richiamati in vita nelle *Odi* carducciane: a) l'esametro e il distico elegiaco. — § 4. b) l'ode saffica. — § 5. c) l'ode alcaica. — § 6. d) l'ode asclepiadea. — § 7. e) i metri giambici e archilochei.

§ 1. Le « *Odi barbare* » e la restaurazione metrica tentata dal Carducci. — Accanto alle forme metriche di cui abbiám seguito attraverso i secoli lo svolgimento ed esaminati i molteplici aspetti, Giosue Carducci, nel terzultimo decennio dell'Ottocento, volle usarne altre che, grazie all'autorità del suo esempio, ebbero tra noi una fioritura bella e vistosa ma effimera, presentemente quasi cessata. Innamorato della poesia dei Greci e dei Romani, egli intese a riprodurre nella nostra gli schemi strofici che n'eran propri (cioè il distico e la strofa di quattro versi, alcaica o saffica o asclepiadea) senza piú far uso della rima, di cui s'era valso negli sperimenti giovenili di tal genere secondo l'esempio di Giovanni Fantoni; e fra il 1874 e il '77 mise insieme quel suo primo volumetto d'*Odi barbare*, che anche per queste novità estrinseche rese celebre il già discusso cantore di Satana, dando luogo ad appassionate controversie, spesso mal poste e peggio sostenute, per difetto di preparazione tecnica o di storica dottrina.

Il titolo di *barbare* fu dato dal Carducci alle sue odi esemplate sulle figure strofiche degli antichi, perché tali, a suo avviso, sonerebbero all'orecchio e al giudizio

di questi, e tali s'immaginava che dovessero sonare a moltissimi in Italia, « se bene composte e armonizzate di versi e di accenti italiani ». Non si potevano definir meglio di così e la natura del nuovo tentativo rispetto ai tentativi precedenti <sup>(1)</sup> e il difetto, innegabile, ch'esso presenta a chi voglia riguardarlo, non come una qualsiasi novità metrica, bensì come un esperimento volto a riprodurre ne' loro fondamenti musicali e ne' relativi effetti acustici i metri dei Greci e dei Romani.

Poiché — questo occorre dir subito — l'autore delle *Odi barbare* non ebbe in animo di dipartirsi dalle norme dell'usuale versificazione italiana. Nel secolo XVI Claudio Tolomei ed altri avean tentato, artificiosamente, di determinare con regole fisse, foggiate su quelle dei Latini, la *quantità* delle parole nella nostra lingua <sup>(2)</sup>, e poi s'erano ingegnati di dettar versi italiani, anziché secondo gli accenti e il numero delle sillabe, secondo le regolette di prosodia da essi elucubrate, senza tener conto del fatto che « il valore assoluto che le sillabe italiane hanno dall'etimologia, dall'ortografia e dall'uso, è continuamente in disaccordo col valore relativo che loro viene dall'accento della parola » <sup>(3)</sup>. Invece, il Carducci si serbò fedele al principal fondamento ritmico del verso italiano: egli seguì anche nelle odi barbare ad armonizzare solo d'accenti i suoi versi. Riprese dal Chiabrera — che, come lui, avea tentato, sulle orme degli antichi, nuove vie nella metrica — la sana tradizione da cui s'erano

---

(1) I primi esametri e distici italiani sono di Leon Battista Alberti, la prima saffica rimata è di Leonardo Dati (gli uni e l'altra per il Certame Coronario del 1441, sull'amicizia).

(2) *Versi e regole de la nuova poesia toscana*, Roma, Ant. Blado d'Asola, 1539 (cfr. *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, a cura di G. CARDUCCI, Bologna, Zanichelli, 1881, pp. 411-39).

(3) G. CHIARINI, prefaz. agli *Esperimenti metrici* di G. Chiarini G. Mazzoni (Bologna, Zanichelli, 1882), p. viij.

scostati quei riformatori cinquecentisti; e il suo arduo tentativo di novatore contenne ne' limiti d'un più libero e più accorto e meditato raggruppamento dei versi paesani (dal quinario al decasillabo) volto al fine di riprodurre nella nostra poesia tanto il vario assetto strofico della latina, quanto l'armonia che il nostro orecchio sente ne' versi degli antichi letti non secondo l'accento ritmico, determinato dalla prosodia, bensì secondo l'accento grammaticale.

§ 2. *Deficienze tecniche del tentativo carduciano.* — Certamente, fu molto meglio far così, che violentare la versificazione italiana in ciò che ne costituisce l'essenza, e fra il tentativo del Tolomei e quello del Carducci v'è un abisso. Nulla di buono scaturì infatti dal primo; dal secondo, opere d'arte come *Alle fonti del Clitumno*, *Alla stazione*, *In morte di Napoleone Eugenio*. Ma il difetto a cagion del quale il Carducci pensava, non a torto, che ad un Romano redivivo sarebbero parse « barbare » le nuove odi, è naturale conseguenza dell'aver egli preso a guida, nel riprodurre la versificazione degli antichi, ciò che questi, costruendo i loro congegni metrici, non avean tenuto d'occhio neanche come elemento accessorio, sicché v'entrava solamente a tratti, per coincidenza fortuita. Venivano in tal modo a mancare l'intima ragion musicale delle figurazioni ritmiche dei Greci e dei Romani e, con essa, il valore eufonico, la simmetria del disegno. Una strofa come l'alcaica, che, se rimpolpiamo con parole l'ossatura del suo schema, dà suono come questo:

O | sálve sálve, | cándida Vêrgine,  
 o | sálve sálve, | cándida Vêrgine,  
 o | sálve sálve, | sálve sálve,  
 cándida Vêrgine, | sálve sálve,

perduti i lineamenti caratteristici, mutato portamento ed incesso, nel Carducci può sonare, per esempio, a

quest'altro modo:

Flébile, acúta, strídula fischia  
 la vaporiera da presso. Plúmbeo  
 il ciélo e il mattino d'autúнно,  
 come un gránde fantásma, n'è intórno.

E può l'esito dell'esametro esser reso perfino da un disarmonico novenario accentato sulla terza:

rintronáta dai cárri rotolánti sul ciottoláto;

dove tra l'*a* di 'carri' e l'*a* di 'rotolanti' intercedono ben tre sillabe senza accento; che in latino vorrebbe dire tre brevi di seguito! La verità è che anche nel Carducci, come nel Tolomei e compagni, sono eleganti ed armoniosi soltanto quei versi in cui l'accento ritmico coincida col grammaticale, quei versi che si possano scandire regolarmente, come se fossero latini, mantenendo alle parole l'accento grammaticale. In Germania, poichè colà si soglion leggere metricamente — cioè facendo cadere gli accenti, anzichè dove richiede la grammatica, dove vuole il ritmo — non soltanto i versi greci (cosa ovvia per noi pure) ma anche i latini (cosa ostica al nostro palato e per il nostro sentimento poco meno che sacrilega), sicché tutti, da tempo immemorabile, pronunziano senza sentirsi menomamente urtati:

*Árma virúmque canó Troiáe qui prímus ab óris;*

parve naturale costruir versi tedeschi accentati al modo dei greci e dei latini letti scandendo, e si ebbero con tal verseggiatura traduzioni famose, come quella d'Omero dovuta al Voss, opere originali di gran pregio, come il *Messia* del Klopstock o l'*Ermanno e Dorotea* del Goethe. Invece, da noi la rinnovazione metrica carducciana, la quale non sostituisce nulla di sistematico e di costante ai fondamenti melodici ben determinati dell'antica poesia, si può asserire, ormai, aver avuto un rigoglio di vita solo momentaneamente ali-

mentato dall'influsso delle straordinarie qualità poetiche di chi la tentò. Subito, fra gli stessi seguaci del Carducci, alcuni valenti artefici del verso, sentendo le deficienze tecniche di questo tentativo del maestro, presero a sperimentare per la poesia barbara criterî affini non a' suoi, bensì a quelli dei filologi germanici (1). E i piú restarono incerti sulla via da seguire, o addirittura disorientati. D'altra parte, affrontar problemi di tecnica così ardui, così complessi, sol per una quistione di ritmo da imprimere al movimento del pensiero poetico, parve a molti che, in fine, non mettesse conto. Contenuto e forma, secondo le nuove idee estetiche, sono un tutto indistinto, e nell'arte spontaneamente il pensiero deve muoversi ed atteggiarsi in questa o quella maniera. Di qui il prevalere, già accennato, della strofa libera, dei versi liberi, e l'abbandono, per parte dei nuovi poeti, d'ogni schema formale rigidamente prestabilito; di qui, perciò, anche la rapida decadenza e il tramonto della poesia barbara. La quale resta soltanto in vigore — avvalorata dai lodati esempî che ne diè il Pascoli (2) — per le versioni da Omero, da Orazio, da Catullo e via dicendo; anzi, è reputata strumento benissimo adatto a riprodurre gli andamenti ritmici connessi e quasi connaturati al pensiero poetico degli antichi. Questo strumento, a nostro avviso, è tanto

---

(1) Soprattutto i *distici*, pel modo come il Carducci vi riproduceva il suono del pentametro, e le *alcaiche*, per l'incoerente e disarmonica struttura della seconda parte di ciascuna strofa, apparivano difettosi, quali sono veramente, ai buoni intenditori. Giuseppe Chiarini e Guido Mazzoni hanno odi alcaiche meglio architettate delle carducciane; o, almeno, delle prime fra queste, dettate avanti che all'ardito innovatore giungessero richiami amichevoli ad un maggior rispetto delle leggi metriche osservate dagli antichi.

(2) Nelle versioni pascoliane, peraltro, l'esametro italiano, corrispondendo di regola a quello che in latino consta di cinque dattili ed un trocheo e però ha misura piú lunga, non isfugge alla taccia di monotonia; inoltre, pel frequente difetto di cesura, non sempre dà suono gradevole.

più consono a quello che oggidì tutti concordano nel riguardare come il vero fine delle traduzioni: rispecchiare in tutto la fisionomia del testo, quanto più di ogni verso dell'antico autore riproduca fedelmente il ritmo che scaturisce dal suo proprio schema melodico, sì da ritrarre anche nel vario consertarsi o avvicinarsi d'andamenti dattilici, trocaici, giambici, anapestici la ritmica configurazione dell'opera originale (1).

§ 3. *I metri richiamati in vita nelle « Odi » del Carducci: a) l'esametro e il distico elegiaco.* — Fu giustamente osservato, che il Carducci fece italiani i versi degli antichi con lo stesso metodo onde già erano stati fatti italiani e romanzati, durante l'età media, gli altri versi tramandatici dalla romanità; a ciò condotto dalla tradizione umanistica ed anche « dal buon istinto di poeta e d'italiano », che lo traeva ad eleggere, all'uopo, il procedimento « più ragionevole, più pratico, più conforme al nostro passato » (2).

*esilica*  
*Deja* E infatti, per l'esametro vediamo essersi egli appigliato ai tipi che o venissero a coincidere con versi già italiani, o sembrassero risultare dalla combinazione di due versi de' nostri (3):

Castiglioncello in alto | fra mucchi di querce ridea  
da le vetrate un folle | vermiglio sogghigno di fata...

(1) Questo, appunto, chi scrive volle tentare in una sua versione dell'*Ero e Leandro* di Museo (Append. agli *Studi di storia lett. ital. e straniera*, Livorno, Giusti, 1895), dove non solo gli esametri italiani sono quanti i greci del testo, ma ciascuno è foggiato sul verso corrispondente letto secondo l'accento ritmico. Con ciò (*si valeant humeri*) non è impossibile dare all'insieme la stessa andatura dell'originale, e si evita la monotonia che ha l'esametro se gli si tolga la varietà di quegli avvicendamenti che suggeriva agli antichi il loro senso musicale. Usando un po' d'accortezza, s'ottiene, in pari tempo, che gli enistichi in cui l'esametro vien distinto per effetto della cesura, sian versi di stampo prettamente italiano.

(2) D'OVIDIO, *Versificaz. ital. e arte poet. medievale*, Milano, Hoepli, 1910, pp. 334-35.

(3) *Ivi.*

Brevi d'entro la macchia | svariavano il piano ed i colli  
 rasi a metà da la falce, | in parte ancor mobili e biondi.  
 Via per i solchi grigi | le stoppie fumavano accese, ecc. <sup>(1)</sup>.

E poiché, verosimilmente, da tale scelta gli pareva  
 derivar monotonia, alla serie degli esametri preferì di  
 gran lunga il distico elegiaco <sup>(2)</sup>, nel quale trattò  
 il pentametro con libertà che rasenta la licenza:

Quando a le nostre case | la diva severa discende,  
 da lungi il rombo | de la volante s'ode,

e l'ombra de l'ala | che gelida gelida avanza  
 diffonde intorno | lugubre silenzio.

Sotto la veniente | ripiegano gli uomini il capo,  
 ma i sen feminei | rompono in aneliti.

Tale de gli alti boschi, | se luglio il turbine addensa,  
 non corre un fremito | per le virenti cime:

immobili quasi | per brivido gli alberi stanno,  
 e solo il rivo | roco s'ode gemere, ecc. <sup>(3)</sup>.

(1) *Una sera di San Pietro.*

(2) Questo metro era stato prediletto anche dal Tolomei e da' suoi seguaci, e aveva avuto cultori, fra gli altri, Annibal Caro (il quale appunto in distici inneggiava al « nuovo Elicon » aperto ai poeti, agli alti segreti ora svelati dalle Muse ai mortali, all' « arte vera » da poco venuta in luce), Tommaso Campanella, il filosofo, e un Astori, settecentista, che certi versi in morte di sua madre, pieni d'accoramento, iniziava con questa felice movenza:

Sempre mi sta innanzi quell'ultima notte funesta  
 che il fin condusse de' brevi giorni tuoi;

ove par di sentire un'eco dell'ovidiana:

*Cum subit illius tristissima noctis imago  
 quae mihi supremum tempus in Urbe fuit, ecc.*

(3) *Mors, nell'epidemia disterica.* In quest'ode il pentametro (che anche in italiano, come in latino, è sempre bipartito) nella seconda parte è reso quando con un settenario piano, quando con un seuario sdrucchiolo; nella prima, ora con un quinario piano o sdrucchiolo, ora con un settenario piano. Il ritmo del pentametro antico (es.: *quae mihi supremum | tempus in urbe fuit*) fu da lui riprodotto con vera fedeltà soltanto ne' cinque distici di *Nevicata* (es.: *spiriti reduci son, | guardano e chiamano a me*).

§ 4. b) *Vode saffica*. — Per l'ode saffica, che già aveva una storia nella metrica italiana <sup>(1)</sup> e il cui verso piú lungo (il *saffico maggiore*) era da secoli il nostro endecasillabo, come il versetto finale (l'*adonio*) il nostro quinario; altro non fece il Carducci, se non prescegliere tra i varî tipi dell'endecasillabo quelli che gli paressero piú consoni all'armonia del saffico maggiore <sup>(2)</sup> e liberarsi dalla rima, di cui fin dal secolo XVI (grazie soprattutto ad Angelo di Costanzo) era invalso l'uso per codesta foggia di odi <sup>(3)</sup>. Anzi, alle leggi metriche dell'ode saffica latina egli s'attenne men fedelmente dello stesso Fantoni, autore di saffiche rimate. Nel rispetto della struttura e del ritmo, queste strofe del lirico fivizzanese, nelle quali il primo emistichio de' versi maggiori è sempre un quinario piano, osservando cosí la cesura del *saffico*, e il quinario finale ha costantemente l'accento sulla prima sillaba, come l'*adonio* a cui corrisponde:

Pende la notte: | i cavi bronzi io sento  
l'ora che fugge | replicar sonanti:  
scossa la porta | stride agl'incostanti  
búffi del vénto;

Lico, risveglia | il lento fuoco, accresci  
l'aride legna, | di sanguigna cera  
spoglia su l'orlo | una bottiglia, e mesci  
Cipro e Madéra, ecc.,

sono senz'alcun dubbio migliori, ad esempio, di queste altre della piú famosa saffica carducciana:

O testimone di tre imperi, dinne  
come il grave umbro ne' duelli atroce  
cesse a l'astato velite e la forte  
Etrúria crébbe...

<sup>(1)</sup> Vedi sopra, pp. 107-8.

<sup>(2)</sup> Schema metr.:  $\text{—} \text{v} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{v} \text{v} \text{—} \text{v} \text{—} \text{—}$  (es.: *intégér vitæ, | scelerisque pírus*).

<sup>(3)</sup> Alla rima ritornò poi nelle sue saffiche (v. sopra, p. 108) Giovanni Pascoli. Il quale ne ha anche con endecasillabi accentati come questo: « néi lontáni mónti colór di ciélo ».

Ma tu placavi, indigete comune,  
italo nume, i vincitori ai vinti,  
e, quando tonó il punico furore  
dal Trásiméno, ecc. (1).

§ 5. c) *Vode alcaica*. — Dell'ode alcaica già s'è toccato. Giosue Carducci, il quale in addietro avea composto alcaiche rimate sul tipo di quelle del Fantoni (2), più tardi, nell'usar questo metro conformandolo liberamente ai modelli classici, ebbe l'occhio, invece, agli esempi datine dal Chiabrera, che l'alcaico endecasillabo (primi due versi) avea riprodotto mediante un quinario doppio sdrucchiolo in fine, l'enneasillabo (terzo verso) mediante un novenario del tipo comune, il decasillabo (ultimo verso) mediante un endecasillabo privo della sillaba iniziale.

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

Così l'ingegnoso lirico di Savona (3). E il Carducci,

(1) *Alle fonti del Olitumno*. Quanto alla forma di saffica, usata da Orazio una volta sola, in cui si alternano un eptasillabo ed un saffico maggiore (*Lydia, dic, per omnes*; lib. I, ode 8ª), essa non fu adottata dal Carducci; ma traduttori del lirico venosino, come il Chiarini e il Tincani, l'han riprodotta alternando un settenario piano e un settenario doppio sdrucchiolo nella prima parte.

(2) Nelle alcaiche del Fantoni i due ultimi versi d'ogni strofa sono settenari piani a rima baciata. Lo stesso metro ha la terza delle *Primavere elleniche* carducciane, della quale ecco la chiusa:

O favolosi prati d'Elisio,  
pieni di cetre, di ludi eroici  
e del purpureo raggio  
di non fallace maggio,

ove in disparte bisbigliando errano  
(né patto umano né destin ferreo  
l'un da l'altra divelle)  
i poeti e le belle!

(3) Nell'ode per l'anniversario dell'elezione d'Urbano VIII.

ricordando, e non il ritmo soltanto:

... Tale nei gotici  
delúbri, tra candide e nere  
cuspidi rapide salienti

con doppia al cielo | fila marmorea,  
sta su l'estremo | pinnacol placida  
la dolce fanciulla di Jesse  
tutta avvolta di faville d'oro <sup>(1)</sup>.

Il quarto verso, tuttavia, è dal Carducci foggiano anche altrimenti: o facendolo riecheggiare il suono che ha nelle antiche alcaiche (« cúspidi rápide sáliénti » = *flúmina cónstitérínt acúto*) <sup>(2)</sup>, o accoppiando quinari piani (« lontani i fati | del re di Roma ») <sup>(3)</sup>, o usando il decasillabo di tipo comune messo in onore dal Manzoni (« la Colónna splendéa come un fáro ») <sup>(4)</sup>. In talune alcaiche carducciane (e per questo rispetto son le migliori) l'ultimo verso varia da strofa a strofa in tutti e tre questi modi <sup>(5)</sup>: nelle ultime ch'egli dettò in questo metro, i versi finali plasmati, piú o meno fedelmente, sullo stampo oraziano e quelli che potremmo chiamare endecasillabi acefali s'alternano in misura pressoché uguale:

<sup>(1)</sup> *Ideale*.

<sup>(2)</sup> In versi come « quándo secúro sará l'amóre », « dritta ne l'fride tricolóre », « bótoí tímidi de la vérga », « pálpito lúcido tinge il ciélo », ecc., tale riproduzione appare perfetta; non così in altri, ove lo sdrucciolo iniziale è sostituito da un trisillabo piano (« de' pétti eróici ne la nótte », « corréa per l'áere un peána », « effiávi e múruri ne la séra », « ai báldi giováni e le glórie »).

<sup>(3)</sup> Son quinari doppi i versi finali nelle alcaiche *Davanti il Castel Vecchio di Verona*, *A una bottiglia di Valtellina del 1848*, *Figure vecchie*, *Saluto d'autunno*, *Per le nozze di mia figlia*.

<sup>(4)</sup> Tutti decasillabi manzoniani i versi finali nelle alcaiche *Alla vittoria*, *Alla regina d'Italia*, *Alla stazione* (in questa, anche alcuni sdruccioli), *Nel chiostro del Santo*.

<sup>(5)</sup> È ciò che avviene nella bellissima *Per la morte di Napoleone Eugenio*.

Dal superato colle i superstiti  
 guardàro: i fiumi vasti, l'oceano  
 moltisono, le caliganti  
 álpi percóssero di stupóre

i petti aneli verso il dominio,  
 le menti accese del vago incognito.  
 Il pin fu gettato su l'onde  
 dai cerchi di piétre in vetta al mónte (2).

Queste strofe appartengono a *La guerra*. Or eccone altre due, di *Cadore*, ove per i versi finali è osservata la medesima norma:

A te ritorna, sí come l'aquila,  
 nel reluttante dragon sbramatasi,  
 poggiando su l'ali pacate  
 a l'aéreo nido tórna e al sóle (2),

a te ritorna, Cadore, il cantico  
 sacro a la patria. Lento nel pallido  
 candor de la giovine luna  
 sténdesi il múrmure degli abéti.

§ 6. *d) Vode asclepiadea.* — È noto che in Orazio si hanno per l'ode asclepiadea piú tipi di strofe. Quello che consta di tre asclepiadei dodecasillabi (— — — — — | — — — — —) e d'un gliconio (— — — — —) il Carducci ha riprodotto in due modi: o facendo che agli asclepiadei corrispondano endecasillabi sdruccioli e al gliconio un settenario pure sdrucciolo (3), o rendendo il suono di quelli mediante doppi quinari sdruccioli, e mediante

(1) In questo caso il verso finale corrisponde a un endecasillabo acefalo accentato sulla sesta.

(2) Questo verso corrisponde a un endecasillabo senza la sillaba iniziale accentato su la quarta e l'ottava.

(3) Nelle asclepiadee di questo tipo egli ha cura che gli endecasillabi si possano di tanto in tanto suddividere in un settenario tronco ed un quinario sdrucciolo, e che quasi sempre rechino fortemente accentata la sesta; volendo con ciò riprodurre l'effetto che nell'asclepiadeo dodecasillabo produce appunto la cesura dopo la sesta sillaba.

un settenario sdrucciolo il suono del verso finale (1).  
 Alla prima specie appartengono le odi *Fantasia* e *Primavera*, la quale ultima principia:

Ecco: di braccio al pigro verso sciogliesi  
 ed ancor trema nuda al rigid'aere  
 la primavera: il sol | tra le sue lacrime  
 limpido brilla, o Lálage.

Da lor culle di néve i fior si svegliano,  
 e curiosi al ciél | gli occhietti levano, ecc. (2);

alla seconda, l'ode *In una chiesa gotica*:

Sorgono e in agili | file dilungano  
 gl'immani ed ardui | steli marmorei,  
 e ne la tenebra | sacra somigliano  
 di giganti un esercito

che guerra mediti | con l'invisibile:  
 le arcate salgono | chete, si slanciano  
 quindi a vol rapide, | poi si riabbracciano  
 prone per l'alto e pendule, ecc. (3).

L'altro tipo di strofa asclepiadea, ove in luogo del terzo dodecasillabo si ha un ferecrazio (— — — — —), è riprodotto dall'autore delle *Odi barbare* facendo corrispondere agli asclepiadei iniziali due quinarî doppi sdruccioli, al gliconio finale, secondo il solito, un set-

(1) Quasi sempre così Carlo Tincani ha tradotto le asclepiadee oraziane di questo tipo.

(2) Già questo modo aveva usato Melchiorre Cesarotti, nel dar veste poetica italiana all'ode 15<sup>a</sup> del lib. I d'Orazio (*Pastor cum traheret per freta navibus*).

(3) A Giovanni Federzoni parve che chi non possieda la perfezione d'arte che aveva il Carducci, si debba contentare di porre in luogo del terzo asclepiadeo formato di due quinarî accoppiati un endecasillabo sdrucciolo, evitando con ciò la monotonia di sei quinarî sdruccioli di seguito; e tale avvedimento usò nel tradurre l'ode di Orazio *A Virgilio* (12<sup>a</sup> del lib. IV).

tenario pure sdrucciolo, al ferecrazio un settenario piano:

Corri tra rosei | fuochi del vespero  
corri, Addua cernulo: | Lidia sul placido  
fiume, e il tenero amore  
al sole occiduo naviga (1).

Infine, quel tipo di asclepiadea che consta di due gliconi e due asclepiadei dodecasillabi disposti alternamente, il Carducci, seguendo l'esempio del Fantoni nell'ode « Nice, qualor l'erculee » (imitata dall'oraziana *Cum tu, Lydia, Telephi*), rende mediante settenari sdruccioli e quinari doppi sdruccioli parimente alternati:

Or che le nevi premono,  
lenzuol funereo, le terre e gli animi,  
e de la vita il fremito  
fioco per l'aura vernal disperdesi, ecc. (2).

Nell'ode *Sole d'inverno* tale alterna disposizione è invertita, e i quinari doppi vi precedono i settenari:

Nel solitario | verno de l'anima  
spunta la dolce imagine,  
e tócce frangonsi | tosto le nuvole  
de la tristezza, e sfumano, ecc.

§ 7. e) *i metri giambici e archilochei*. — Quanto ai metri giambici che il Carducci trovava nel « Libro degli epodi » d'Orazio, noi già sappiamo che il trimetro giambico acatalettico, « finito nella ritmica medievale come un mero saffico sdrucciolo » (3), corrisponde all'endecasillabo sdrucciolo italiano; e che appunto con questo l'avean riprodotto, fin dal Cinquecento, l'Ariosto e Luigi Alamanni. L'autore delle *Odi barbare* lo usò

(1) *Su l'Adda* (la sola ode carducciana costruita su questo schema, che già era stato instaurato felicemente dal Fantoni).

(2) *Ave: in morte di G. P.*

(3) D'OVIDIO, *Op. cit.*, p. 330.

in raggruppamenti pentastici (1); a quel modo che in istrofe tetrastiche abbinò le coppie alterne di trimetri e dimetri giambici acatalettici che gli offrivano i primi dieci epodi oraziani, rendendo il suono del dimetro (— — — — —) per mezzo d'un settenario sdruc-ciolo :

O desiata verde solitudine  
lungi al rumor degli uomini!  
Qui due con noi divini amici vengono,  
vino ed amore, o Lidia.

Deh, come ride nel cristallo nitido  
Lìeo, l'eterno giovine!  
come negli occhi tuoi, fulgida Lidia,  
trionfa amore e sbendasi! ecc. (2).

Infine, dei quattro sistemi di metri archilochei usati da Orazio, il savio innovatore dedusse dal venosino solamente uno; poichè non è archilocheo, ma pitiambico (3), quello ch'egli rese in italiano mediante un esametro d'andamento dattilico (4) e un settenario sdruc-ciolo (5) :

Ecco: la verde Sirmio nel lucido lago sorride,  
fiore de le penisole.

Il sol la guarda e vezzeggia: somiglia d'intorno il Benaco  
una gran tazza argentea, ecc. (6).

(1) Nel *Canto di marzo*, che termina:

Chinatevi al lavoro, o validi òmeri,  
schiudetevi agli amori, o cuori giovani,  
impennatevi ai sogni, ali de l'anime,  
irrompete a la guerra, o desii torbidi:  
ciò che fu torna, e tornerà nei secoli.

(2) *Ruit hora*.

(3) Cioè formato d'un esametro (detto anche *pythios*, perché s'adopra negli oracoli) e d'un verso giambico.

(4) Corrispondente all'esametro latino composto di cinque dattili e uno spondeo o trocheo.

(5) Corrispondente, non già — come altri credette — a un archilochio minore (— — — — —), bensì al dimetro giambico acatalettico (— — — — —; es.: *inter minora sidera*). L'archilochio minore può esser reso soltanto da un settenario piano o da un senario sdruc-ciolo.

(6) *Sirmione*.

Trattasi del sistema che consta d'un trimetro giambico acatalettico (il nostro endecasillabo sdrucciolo) e d'un elegiambo (♣♣♣♣♣ | ♣ ♣ ♣♣♣). Il Carducci l'ha riprodotto con un endecasillabo sdrucciolo e coll'abbinamento di due settenari, l'uno piano e l'altro sdrucciolo, che rispettivamente corrispondono al trimetro dattilico 'catalettico in due sillabe' (♣♣♣♣♣) e al dimetro giambico 'acatalettico' (♣♣♣♣♣♣♣), onde l'elegiambo si compone.

È il metro del *Saluto italico*; del quale ogni Italiano oggi ripete esultando i fatidici versi finali:

Oh al bel mar di Trieste, ai poggi, agli animi  
volate col novo anno, antichi versi italici,

ne' rai del sol che San Petronio imporpora  
volate di San Giusto sovra i romani ruderi!

Salutate nel golfo Giustinopoli  
gemma de l'Istria e 'l verde porto e il leon di Muggia,

salutate il divin riso de l'Adria  
fin dove Pola i templi ostenta a Roma e a Cesare!

Poi presso l'urna ove ancor fra due popoli  
Winckelmann guarda, araldo de l'arte e de la gloria,

in faccia a lo stranier che armato accampasi  
sul nostro suol, cantate: — Italia, Italia, Italia! —



## INDICE ANALITICO

---

- Accento*, 2, 14, 18  
*Adonio*, 8-9, 126  
*Aèdi*, 22  
*Aferesi*, 17  
*Alamanni L.* 100 *n*, 111 *n*, 131 *n*  
*Alberti A.* 67  
*Alberti L. B.* 73  
*Aleardi A.* 109  
*Alessandrini*, 4, 8 e *n*, 12, 43, 112  
*Alfieri V.* 42 *n*, 65, 70 *n*, 95, 109  
 110, 111, 112  
*Alighieri D.* 4, 5, 16 e *n*, 17 e *n*,  
 18, 19 e *n*, 23, 27 *n*, 28, 36, 43 *n*,  
 58 *n*, 60, 61, 62, 64 *n*, 65, 68 *n*,  
 77 *n*, 78, 79 e *n*, 80 *n*, 81, 82,  
 83, 84, 85 e *n*, 86, 88, 89, 92, 93,  
 94 *n*  
*Alleluja*, 32 *n*  
*Anacreontica*, 100, 102  
*Anapesto*, 10  
*Antistrophe*, 100  
*Antonio da Bacchereto* 96 *n*  
*Antonio da Montalcino* 88 *n*  
*Antonio di Meglio* 9 e *n*, 41  
*Apocope*, 17  
*Arcadi*, 70, 102  
*Archilochei (metri)*, 132  
*Arici C.* 110  
*Ariosto L.* 45, 95, 96, 111, 131  
*Ars rithimandi*, 13  
*Arte mayor*, 10  
*Artes musicae* 6, 11 *n*  
*Ascoli, v. Cecco*  
*Assonanza* 8, 19  
*Astori* 125 *n*
- Bacchereto, v. Antonio*  
*Baldi B.* 111 *n*  
*Ballata* 33, 38, 46, 49, 66, 69, 72,  
 73 *n*, 77, 78, 86 *n*, 110; grande  
 27, 49; mezzana 27; minore 27;  
 minima 27-8, 31 *n*; piccola 27;  
 stravagante 28  
*Ballate romantiche*, 113 e *n*  
*Bals*, 73  
*Barzelletta, v. Frottola*  
*Bembo P.* 84  
*Benelli S.* 117  
*Berchet G.* 113  
*Berlinghieri F.* 95  
*Berni F.* 62, 95  
*Bernieschi* 62, 95  
*Biffoli B.* 52 *n*  
*Bisanzio, v. De Lupis*  
*Bisbidis*, 34 *n*, 39 *n*  
*Bisillabo*, 9  
*Bisticci*, 38 *n*  
*Boccaccio G.* 45, 47 *n*, 94  
*Boiardo M. M.* 45  
*Boito A.* 9 *n*, 114  
*Bonaccorso da Montemagno* 63 *n*  
*Bonvesin da Riva* 8 *n*  
*Brindisi*, 114 *n*  
*Burchiello* 62
- Cacce*, 39 *n*, 75  
*Campanella T.* 107, 125  
*Cantàri*, 45  
*Canti*, 93, 109  
*Cantiche*, 93, 96 e *n*  
*Cantimpanchi*, 34, 43, 66

- Canti carnoscialeschi*, 30  
*Canzone*, 13 e n, 99; a stanze indivisibili 89; frottolata 42; pindarica 100; trilingue 85 n  
*Canzone della Lisabetta da Messina*, 47 n  
*Canzone-terzina*, 88  
*Canzonette*, 4, 99, 107  
*Canzone sestina*, v. Sestina  
*Capella M.* 11 n  
*Capitolo*, 92, 93; quadernario 37, 92  
*Caracciolo P. A.* 40 n  
*Carcano G.* 112  
*Carducci G.* 10, 30 e n, 31 n, 44 n, 48 n, 55, 56 n, 60, 63, 65 e n, 66 n, 70 e n, 73 n, 75 n, 88 n, 91, 96, 97, 98, 101 e n, 105, 106 e n, 107 e n, 108, 109, 111, 112, 113, 114 n, 117, 119, 120, 121, 122, 124, 126, 127 e n, 128, 129 e n, 131  
*Caribi*, 23-4, 35 n  
*Cariteo* 51, 95 n  
*Carlo d'Orléans* 71  
*Caro A.* 84, 110, 125 n  
*Casella* 79 e n  
*Casti G. B.* 88 n  
*Catalessi*, 3  
*Cavalcanti G.* 27 n, 28 n  
*Cavallotti F.* 10, 112  
*Cecco d'Ascoli* 94 n, 96 n  
*Cene Dalla Chitarra* 57  
*Cereseto G. B.* 110 n  
*Cesarotti M.* 110 n, 130 n  
*Chansons de geste*, 117  
*Chanson de Roland*, 117 n  
*Chiabrera G.* 99, 100, 101, 114, 120, 127  
*Chiarini G.* 123 n, 127 n  
*Chiave*, 84 n  
*Ciciliana*, 47 n  
*Cielo d'Alcamo* 4, 13, 48  
*Cino da Pistoia* 62, 82 n, 83 n  
*Cobbola*, 87 n  
*Cobla*, 11  
*Coblas capcaudadas*, 34 n  
*Coblas esparsas*, 87  
*Coda*, 11-12, 11 n, 13, 49, 52 n, 62, 77, 78, 80, 83 n, 85, 86, 87 e n  
*Coda-ritornello*, 13  
*Cola*, 6  
*Colonne (Delle)*, v. Odo e Guido  
*Còmmata*, 6  
*Commiato*, 86  
*Compagni D.* 49  
*Consonanza*, 2  
*Controbballata*, 100 n  
*Copla* 11  
*Coppie monorime*, 43, 44 n, 112  
*Copula*, 11  
*Couple, couplet*, 11  
*Corèe*, 43  
*Cori*, 106, 110 n  
*Corone di sonetti*, 57  
*Cossa P.* 110  
*Cristina de Pisan*, 71, 72 n  
*Cronaca del Conv. di S. Caterina*, 66 n  
*Cronache in rima*, 94  
*Crudeli T.* 108  
  
*Dall'Ongaro F.* 55  
*Daniello A.* 88  
*D'Annunzio G.* 8 n, 10, 31 e n, 50, 61 n, 62, 70, 71, 88, 91, 106, 115-16, 117, 118  
*Dansa*, 26 n  
*Danze*, 73  
*Da Tempo A.* 26 n, 69, 71, 72 n, 84  
*Decalogo bergamasco*, 13  
*Decasillabo*, 10, 117 n  
*Decima rima*, 48  
*De Gramont F.* 91 e n  
*De Lupis B.* 87 n  
*Descort*, 74  
*Detti e dettati*, 35 n, 36-7  
*Diastole*, 19  
*Di Costanzo A.* 107, 126  
*Dieresi*, 14-16  
*Diesi*, 80, 82, 88  
*Di Meglio A.* 9 n, v. Antonio  
*Dimetri giambici*, 132 e n, 133  
*Discordo*, 74  
*Disperate*, 55, 87 e n, 95 e n, 96 n  
*Distico*, 8, 119, 123 n, 125  
*Ditirambi*, 114 e n, 115  
*Dolce stil novo*, 79, 83  
*Donati A.* 69  
*Du Fay G.* 79  
  
*Egloghe*, 95, 114  
*Elegiambi*, 133  
*Elegie*, 51 n, 96  
*Elisione*, 16  
*Endecasillabi*, 4-5, 8 n, 9; accfali 128, 129 n; sciolti 109, 112; sdruciolli 111  
*Enjambements*, 110  
*Ensaladas o ensaladillas*, 38 n  
*Epigramma*, 70 n

- Epistole*, 51 *n*; d'amore 96 e *n*;  
 satiriche 95  
*Epòdi*, 100, 106  
*Epodon liber*, 131  
*Equivocazione*, 84  
*Eròidi*, 96 *n*  
*Esametro*, 2, 124 e *n*  
*Estorn*, 54  
*Estrabot*, 50
- Fantoni G. 107, 119, 126, 127 e *n*,  
 131  
*Farse*, 40  
*Fatrasie*, 38 *n*  
*Favole*, 96 *n*; pastorali 109, 110 *n*,  
 114  
 Fazio degli Uberti 63 *n*, 65 *n*,  
 85 *n*, 94  
 Federico II 78, 79, 81, 87  
 Federzoni G. 130 *n*  
 Fei F. 72 *n*  
 Feliciano F. 87 *n*  
*Ferecrazio*, 130  
 Ferrari S. 31, 55, 70  
 Ferrucci L. C. 94  
 Filicaia (Da) V. 103, 108  
*Fiore (II)*, 57  
 Fogazzaro A. 112  
 Folgore da S. Gemignano 57  
 Foresi B. 95  
 Foscolo U. 65, 96, 109, 110  
 Francesco da Barberino 26, 66 *n*,  
 69 *n*  
 Francesco di Vannozzo 39 e *n*,  
 64 *n*  
 Frezzi F. 94  
*Fronte*, 80, 82 e *n*, 83 *n*  
*Frottola-barzulletta*, 28-30, 73 *n*,  
 75 e *n*  
*Frottola-danza*, 73  
*Frottole*, 38, 52 *n*, 73 e *n*, 75 e *n*;  
 dialogiche 40  
 Futuristi 118
- Galeota F. 29 e *n*, 40, 51  
 Genova (Da), v. Giovanni  
 Ghislanzoni A. 114  
 Giacomo da Lentini 59, 74, 82 *n*  
 Gidino da Sommacampagna 26 *n*,  
 28 *n*, 35 *n*, 63 *n*, 69, 71, 88 *n*  
 Giordani A. 107  
 Giovanni da Genova 77 *n*  
 Giovanni (Ser) Fiorentino 86 *n*  
 Giraud G. 106 *n*  
*Giullari*, 22, 34 e *n*, 37, 38, 39 *n*,  
 40, 42, 43, 73 e *n*, 74
- Giusti G. 4, 50, 88 *n*, 105 e *n*,  
 106 *n*, 107 *n*, 112 e *n*, 113, 114 *n*  
 Justinian L. 37, 53  
*Gliòmmeri*, 40  
 Gnoli D. 115 e *n*  
*Gòbola*, 11, 87 *n*  
 Goethe V. 122  
 Goldoni C. 112  
 Gotto Mantovano 84 *n*  
 Graf A. 8 *n*, 62  
 Grossi T. 112, 113  
 Guadagnoli A. 88  
 Guarini G. B. 69, 109, 110 *n*  
 Guido Delle Colonne 79  
 Guidi A. 108 e *n*  
 Guinizelli G. 80
- Iato*, 16, 17  
*Inno*, 4, 105  
*Innodia*, 3, 12, 32, 92  
 Isidoro di Siviglia 80 *n*  
*Iygmós*, 21, 23
- Jacopone da Todi 25 *n*
- Klopstock F. A. 122
- Laetabundus*, 33 *n*  
*Lamenti storici*, 37, 94  
 Lasca A. F. 62  
*Lasse*, 117  
 Latini B. 111  
*Laudi*, 25 33, 37, 45-6, 47, 49  
*Leggenda de lo Sclavo Dalma-*  
*sina*, 44 *n*  
*Leggenda di S. Gio. Battista*, 34  
 Lentini (da), v. Giacomo  
 Leopardi G. 88 *n*, 95 e *n*, 96, 109  
 e *n*, 111 e *n*  
*Libretti d'opera*, 114  
*Liturgia*, 3, 32  
 Locchi V. 116
- Machiavelli N. 94, 95  
*Madrigale o marigale o ma-*  
*driale*, 56  
*Madrigale-epigramma*, 70  
*Madrigalesse*, 69  
 Maffei A. 110 *n*  
 Magnifico (II), v. Medici  
 Mameli G. 105  
*Mandriale*, 69 e *n*  
 Manfredi 79  
 Manoello giudeo 34 *n*, 39 *n*  
 Manzoni A. 10 e *n*, 104, 105 e *n*,  
 106 *n*, 109, 110, 128

- Marchetti A. 110 *n*  
*Mare amoro*, 111  
 Marenzio L. 70  
*Mariazi*, 40 *n*  
 Marino G. B. 45, 107  
 Marot C. 71  
 Marradi G. 31, 59 *e n*, 97, 112  
 Martelli P. J. 111 *n*, 112  
*Martelliani*, 4, 112  
 Martini F. 113  
 Marziale 70 *n*  
*Mascherata*, 52 *n*  
 Mascheroni L. 110  
 Maspero G. 110 *n*  
*Matricale*, 69  
*Mattinate*, 55 *e n*  
 Mazzoni G. 31, 123 *n*  
 Medici L. 29, 30, 45, 52, 95  
*Melopea*, 45  
 Menzini B. 95, 103  
 Metastasio P. 102, 114  
 Mico da Siena 26  
 Minturno A. 100 *n*  
 Minuccio d'Arezzo 26  
*Mistero di S. Agnese*, 78 *n*  
*Misticci*, 38 *n*  
*Modulazione*, 6, 7, 59, 80, 88  
*Mogliazzi*, 40 *n*  
 Montalecino, v. Antonio  
 Monte A. 85 *n*  
 Montemagno, v. Bonaccorso  
 Monteverdi C. 70  
 Monti V. 4, 65, 96, 103, 105 *n*,  
 109, 110, 111, 113, 114 *n*  
*Motti confetti*, 40-41  
*Mutazioni*, 26 *n*  
 Museo, 124 *n*  
  
*Nona rima*, 49  
*Novelle*, 51 *n*; romantiche 112  
*Novenari*, 9-11, 26 *n*  
  
*Ode*, 4, 102, 114 *n*; saffica 8, 9, 106,  
 126; saffica rimata 107, 126  
 Odo Delle Colonne 78  
 Omero (traduz. Voss) 122  
 Olimpo da Sassoferrato B. 8, 52 *n*,  
 53, 73 *n*  
*Onomatopoe*, 39 *n*  
 Orléans, v. Carlo  
 Orsini G., v. Gnoli  
*Ottava*, 13; toscana 45, 50; sici-  
 liana 45, 51  
*Ottonari*, 8, 26 *n*, 29, 43, 78,  
 102 *n*, 107  
*Ottosillabi francesi*, 10  
  
 Palestrina (Da) P. L. 70  
 Palmieri M. 94  
 Paradisi A. 104 *n*  
 Parini G. 5, 102, 103, 107, 110  
*Paronomasia*, 34  
 Pascoli G. 8 *n*, 9 *n*, 10 *e n*,  
 19, 31 *e n*, 55, 96-7 *e n*, 106,  
 108, 112, 113, 117 *n*, 123 *e n*,  
 126 *n*  
 Pastonchi F. 88  
 Pateg G. 79  
 Patrizio F. 111 *n*  
 Pazzi de' Medici A. 111 *n*  
 Pellegrini G. 39 *n*  
 Pellico S. 96 *n*  
*Pentametro*, 2, 125 *n*  
*Pervigilium Veneris*, 22  
 Petrarca F. 27 *n*, 42, 60, 62, 64 *n*,  
 65, 67, 68 *e n*, 69, 79, 81, 82,  
 83, 84, 86, 87, 95  
*Pianto della Vergine*, 49  
 Picciòla G. 31  
*Piedi*, 1, 7, 11-12, 11 *n*, 13, 26,  
 28, 49, 59, 78, 80, 83, 85 *n*, 87 *n*  
 Pindemonte I. 110 *n*  
 Pisan, v. Cristina  
 Pistoia A. 62, 96 *n*  
*Pitiambi*, 132 *e n*  
*Plausores*, 24 *n*  
*Pléiade*, 98, 99  
 Poeti pisani del sec. XIII, 62  
*Polimetri*, 113, 114 *n*  
 Poliziano A. 29, 37, 38, 45, 52, 113  
 Pontus, v. Tyard  
 Prati G. 104-5, 113  
*Profezie*, 41  
*Prosa numerosa*, 118  
 Provenzali 35 *e n*, 73, 74, 78 *n*,  
 79, 83 *e n*, 84, 86 *n*, 87 *n*, 88  
*Proverbi*, 40-41, 44 *n*, 54, 74 *n*  
 Pucci A. 36, 95  
 Pulci L. 45, 52  
  
*Quadernari*, 9  
*Quantità*, 1, 120  
*Quinari*, 8  
  
 Rapisardi M. 113  
*Rappresentazioni Sacre*, 46  
 Redi F. 114, 115  
*Redondet*, 71  
*Refrain*, 13  
*Refrank*, 26 *n*  
*Respit*, 50  
*Responsorio*, 13, 77, 78 *n*

- Respos*, 26 n, 77  
*Retrogradazione*, 64; crociata 89 e n  
*Rima*, 2, 19, 85; composta 63; equivoca 19, 64; ipèrmetra 19; ripercossa 85  
*Rimalmezzi*, 9, 12 n, 39-40, 42, 74 n  
*Rime couée*, 7, 9, 74  
*Rinuccini C.* 85 n  
*Rinuccini O.* 114  
*Ripresa*, 13, 26, 27, 77  
*Rispetti*, 50, 52, 53  
*Rispetti per Tisbe*, 52-3  
*Ritmo*, 1, 2, 6; catenato 20; crociato 19  
*Ritmo cassinese*, 48  
*Ritornello*, 22, 23, 34, 43, 46 n, 44, 47, 48, 49, 78  
*Ritornello intercalare*, 32  
*Ritornelli popolari*, 92 n  
*Rivolta*, 100 n  
*Rolli P.* 102, 107  
*Romanelle*, 54 n  
*Romani F.* 114  
*Romanze*, 44 n, 48 n, 113 e n  
*Rondeau*, 71 e n  
*Ronsard P.* 99, 100 n, 101 n, 102  
*Rosa S.* 96  
*Rucellai G.* 110 e n  
*Ruggieri Apugliese* 39 n  
  
*Sacchetti F.* 28 n, 39, 67 n, 69, 75  
*Sacchetti G.* 39, 75 n  
*Saffico (verso)*, 5, 126  
*Sainte-Beuve C. A.* 101 n  
*Salii*, 24  
*Sannazzaro J.* 95 e n  
*Satira*, 95  
*Schiavo da Bari* 37  
*Sciolti*, v. *Endecasillabi*  
*Sciacco Dalmasino*, v. *Leggenda*  
*Scuola siciliana*, 78, 84  
*Sdruciolli*, 18  
*Senario* 9; latino degl' Inni 10; doppio 10  
*Sequenze*, 32 e n, 33 n, 74, 118  
*Serafino dell'Aquila* 51, 95 n  
*Serenate*, 52 n, 55 e n  
*Serie continua*, 12, 43  
*Sermintesi (o sermontesi)*, 35  
*Sermone satirico*, 95  
*Serventese* 5, 8, 13 n, 92; amoroso 35-6, 73 n  
*Serventese dei Lambertazzi e Geremei*, 35  
  
*Sestina*, 85 n, 88, 110 n; narrativa 88 n  
*Sestini B.* 112  
*Settenario*, 8  
*Sinalefe*, 16 n  
*Sincope*, 17  
*Sineresi*, 14  
*Sirma (o syrma)*, 77 e n, 80, 85  
*Sistole*, 18  
*Soldanieri N.* 28 n, 69, 75 n  
*Sommariva G.* 95  
*Sonet*, 58 n  
*Sonettesse*, 62  
*Sonetto*, 58; bilingue 64; caudato 62; continuo 62; doppio 61; minimo 62; minore 62; semiletterato 64 n; trilingue 65 n  
*Spolverini G. B.* 111 n  
*Stampite*, 35 n  
*Stanza*, 78 e n, 84  
*Stanze*, 46, 52 n, 57; per istrambotti 52, 57, 58, 66; rusticali 52  
*Stornelli*, 19, 54  
*Strambotti*, 46, 50, 57, 58 n  
*Strofa*, 7, 11, 14; alcaica 121, 123 n, 127, 128; libera 109, 115 n, 123; senaria 94 n, 96 n  
*Strozzi G. B. (seniore)* 69  
  
*Tansillo L.* 95, 111 n  
*Tasso B.* 96, 99  
*Tasso T.* 5, 45, 65, 69, 84, 109, 110 n, 112  
*Tassoni A.* 45, 62  
*Tebaldeo A.* 95 n  
*Tenzone dell'Acqua e del Vino*, 37  
*Ternario*, v. *Capitolo*  
*Terza rima*, 92  
*Tesoretto (II)*, 8 n  
*Testi F.* 99, 101  
*Tetrametro*, 2; giambico 3; trocaico 6-7, 8, 9, 12 n  
*Tetrastico*, 8, 12  
*Teza E.* 112  
*Tincani C.* 127 n, 130 n  
*Tmesi*, 20 n  
*Tolomei C.* 120, 121, 122, 125 n  
*Tommaseo N.* 10  
*Tornada*, 26 n, 77, 85  
*Tornata*, 85, 89 e n, 92  
*Trimetro giambico*, 4, 111, 132, 133  
*Trisillabo*, 9, 79 n  
*Trissino G. G.* 100 n, 110 e n, 111

- Tristico*, 8  
*Tronchi*, 18  
 Tyard (de) P. 91 *n*  
  
 Uberti, v. Fazio  
  
 Varano A. 94  
*Versi* (= *volte*), 80 e *n*  
*Versetti biblici*, 118  
*Verso*, 6, 7; libero 115, 116, 117, 118, 123; tripartito caudato 7, 74.  
*Villote*, 54 *n*  
 Vinciguerra A. 95  
 Vittorelli J. 9 *n*  
*Volta*, 13, 26, 27, 48 *n*, 77, 78, 80 *n*  
*Volte*, 59, 82, 83, 85 *n*, 87 *n*  
  
 Zanella G. 104  
 Zingaresca, 73 *n*.

VERIFICAT  
2017

FINE

VERIFICAT  
2007

