Piccola guida al testo poetico

a cura di Laura Melosi



eum



Piccola guida al testo poetico

a cura di Laura Melosi

eum

Isbn 979-12-5704-129-8 (print)
Isbn 979-12-5704-130-4 (PDF)

Prima edizione: settembre 2026

Copyright: ©2026 Autore/i
L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale: CC BY SA 4.0, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/.

eum - Edizioni Università di Macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
eum.unimc.it

Sommario

Laura Melosi
9 *Introduzione*
14 *Nota ai testi*

Gioele Marozzi
15 Ballata
18 1. Jacopone da Todi, *Laude*, 70, vv. 1-23
21 2. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXVII
24 3. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXXVI
28 4. Dante Alighieri, *Vita nova*, 5
33 5. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XIV
36 6. Angelo Poliziano, *Rime*, CII
40 7. *pseudo* Santa Caterina da Bologna, *Laudi*, II, 3, vv. 1-22
43 8. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 147, vv. 1-26
47 9. Giovanni Pascoli, *Myricae*, *Il lampo*
50 10. Gabriele d'Annunzio, *L'Isottèo*, *Ballata della lontananza*

Sara Gallegati
55 Canzone
59 1. Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*
65 2. Dante Alighieri, *Vita nova*, 10, vv. 1-28
68 3. Dante Alighieri, *Vita nova*, 14, vv. 1-28
71 4. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, L, vv. 1-28
74 5. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CXXVI
80 6. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCLXIV, vv. 1-36
83 7. Jacopo Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, XXV, vv. 1-22
86 8. Gaspara Stampa, *Rime d'amore*, LXVIII, vv. 1-26
89 9. Giacomo Leopardi, *Canti*, *A Silvia*, vv. 1-27
93 10. Caterina Franceschi Ferrucci, *Prose e versi*, *A mio figlio Antonio nel giorno in cui compiva venti anni*, vv. 135-153

Gioele Marozzi
97 Sonetto
99 1. Jacopo da Lentini, *Rime*, XXV
103 2. Dante Alighieri, *Vita nova*, 12
106 3. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CLIX
110 4. Giovanni Della Casa, *Rime*, LXIII
113 5. Alessandro Piccolomini, *Cento sonetti*, X
116 6. Laura Battiferri, *Il primo libro dell'opere toscane*, XXVI
119 7. Gaspara Stampa, *Rime d'amore*, VII
122 8. Ugo Foscolo, *Sonetti*, *Alla musa*
125 9. Giovanni Pascoli, *Myricae*, *Il bosco*
129 10. Ada Negri, *Tempeste*, *Il figlio*

Matteo Maselli
133 Terzina
139 1. Dante, *Inferno* XXV, vv. 79-138
146 2. Dante, *Inferno* XXVIII, vv. 22-42
150 3. Dante, *Purgatorio* XIII, vv. 100-129
156 4. Dante, *Purgatorio* XXVII, vv. 16-36
160 5. Dante, *Paradiso* XIII, vv. 112-142
165 6. Dante, *Paradiso* XIV, vv. 1-66
173 7. Francesco Petrarca, *Triumphus Eternitatis*, vv. 100-138
177 8. Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, I, vv. 1-33
181 9. Diodata Salluzzo Roero, *Ipazia ovvero delle filosofie*, I, vv. 55-72
184 10. Caterina Franceschi Ferrucci, *Inno alla terra*, vv. 1-24

Sara Gallegati
189 Madrigale
191 1. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LIV
194 2. Francesco Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CVI
196 3. Veronica Gambara, *Rime*, XXI
198 4. Laura Battiferri, *Il primo libro delle opere toscane*, XLI
201 5. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 254
202 6. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 324
205 7. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 399
207 8. Giosue Carducci, *Rime nuove*, XLV
209 9. Giovanni Pascoli, *Myricae*, *Lavandare*
212 10. Gabriele d'Annunzio, *Alcyone*, *L'uva greca*

Sabrina Malerba
215 Ottava
217 1. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, V, ss. 63-64
220 2. Angelo Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra*, I, ss. 50-51
222 3. Luigi Pulci, *Morgante*, XVIII, ss. 113-115
225 4. Matteo Maria Boiardo, *Innamoramento di Orlando*, I, ss. 39-40

228 5. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, ss. 117-124
233 6. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XII, ss. 50-58
238 7. Giambattista Marino, *Adone*, XV, ss. 174-175
240 8. Margherita Sarrocchi, *Scanderbeide*, III, ss. 76-77
242 9. Vittorio Alfieri, *L'Etruria vendicata*, II, ss. 58-59
245 10. Giacomo Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, V, ss. 44-46

Ilaria Cesaroni
249 Endecasillabo sciolto
253 1. Giuseppe Parini, *Il Mattino*, vv. 249-312
258 2. Giuseppe Parini, *Il Mezzogiorno*, vv. 772-807
261 3. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 51-90
265 4. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 194-212
268 5. Teresa Bandettini Landucci, *Viareggio*, vv. 1-21
270 6. Alessandro Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 1-20
274 7. Alessandro Manzoni, *Urania*, vv. 1-14
276 8. Giacomo Leopardi, *L'infinito*
279 9. Giacomo Leopardi, *Alla luna*
282 10. Giovanni Pascoli, *L'ultimo viaggio*, XXIV, vv. 1-15

Ilaria Cesaroni
287 Verso libero
291 1. Gabriele d'Annunzio, *La pioggia nel pineto*
298 2. Gian Pietro Lucini, *La Danza d'Amore*
303 3. Gian Pietro Lucini, *La Solitudine*, vv. 1-27
306 4. Ada Negri, *Senza ritmo*, vv. 1-27

311 Edizioni di riferimento

315 Glossario

321 Autori

Endecasillabo sciolto

di Ilaria Cesaroni

Introduzione al metro[1]

L'endecasillabo sciolto è un metro caratterizzato dall'assenza di uno schema di rime, ragione per cui i versi che lo compongono sono definiti "sciolti" o "liberi". Tale mancanza di una struttura rimica obbligata non implica tuttavia l'esclusione di rime occasionali o di altri richiami fonici, che possono comparire nel corso del testo senza essere sottoposti a un disegno prestabilito. Proprio grazie a questa relativa libertà formale, l'endecasillabo sciolto offre possibilità espressive più ampie rispetto alle forme metriche tradizionali e consente di evitare il rischio della monotonia derivante dalla ripetizione di schemi fissi. Non sorprende, pertanto, che esso si fondi sull'endecasillabo, il verso che più di ogni altro identifica la tradizione poetica italiana e che ha conosciuto la più ampia e duratura diffusione nel corso dei secoli.

Sebbene l'endecasillabo sciolto offra un margine di libertà compositiva relativamente più ampio rispetto ad altri metri regolati da strutture più rigide, esso rientra comunque tra le forme cosiddette "regolate", in quanto presuppone un assetto formale predeterminato che include l'assenza di rima e la presenza esclusiva di endecasillabi tra le sue prescrizioni inderogabili. Per

[1] L'impianto dell'introduzione teorica è debitore della trattazione di P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012[3], qui ripresa e adattata alle finalità del presente lavoro. Per una ricognizione completa delle occorrenze del metro nel volume, si rinvia alla voce «endecasillabo sciolto», a p. 246, dell'*Indice dei termini metrici*.

mantenere la tensione ritmica del discorso ed evitare il rischio di cadenze prosastiche, assume particolare rilievo l'enjambement, vale a dire la mancata coincidenza tra unità sintattica e unità metrica. I brani qui antologizzati, siano essi integrali o desunti da componimenti più ampi, ne offrono numerosi esempi.

Dal punto di vista storico, l'endecasillabo sciolto è attestato solo sporadicamente prima del XVI secolo. Tra i rari esempi medievali si ricordano il poemetto amoroso tardo duecentesco *Mare amoroso*, il *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, composto agli inizi del Trecento, e due epistole del *Vago Filogeo* di Sabellio Michiel – operetta in forma di epistolario amoroso –, databili alla seconda metà del XIV secolo. Alla stessa epoca appartiene anche il componimento *Consone rime ormai çerchiar non voglio* di Cecchino Alberti. Nel Quattrocento si segnalano inoltre alcune brevi traduzioni dal greco e dal latino realizzate da Leon Battista Alberti. Si tratta tuttavia di esperienze isolate e ininfluenti ai fini della fortuna del metro, le cui prime vere prove si rintracciano nella *Sophonisba* (composta nel 1515, ma pubblicata nel 1524) di Giovan Giorgio Trissino, il quale ne teorizzò l'impiego come equivalente dell'esametro latino nella sesta divisione del trattato *Poetica* del 1529. Ritenendo, infatti, ormai superato l'utilizzo della rima nella poesia "eroica", Trissino compose in endecasillabi sciolti anche il poema epico *L'Italia liberata dai Goti* (1547), contribuendo in maniera decisiva alla diffusione del metro. La storia dell'endecasillabo sciolto prende così avvio in modo sistematico nel Cinquecento, quando alle prove letterarie trissiniane si accostarono quelle di Giovanni Rucellai, autore della *Rosmunda* (1515) e delle *Api* (1539), e di Luigi Alamanni, autore de *La coltivazione* (1546). In particolare, Rucellai e Trissino non furono soltanto tra i fondatori e i primi sistematici utilizzatori del nuovo metro, ma anche i suoi primi teorici consapevoli: la loro sperimentazione formale si accompagnò infatti a una riflessione preventiva fondata sul recupero di modelli classici, greci oltre che latini, e sulla ricerca di una forma di verso capace di assolvere, nella tradizione volgare, la medesima funzione di dignità e ampiezza espressiva attribuita all'esametro

classico[2]. Questi autori introdussero l'utilizzo dell'endecasillabo sciolto nella poesia rusticale e didascalica, consolidando il prestigio e l'autorevolezza letteraria del metro. L'introduzione della poesia senza rima nella tradizione letteraria italiana fu accompagnata da un vivace dibattito teorico, particolarmente intenso negli ambiti della poesia discorsiva e di quella drammatica. Alla base della proposta di Giovan Giorgio Trissino non vi era infatti la ricerca di una forma più libera rispetto a quelle tradizionali, bensì l'esigenza di individuare un metro dotato di maggiore dignità letteraria e più vicino ai modelli della classicità greco-latina, nei quali la rima era assente. L'endecasillabo sciolto nasce dunque nel segno del recupero dei generi antichi e del tentativo di fornire alla letteratura volgare uno strumento espressivo adeguato a funzioni elevate, come il teatro tragico e la poesia epica.

In una tradizione letteraria come quella italiana, fortemente caratterizzata dall'uso della rima, il nuovo metro suscitò tuttavia numerose resistenze. L'obiezione più frequente riguardava il rischio che il verso privo di rime risultasse eccessivamente facile da comporre e finisse per confondersi con la prosa. Tra i principali oppositori cinquecenteschi si annovera Giraldi Cinzio, che nel *Discorso intorno al comporre romanzi* difese la centralità della rima come elemento distintivo della poesia. Anche per effetto di tali resistenze, l'ottava rima conservò a lungo il proprio predominio nel campo della poesia epica, mentre l'endecasillabo sciolto trovò applicazione soprattutto nella poesia didascalica e nelle traduzioni dei classici[3].

Nel corso del Settecento questa forma metrica conobbe una definitiva consacrazione nella poesia discorsiva grazie a Parini[4] e a Foscolo[5]; parallelamente, nella poesia drammatica, l'ende-

[2] Si veda F. Davoli, *L'endecasillabo sciolto come metro traduttivo del* corpus Theocriteum *nel Cinquecento*, «Italique. Poésie italienne de la Reinassance», XXV, 2022, pp. 151-185, specialmente le pp. 153-156.

[3] Un esempio significativo è il volgarizzamento dell'*Eneide* di Virgilio realizzata da Annibal Caro in endecasillabi sciolti.

[4] Parini adotta questo metro già nella prima edizione del *Mattino,* del 1763.

[5] Foscolo compone in endecasillabi sciolti il carme *Dei sepolcri*, del 1807, e il poema *Le Grazie,* elaborato negli anni 1812-1813 ma rimasto incompiuto e frammentario.

casillabo sciolto divenne il metro privilegiato delle tragedie alfieriane, contribuendo a conferirgli una particolare solennità e tensione drammatica. Sempre nel XVIII secolo, a partire dalle esperienze di Carlo Innocenzo Frugoni, esso iniziò a essere impiegato anche nella poesia lirica, ambito nel quale raggiunse la sua piena affermazione con Giacomo Leopardi nella stagione degli *Idilli*.

La crescente fortuna del metro non pose tuttavia fine alle riserve avanzate dai suoi detrattori, e alcune delle critiche formulate già nel Cinquecento continuarono a riemergere anche nel dibattito settecentesco. Tra gli avversari del verso sciolto si colloca Francesco Saverio Quadrio, mentre un attacco particolarmente energico fu sferrato da Giuseppe Baretti nelle pagine della *Frusta letteraria*, dove l'endecasillabo sciolto veniva presentato come una forma estranea alla natura stessa della poesia italiana, tradizionalmente fondata sulla rima. Tale posizione appariva però ormai in parte anacronistica, in quanto la cultura razionalistica settecentesca guardava con crescente favore alle forme di poesia discorsiva e argomentativa, nelle quali la rima poteva essere percepita come un vincolo artificioso e superfluo. Lo stesso Baretti, del resto, riconosceva comunque che la riuscita dell'endecasillabo sciolto dipendeva da un intenso lavoro di elaborazione stilistica: proprio l'assenza della rima imponeva al poeta di ricercare altri principi di organizzazione formale, fondati sulla varietà degli schemi accentuativi, sulla flessibilità delle strutture sintattiche e sul complesso rapporto tra sintassi e metro. L'endecasillabo sciolto non rappresentava quindi una soluzione più semplice rispetto ai metri rimati, ma una forma che esigeva particolari competenze tecniche e una costante attenzione agli equilibri ritmici del discorso poetico.

Per la sua capacità di coniugare libertà ritmica, fluidità sintattica e solennità espressiva, l'endecasillabo sciolto si impose progressivamente come una delle forme metriche più importanti della letteratura italiana. Fu infatti su quest'armonia fra libertà e rigore che si fondò la fortuna del metro, il cui ritmo, svincolato dalle corrispondenze rimiche ma sorretto dalla misura dell'endecasillabo, divenne una risorsa capace di rinnovare continuamente le possibilità espressive della poesia. Dalla tragedia alla poesia

didascalica, dalla lirica alla poesia discorsiva, questo metro ha trovato nel corso dei secoli applicazioni molteplici, adattandosi a esigenze espressive differenti senza perdere la propria identità formale.

Letture

1. Giuseppe Parini, *Il Mattino* (1763), vv. 249-312 [Parini 2020]

Su dunque o voi del primo ordine servi
Che degli alti Signori ministri al fianco
Siete incontaminati, or dunque voi
Al mio divino Achille, al mio Rinaldo
L'armi apprestate. Ed ecco in un baleno
I tuoi valetti a' cenni tuoi star pronti.
Già ferve il gran lavoro. Altri ti veste
La serica zimarra ove disegno
Diramasi Chinese; altri, se il chiede
Più la stagione, a te le membra copre
Di stese infino al piè tiepide pelli.
Questi al fianco ti adatta il bianco lino
Che sciorinato poi cada, e difenda
I calzonetti; e quei, d'alto curvando
Il cristallino rostro, in su le mani
Ti versa acque odorate, e da le mani
In limpido bacin sotto le accoglie.
Quale il sapon del redivivo muschio
Olezzante all'intorno; e qual ti porge
Il macinato di quell'arbor frutto,
Che a Ròdope fu già vaga donzella,
E chiama in van sotto mutate spoglie
Demofoonte ancor, Demofoonte.
L'un di soavi essenze intrisa spugna
Onde tergere i denti, e l'altro appresta
Ad imbianchir le guance util licore.
Assai pensasti a te medesmo; or volgi
Le tue cure per poco ad altro obbietto
Non indegno di te. Sai che compagna
Con cui divider possa il lungo peso
Di quest'inerte vita il ciel destìna
Al giovane Signore. Impallidisci?
No non parlo di nozze: antiquo e vieto

Dottor sarei se così folle io dessi
A te consiglio. Di tant'alte doti
Tu non orni così lo spirto, e i membri,
Perchè in mezzo a la tua nobil carriera
Sospender debbi 'l corso, e fuora uscendo
Di cotesto a ragion detto Bel Mondo,
In tra i severi di famiglia padri
Relegato ti giacci, a un nodo avvinto
Di giorno in giorno più penoso, e fatto
Stallone ignobil de la razza umana.
D'altra parte il Marito ahi quanto spiace,
E lo stomaco move ai dilicati
Del vostr'Orbe leggiadro abitatori
Qualor de' semplicetti avoli nostri
Portar osa in ridicolo trionfo
La rimbambita Fè, la Pudicizia
Severi nomi! E qual non suole a forza
In que' melati seni eccitar bile
Quando i calcoli vili del castaldo
Le vendemmie, i ricolti, i pedagoghi
Di que' sì dolci suoi bambini altrui,
Gongolando, ricorda; e non vergogna
Di mischiar cotai fole a peregrini
Subbietti, a nuove del dir forme, a sciolti
Da volgar fren concetti onde s'avviva
Da' begli spirti il vostro amabil Globo.
Pera dunque chi a te nozze consiglia.
Ma non però senza compagna andrai
Che fia giovane dama, ed altrui sposa;
Poichè sì vuole inviolabil rito
Del Bel Mondo onde tu se' cittadino.

Parafrasi

Orsù quindi, o camerieri personali, voi che siete senza macchia al fianco degli alti signori ministri, ora quindi porgete le armi al mio divino Achille e al mio Rinaldo, dunque voi, camerieri irreprensibili. Ed ecco che subito, ad ogni tuo ordine, i valletti sono pronti. Già è iniziato con fervore l'importante lavoro. Qualcuno ti fa indossare la veste da camera di seta sulla quale vi è un disegno cinese; qualcun altro ti ricopre di calde pellicce, che giungon fino ai piedi, se la stagione lo richiede. Quello

ti accomoda il grembiule che steso poi scenda verso il basso e protegga i pantaloni; e quell'altro ti versa acque profumate sulle mani, piegando verso il basso il becco di cristallo[6], [acque che] dalle mani cadono in un catino trasparente. Un altro [ti porge] il sapone che sparge intorno il profumo del muschio tornato in vita; e un altro ti porge il frutto macinato di quell'albero che fu un tempo a Rodope, una ragazza graziosa, e [che] ancor invoca, invano sotto mutate forme «Demofonte, Demofonte». Uno [ti porge] una spugna imbevuta di gradevole essenza con cui pulire i denti, e l'altro fornisce un liquido[7] utile ad imbiancare le gote. Ti sei preso fin troppa cura di te stesso, ora per poco rivolgi le tue attenzioni ad altro oggetto meritevole. Sai che il fato ha destinato al giovane signore una compagna con cui possa condividere il duraturo peso di questa vita oziosa. Ne sei turbato? Non parlo di matrimonio: sarei un precettore antiquato e con idee lontane dal presente se ti dessi un consiglio così scellerato. Tu non arricchisci in questo modo l'animo e il corpo per [poi] bloccare sul più bello la tua nobile carriera[8] e uscir quindi da questo, opportunamente definito, «bel mondo»[9]. E perché tu sia posto in esilio tra i rigidi padri di famiglia, legato ad un nodo che si fa di giorno in giorno più angoscioso, e reso volgare stallone della razza umana. D'altra parte, ahi, quanto è sgradito il marito e [quanto] suscita disgusto agli aggraziati abitanti del vostro soave mondo quando osa esibire con orgoglio la stupita fedeltà [coniugale] e la Pudicizia (nomi severi!) dei nostri ingenui antenati. E qual bile mai è solito suscitare inevitabilmente in quegli animi dolci come il miele quando compiacendosi si mette a ricordare i meschini conti dell'amministratore, le vendemmie, i raccolti e i maestri di quei così deliziosi bambini [che in realtà sono figli] di altri; e non prova vergogna nel mescolare simili sciocchezze ad argomenti non comuni, a neologismi, a discorsi liberati dall'autocontrollo morale che si impone la gente comune dai quali trae brio, per opera di fascinosi spiriti, il vostro mondo

6 Della brocca.

7 Per sbiancare il colorito considerato troppo acceso delle gote si utilizzava la biacca, un preparato a base di sali di mercurio.

8 Si intende la carriera dello scapolo.

9 La società aristocratica.

amabile. Muoia dunque chi ti consiglia di unirti in matrimonio. Ma di certo non resterai senza compagna, che sarà una giovane dama e sposa di altri, e questo perché così pretende un'usanza inviolabile del Bel Mondo di cui tu sei cittadino.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo è tratto dalla prima redazione del *Mattino* di Parini, composto nel 1763. L'autore adotta come metro l'endecasillabo sciolto, una scelta che gli consente di sottrarsi alla prevedibilità delle strutture poetiche fondate sulla rima. Dal punto di vista stilistico, il poema è caratterizzato da un ricorso massiccio agli enjambement, che contribuiscono a svincolare l'unità metrica dalla struttura logico-sintattica del periodo. L'eleganza e la ricercatezza espressiva derivano inoltre da un lessico poetico denso e raffinato, fortemente debitore della cultura classica, come testimoniano i frequenti richiami agli autori latini, in particolare Virgilio, Orazio e Ovidio, oltre ai numerosi riferimenti mitologici. L'assenza della rima conferisce al lessico una maggiore precisione e pregnanza espressiva.

La raffinatezza stilistica è strettamente funzionale all'impianto antifrastico della narrazione, caratteristico del genere satirico-didascalico: l'ironia, infatti, si fonda su un sistematico procedimento di antifrasi, attraverso il quale la realtà viene rappresentata in termini volutamente opposti al suo reale valore. A ciò si aggiunge una marcata descrittività, ottenuta mediante frequenti ipotiposi che indugiano sui dettagli, come i particolari fisici o gli accessori dell'abbigliamento, determinando un significativo rallentamento del ritmo narrativo. Il poema presenta, altresì, una forte dimensione teatrale: i gesti del Giovin Signore e degli altri personaggi appaiono come gli atti di una rappresentazione destinata a ripetersi incessantemente secondo un rituale sempre identico.

Numerose risultano le osservazioni sul piano linguistico. L'espressione «primo ordine» (v. 249) deriva dal latino *primus ordo* e indica i servitori appartenenti alla schiera più prestigiosa, addetti esclusivamente alle cure del Giovin Signore. La formula «Già ferve» (v. 255) richiama invece il *fervet opus* dell'*Eneide*

virgiliana[10], con cui viene descritta l'operosità dei Fenici intenti a costruire Cartagine; il riferimento classico crea un effetto ironico poiché l'eroico fervore dell'epica viene applicato ai preparativi della toilette del protagonista. Il termine «zimarra» (v. 256), di origine spagnola (*zamarra*), è probabilmente scelto anche per la sua particolare sonorità, che richiama suggestioni marziali e solenni del tutto sproporzionate rispetto alla figura del Giovin Signore. Al v. 299 compare infine «melati», latinismo derivato da *melati*, utilizzato nel significato di "mielati".

Numerose sono anche le figure retoriche che contribuiscono alla costruzione del significato satirico del passo. Nei vv. 249-253 l'esortazione «su dunque […] apprestate» è costruita attraverso un linguaggio metaforico di ascendenza guerresca che richiama il lessico dell'epica. In questo contesto si inseriscono i riferimenti ad Achille e Rinaldo (v. 252), figure eroiche per antonomasia che amplificano ironicamente il contrasto tra la grandezza del modello epico e la mediocrità della situazione descritta. La parola «armi» (v. 253) costituisce una metafora che designa non strumenti di guerra, ma abiti, profumi e ornamenti destinati alla vestizione del Giovin Signore. Ai vv. 256-257 la sequenza «serica zimarra […] Chinese» è caratterizzata da una marcata allitterazione, ulteriormente valorizzata dall'enjambement che separa i due elementi. Al v. 263 l'espressione «il cristallino rostro» rappresenta una sineddoche, poiché viene indicata una parte della brocca, il becco, per designare l'intero oggetto. Nei vv. 268-271 compare una lunga perifrasi mitologica, «Il macinato […] Demoofonte», con cui viene nobilitata la semplice pasta di mandorle attraverso il richiamo al mito classico[11]. Al v. 277 si osserva la litote «non indegno», che attraverso la negazione del contrario assume il significato rafforzativo di "degno". Infine, nei vv. 278-279, l'espressione «divider […] vi-

[10] L'espressione si ritrova in *Eneide*, I, 436. Si veda G. Parini, *Il Giorno. Le Odi*, Milano, BUR Classici, 2020[6].

[11] Il riferimento è spiegato da Nicoletti: «Nella seconda epistola delle *Heroides* Ovidio narra infatti come Filli, figlia di Sitone re della Tracia, amando Demofoonte re di Atene e disperando del suo ritorno, si gettò dal monte Ròdope uccidendosi, dopodiché gli dei mossi a pietà la trasformarono nell'albero del mandorlo» (G. Parini, *Il Giorno* cit., p. 103).

ta» costituisce un caso particolare all'interno del poema, poiché sembra sottrarsi al consueto procedimento antifrastico e lascia emergere, seppure momentaneamente, un significato non ironizzato.

2. Giuseppe Parini, *Il Mezzogiorno*, vv. 772-807 [Parini 2020]

Tu ai cenni del bel guardo, e de la mano
Che reggendo il bicchier, sospesa ondeggia,
Affettuoso attendi. I guardi tuoi
Sfavillando di gioja, accolgan lieti
Il brindisi segreto; e tu ti accingi
In simil modo a tacita risposta.
Immortal come voi la nostra Musa
Brindisi grida all'uno, e all'altro amante;
All'altrui fida sposa a cui se' caro,
E a te, Signor, sua dolce cura e nostra.
Come annoso licor Lièo vi mesce,
Tale Amore a voi mesca eterna gioja
Non gustata al marito, e da coloro
Invidiata che gustata l'hanno.
Veli con l'ali sue sagace oblìo
Le alterne infedeltà che un cor dall'altro
Potrièno un giorno separar per sempre
E sole agli occhi vostri Amor discopra
Le alterne infedeltà che in ambo i cori
Ventilar possan le cedenti fiamme.
Un sempiterno indissolubil nodo
Àuguri ai vostri cor volgar cantore;
Nostra nobile Musa a voi desia
Sol fin che piace a voi durevol nodo.
Duri fin che a voi piace; e non si sciolga
Senza che Fama sopra l'ali immense
Tolga l'alta novella, e grande n'empia,
Col reboàto dell'aperta tromba
L'ampia cittade, e dell'Enotria i monti
E le piagge sonanti, e s'esser puote,
La bianca Teti, e Guadiana, e Tule.
Il mattutino gabinetto, il corso,
Il teatro, la mensa, in vario stile
Ne ragionin gran tempo: ognun ne chieda
Il dolente marito; ed ei dall'alto
La lamentabil favola cominci.

Parafrasi

Presta attenzione con trasporto ai cenni del bel volto e della mano che sospesa, reggendo il bicchiere, ondeggia lievemente. Che i tuoi sguardi, scintillanti di gioia, accolgano lieti il brindisi segreto; e tu prestati, similmente, a una risposta segreta. Immortale come voi [due amanti], la nostra Musa[12] leva il brindisi tanto all'uno quanto all'altro amante; alla fidata sposa di qualcun altro cui tu sei affezionato, e a te, Signore, la sua dolce premura e nostra. Così come Bacco vi mesce un vino invecchiato, allo stesso modo Amore mesca a voi una gioia eterna, non gustata dal marito e invidiata da coloro che l'hanno goduta [in passato]. Con accortezza, l'oblio nasconda dietro le sue ali le reciproche infedeltà che un giorno potrebbero separare per sempre un cuore dall'altro e Amore riveli soltanto ai vostri occhi quelle infedeltà reciproche che possano far riprendere, in entrambi i cuori, la fiamma [d'amore] che sta per venir meno. Un cantore improvvido augurerebbe ai vostri cuori un legame eterno e indissolubile; la nostra Musa, invece, vi augura un legame che duri soltanto finché a voi piaccia. Duri pure finché vi aggrada; e non si dissolva prima che la Fama, sulle ali immense, ne annunci la grande notizia e ne riempia, con il rimbombo che scaturisce dall'apertura di una tromba, la grande città[13], i monti dell'Italia, le spiagge risonanti, e ancora, se possibile, il mare bianco di spuma, la penisola iberica, e le regioni dell'estremo nord. La *toilette* mattutina, la passeggiata, il teatro, il pasto, ne parlino per lungo tempo con diversi pettegolezzi: e ognuno interroghi il marito addolorato; ed egli inizi a raccontare la triste storia dal principio.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo è tratto dalla prima edizione del *Mezzogiorno*, composta da Parini in 1376 endecasillabi sciolti e pubblicata nel 1765. Per quanto riguarda gli aspetti stilistici, si rimanda alle osservazioni formulate in precedenza in relazione al brano trat-

12 La Musa del poeta, ispiratrice di questo poema.
13 Milano.

to dal *Mattino*. Anche in questo caso permane il fondamentale impianto antifrastico dell'opera, fondato sulla costante compresenza di un registro elevato e di un intento satirico.

Sul piano linguistico, il passo offre numerosi elementi di interesse, poiché la sintassi e il lessico pariniani risentono profondamente del modello classico. Si riscontrano, infatti, diversi latinismi, come «reboàto» (v. 799), impiegato nel significato di "rimbombo", e «dall'alto» (v. 806), utilizzato nel senso di "dal principio". Anche la costruzione sintattica «al marito» (v. 784), con il valore di "dal marito", riflette l'uso classico del dativo con participi passivi. Accanto a questi elementi si riconoscono alcuni richiami alla tradizione virgiliana: «Enotria» (v. 800), che designa l'Italia riprendendo l'*Oenotria tellus* dell'*Eneide*[14], e «Tule» (v. 802), riferimento all'estremo settentrione evocato dalla celebre espressione virgiliana dell'*ultima Thule*[15]. Al v. 804 compare, inoltre, una citazione da Petrarca, «vario stile», «con riferimento ai diversi pettegolezzi, secondo un uso banalizzato dell'espressione petrarchesca: RVF I, v. 5 "del vario stile in ch'io piango et ragiono"»[16].

Dal punto di vista retorico, si osserva la perifrasi «ampia cittade» (v. 800), utilizzata per indicare Milano; il termine «cittade» costituisce inoltre un'epitesi, scelta per evitare la forma tronca del sostantivo. È presente poi la metonimia «La bianca Teti» (v. 802): Teti, divinità marina della mitologia classica, viene impiegata per designare il mare, mentre l'aggettivo «bianca» richiama la spuma delle onde e contribuisce all'efficacia dell'immagine. Sempre al v. 802 si rileva la sineddoche «Guadiana», attraverso la quale il nome del fiume viene esteso a rappresentare l'intera penisola iberica, di cui esso costituisce un elemento geografico significativo. Le aree geografiche menzionate sono disposte secondo un procedimento enumerativo che genera un climax ascendente: dai luoghi più prossimi (la città di Milano) si giunge progressivamente a quelli più remoti (le regioni dell'e-

[14] L'espressione si trova in *Eneide*, VII, v. 85. Si veda G. Parini, *Il Giorno* cit., p. 210.

[15] *Ibid*. La citazione virgiliana è tratta questa volta dalle *Georgiche*, I, v. 30.

[16] G. Parini, *Il Giorno*, commento di M. Tizi, Parma, Ugo Guanda, 1996, vol. II, p. 203.

stremo settentrione), a significare che la notizia era destinata a propagarsi sempre più lontano. Il passo è attraversato, inoltre, da diverse personificazioni: la Fama, che con le sue ali immense e il suono della tromba diffonde la notizia dello scandalo amoroso amplificandola a dismisura; Amore, che «mesce» la gioia agli amanti e ne rivela selettivamente le infedeltà; e l'Oblio, «sagace», che con le proprie ali nasconde invece quelle infedeltà più pericolose per la coppia. Infine, al v. 786, nella sequenza «Veli […] oblìo», si osserva un'allitterazione delle consonanti *l*, *v* e *s*, che contribuisce alla resa fonica e ritmica del verso.

3. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 51-90 [Foscolo 2019]

Pur nuova legge impone oggi i sepolcri
fuor de' guardi pietosi e il nome a' morti
contende. E senza tomba giace il tuo
Sacerdote, o Talìa, che a te cantando
nel suo povero tetto educò un lauro
con lungo amore, e t'appendea corone;
e tu gli ornavi del tuo riso i canti
che il lombardo pungean Sardanapalo,
cui solo è dolce il muggito de' buoi
che dagli antri abdüani e dal Ticino
lo fan d'ozi beato e di vivande.
O bella Musa, ove sei tu? Non sento
spirar l'ambrosia, indizio del tuo nume,
fra queste piante ov'io siedo e sospiro
il mio tetto materno. E tu venivi
e sorridevi a lui sotto quel tiglio
ch'or con dimesse frondi va fremendo
perché non copre, o Dea, l'urna del vecchio
cui già di calma era cortese e d'ombre.
Forse tu fra plebei tumuli guardi
vagolando, ove dorma il sacro capo
del tuo Parini? A lui non ombre pose
tra le sue mura la città, lasciva
d'evirati cantori allettatrice,
non pietra, non parola; e forse l'ossa
col mozzo capo gl'insanguina il ladro
che lasciò sul patibolo i delitti.
Senti raspar fra le macerie e i bronchi
la derelitta cagna ramingando

su le fosse e famelica ululando;
e uscir del teschio, ove fuggia la luna,
l'ùpupa, e svolazzar su per le croci
sparse per la funerea campagna,
e l'immonda accusar col luttüoso
singulto i rai di che son pie le stelle
alle obblïate sepolture. Indarno
sul tuo poeta, o Dea, preghi rugiade
dalla squallida notte. Ahi! su gli estinti
non sorge fiore, ove non sia d'umane
lodi onorato e d'amoroso pianto.

Parafrasi

Tuttavia una nuova legge[17] oggi impone che le tombe siano collocate lontane dagli sguardi pietosi, e rende difficoltoso conservare il ricordo dei defunti. E senza tomba giace il tuo sacerdote[18], o Talia[19], che poetando per te coltivò un alloro nella sua povera casa con lungo amore[20], e ti consacrò le sue opere; e tu gli ispiravi con il tuo sorriso le poesie che criticavano il Sardanapalo[21] lombardo, che si interessa soltanto del muggito dei buoi delle rive dell'Adda e del Ticino, che gli consentono di vivere ozioso e ricco. O bella Musa, dove sei? Non sento il profumo dell'ambrosia, segno certo della tua presenza, tra queste piante dove sono seduto e penso con tristezza alla mia casa materna. Un tempo però venivi e gli sorridevi [sorridevi a Parini] sotto quel tiglio che ora tenendo i rami bassi sembra mostrare con il suo stormire lo sdegno di non coprire, o dea, la tomba del vecchio [poeta]. Forse tu cerchi vagando fra le tombe della gente qualunque dove riposi la sacra testa del tuo Parini? La città[22] che corrotta attira i cantanti castrati non pose in suo onore alberi tra le sue mura, né lapidi, né epigrafi; e forse le sue ossa sono

17 L'editto di Saint-Cloud, promulgato da Napoleone nel 1804 che aboliva le sepolture nei centri abitati per ragioni igieniche.

18 Giuseppe Parini.

19 Musa della poesia satirica.

20 "Ti onorò scrivendo una grande opera".

21 Sovrano assiro per antonomasia corrotto e amante del lusso.

22 Milano.

ora insanguinate dalla testa mozzata di un ladro, che scontò con il patibolo i propri delitti. Senti raspare tra le macerie e le sterpaglie la cagna randagia che sta vagando sulle fosse e ulula famelica; e l'upupa uscire dal teschio, da cui usciva la luce della luna, e svolazzare intorno alle croci sparse per il camposanto, e [senti] l'immonda [upupa] maledire con il suo verso che annuncia sventure i raggi di cui le stelle sono generose dispensatrici alle tombe abbandonate. Inutilmente, o Dea, preghi che la desolata notte versi rugiade [sulla tomba del] tuo poeta. Ahimè! Sulle tombe dei morti non cresce alcun fiore a meno che [sia coltivato] dall'onore delle lodi umane e dal pianto sincero [delle persone care].

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Dei Sepolcri è un carme composto in endecasillabi sciolti, metro che Foscolo sceglie in continuità con la tradizione della poesia civile e didascalica del Settecento. L'assenza della rima conferisce al dettato una maggiore libertà sintattica e favorisce la costruzione di ampi periodi argomentativi, nei quali il ragionamento filosofico e morale prevale spesso sulla dimensione narrativa. L'endecasillabo sciolto permette inoltre di alternare momenti di solenne meditazione a improvvise accelerazioni emotive, adattandosi alla varietà di registri che caratterizza l'intero carme.

Dal punto di vista stilistico, il carme si distingue per l'assenza di un sentimentalismo elegiaco o propriamente "sepolcrale", avvicinandosi piuttosto ai modelli della poesia didascalica, filosofica e ragionativa. Nella metrica e nello stile è evidente l'influenza della lezione pariniana: l'impianto argomentativo prevale infatti su quello narrativo, come dimostrano la sintassi ampia e articolata, le frequenti interrogazioni retoriche, la complessa costruzione dei periodi e gli improvvisi mutamenti di tono. Pur mantenendo una solida unità strutturale, il carme presenta inoltre una significativa pluralità di registri stilistici, nei quali si alternano il tono notturno e tenebroso, il luminoso classicismo delle rievocazioni mitologiche, l'accento morale e

politico della canzone civile e la riflessione propria della poesia didascalico-ragionativa[23].

Sul piano linguistico emerge una significativa presenza di latinismi, funzionali a mantenere il tono elevato e solenne del discorso poetico e a sottolineare il continuo dialogo con il mondo classico. Al v. 53 il verbo «contende» assume il significato di "toglie" o "sottrae", accezione già frequente nella tradizione petrarchesca. Il verbo «educò» (v. 55) conserva il significato latino di "allevò", "fece crescere", "coltivò". L'espressione «con lungo amore» (v. 56) richiama una celebre *iunctura* dantesca derivata dal primo canto dell'*Inferno*[24]; dal vocabolario dantesco proviene anche il termine «bronchi» (v. 78), nel significato di "sterpi"[25]. Al v. 60 compare «abdüani», termine derivato dal latino *Abdua*, antico nome dell'Adda. Infine, l'aggettivo «squallida» (v. 88) «è nobile epiteto classico del vocabolario pariniano»[26].

Le figure retoriche contribuiscono in modo decisivo alla forza evocativa e alla solennità del passo. Al v. 56 l'espressione «appendea corone» costituisce una metafora con cui si allude all'offerta di componimenti poetici e di tributi letterari. Al v. 58 compare l'antonomasia «Sardanapalo», figura storica assunta come simbolo universale di corruzione e amore per il lusso, in polemica con il degrado morale della società contemporanea. Al v. 72 il termine «ombre» costituisce una metonimia, poiché l'effetto prodotto dagli alberi (l'ombra) viene utilizzato per designare gli stessi alberi. Al v. 67 la sequenza «frondi […] fremendo» dà luogo a una significativa allitterazione delle consonanti *fr* e *nd*, che riproduce fonicamente il senso di indignazione e di sdegno che attraversa il discorso poetico. Analogo effetto fonosimbolico si osserva nei vv. 81-84, dove la ricorrenza della vocale *u* nella sequenza «e uscir […] luttüoso» contribuisce a creare

[23] Si veda C. Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana*, 2 voll., Liguori, Napoli, 2011, II, pp. 19-20.

[24] Il verso è tratto da *Inferno*, I, 83-84: «vagliami 'lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume». L'informazione è tratta da U. Foscolo, *Sepolcri, Odi, Sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori, 1987, p. 158.

[25] *Inferno*, XIII, 26. Si veda ivi, p. 160.

[26] *Ibid*. p. 161. Si cita da *La Notte*, 4-6: «Già di tenebre involta e di perigli, / sola squallida mesta alto sedevi / su la timida terra».

un'atmosfera cupa e angosciosa, coerente con la descrizione del cimitero notturno e della fossa comune. Infine, le invocazioni «o Talia» e «o bella Musa» (vv. 54 e 62) rappresentano esempi di apostrofe, attraverso cui il poeta si rivolge direttamente alla Musa della poesia satirica, trasformandola in interlocutrice privilegiata della propria meditazione.

4. Ugo Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 194-212
[Foscolo 2019]

qui posava l'austero; e avea sul volto
il pallor della morte e la speranza.
Con questi grandi abita eterno: e l'ossa
fremono amor di patria. Ah sì! da quella
religïosa pace un Nume parla:
e nutría contro a' Persi in Maratona
ove Atene sacrò tombe a' suoi prodi,
la virtù greca e l'ira. Il navigante
che veleggiò quel mar sotto l'Eubea,
vedea per l'ampia oscurità scintille
balenar d'elmi e di cozzanti brandi,
fumar le pire igneo vapor, corrusche
d'armi ferree vedea larve guerriere
cercar la pugna; e all'orror de' notturni
silenzi si spandea lungo ne' campi
di falangi un tumulto e un suon di tube
e un incalzar di cavalli accorrenti
scalpitanti su gli elmi a' moribondi,
e pianto, ed inni, e delle Parche il canto.

Parafrasi

Qui quell'uomo severo[27] trovava riposo; e sul volto aveva, al contempo, il pallore della morte e la speranza. Con questi grandi abita in eterno[28]: e i suoi resti mandano fremiti di amor di patria. Ah, sì! Da quella sacra pace si sente provenire la voce di un Dio: e alimentò la virtù e il furore guerriero dei Greci a Maratona contro i Persiani, dove Atene consacrò le tombe ai

[27] Vittorio Alfieri.
[28] Il riferimento è alla Basilica di Santa Croce a Firenze.

suoi eroi. Il navigante che attraversò quel mare[29], costeggiando l'isola di Eubea[30], vedeva attraverso l'immensa oscurità un balenio d'elmi e di spade che si scontravano, [vedeva] i roghi funebri mandar fuori fuoco e vapore, vedeva lampeggianti armi di ferro e fantasmi di guerrieri cercare la battaglia; e nel terrificante silenzio notturno si diffondeva nei campi il tumulto delle schiere combattenti, il suono delle trombe e l'incalzare dei cavalli che accorrevano scalpitanti sugli elmi dei moribondi, il loro pianto, e i canti dei vincitori, e quello delle Parche.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo è tratto dal carme *Dei Sepolcri*, composto da Foscolo in endecasillabi sciolti. In questi versi, il poeta richiama uno dei più alti esempi di sepoltura eroica dell'antichità: il tumulo degli ateniesi caduti nella battaglia di Maratona, episodio simbolo della difesa della libertà della Grecia. Il riferimento conferma il valore paradigmatico che la classicità assume nell'intera produzione foscoliana, proposta come modello morale e civile per il presente. L'evocazione di Maratona si colloca infatti su un piano eminentemente pubblico e patriottico: il tumulo degli eroi infondeva nei giovani greci il coraggio militare e l'amore per la patria attraverso una misteriosa forza ispiratrice, come se un nume parlasse dalle tombe ai viventi, trasmettendo loro i valori della virtù e del sacrificio. Tale dimensione soprannaturale sembra poi concretizzarsi nell'apparizione notturna delle ombre dei guerrieri che continuano a combattere sulla piana di Maratona.

Anche sotto il profilo ritmico stilistico il passo riflette la tensione eroica della scena. I versi sono caratterizzati da un ritmo serrato e incalzante, che accompagna l'intensità della rappresentazione; a esso si contrappone il verso conclusivo, «e pianto, ed inni, e delle Parche il canto», il cui andamento più ampio e disteso è determinato dalle due marcate cesure e dal polisindeto, che prolunga la cadenza del verso e ne amplifica la solennità, conferendogli un effetto di sospensione e di perpetuazione del

[29] Il mare Egeo.
[30] Oggi Negroponte.

ricordo. Come osserva Gavazzeni, il passo è contraddistinto da una «severa architettura […] in cui è rigorosamente divisa la parte visiva (vv. 203-207) da quella auditiva (207-212)»[31].

Sono presenti numerosi latinismi, sia lessicali che sintattici, utili a mantenere «solennità del dettato nel carme e il suo volgersi così spesso alla nobile, sacra antichità»[32]. Tra questi si possono ricordare l'uso transitivo di «fremono» con complemento oggetto (v. 197), «Persi» (v. 199), «sacrò» (v. 200), impiegato per "consacrò", «igneo» (v. 205), «larve» (v. 206) e «pugna» (v. 207). Tali scelte contribuiscono a conferire al carme un registro elevato e a rafforzarne il costante richiamo alla tradizione classica.

La tessitura sintattica e retorica del brano è particolarmente ricca e funzionale alla costruzione dell'atmosfera evocativa. Si osservano anzitutto alcuni significativi enjambement, come nelle sequenze «da quella / religïosa pace» (vv. 197-198) e «notturni / silenzi» (vv. 207-208), che spezzano la coincidenza tra unità metrica e sintattica e contribuiscono a creare un andamento lento e solenne, accentuando parole chiave del discorso poetico. Ai vv. 208-209 compare inoltre un iperbato nell'espressione «lungo […] tumulto», ottenuto attraverso la separazione di termini sintatticamente collegati. Particolarmente significativa è la presenza della personificazione, che assume qui la forma più specifica della deificazione. Al v. 198 il termine «Nume» designa infatti l'amor di patria, elevato a vera e propria divinità capace di guidare e ispirare le azioni degli uomini.

Al v. 212 compare, infine, un'enumerazione («e pianto, ed inni, e delle Parche il canto»), attraverso la quale Foscolo accosta elementi diversi ma complementari – il dolore, la celebrazione eroica e il richiamo al destino – creando un effetto di accumulazione che amplifica la solennità della scena.

Frequente è anche il ricorso a un'intensa tessitura fonosimbolica, fatta di particolari contrappunti di vocali e consonanti che enfatizzano retoricamente espressioni e figure: si segnala, ad

[31] U. Foscolo, *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, Ricciardi, Milano-Napoli, 1974, I, p. 315.

[32] P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, p. 123.

esempio, la marcata ricorrenza della consonante *r* nella prima parte del passo (vv. 194-201). La reiterazione di questo suono, caratterizzato da una particolare asprezza e intensità, contribuisce a conferire ai versi un ritmo energico e solenne, in sintonia con la rappresentazione della battaglia e con l'eroismo dei caduti di Maratona. Di grande efficacia espressiva è inoltre la sequenza dei vv. 210-211, «e un incalzar di cavalli accorrenti / scalpitanti sugli elmi ai moribondi», nella quale il ritmo serrato e l'accumulo di consonanti riproducono fonicamente il fragore della battaglia. L'effetto assume un carattere fortemente onomatopeico, poiché il suono stesso dei versi sembra imitare il galoppo dei cavalli e il rumore dello scontro armato.

5. Teresa Bandettini Landucci, *Viareggio*, vv. 1-21 [Bandettini 1805]

Da qual alto principio e da qual fonte
Origin trasse, e come poi s'accrebbe
Tra le vicende, e popolosa e ricca
Questa deserta impria spiaggia divenne,
Io canterò, se le marine ninfe
E le montane, e le silvestri Dee
Un tal versino in me favor di canto
Atto a squarciar de' secoli che furo,
Scintillando di luce, il vel nebbioso.
E tu, Signor, che gli ozj a noi dispensi,
Che di Manto al cantore e di Venosa
All'armonico cigno in dì più lieti
Mecenate largì, concesse Augusto,
Odi i miei carmi; e se fia mai che vaglia
Ad alleggiar di Padre e Cittadino
L'austere cure e le fatiche grate
Quel che dolce temprasti aurato plettro,
Benchè da minor man trattato e tocco
Basso concento, e minor suon risponda,
Me felice dirò, nè tutta intera
Paventerò morir di Lete al guado.

Parafrasi

Io canterò da quale alto principio e da quale fonte abbia tratto origine, e come poi si sia sviluppata nel corso delle vicende storiche, diventando popolosa e ricca, questa spiaggia che un tempo era deserta e selvatica, se le ninfe del mare, quelle dei monti e le dee dei boschi mi concederanno un tale vigore nel canto da essere in grado di squarciare, scintillando di luce, il velo nebbioso dei secoli passati. E tu, Signore, che concedi a noi il dono del tempo libero come in giorni più felici Augusto concesse e Mecenate elargì al cantore di Mantova[33] e all'armonioso cigno di Venosa[34], ascolta i miei versi; e se mai accadrà che quello che tu hai temperato come un dolce plettro dorato[35] valga ad alleggerire le severe preoccupazioni e le gradite fatiche di padre e cittadino, sebbene sia suonato e guidato da mano meno esperta e produca un'armonia più debole, e un suono più modesto, io mi dirò felice, e non temerò del tutto di morire al guado del Lete[36].

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo proposto costituisce il proemio del poemetto *Viareggio*, composto in endecasillabi sciolti e appartenente alla raccolta di *Poesie varie* di Teresa Bandettini Landucci, edita nel 1805. Il componimento in questione fu dedicato dalla poetessa a Ferrante Cittadella Castrucci, un nobile e diplomatico lucchese apostrofato all'interno di questi primi versi. L'*incipit* bandettiano ripropone la struttura tripartita dell'*epos* omerico e virgiliano: enunciazione dell'argomento (vv. 1-4), invocazione alle muse ispiratrici (vv. 5-9), e dedica al patrono (vv. 10-21). La domanda retorica iniziale – «Da qual alto principio e da qual fonte / Origin trasse» – non è semplice quesito ma figura dell'*inquisitio* propria del genere eziologico-encomiastico, che qui assume

33 Virgilio.

34 Orazio.

35 Il canto in questione.

36 Ossia "di essere completamente dimenticata dopo la morte". Il fiume Lete, infatti, è il simbolo dell'oblio.

anche tratti del poemetto celebrativo di fondazione urbana. Il primo movimento è costruito come un unico periodo fortemente ipotattico che si estende dal v. 1 al v. 9. L'anastrofe e l'iperbato sono pervasivi: in più luoghi del passo si avverte l'inversione dell'ordine atteso, dando origine a effetti di dislocazione lessicale. Le «marine ninfe», le dee «montane» e «silvestri» (vv. 5-6) costituiscono una sequenza enumerativa pensata per voler abbracciare l'intero *locus amoenus* che è insieme paesaggio reale (Viareggio, la costa versiliese) e paesaggio mitico-letterario. La metafora finale della prima sezione – «Scintillando di luce, il vel nebbioso» degli anni trascorsi (v. 9) – riprende l'immagine topica della storia come tenebra da rischiarare. L'«aurato plettro» (v. 17) è una metafora che identifica la vena poetica con uno strumento musicale, richiamato, per metonimia, dal «plettro»: il riferimento è alla cetra oraziana, simbolo della lirica per eccellenza. L'apostrofe al dedicatario («E tu, Signor», v. 10) attiva il secondo grande blocco retorico, costruito su una sofisticata perifrasi doppia: «di Manto al cantore» (v. 11) designa Virgilio, nato presso Mantova, mentre «di Venosa / All'armonico cigno» (vv. 11-12) designa Orazio, nato a Venosa. Una perifrasi compare anche in chiusura con l'espressione «morir di Lete al guado»: il Lete è il fiume dell'oblio nel mondo infero, e "morire al suo guado" significa essere dimenticati dalla posterità, cadendo nell'oblio e richiamando il *topos* dell'immortalità poetica presente nell'*Exegi monumentum* oraziana. Si suggerisce, in chiusura, uno sguardo al tessuto fonico, sostenuto da un accurato lavoro di allitterazioni e assonanze (v. 16 «austere cure e le fatiche grate»; v. 19 «Basso concento, e minor suon risponda»).

6. Alessandro Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 1-20 [Manzoni 2012]

Se mai più che d'Euterpe il furor santo,
E d'Erato il sospiro, o dolce madre,
L'amaro ghigno di Talìa mi piacque,
Non è consiglio di maligno petto.
Nè del mio secol sozzo io già vorrei
Rimescolar la fetida belletta,
Se un raggio in terra di virtù vedessi,
Cui sacrar la mia rima. A te sovente

Così diss'io: ma poi che sospirando,
Come si fa di cosa amata e tolta,
Narrar t'udia di che virtù fu tempio
Il casto petto di colui che piangi;
Sarà, dicea, che di tal merto pera
Ogni memoria? E da cotanto esempio
Nullo conforto il giusto tragga, e nulla
Vergogna il tristo? Era la notte; e questo
Pensiero i sensi m'avea presi; quando,
Le ciglia aprendo, mi parea vederlo
Dentro limpida luce a me venire,
A tacit'orma. […]

Parafrasi

«Oh dolce madre, se mai, più che il furore santo della lirica[37], o il sospiro della poesia d'amore[38], mi piacque l'amaro sorriso della satira[39], questo non è per il consiglio di un'indole malvagia (non è perché il mio cuore sia avvezzo alla cattiveria). Né io vorrei, ormai, rimescolare la fetida fanghiglia del nostro secolo sporco, se solo vedessi sulla terra un raggio di virtù a cui consacrare la mia poesia». Spesso ti ho parlato così: ma dopoché ti ho sentito raccontare, sospirando, come si fa di una cosa amata che ci è stata tolta, di quali virtù fu tempio il cuore onesto di colui che piangi[40], io dicevo: «Sarà forse destino che di tali meriti muoia ogni memoria (è giusto che ogni ricordo di una vita così meritevole venga meno)? E che da un esempio tanto grande la persona giusta non tragga alcun conforto, e il malvagio non ne abbia alcuna vergogna?». Era notte, e questo pensiero si era impossessato di me, quando, aprendo gli occhi, mi sembrava di vederlo che mi veniva incontro avvolto da una nube di limpida luce, a passi silenziosi.

37 Euterpe.
38 Erato.
39 Talia.
40 Carlo Imbonati.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

In morte di Carlo Imbonati. Versi di Alessandro Manzoni a Giulia Beccaria sua madre è un'epistola consolatoria in endecasillabi sciolti composta nel 1805 in memoria di Carlo Imbonati e dedicata alla madre del poeta, Giulia Beccaria. Il componimento occupa un ruolo centrale nella produzione del giovane Manzoni, poiché segna il superamento della stagione dei *Sermoni* e l'elaborazione di un nuovo ideale poetico e morale, fondato sul binomio virtù-verità. Allievo di Giuseppe Parini, Imbonati è presentato come erede della migliore tradizione poetica e civile lombarda, e diviene per Manzoni un modello etico e spirituale. Il carme sancisce così un ideale passaggio di testimone da Parini a Imbonati e da Imbonati allo stesso Manzoni, che attraverso questa figura definisce la propria concezione della poesia e si distacca dal magistero di Vincenzo Monti.

Il testo si sviluppa come un dialogo immaginario con l'ombra di Imbonati, preceduto da un breve colloquio tra il poeta e la madre. L'apparizione del defunto dà avvio al nucleo centrale del componimento, nel quale Manzoni affida al proprio interlocutore la formulazione dei principi morali e letterari destinati a orientarne la futura attività poetica. La poesia giovanile del Manzoni nasce, dunque, «tutta sotto il segno dei grandi della generazione precedente»[41] e il legame ai testi della tradizione neoclassicista si riflette anche sul piano linguistico nell'impiego di alcuni latinismi: «sacrar» nell'accezione di "consacrare" al v. 8, la forma «esemplo» (v. 14), variante di "esempio" di coloritura latineggiante, e l'aggettivo «nullo» al v. 15.

Sul piano retorico, l'*incipit* è caratterizzato dal ricorso all'antonomasia nelle figure di Euterpe, Erato e Talia (vv. 1–3), attraverso le quali Manzoni richiama rispettivamente la poesia lirica, amorosa e satirica senza nominarne direttamente i relativi generi: l'allusione, in questo luogo, è al momento pariniano dei *Sermoni*. Al v. 4 la metonimia «maligno petto» designa l'animo malvagio attraverso una parte del corpo tradizionalmente associata ai sentimenti. Analoga funzione svolge la metonimia «se-

[41] C. Vecce, *Piccola storia*, II, cit., p. 60.

col sozzo» (v. 5), che funziona per contiguità tra il contenitore (il tempo, l'epoca) e il contenuto (gli uomini che la abitano e ne improntano i costumi): non è propriamente il "secolo" in sé, come categoria temporale astratta, a poter essere «sozzo» (sporco, corrotto), bensì gli uomini che vivono in esso e la moralità che essi esprimono. Manzoni trasferisce dunque una qualità morale – pertinente propriamente ai soggetti umani e al loro comportamento – al contenitore temporale che li racchiude, facendo coincidere l'epoca storica con il giudizio etico sui suoi abitanti; a rafforzare il concetto interviene la metafora della «fetida belletta» (v. 6), ossia del "fango maleodorante", rappresentativo della corruzione morale del presente[42].

Si osservano i consueti procedimenti di inversione sintattica mediante anastrofe e di prolungamento del periodo attraverso l'enjambement. Un'anastrofe ricorre al v. 7 («Se un raggio in terra di virtù vedessi»), mentre ai vv. 8–9 l'enjambement («A te sovente / Così diss'io») estende il movimento sintattico oltre il limite del verso, contribuendo alla continuità del dettato e alla fluidità del periodo.

Al v. 10 compare la similitudine «come si fa di cosa amata e tolta», che paragona il racconto della madre al modo in cui si ricorda ciò che è stato profondamente amato e perduto. L'espressione «casto petto» (v. 12) costituisce una metonimia che indica la purezza morale di Carlo Imbonati attraverso il petto, sede simbolica delle virtù, mentre la perifrasi, riferita sempre all'Imbonati, «colui che piangi» (v. 12) evita di nominarlo direttamente, accentuando il tono elegiaco del passo.

Nella parte conclusiva, «ciglia» (v. 18) rappresenta, per sineddoche, gli occhi del poeta che si aprono alla visione dell'ombra di Imbonati. Infine, un'altra metonimia, «a tacit'orma» (v. 20), designa il procedere silenzioso del defunto, evocando l'ingresso discreto e solenne dell'apparizione; tale raffigurazione trova una continuità nell'opera manzoniana, in quanto «l'im-

[42] Azzolini segnala il rimando dell'espressione a Dante (*Inferno*, VII, 124). Si rinvia a A. Manzoni, *Tutte le poesie (1797-1872)*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992[2], p. 312.

magine dell'orma, metonimia di *passo*, persiste nel *Cinque maggio*, 10, e nei *Promessi Sposi*, (1827, 141)»[43].

7. Alessandro Manzoni, *Urania*, vv. 1-14
[Manzoni 2012]

Su le populee rive e sul bel piano
Da le insubri cavalle esercitato,
Ove di selva coronate attolle
La mia città le favolose mura,
Prego, suoni quest'Inno: e se pur degna
Penne comporgli di più largo volo
La nostra Musa, o sacri colli, o d'Arno
Sposa gentil, che a te gradito ei vegna
Chieggo a le Grazie. Chè dai passi primi
Nel terrestre vïaggio ove il desio
Crudel compagno è de la via, profondo
Mi sollecita amor che Italia un giorno
Me de' suoi vati al drappel sacro aggiunga,
Italia, ospizio de le Muse antico.

Parafrasi

Sulle rive ombreggiate dai pioppi e sulla bella pianura padana percorsa dalle cavalle lombarde[44], dove la mia città[45] innalza le sue mura leggendarie, abbellite di alberi, desidero che venga cantato quest'Inno: e se la nostra Musa[46] ritiene opportuno di predisporre le penne per un volo più vasto, o sacri colli[47], o gentile sposa dell'Arno[48], chiedo alle Grazie che esso ti sia gradito. Infatti, fin dai miei primi passi nel cammino della vita terrena, nel quale l'ambizione di emergere accompagna l'uomo in modo crudele e incessante, mi stimola il profondo desiderio che un giorno l'Italia mi accolga nel sacro gruppo dei suoi poeti, l'Italia, antica dimora delle Muse.

43 *Ibid*.
44 "Insubria" è l'antico nome della Lombardia.
45 Milano.
46 Urania.
47 Della città di Firenze.
48 Anche qui, la perifrasi indica la città di Firenze.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il passo è tratto da un poemetto in endecasillabi sciolti dedicato alla celebrazione della funzione civilizzatrice della poesia, secondo un motivo tipico della cultura neoclassica, già sviluppato da Vincenzo Monti nella *Musogonia* e ripreso, negli stessi anni, anche da Ugo Foscolo. Il componimento è dedicato a Urania, musa della poesia didascalica e dell'astronomia, figlia di Giove e Mnemosine, ed è articolato in quattro sezioni, distinte anche sul piano tipografico. Il brano qui proposto costituisce l'esordio della protasi (vv. 1–48) e si concentra sull'aspirazione del poeta a essere accolto nel novero dei grandi autori italiani e sulla celebrazione della tradizione poetica nazionale.

Sul piano stilistico, *Urania* riprende alcune soluzioni già sperimentate nel carme *In morte di Carlo Imbonati*, ma entro una sintassi più lineare, costituita prevalentemente da periodi brevi e meno complessi, adatti al carattere descrittivo del poemetto. Si riduce inoltre il ricorso agli iperbati, mentre le inversioni sintattiche risultano più misurate e funzionali alla chiarezza del dettato.

Rimane invece costante l'impiego dell'enjambement, che interessa gran parte dei versi e imprime all'endecasillabo un andamento fluido e continuo. La frequente spezzatura del verso, in corrispondenza sia delle principali pause sintattiche sia di elementi di collegamento come congiunzioni e pronomi, contribuisce a rendere il ritmo più vario e naturale.

Il passo nel suo complesso (vv. 1-14) risulta stilisticamente alto, con successione di ben otto enjambement che provocano e sfruttano le torsioni sintattiche degli iperbati, ed è tematicamente articolato in due parti: nella prima (vv. 1-9), il poeta invoca la Musa affinché ispiri il suo Inno e gli dia simbolicamente le ali per volare fino a Firenze, accompagnato dal favore delle Grazie. Nella seconda (vv. 9-14), Manzoni esprime invece il desiderio che, attraverso questi versi, l'Italia – rappresentata letterariamente da Firenze, centro della tradizione poetica nazionale – lo riconosca e lo consacri tra i suoi grandi poeti.

Sul piano linguistico il passo presenta alcuni latinismi che contribuiscono a elevare il registro espressivo e a rafforzarne

l'impronta classicistica. Tra questi si segnalano «attolle», dal latino *attollĕre* («innalzare»); «populee», forma di ascendenza virgiliana riferita ai pioppi; «esercitato», impiegato nel significato di "turbato" o "provato", secondo un uso attestato nella lingua latina; «prego», utilizzato con valore parentetico sul modello del latino *precor*; e «vati», termine di derivazione classica per indicare i poeti. L'impiego di tali forme si inserisce nel più generale orientamento neoclassico del componimento, richiamando il lessico e i modelli della tradizione latina[49].

Sul piano retorico si osserva una metonimia al v. 1 («rive»), impiegata per designare la Lombardia attraverso uno dei suoi elementi più caratteristici, ossia la ricchezza delle acque, accanto ai pioppi e alla pianura fertile che ne delineano il paesaggio. Al v. 3 ricorre una sineddoche («di selva coronate»), mentre ai vv. 7-8 la perifrasi toponomastica «o sacri colli, o d'Arno / Sposa gentil» indica, per antonomasia, la città di Firenze, tradizionalmente considerata la patria della poesia volgare. Infine, ai vv. 12 e 14, l'iterazione del soggetto «Italia» conferisce particolare enfasi alla celebrazione della tradizione poetica nazionale.

8. Giacomo Leopardi, *L'infinito* [Leopardi 2006]

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco

[49] Danzi individua i seguenti calchi virgiliani: «populee», rarissimo latinismo derivato da Virgilio (*Eneide*, VIII, 31-33: «*Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno / populeas inter senior se attollere frondes / visus*»), nel quale è significativa anche la ripresa del verbo «attolle» (v. 3), dal latino *attollĕre*; Annibal Caro traduce il passo con «di populea fronde» (*Eneide*, VIII, 433), corrispondente al virgiliano *populeis… ramis* (*Eneide*, VIII, 286). «Insubri cavalle» designa le cavalle «lombarde» attraverso il riferimento agli Insubri, antica popolazione della Gallia Transpadana; si può inoltre confrontare l'espressione con le «chiomate cavalle» di *A Delia* (v. 81). «Esercitato» è infine un latinismo nel significato di «turbato», sul modello di Virgilio (*Eneide*, III, 182: «*iliacis exercite fatis*»). Si rimanda a A. Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Milano, BUR Rizzoli, 2012, p. 275.

Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Parafrasi

Ho sempre amato questo colle solitario, e cara mi è sempre stata questa siepe che nasconde la vista di gran parte dell'estremo orizzonte. Ma mentre siedo e osservo, creo nella mia mente spazi sconfinati oltre quella siepe, silenzi sconosciuti all'umanità e una immensa quiete, dove quasi il cuore si smarrisce. E non appena sento il vento frusciare tra le foglie delle piante, io vado paragonando quell'infinito silenzio alla voce del vento: e mi si affaccia alla mente il pensiero dell'eternità, delle epoche passate, di quella presente e il suo stesso suono. Così il mio pensiero sprofonda in questa immensità e in essa si annega: e il sentirmi naufragare provoca in me una sensazione di dolcezza.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Il componimento è un idillio formato dalla successione di 15 endecasillabi sciolti. La poesia si apre presentando, allo stesso tempo, una scena e uno stato d'animo: il poeta si trova su un colle a lui caro (verosimilmente, il Monte Tabor situato a Recanati), ed associa a quel luogo una sensazione di piacere amplificata dal senso del ricordo. L'associazione tra il passato remoto del primo verso («fu») e il «questo» iniziale, nonché il «m'è dolce» dell'ultimo verso, che rimandano ad un'attualità del momento descritto – attualità rafforzata, per altro, dal tempo presente di tutti gli altri verbi –, determina una sovrapposizione di passato e presente in cui la memoria si fa esperienza immediata. La siepe costituisce un ostacolo materiale alla percezione visiva, ma proprio per questo si configura come un impulso all'attività im-

maginativa. Sul piano metaforico, essa allude al limite imposto dalla condizione fisica e biologica dell'essere umano, che tuttavia non preclude alla mente la possibilità di proiettarsi oltre ciò che è accessibile ai sensi. L'evocazione simultanea di vicinanza e lontananza, di tempo presente e passato, è supportata dal massiccio uso di aggettivi dimostrativi, su cui a lungo si è espressa la critica: in apertura si ha «quest'ermo colle» e «questa siepe» (vv. 1-2); poco più avanti, quando la fantasia già spazia nell'infinito, la siepe non fa più parte della dimensione psicologica dell'io, che si è ormai astratto dalla realtà circostante, e viene perciò indicata con «quella» (v. 5).

Successivamente, il fruscio del vento richiama l'io lirico alla dimensione del presente, evocata dai dimostrativi «queste piante» e «questa voce», che si contrappongono a «quello / Infinito silenzio» (vv. 9-10). L'ultima riflessione sull'infinito, sviluppata nei vv. 13-15, ripropone l'impiego dei dimostrativi «questa / Immensità» e «questo mare»: anche in questo caso, infatti, la presenza del poeta continua a collocarsi entro una dimensione immaginativa. Le scelte lessicali concorrono in maniera determinante alla costruzione del vago e dell'indefinito, come testimonia la ricorrenza, sia sul piano quantitativo sia su quello semantico, di lessemi caratterizzati da un elevato grado di indeterminatezza o capaci di produrre un effetto di indefinitezza: «ermo», «ultimo orizzonte», «interminati spazi», «sovrumani / Silenzi», «profondissima quiete», «Infinito silenzio», «eterno», «Immensità», «naufragar». Si rileva inoltre la presenza, in ambito linguistico, del toscanismo «Vo» ("vado", v. 11).

Sul piano retorico, assume particolare rilievo il frequente ricorso agli enjambement, che attenuano le pause determinate dalla fine del verso, favorendo una maggiore continuità ritmica e sintattica. Si tratta, inoltre, di enjambement di forte valore espressivo, poiché separano elementi strettamente connessi sul piano sintattico e semantico, come aggettivo e sostantivo («interminati / Spazi», «sovrumani / Silenzi», vv. 4-6) o dimostrativo e nome («quello / Infinito silenzio», «questa / Immensità», vv. 9-10 e 13-14). Sul piano ritmico, queste inarcature contribuiscono inoltre a mettere in risalto parole chiave legate all'idea dell'infinito, collocandole in posizioni di particolare evidenza:

alla fine del verso («interminati / Spazi», «sovrumani / Silenzi») oppure all'inizio del verso successivo, «in posizione di *rejet*»[50] («quello / Infinito silenzio», «questa / immensità»).

Degna di nota è anche la ricorrenza di vocali aperte, in particolare del timbro *a*, impiegato con funzione fonosimbolica per evocare l'idea di ampiezza e apertura spaziale («tànta pàrte», «miràndo», «interminàti / Spàzi», «sovrumàni», «immensità», «nàufragàr», «màre»). Sul piano retorico, assume particolare rilievo il polisindeto, evidente nella ripetuta congiunzione *e* («e sovrumani / Silenzi», «e profondissima quiete», «e mi sovvien l'eterno», «E le morte stagioni», «e la presente», «E viva», «e il suon di lei», «e il naufragar m'è dolce in questo mare»). Tale figura produce un effetto di accumulazione e di progressiva dilatazione semantica, contribuendo a suggerire l'idea dell'infinito e dell'illimitato, in quanto la successione degli elementi evocati sembra potenzialmente aperta e priva di una conclusione definitiva. Tra le figure retoriche, si segnalano altresì una similitudine («E come il vento», v. 8), l'anastrofe, spesso ricorrente, come ad es. nel v. 1 («Sempre caro mi fu quest'ermo colle») e v. 3 («Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude»); due metafore, che insistono sullo stesso campo semantico, trasmettendo l'idea dello sprofondare («s'annega» v. 14) per poi perdersi completamente («naufragar» v. 15).

Tra le figure retoriche di suono, si annovera una serie di sequenze allitterative: della *s* («sedendo», «spazi», «sovrumani / Silenzi», «profondissima quiete», «pensier», «si spaura», vv. 4-8); della *v* («ove», «vento», «voce vo», «sovvien», «viva», vv. 7-13); e un verbo dal valore onomatopeico («stormir», v. 9).

9. Giacomo Leopardi, *Alla luna* [Leopardi 2006]

O graziosa luna, io mi rammento
Che, or volge l'anno, sovra questo colle
Io venia pien d'angoscia a rimirarti:
E tu pendevi allor su quella selva

[50] G. Leopardi, *Canti*, 2 voll., a cura di L. Blasucci, Milano, Fondazione Pietro Bembo-ugo Guanda, 2019-2021, I, p. 313.

Siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
Il tuo volto apparia, che travagliosa
Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
O mia diletta luna. E pur mi giova
La ricordanza, e il noverar l'etate
Del mio dolore. Oh come grato occorre
Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
La speme e breve ha la memoria il corso,
Il rimembrar delle passate cose,
Ancor che triste, e che l'affanno duri!

Parafrasi

O luna benevola, mi ricordo che, un anno fa, salivo pieno d'angoscia su questa collina per contemplarti: e allora apparivi sospesa su quel bosco, che illumini per intero, così come fai ora. Ma la tua immagine appariva ai miei occhi velata e poco definita per le lacrime che sgorgavano dalle mie ciglia, poiché la mia vita era piena di dolore: e lo è tuttora, né subisce alcun cambiamento, mia cara luna. Ma nonostante questo per me è piacevole ricordare e ripercorrere con la memoria il passato doloroso. Oh, quando si è giovani e le speranze hanno ancora un lungo cammino da percorrere mentre la memoria ne ha uno breve alle spalle, come si presentano graditi i ricordi, benché siano tristi e la sofferenza non abbia ancora avuto fine!

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

L'idillio è composto da 16 endecasillabi sciolti. L'esperienza e la riflessione rappresentate nell'idillio si configurano come una condizione destinata a ripetersi nel tempo («or volge l'anno») e nello spazio («sovra questo colle», v. 2), alla presenza della luna, la cui luce richiama il dolore del passato e sollecita il confronto con lo stato d'animo presente, anch'esso doloroso, ma ormai più pacato e composto. La diversa qualità di questo sentimento emerge attraverso il piacere della ricordanza, che trova la sua ragion d'essere nella possibilità di tradursi ancora in «speme» (v.

14): nella giovinezza, infatti, il tempo trascorso è ancora esiguo rispetto a quello che resta da vivere, e il futuro continua a offrire uno spazio aperto alla speranza.

La naturalezza discorsiva «si alimenta di una materia lessicale tendenzialmente letteraria, con punte di aulicità discreta (si pensi a termini o sintagmi quali "sovra" "Io venia", "Siccome or fai", "alle mie luci", "noverar l'etate", etc.), entro cui si collocano alcune espressioni petrarchesche con la loro preziosa eleganza ("or volge l'anno", "nè cangia stile", "mi giova | La ricordanza")»[51]. La cifra stilistica della lirica, infatti, coniuga elementi aulici, mai eccessivamente solenni o altisonanti a cadenze più tipiche del linguaggio quotidiano. La struttura bipartita del componimento, che prende avvio con le coordinate di tempo e di luogo per approdare, nella conclusione, all'enunciazione del valore consolatorio della ricordanza, trova riscontro anche nell'organizzazione grammaticale del testo. Particolarmente significativo è, a questo proposito, l'impiego dei tempi verbali: nella prima sezione si alternano presente e passato, a rappresentare i due poli temporali entro cui si articola l'esperienza del ricordo; nella seconda, invece, prevale il presente, impiegato in senso acronico e proprio della riflessione di carattere generale. Le due parti rimangono tuttavia strettamente connesse attraverso la ripresa di alcuni nuclei lessicali: «ricordanza» e «rimembrar» (vv. 11, 15) rinviano al «mi rammento» iniziale (v. 1), mentre «dolore», «triste» e «affanno» (vv. 12 e 16) riprendono il «pien d'angoscia» del v. 3, conferendo coesione interna all'intero componimento[52]. Le corrispondenze foniche consistono soprattutto in assonanze e consonanze tra parole in fine di verso: «rammento»/«pianto» (vv. 1 e 6), «rimirarti»/«rischiari» (vv. 3 e 5), «luci»/«lungo»/«duri» (vv. 7, 13 e 16), «travagliosa»/«giova» (v. 8 e 10), «occorre»/«corso»/ «cose» (vv. 12, 14 e 15).

Sul piano retorico, il discorso poetico prende le forme di un'apostrofe affettuosa, scandita dall'anafora con *variatio*: «o graziosa luna» (v. 1) e «O mia diletta luna» (v. 10). Le strutture metrico sintattiche conferiscono un riflesso di fluidità colloquia-

[51] Leopardi, *Canti* cit., p. 344.

[52] Su questo insiste sempre Blasucci, a cui rimando (*ibid.*).

le, sia sottoforma di pause interne (vv. 9, 10, 12), sia soprattutto di enjambement tra verso e verso (vv. 8-9, 10-11 e 11-12), anche se in minor misura che nell'*Infinito*.

Tra le altre figure retoriche si segnalano altresì la metonimia «ciglio» (v. 7), utilizzata per indicare gli occhi, e la metafora «luci» (v. 7), riferita allo sguardo. Ai vv. 6-8 è inoltre presente un iperbato («Ma nebuloso e tremulo dal pianto […] il tuo volto apparia»), che altera l'ordine consueto delle parole conferendo maggiore enfasi all'immagine del volto offuscato dalle lacrime. Significativo è infine il parallelismo «lungo / La speme e breve ha la memoria» (vv. 13-14), che pone in relazione antitetica speranza e memoria, evidenziando la riflessione sul rapporto tra passato, presente e aspettative future.

10. Giovanni Pascoli, *L'ultimo viaggio*, XXIV, vv. 1-15 [Pascoli 2010]

E il mare azzurro che l'amò, più oltre
spinse Odisseo, per nove giorni e notti,
e lo sospinse all'isola lontana,
alla spelonca, cui fioriva all'orlo
carica d'uve la pampinea vite.
E fosca intorno le crescea la selva
d'ontani e d'odoriferi cipressi;
e falchi e gufi e garrule cornacchie
v'aveano il nido. E non dei vivi alcuno,
né dio né uomo, vi poneva il piede.
Or tra le foglie della selva i falchi
battean le rumorose ale, e dai buchi
soffiavano, dei vecchi alberi, i gufi,
e dai rami le garrule cornacchie
garrian di cosa che avvenia nel mare.

Parafrasi

Il mare azzurro, che aveva amato Odisseo, lo spinse ancora più lontano per nove giorni e nove notti, conducendolo fino a un'isola remota[53], dove si trovava una grotta. All'ingresso del-

[53] Ogigia.

la grotta cresceva rigogliosa una vite carica di grappoli d'uva. Intorno si estendeva una fitta foresta di ontani e di profumati cipressi. Vi avevano il loro nido falchi, gufi e cornacchie chiassose. Nessun essere vivente, né uomo né dio, metteva piede in quel luogo.

In quel momento, tra le fronde della foresta, i falchi agitavano rumorosamente le ali; dai tronchi cavi dei vecchi alberi uscivano i richiami dei gufi, mentre le cornacchie gracchiavano dai rami, come se annunciassero qualcosa che stava accadendo nel mare.

Analisi metrica, retorica, stilistica e linguistica

Calypso è il XXIV e ultimo poemetto de *L'ultimo viaggio*, sezione dei *Poemi conviviali* pascoliani. In quest'opera, come in gran parte della sua produzione, Pascoli attinge alla tradizione greca e latina, della quale possiede una conoscenza profonda e raffinata. Il componimento, scritto in endecasillabi sciolti, immagina un Ulisse ormai anziano che, incapace di adattarsi alla serenità ritrovata a Itaca, decide di riprendere il mare. L'eroe ripercorre così le tappe delle sue celebri avventure, ma il nuovo viaggio assume un significato profondamente diverso rispetto a quello narrato da Omero: non è più un itinerario di conquista e di conoscenza, bensì un percorso destinato alla disillusione. La tensione che aveva sempre animato Ulisse, ossia il desiderio di sapere e di oltrepassare ogni limite, si trasforma progressivamente nella consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere una conoscenza certa e definitiva. Pascoli trasferisce così nel mondo antico le inquietudini della sensibilità moderna e decadente, facendo dell'eroe omerico il simbolo dello scacco dell'uomo di fronte al mistero dell'esistenza e della morte.

L'opera può essere considerata una sorta di moderna *Odissea* in miniatura, nella quale i richiami all'*epos* omerico sono continui. Sul piano linguistico e stilistico, Pascoli ricrea l'atmosfera del poema attraverso una lingua raffinata e un lessico fortemente evocativo, che richiama costantemente il mondo della tradizione epica. Accanto a preziosismi letterari, come l'aggettivo «pampinea» (v. 5), ricorrono vocaboli appartenenti all'universo

mitico, quali «dio» (v. 10), che contribuiscono a conferire al testo un'evidente coloritura classicheggiante. A questo proposito Afribo e Soldani parlano proprio di «macchie omerizzanti»[54], ossia di elementi lessicali che richiamano immediatamente il modello omerico. Più in generale, essi osservano come la lingua dei *Poemi conviviali* sia «generalmente più sostenuta, specie nella sintassi [...]» e come vi sia «uno strato lessicale dalla forte impronta grecizzante, a farne un "greco con parole italiane", come scrisse Croce»[55]. Alla ricercatezza del lessico si affianca inoltre una notevole precisione nella ricostruzione della veste grafico-fonetica, nonché una marcata tendenza tecnicizzante, evidente nell'impiego di numerosi fitonimi e in una generale propensione all'accumulazione descrittiva. A livello fonico, infatti, la poesia pascoliana è caratterizzata dalla «diffusione della sonorità mediante procedimenti allitterativi che, partendo da alcune cellule onomatopeiche o parole tematiche, ne irradiano sul contesto i nuclei fonici e l'aura semantica»[56]. In *Calypso* questa tecnica si manifesta attraverso una fitta rete di allitterazioni che contribuiscono a costruire un autentico paesaggio sonoro. Predomina la consonante *s*, evidente in sequenze quali «spinse Odisseo», «sospinse all'isola», «spelonca», «selva» e «soffiavano», la cui sonorità sibilante richiama il fruscio delle foglie, il soffio del vento e il movimento delle onde. Accanto ad essa ricorre con frequenza la *r*, presente in espressioni come «mare azzurro», «odoriferi cipressi», «garrule cornacchie» e «garrian», che imprime al testo una sonorità più aspra e vibrante.

Un effetto diverso è prodotto dalla ripetizione della consonante *l*, rintracciabile in «l'amò», «oltre», «all'isola», «lontana», «alla spelonca», «all'orlo», «foglie» e «ale». Il suono liquido conferisce musicalità al verso e accompagna il movimento lento della navigazione e dell'avvicinamento di Odisseo all'isola. Analoga funzione evocativa assume l'allitterazione della *f*, presente in parole quali «fioriva», «fosca», «falchi», «foglie» e «soffiavano», che richiama il soffio del vento e il fruscio della

[54] A. Afribo, A. Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 48.

[55] *Ibid.*

[56] *Ibid.*

vegetazione. Infine, la concentrazione della consonante *g* nelle espressioni «gufi e garrule cornacchie» e «garrian» riproduce acusticamente il verso stridulo degli uccelli, contribuendo a rendere la natura viva e animata. Lo stesso aggettivo «garrule» possiede un evidente valore onomatopeico atto a riprodurre il verso stridulo dell'animale. L'intreccio di tali procedimenti fonici non svolge dunque una funzione meramente ornamentale, ma partecipa alla costruzione di un ambiente acustico che coinvolge il lettore e rafforza il valore simbolico del paesaggio.

Anche sul piano stilistico il richiamo all'epica è costante. Un procedimento caratteristico consiste nell'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo, riproducendo così la funzione esornativa degli epiteti classici, come negli esempi «odoriferi cipressi» e «garrule cornacchie» (vv. 7 e 14). Frequente è ricorso al polisindeto, di cui è emblema la sequenza enumerativa «e falchi e gufi e garrule cornacchie», nella quale la reiterazione della congiunzione produce un effetto di accumulazione e di amplificazione, rendendo il paesaggio ricco, animato e quasi sovrabbondante di presenze. La natura, tuttavia, non costituisce un semplice sfondo descrittivo, ma diviene una presenza viva e partecipe del destino dell'eroe. Ciò emerge soprattutto nella personificazione del «mare azzurro che l'amò» (v. 1), dove il mare assume sentimenti propri dell'uomo e si trasforma in una forza attiva capace di accompagnare e quasi determinare il cammino di Ulisse. Gli elementi naturali acquistano così un evidente valore simbolico e dialogano idealmente con la vicenda del protagonista.

Sul piano sintattico, Pascoli ricorre frequentemente a iperbati ed enjambement, figure che alterano il normale ordine delle parole e dilatano il ritmo del discorso, contribuendo alla solennità della narrazione. Emblematico è il passo «alla spelonca, cui fioriva all'orlo / carica d'uve la pampinea vite», nel quale la separazione degli elementi sintattici accompagna il progressivo disvelarsi dell'immagine.

Nel complesso, tutte le scelte linguistiche, retoriche e stilistiche concorrono alla costruzione di una dimensione altamente simbolica. La natura supera la funzione di semplice scenario narrativo e diviene una presenza viva, animata e carica di presagi, che accompagna e riflette il destino di Ulisse, anticipando il

significato profondo del suo approdo finale. Attraverso la fusione di richiami all'epica classica, sensibilità decadente e intensa ricerca musicale, Pascoli trasforma il mito di Odisseo in una moderna meditazione sui limiti della conoscenza umana, sull'impossibilità di conseguire verità assolute e sul destino inevitabile dell'uomo di fronte al mistero dell'esistenza e della morte.