

LEONARDO BELLOMO

Metrica e generi letterari: vicende dell'ottava fra Sei e Ottocento

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

Leonardo Bellomo

Metrica e generi letterari: vicende dell'ottava fra Sei e Ottocento

L'intervento prova a mostrare l'utilità delle indagini di tipo statistico in ambito metrico, prendendo in esame alcuni momenti della storia dell'ottava rima fra Sei e Ottocento. Il discorso poggia su un'ampia schedatura di testi e si concentra sui rapporti fra metro e sintassi, misurando in particolare la pressione dell'intonazione convenzionale sulla conformazione della stanza. L'obiettivo è quello di verificare l'esistenza nei tre secoli presi in esame di una correlazione fra genere letterario, registro stilistico e assetto melodico dello spazio interno della strofa.

1. Nella tradizione poetica italiana esiste una correlazione fra certe strutture metriche e determinati temi. L'associazione non è però valida allo stesso modo in tutte le epoche, né si può mai considerare obbligatoria: un medesimo metro, infatti, può essere adibito a generi letterari e registri stilistici differenti. L'ottava rima, di cui mi occuperò nelle prossime pagine, è notoriamente la forma caratteristica della tradizione epico-cavalleresca, ma è stata utilizzata con larghezza per tutta la poesia di tipo discorsivo-narrativo e ha conosciuto anche un minoritario impiego lirico. Ci si può domandare, dunque, se le variazioni di genere e di registro condizionino in qualche misura il trattamento riservato alla stanza, cioè la sua configurazione ritmica e melodica. La specializzazione del modulo dattilico dell'endecasillabo, progressivamente emarginato dalla lirica illustre a partire dal quindicesimo secolo e diffuso invece nelle opere di tenore più basso, mostra bene come un influsso simile non sia da escludere.¹ Ma anche l'assetto strofico sembra poter subire sollecitazioni di questo tipo: nel Quattrocento, per esempio, le ottave che presentano uno snodo discorsivo dopo ogni verso pari, nelle quali dunque si realizza l'«intonazione convenzionale» suggerita dal metro,² dominano negli strambotti o rispetti di argomento amoroso; mentre gli schemi dispari o asimmetrici sono calamitati dai contesti narrativi.³ Questa polarizzazione viene a cadere nel Cinquecento, quando il *Furioso* propone anche per il poema epico-cavalleresco un modello di stanza regolato da principi di equilibrio ed eutritmia e tende a scandirne lo spazio interno in distici (che certo possono aggregarsi fra loro secondo logiche molto varie).⁴ Proverò a osservare come viene interpretata l'ottava, da questo particolare punto di vista, dopo il Rinascimento, ripercorrendo alcune vicende della forma fra Sei e Ottocento, naturalmente senza alcuna pretesa di esaustività. Per tracciare questa parabola mi servirò di un parametro molto generale, cioè il numero delle strofe integralmente scomponibili in distici (a prescindere dai rapporti che si vanno a instaurare fra questi) e tradurrò il conteggio, eseguito a campione su una serie di opere significative di ciascun secolo, in termini percentuali.

I rilievi statistici consentono uno sguardo panoramico e possono offrire utili indicazioni per la ricostruzione del codice espressivo condiviso da un gruppo di autori, da un genere, da un'epoca, ma

¹ Sulla storia dell'endecasillabo dattilico si veda U. PIROTTI, *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Pàtron, 1979. Dati statistici sulla diffusione del modulo nel Due e Trecento si trovano in M. PRALORAN, *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in *La metrica dei Fragmenta*, (a cura di) M. Praloran, Padova, Antenore, 2003, 125-189; un quadro della situazione fra Quattro e Cinquecento, che fa tesoro dei dati raccolti nell'*Archivio metrico italiano* e della bibliografia pregressa, in L. BELLOMO, *Metro, ritmo e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Padova, LibreriaUniversitaria.it, 2016, 36 e 50-52.

² Per il concetto, mutuato da Lotman, vedi M. PRALORAN, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 68.

³ Sulla struttura dell'ottava cavalleresca (e boiardesca in particolare) e su quella della tradizione strambottistica nel Quattrocento vedi rispettivamente: M. PRALORAN, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato*, in M. Praloran - M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, e L. BELLOMO, *Metro, ritmo e sintassi...*, 319-373.

⁴ Sull'ottava di Ariosto non si può che rimandare al classico studio L. BLASUCCI, *Sulla struttura metrica del Furioso e altri studi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014 e a quello di M. PRALORAN, *Le lingue del racconto: studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, 175-253.

non ambiscono certo a sostituire un'analisi stilistica ravvicinata. In questo senso la lezione di Marco Praloran, fondamentale nel promuovere l'applicazione di un metodo quantitativo all'indagine metrica, è esemplare: nei lavori dello studioso, infatti, il tentativo di formalizzazione dei dati e il forte interesse per gli elementi istituzionali del linguaggio poetico (due debiti contratti forse con la stagione dello strutturalismo) si coniugano sempre con una lettura attenta dei testi, valutati nella loro concretezza e specificità. Il commento delle statistiche, per altro molto parziali, su cui si concentrerà il mio discorso, non mira dunque che a una prima mappatura su larghissima scala della letteratura in ottave fra il diciassettesimo e diciannovesimo secolo, la cui precisione andrà verificata con affondi più puntuali.

2. All'inizio del Seicento al poema eroico si affianca, riproponendone il metro, l'eroicomico, categoria «dai contorni fluidi» cui la critica ha ascrivito un eterogeneo campionario di testi caratterizzati da finalità parodiche, perseguite con strategie differenti nei vari filoni ed esemplari, ma indirizzate per lo più proprio alla deformazione dell'universo epico-cavalleresco.⁵ Gli autori delle prime opere solitamente ricondotte al nuovo genere (interpretato da ciascuna in modo diverso) si cimentarono anche con l'epica regolare. Probabilmente negli stessi anni in cui sperimentava una peculiare mescolanza «d'eroico e comico, di faceto e di grave» nella *Secchia rapita* (1622),⁶ Tassoni tentò anche la narrazione dell'impresa americana di Colombo con l'*Oceano*, interrompendosi però a metà della seconda stanza del secondo canto.⁷ Bracciolini, prima di battere la strada del burlesco mitologico con lo *Scherzo degli Dei* (1618), aveva cantato in tono alto la guerra di Eraclio I contro il re dei Persiani Cosroe nella *Croce racquistata* (1605, poi 1611 con l'aggiunta di 11 canti).⁸ E Lalli si era dedicato a raccontare con serietà le vicende dell'imperatore Tito e della distruzione di Gerusalemme nel *Tito Vespasiano ovvero Gerusalemme disolata* (1629), dopo essersi riallacciato, qualche tempo prima, alla tradizione zoo-epica con la *Moscheide ovvero Domiziano moschicida* (1624), che tratta con enfasi un soggetto vile (la guerra dell'imperatore Domiziano contro uno sciame di mosche).⁹ Un confronto fra questi testi può essere istruttivo anche per quel che riguarda le condizioni dell'ottava a quest'altezza cronologica.¹⁰

La pressione esercitata dal reticolato metrico sull'articolazione del discorso sembra essere sensibilmente inferiore nella *Secchia* rispetto a quanto accade nei capolavori epico-cavallereschi del

⁵ M. C. CABANI, *Introduzione a L'eroicomico dall'Italia all'Europa. Atti del Convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, a cura di G. Bucchini, Pisa, ETS, 2013, 9-26: 9.

⁶ A. TASSONI, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di P. Pulatti, Modena, Panini, 1989, 593.

⁷ Per la datazione dei due poemi rimando ad A. LAZZARINI, voce *Tassoni, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, dedicata allo scrittore modenese e alla bibliografia lì indicata.

⁸ E al poema eroico sarebbe tornato in seguito con *La Roccella espugnata* (1630) e *La Bulgheria convertita* (1637).

⁹ Orbita nella galassia dell'eroicomico anche un altro poema di Lalli, la *Franceide* (1629), incentrata sulla diffusione della sifilide fra gli eserciti italiano e francese durante la calata di Carlo VIII (1495), su cui non mi soffermerò in queste pagine.

¹⁰ I dati a cui farò riferimento sono ricavati, come anticipato, da spogli parziali, ricavati dai primi tre canti di ciascun poema preso in esame, forniscono dunque un'indicazione di massima e potrebbero essere soggetti a rettifica. Le edizioni a cui ho fatto riferimento per gli spogli sono le seguenti: A. TASSONI, *La secchia rapita*, II. *Redazione definitiva*, edizione critica a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1990; ID., *La secchia rapita e scritti poetici...* (per l'*Oceano*); F. BRACCIOLINI, *Dello scherno degli dei, poema piacevole del Sig. Francesco Bracciolini, con la Fillide civettina e col Batino dello stesso autore*, Firenze, Appresso i Giunti, 1618; ID., *La croce racquistata. Poema heroico di Francesco Bracciolini. Libri XXXV*, Piacenza, Appresso Giovanni Bazachi, 1613 (consultabile all'indirizzo <http://apeproject.foiarola.it/progetto/>); G. LALLI, *La Moscheide e la Franceide*, a cura di G. Rua, Torino, Utet, 1927; ID., *Tito Vespasiano ovvero Gerusalemme disolata*, Venezia, Presso Giacomo Sarzina, 1629; C. DE' DOTTORI, *L'asino*, a cura di A. Daniele, Roma-Bari, Laterza, 1987; G. GRAZIANI, *Il conquisto di Granata. Poema heroico del signor Girolamo Gratiani*, In Modena, Appresso Bartolomeo Soliani, 1650 (consultabile all'indirizzo <http://apeproject.foiarola.it/progetto/>).

Cinquecento: stando agli spogli di Facini,¹¹ nel poema eroicomico la percentuale di stanze interamente suddivisibili in distici è pari al 40,9%, mentre nella *Liberata* raggiunge l'85% e nel *Furioso* si ferma poco sotto l'80%.¹² Nel frammento dell'*Oceano* (che andrà comunque confrontato con il resto del corpus con qualche prudenza, data la ridotta estensione testuale) la flessione risulta invece decisamente più contenuta (71,05%). L'esistenza di un divario così ampio fra i due generi non trova però conferma nella prassi di Bracciolini e di Lalli, la cui propensione per le scansioni canoniche, particolarmente forte nel secondo, si manifesta anche nelle prove parodiche (*Scherno degli dei*: 58,8%; *Moscheide*: 81,5%), appena meno nettamente di quanto non faccia in quelle epiche (*Croce racquistata*: 68,4%; *Tito Vespasiano*: 91,6%).

Un'analogia difformità di comportamenti è testimoniata dai più importanti poeti eroicomici della generazione successiva. Di nuovo secondo Facini,¹³ nel *Malmantile racquistato* (1676) Lippi confeziona ottave con un profilo melodico convenzionale solo nel 39,6% dei casi, dimostrando una libertà nella gestione dello spazio metrico che denuncia forse i suoi debiti nei confronti della tradizione cavalleresca precedente ad Ariosto (in particolare della linea burlesca che ha il suo capostipite nel *Morgante* pulciano). Nell'*Asino* (1652) di Carlo de' Dottori le strofe di questo tipo ammontano invece al 72,5%, grosso modo come avviene nel coevo *Conquisto di Granata* (1650) di Girolamo Graziani (69,9%), il più importante poema epico del periodo.

Rinunciando a questo punto (anche per ragioni di spazio) alla quantificazione statistica, si può aggiungere che in tutte le opere esaminate l'evasione dalla misura del distico non conduce in linea di massima a soluzioni radicalmente eversive. I tagli dispari (del tipo 3+5, 5+3, etc.), sostanzialmente epurati dalla codificazione cinquecentesca,¹⁴ dimostrano di avere un peso irrilevante anche nel secolo successivo. Nella grandissima maggioranza dei casi la tensione fra metro e sintassi si consuma entro lo spazio della quartina. Le stanze con segmentazione non canonica, infatti, sono organizzate quasi sempre attorno a una pausa centrale, che le bipartisce simmetricamente e ne regolarizza la fisionomia, secondo una strategia di matrice evidentemente tradizionale (basti pensare che la progressione per blocchi di quattro versi è «il passo normale, non marcato» della più classica narrazione in ottave).¹⁵ In genere, solo una delle due quartine disattende le attese intonative, di preferenza la prima. Un esempio, fra i tanti che si potrebbero scegliere, si trova in quest'ottava della *Moscheide*, dove è descritta la vittoria della mosca Sanguillo (è il soggetto sottointeso delle prime frasi) nello scontro con Domiziano e i suoi soldati. Come si può vedere, le due zone della strofe hanno un disegno molto diverso: se nella seconda viene rispettata una suddivisione per distici, nei primi tre versi le pause sintattiche cadono al centro dell'endecasillabo, conferendo al discorso un andamento molto dinamico, che rende forse melodicamente il movimento rapido e zigzagante dell'insetto in volo.

Superò al fin gl'intoppi, e dense e folte
L'aste interrompe, e penetrò tra quelle
Genti, che la sua traccia a seguir volte,

¹¹ L. FACINI, *L'ottava eroicomico fra Sei e Settecento*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di L. Facini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2019, 307- 337: 323.

¹² Il primo valore è ricavato da A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava, Sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, 238; il secondo da L. BELLOMO, *L'ottava nel secondo Quattrocento: tra sperimentazione e codificazione della norma*, in *Normes et transgressions dans les littératures romanes. Actes du colloque qui a eu lieu à l'Université de Sofia «Saint Clément d'Ohrid» les 20 et 21 novembre 2015*, a cura di M. Velinova, T. Laurent, Sofia, CU Romanitiska, 2017, 207-224: 208. La percentuale registrata per il poema ariostesco (77,7%) è il risultato di uno spoglio parziale (su primi tre canti).

¹³ L. FACINI, *L'ottava eroicomico...*, 323.

¹⁴ Corrispondono all'1% del totale nel *Furioso*, 0,93% nella *Liberata*, cfr. rispettivamente PRALORAN, *Le lingue del racconto...*, 234; A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava...*, 327.

¹⁵ PRALORAN, *Le lingue del racconto...*, 237.

Empiono il ciel di strida e l'auree stelle:
 Passa la reggia, e ne l'uscir tre volte
 Fiede l'uscier d'aspre percosse e felle;
 Così vince una mosca; il re tra 'l sangue,
 La turba tra lo scorno e 'l sudor langue. (Lalli, *Moscheide* I 87)

Le scansioni irregolari hanno un'incidenza minore, ma comunque non trascurabile nella seconda quartina (nella maggior parte dei testi esaminati sono circa la metà meno frequenti di quanto non siano nella prima). In questi casi il confine metrico più rilevante all'interno della stanza, quello fra sestina e distico baciato, viene travalicato dalla sintassi: di norma però la collocazione in quella sede di inarcature di ridotta intensità attenua gli effetti potenzialmente dirompenti della soluzione. Si osservi come la cadenza binaria che caratterizza l'ottava che segue, tratta dal *Conquisto di Granata*, venga perturbata in chiusura dall'anticipazione al secondo emistichio del v. 6 di uno snodo coordinativo e del complemento circostanziale che modifica la frase distesa negli ultimi due versi, senza che questa separazione provochi però violenti urti melodici.

Salta di sella Omare, e in esso appena
 Ferma lo sguardo il barbaro feroce
 Che tosto il riconosce e rasserena,
 Perché amici già furo, il volto atroce.
 Con faccia intanto di mestizia piena
 S'inchina Omare, e con dolente voce
 Del tiranno assediato al fier campione
 I prieghi rappresenta, e i rischi espone: (Graziani, *Conquisto di Granata* I 65)

Insomma, nei poemi seicenteschi spogliati l'ottava sembra conservare in linea di massima la sua fisionomia tradizionale, accogliendo con moderazione alcuni schemi che tradiscono, ma senza sconvolgerlo, l'assetto convenzionale dettato dal metro, non molto diversamente da come accadeva nelle opere canoniche del secolo precedente. In questo contesto la maggior inclinazione a svincolare la stanza dall'intonazione non marcata documentata da Facini per la *Secchia* e il *Malmantile* risulta eccezionale e non può essere considerata un tratto condiviso dell'eroicomico, che anche da questo particolare punto di vista non arriva a fondare un paradigma unitario.¹⁶ Dall'insieme dei dati raccolti, dunque, non pare legittimo a questa altezza cronologica ipotizzare una correlazione stretta fra genere e tono di un testo in ottava rima e configurazione melodica della strofa.

3. Nel Settecento le cose vanno in modo molto diverso, almeno secondo quanto suggerisce un mio recente sondaggio. Mi limiterò in questa sede a presentarne sommariamente i risultati, rimandando allo studio in questione per maggiori dettagli e una descrizione esaustiva del corpus, ricavato dalla *Crestomazia poetica* curata da Leopardi.¹⁷ Il panorama della letteratura in ottave settecentesca, così come viene tratteggiato dall'antologia leopardiana, appare percorso da due linee divergenti, che interpretano e lavorano la forma seguendo spinte stilistiche alternative. Nella prima il metro mantiene la funzione forte attribuitagli dalla tradizione, continuando a imporre una ferrea strutturazione al flusso discorsivo e facendo valere le istanze di equilibrio e simmetria valorizzate dal canone cinquecentesco. Vi confluiscono una serie di opere di registro sicuramente elevato, come: la *Felicità* (1775), poemetto allegorico di Clemente Bondi (in cui le ottave quadripartite in distici

¹⁶ Come osserva giustamente C. E. ROGGA, *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto*, I. *Poesia*, a cura di G. Antonelli - M. Motolese-L. Tomasin, Roma, Carocci, pp. 85-153: 126, «l'eroicomico sembra diffrangersi in una costellazione di testi legati più che da precisi confini di genere da una sorta di "somiglianza di famiglia"».

¹⁷ L. BELLOMO, *Leopardi e l'ottava del Settecento*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima...*, 339-364.

corrispondono al 92,6%); le *Fragole* (1752) di Giambattista Roberti (80%), raffinata declinazione del genere didascalico georgico; la *Musogonia* (1797) di Vincenzo Monti (74,3%) e la *Popolazione di Santo Leucio* (1791) di Luigi Lamberti (67,7%), due testi di orientamento neoclassico (i cui toni gravi stimolano probabilmente una dose più elevata, ma non ancora eccessiva, di tensione fra metro e sintassi). Nella seconda delle due linee il bisogno di articolare la sintassi con una libertà maggiore rispetto al passato, che nel diciottesimo secolo va generalmente rafforzandosi e decreta la grande fortuna dell'endecasillabo sciolto, emerge in modo nitido e trasforma la stanza in un organismo ben più flessibile e aperto. Le opere che rientrano in questo gruppo hanno tendenzialmente un tenore più basso, sono meno curate da un punto di vista formale e/o rientrano in un filone testuale meno rigidamente codificato. La varietà melodica delle *Satire* (1817) di Angelo Maria d'Elci (solo il 45,6% con intonazione convenzionale), che pure sono caratterizzate da toni alti e stentorei, sarà legata all'inclinazione del genere ad accogliere soluzioni composite, senza fossilizzarsi in un rigoroso monostilismo. Mentre l'abbondanza di scansioni non canoniche nella *Coltivazione de' monti* (1778) di Bartolomeo Lorenzi (54%) dipenderà in larga parte dalla pressione dei contenuti tecnico-scientifici, o in altri termini dalla priorità che i fini divulgativi acquistano su quelli estetici in questa particolare interpretazione della poesia didascalica (del tutto alternativa a quella più tradizionale proposta da Roberti). Ma è specialmente il comico che consente con maggior frequenza di eludere le indicazioni del reticolato metrico, come mostrano le percentuali registrate per il *Cicerone* (1755-74) di Giancarlo Passeroni (45,05%), torrenziale poema d'intonazione giocosa e dichiaratamente «scritto alla carlona» (cioè con stile colloquiale e pedestre), che intreccia la narrazione della vita dell'oratore romano con ripetuti interventi gnomico-satirici, e per il *Ricciardetto* (1738) di Nicolò Forteguerra (addirittura 12,6%), fortunata ripresa dell'eroicomico nella declinazione data dal *Malmantile*, fondata sullo svilimento caricaturale della materia cavalleresca, e come confermano quelle relative alla *Pulcella d'Orléans* (1798-99) di Monti (22,1%), traduzione del poema di Voltaire.¹⁸ Il caso del poeta di Alfonsine è particolarmente interessante: le modalità opposte con cui è confezionata la stanza nell'opera burlesca e in quella di tono serio e argomento mitologico, la citata *Musogonia*, per quanto possano dipendere in parte dalla differente estensione del testo (che di per sé rende più probabile una maggiore varietà), mi sembrano una buona prova del peso assunto dalla distinzione di genere e di registro in questo specifico settore, tanto più convincente perché verificata entro la prassi di un singolo.

Varrà la pena precisare, lasciando di nuovo da parte il dato statistico,¹⁹ che il tratto distintivo dell'ottava di *Ricciardetto* e *Cicerone*, anche rispetto all'eroicomico seicentesco meno incline a rispettare l'obbligo di pausa dopo ogni sede pari, è lo spazio concesso agli schemi minoritari nella tradizione: i tagli dispari e le varianti che prevedono il protrarsi dell'asincronia fra metro e sintassi oltre il dominio della quartina, investendo sei versi o addirittura l'intera strofa. Mi accontenterò di riportare un esempio di questa seconda tipologia, ricavato dal ventesimo canto del poema di Passeroni. È un frammento di una delle frequentissime digressioni con cui l'autore interrompe la trattazione biografica e commenta polemicamente i vizi della società contemporanea: la critica è diretta in questo caso all'esagerata passione per gli animali domestici coltivata dalle dame settecentesche (a loro si riferisce il pronome dimostrativo in attacco di strofa), tema affrontato anche in un celeberrimo passo del *Giorno*. Le risorse stilistiche impiegate dal poeta nizzardo sono però di tutt'altro tenore rispetto a quelle raffinatissime sfruttate dall'amico Parini. La stanza è occupata da due frasi complesse che ne tagliano asimmetricamente lo spazio interno, disponendosi attorno a uno snodo coordinativo che

¹⁸ I dati relativi a *Ricciardetto* e *Pulcella* sono ricavati da L. FACINI, *L'ottava eroicomico...*, 323. Sulla *Pulcella* vedi anche per un maggior approfondimento: ID., *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire: lingua e stile della Pulcella di Orléans*, Pisa, ETS, 2013.

¹⁹ Per il quale rimando a L. BELLOMO, *Leopardi e l'ottava...*, 358-361.

cade al centro del quinto verso. La sintassi procede anche all'interno dei blocchi con manifesta indifferenza nei confronti della gabbia metrica che attraversa, inarcandosi ripetutamente, ma senza produrre mai *enjambements* rilevanti, con un incedere, insomma, coscientemente prosastico («della prosa altrui poco diversi / per la facilità [tutta Milano] trova i miei versi», *Cicerone* V 17, 4-5).

Quelle poi che non hanno carestia
De' beni di fortuna, un poverello
Potrebber mantenere, e sal mi sia,
Comodamente, ed anche due, con quello
Che spendono ne' cani: e in fede mia,
È cosa da far perdere il cervello
Il veder tanti ignudi e mal pasciuti,
E tanti cani così ben tenuti. (Passeroni, *Cicerone* XX 31)

Il peculiare tentativo di adeguare lo strumento letterario alle necessità comunicative di una cultura nuova e moderna portato avanti da Lorenzi nella *Coltivazione de' monti* (e in modi vari e differenti dalla proliferante produzione didascalica dell'epoca) è il primo sintomo di una messa in discussione della funzione sociale della poesia, minacciata dal crescente prestigio della conoscenza scientifica, e di conseguenza degli istituti che ad essa fanno capo.²⁰ L'eroicomico di Forteguerri, che svislisce e liquida forse definitivamente la materia epico-cavalleresca, corrosa da oltre un secolo di aggressioni parodiche e dissacranti; l'esperimento di Passeroni, che mescola disordinatamente narrazione e divagazione, saggia la strada del biografismo didascalico e quella della satira sentenziosa senza perseguire fino in fondo nessuna delle due, servendosi dell'armamentario retorico del burlesco (e dell'eroicomico), ma anche, nelle numerose note di costume e nei riferimenti all'attualità, di un taglio disinvolto da cronaca giornalistica,²¹ testimoniano in modo evidente un sommovimento e un primo cedimento del sistema dei generi canonici, che investe visibilmente anche il contenitore metrico. L'adozione dell'ottava in questi testi sembra avvenire per una sorta di acquiescenza nei confronti della tradizione, a causa anche probabilmente di una perdurante fascinazione nei confronti della rima che induce a scartare lo sciolti,²² senza però che le implicazioni ritmiche del metro siano colte nel profondo o come se i suoi vincoli fossero sentiti meno cogenti: insomma con una sensibilità che sembra preludere a un progressivo svuotamento della forma e alla sua futura definitiva obsolescenza.

4. All'inizio dell'Ottocento l'ottava gode ancora di una notevole considerazione e viene impiegata con una certa frequenza in un genere di successo come la novella romantica in versi. Gli autori

²⁰ Sul rapporto tra scienza e letteratura nel Settecento e sulla fortuna dei poemi didascalici nel secolo si vedano, oltre a E. GUAGNINI, *La "sapienza posta in immagine armonica". Appunti sulla poesia didascalica e scientifica nel Settecento italiano*, in Lorenzo Mascheroni, *Scienza e letteratura nell'età dei Lumi*. Atti del Convegno internazionale di Studi, Bergamo, 24-25 novembre 2000, a cura di M. Dillon Wanke-D. Tongiorgi, Bergamo University Press-Edizioni Sestante, Bergamo, pp. 177-90; A. Battistini, *Il compasso delle Muse. L'ardua osmosi nel secolo del Lumi*, in G. Baffetti-A. Battistini-P. Rossi, *Alambicco e calamaio. Scienza e letteratura fra Sei e Ottocento*, Milano, Unicopli, 2002, 39-69, e con riferimento alle strategie linguistiche e scelte lessicali C.E. Roggia, *Tecnicismi e perifrasi nella poesia didascalica del Settecento*, in ID., *La lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, 91-108.

²¹ C. BERTONI, *Poema, Gazzetta, romanzo: Il Cicerone di Giancarlo Passeroni*, in *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazzacurati*, a cura di M. Palumbo-A. Saccone, Napoli, Fridericiana, 2000, pp. 187-220: 215. Ma l'intero saggio si occupa del rapporto contraddittorio intrattenuto del poema con i diversi generi letterari (dall'eroicomico al didascalico).

²² Nell'autore del *Cicerone* questa fascinazione non esclude le dichiarazioni di insofferenza nei confronti della rima, avvertita come una limitazione che «a un pover uomo / il pensiero, e l'idea guasta, e scompagina» (*Cicerone* XXI 32, 1-2). Come osserva C. BERTONI (*Poema, Gazzetta, romanzo...*, 197-98), spesso «il disagio nei confronti del metro adottato si presenta come inadeguatezza: la rima è definita "rima che mi fa perder molte ore" (I XX 33) [...]; le proprie rime sono definite "insulse e disamene" (V XX 115-116)...

impegnati in questa produzione sembrano garantire alla forma un aspetto convenzionale, rispettando nella maggioranza dei casi la scansione per distici. L'incidenza di questo tipo di stanze supera di qualche punto percentuale il 60% in opere come la *Pia de' Tolomei* di Bartolomeo Sestini (65,3%) e l'*Ildegonda* (1820) di Tommaso Grossi (62,3%). Scende persino al di sotto di quella soglia nel breve *Cavaliere bruno* (1819) di Giovanni Berchet (55,7%) e nelle tre novelle di Nicolò Tommaseo (*Una serva*, *La contessa Matilde*, *Rut*: in media 57,6%). Valori analoghi (57,5%) si registrano anche per *I lombardi alla prima crociata* (1826), tardo tentativo di Grossi di riportare in auge il poema epico.²³ Lo scarto rispetto alla linea aulica settecentesca è forse un segno dei tempi e potrebbe essere interpretato come l'avvisaglia di una crisi più trasversale dell'ottava e della sua capacità di condizionare il flusso discorsivo, non limitata solamente ai filoni basso-comici.

Suffraga questa ipotesi il fatto che nei testi citati le scansioni minoritarie a cui ho fatto riferimento nei paragrafi precedenti (i tagli dispari, quelli che protraggono l'asincronia metro-sintassi oltre la quartina e non prevedono una pausa al centro della stanza), pur non essendo abbondanti, sembrano avere una diffusione più ampia di quanto non avessero in passato. A titolo esemplificativo seleziono un passaggio del terzo canto della *Pia de' Tolomei*, in cui Nello de' Pannocchieschi giunge di fronte al castello in cui ha rinchiuso la moglie Pia, di cui da poco ha scoperto l'innocenza, e prima di correre a salvarla si impegna in un monologo sulle violenze perpetrate dai suoi avi. Lo stacco fra diegesi e discorso diretto divide molto nettamente la strofa in due blocchi di tre e cinque versi.

Il cor gli balza a cotal vista e, in quella
che andando del castel più si discopre,
fiso lo guarda, e torbido favella:
«Oh! dei grand'avi miei magnifich'opre,
complici delle antiche stragi e della
malvagità che il tempo in voi ricopre,
retaggio io v'ebbi e a me in retaggio venne
pur quell'usanza rea che in voi si tenne». (Sestini, *Pia de' Tolomei* III 25)

Stanze di questo tipo denunciano una scarsa attenzione nei confronti della sagoma melodica tratteggiata dal metro, più che un attacco programmatico alla sua struttura. Accade precisamente l'opposto nei *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1831-37), che in questo contesto rappresentano un caso del tutto particolare.²⁴ Leopardi, che giudicava ormai impossibile una narrativa popolare non parodica come quella tentata nelle opere appena citate, coglie anche con la consueta acutezza e lungimiranza quanto sia ormai anacronistico il recupero dell'ottava. L'operazione condotta nel suo poemetto eroicomico per certi versi si riallaccia a quella della seconda linea, più irregolare, individuata all'interno della *Crestomazia* e tuttavia viene portata avanti con mezzi e secondo strategie molto diverse: non solo perché l'erosione dell'ossatura metrica avviene tramite un potenziamento, senza pari nella storia della poesia italiana, degli strumenti architettonici di estrazione aulica, ma anche – ed è ciò che in questa sede più ci interessa – perché la forma non è mai trattata con noncuranza,

²³ Lo spoglio è mirato ai primi tre canti per le due opere di Grossi, integrale nel caso degli altri testi, più brevi: ciò spiega lo scarto, per altro molto lieve, rispetto alle percentuali di *Ildegonda* e *Pia de' Tolomei* presentate in L. BELLOMO, *Leopardi e l'ottava...*, 363n, ricavate schedando porzioni testuali di minore estensione. Riporto di seguito le edizioni a cui ho fatto riferimento: G. BERCHET, *Il cavaliere bruno*, in ID., *Opere*, I. *Poesie*, a cura di E. BELLORINI, Bari, Laterza, 1911, 369-382; T. GROSSI, *Ildegonda novella dell'avvocato Tommaso Grossi*, Milano, Per Vincenzo Ferrario, 1820; ID., *I lombardi alla prima crociata*, Milano, Presso Vincenzo Ferrario, 1826; B. SESTINI, *La Pia. Leggenda romantica*, in C. Corsetti, *Pia da Siena*, Roma, Aracne, 2002, 121-146; N. TOMMASEO, *La contessa Matilde*, *Rut*, *Una serva*, edizione critica e commento a cura di P. Pozzobon, introduzione di A. BALDUINO, Firenze, Vallecchi, 1990.

²⁴ Un'analisi accurata dell'opera in L. BELLOMO, *L'ironia delle forme. Metro e sintassi nei Paralipomeni della Batracomiomachia*, «Stilistica e metrica italiana», XVII (2017), 155-212.

obliterando completamente le ragioni del suo schema immanente, che è quanto avviene invece emblematicamente in più di un passo del *Cicerone* di Passeroni. Leopardi mantiene in più della metà delle stanze un'intonazione non marcata (54,1%), materializzando l'idea trascendentale dell'ottava e rendendo così più chiaramente percepibili gli scarti da questo modello sul piano sintagmatico (tra una strofa e l'altra) oltre che su quello paradigmatico (nel rapporto con la tradizione). Al contempo, quando infrange la norma, si cura di mettere bene in evidenza i gangli strutturali del metro, in modo da sottolinearne l'aspetto costrittivo e la relazione conflittuale instaurata da questi con la sintassi. La sua mossa più tipica in questo senso è quella di collocare *enjambements* di grande intensità fra sestina e distico baciato, violando con forza il principale confine metrico dell'ottava. La sede diventa il vero e proprio centro melodico della stanza, come si può osservare in questo estratto del canto IV, in cui si descrive l'occupazione della città dei topi da parte dei rozzi e prepotenti granchi. Alla disposizione ordinata della sintassi nella prima quartina segue la curva irregolare assunta nella seconda, culminante nella forte inarcatura che cade appunto fra i vv. 6 e 7, spezzando un nesso molto coeso come quello fra determinante e nome.

Nel superbo castel furo introdotti,
Dove l'insegna cor piantata e sciolta,
Poser mano a votar paiuoli e botti,
E sperar pace i topi un'altra volta.
Lieti i giorni tornàr, liete le notti,
Ch'ambo sovente illuminar con molta
Spesa fece il comun per l'allegria
Dell'acquistata nuova monarchia. (Leopardi, *Paralipomeni* IV 36)

Scelte di questo tipo rivelano la natura fondamentalmente ironica del gesto stilistico leopardiano, che nell'atto stesso di sottoporre a contraddizione la forma finisce per evocarne i contorni e nel concederle un residuo di credito ne ratifica definitivamente il superamento.