

CRISTIANA BRUNELLI

Analisi statistica e ballata romantica

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]

CRISTIANA BRUNELLI

Analisi statistica e ballata romantica

La relazione intende proporre un'esperienza concreta, quella dello studio di un genere poco noto: la ballata romantica italiana. Nel contesto di questo studio, ci si è avvalsi anche di indagini statistiche, che si sono dimostrate efficaci nel contribuire a codificare le caratteristiche principali del genere specialmente in ambito metrico, concentrandosi in particolar modo sui versi, sugli schemi metrici, sulla lunghezza delle ballate, sulla loro struttura.

Intendo proporre un'esperienza concreta: lo studio da me condotto sulla ballata romantica italiana, un genere poco noto eppure capace di dare (in pieno Ottocento) un contributo significativo, per quanto scarsamente riconosciuto, alla modernizzazione della nostra poesia.¹

*La Dama del castello ed il Trovatore*² di Davide Bertolotti è il primo componimento poetico italiano dell'Ottocento a essere esplicitamente definito 'ballata'. Bertolotti lo pubblica nel 1820 e, in quell'anno, inaugura ufficialmente la stagione ballatistica, che avrà una breve durata. Risale infatti al 1856 la *Partenza del Crociato*³ di Giovanni Visconti Venosta, una famosa parodia del genere che è indizio evidente del suo esaurimento.

Negli altri paesi europei la nascita e la diffusione delle ballate erano state indissolubilmente legate al rinnovato interesse per i patrimoni folklorici nazionali, soprattutto inglesi e tedeschi. È in tal senso fondamentale la stampa (nel 1765) di una celebre raccolta di ballate e canti popolari, che si deve a Thomas Percy: *Reliques of Ancient English Poetry*. Da quel momento il genere inizia a raccogliere un grande successo, dimostrandosi capace di toccare livelli davvero notevoli: si pensi, in Inghilterra, ad autori come Coleridge, Scott, Wordsworth, in Germania a Bürger, Goethe, Schiller, in Francia a Hugo. Nel nostro paese i risultati non saranno paragonabili a quelli raggiunti in altri paesi, né la ballata avrà origine dalla riscoperta del nostro patrimonio folklorico: un suo studio sistematico non si avrà infatti prima dei lavori di Costantino Nigra (*Canti popolari del Piemonte*, del 1888)⁴ e di Michele Barbi (*Poesia popolare italiana*, del 1939).⁵ In Italia il genere si presenterà come un prodotto d'importazione, in particolar modo attraverso le molteplici traduzioni che si diffonderanno al principio dell'Ottocento. È proprio la traduzione di due ballate di Bürger (*Der wilde Jäger* e *Lenore*) è protagonista della *Lettera semiseria* di Berchet,⁶ il più celebre manifesto del Romanticismo italiano: la ballata, da quel momento, diventa un autentico fenomeno di costume, in una misura che oggi risulta difficile da immaginare.

Al grande successo raccolto tra i contemporanei, il genere vedrà affiancarsi le altrettanto nette riserve dei posteri⁷ e una estrema difficoltà definitiva, che si risolverà (da parte degli addetti ai

¹ Per un panorama più dettagliato, mi permetto di rinviare a C. BRUNELLI, *La ballata romantica italiana*, Firenze, Le Cariti Editore, 2011. Rinvio inoltre al fondamentale saggio di P. GIOVANNETTI: *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999.

² D. BERLOTTI, *La Dama del castello ed il Trovatore*, «Il Raccoglitore», VIII, 30 (1820), 111-114.

³ G. VISCONTI VENOSTA, in ID., *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute (1847-1860)*, Milano, Tipografia editrice L.F. Cogliati, 1904², 357-360.

⁴ C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, con una Prefazione di G. Cocchiara, Torino, Einaudi, 1967 (1888).

⁵ M. BARBI, *Poesia popolare italiana. Studi e proposte*, Firenze, Sansoni, 1939.

⁶ G. BERCHET, *Sul 'Cacciatore feroce' e sulla 'Eleonora' di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo Figliuolo*, Milano, Dai tipi di Gio. Bernardoni, 1816.

⁷ «senza discernimento e senza vera assimilazione, se non in pochi casi lodevoli, assorbimmo da tutti quanto si presentava opportuno a romanticheggiare, narrando liricamente, per sommi capi, a salti, spesso con dialoghi rotti, storie di morti e di spettri, di crociati, di corsari, di banditi, di fidanzate languenti, di amanti inseguiti, di miracolosi salvamenti, di strane perdizioni, per entro uno scenario di bufere o di pleniluni. La romanza fu quasi sempre una scheggia in versi del romanzo storico in prosa, e talmente connaturata che

lavori) nell'uso disinvolto e pericoloso dei termini 'ballata', 'romanza', 'canzone', 'racconto'. D'altra parte lo stesso Berchet (nella già citata *Lettera semiseria*) aveva felicemente intuito alcuni elementi centrali del problema, e aveva perciò usato il termine 'romanzi' per definire gli esemplari del nuovo genere (che non voleva si confondessero con la ballata antica), inglobandoli poi nella più ampia definizione di poesia epico-lirica, anche se per mezzo di specificazioni alle volte azzardate o poco chiare. Per evitare scelte inappropriate e capaci soltanto di generare caos, è tuttavia indispensabile usare il termine 'ballata': così fece nel 1834 Luigi Carrer che intitolò per l'appunto *Ballate*⁸ una raccolta centrale per il suo itinerario poetico e per la storia del genere. Possiamo dire che la narratività, la formularità e la popolarità sono le componenti principali del genere, per quanto presenti in misura anche notevolmente diversa: proprio per tale ragione ho più volte definito la ballata una *forma di confine tra forme diverse*. Per formularità si intende l'uso di meccanismi come i ritornelli e le ripetizioni, che (strettamente connessi alle più antiche modalità della poesia popolare) hanno lo scopo di agevolare la memorizzazione dei testi da parte di un ampio pubblico. La popolarità è invece un elemento molto difficile da definire, e non deve essere confusa con una autentica provenienza popolare dei nostri componimenti ballatistici, che per l'epoca (come anticipato) sarebbe stata impossibile; significa piuttosto presenza di storie e protagonisti appartenenti al "popolo". Né ci sarà bisogno di insistere sul desiderio dei romantici di allargare il pubblico dei lettori fino a raggiungere proprio il "popolo"; fermo restando che al termine 'popolo' i ballatisti attribuiscono un significato anche molto differente ma, nel complesso, non molto lontano da quella "terza classe" della quale parlava Berchet nella *Lettera semiseria*. Un significato sicuramente distante da quello odierno, ma del quale andrà comunque sottolineata l'arditezza e quindi l'importanza rispetto alla modernizzazione della nostra poesia. Esso comportava infatti un ampliamento non indifferente dei confini del pubblico, della lingua e delle storie narrate, e allentava inevitabilmente (così facendo) i vincoli imposti dalla tradizione, vincoli che oramai erano mal tollerati. Ovviamente quanto detto dimostra chiaramente che il genere era legato al mito (assai sentito dal Romanticismo italiano) dell'utile come scopo della letteratura, declinato soprattutto nell'ambito della democratizzazione della cultura. La ballata tuttavia (quando si trasformò in un fenomeno di costume) fu in grado di attrarre autori da tutti gli schieramenti: tanto il romantico (e patriota) Berchet quanto il classicista (e austriacante) Zajotti. Di certo proprio in questa sua trasversalità va individuato un elemento che moltiplica le difficoltà di definizione, confondendone ancor più i confini.

Proprio il fatto che la ballata si ponga ai margini di forme e sensibilità diverse è origine, come anticipato, di consistenti difficoltà definitorie e analitiche. Il mio lavoro è quindi partito dalla individuazione delle maggiori problematiche inerenti al genere e dei suoi caratteri distintivi, è poi proseguito con la non semplice delimitazione del *corpus* poetico di riferimento (alla fine costituito da 305 testi accomunati da narratività, popolarità e formularità), ha provato a ricostruire un profilo storico della ballata, ha tentato di codificarne gli elementi più significativi, anche servendosi (per l'appunto) di indagini statistiche in ambito metrico. Queste ultime hanno in particolar modo riguardato i versi, gli schemi metrici, la lunghezza e la struttura delle ballate prese in esame.

tornò a rincararglisi sulla scorza ogni volta che poté; secondo, del resto, gli esempi stranieri, che il Manzoni non aveva voluto seguire, ma che prepotevano nei minori seguaci dello Scott» (G. MAZZONI, *L'Ottocento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1913, I, 655-656).

⁸ Cfr. L. CARRER, *Ballate*, Venezia, Dalla Tipografia di Paolo Lampato, 1834, recentemente ristampate: L. CARRER, *Ballate*, a cura di C. Brunelli, Venezia, Marsilio, 2013.

Le definizioni canoniche facevano in tal senso sorgere più di una perplessità, che la statistica ha contribuito a chiarire. Faccio un esempio: le definizioni canoniche (dal punto di vista metrico) tendevano a segnalare la significativa prevalenza dei parisillabi, dell'ottonario in particolare, ma, pensando a uno dei ballatisti più importanti, Berchet, si sentiva la necessità quantomeno di approfondire meglio l'argomento. Guardando alle sue ballate, gli ottonari sono difatti usati solo in due occasioni (in *Clarina* e nel *Romito del Ceniso*), tante quanto quelle dei settenari, che, ad un calcolo numerico delle presenze, risultano quasi il doppio: nelle ballate di Berchet sono presenti 484 settenari a fronte di 252 ottonari. Ancora, e comunque restando in ambito metrico: nelle definizioni canoniche il novenario era indicato come uno dei metri più diffusi, ma il lettore di ballate stenta a ricordarne più di qualche occorrenza, come quella nel *Marco Cralievic* di Dall'Ongaro, un lungo e complesso componimento ai margini del genere proprio per la sua complessità. Molto presumibilmente la citazione del novenario tra i metri canonici è infatti legata all'inclusione (nel *corpus* ballatistico romantico) di alcuni celebri testi di Carducci, i cui rapporti con il genere non sono però districabili così facilmente, fermo restando che lo stesso Carducci ha a più riprese dichiarato la sua estraneità al genere.⁹

Per tentare di chiarire la questione ho quindi sottoposto a verifica il *corpus* testuale individuato come modello di riferimento: sia proponendo il calcolo delle singole presenze numeriche dei versi all'interno dell'intero *corpus* (ricavandone così le relative percentuali), sia stimandone la semplice attestazione in ciascun componimento dello stesso. Poche le variazioni presentate dalle due tassonomie. In entrambi i casi, la differenza d'uso tra parisillabi e imparisillabi non è significativa e, per esempio, alla importante presenza degli ottonari si aggiunge quella, ugualmente importante, degli endecasillabi e più in generale degli imparisillabi, delineando un panorama differente rispetto a quello disegnato dalla vulgata critica, secondo la quale ci sarebbe una netta prevalenza dei parisillabi. Il verso prevalente è l'ottonario: 130 attestazioni e una percentuale pari al 27,66. Seguono endecasillabi, settenari e decasillabi, le cui posizioni, in una ipotetica graduatoria, variano leggermente a seconda che si guardino le singole presenze numeriche o le semplici attestazioni. In particolare, se si considera il calcolo delle singole presenze numeriche dei versi all'interno dell'intero *corpus*: il secondo posto spetta all'endecasillabo (22,76%), anche in forma sciolta, forma utilizzata prevalentemente dagli scrittori che prediligono la variante più strutturata e complessa del genere; l'uso esclusivo dell'endecasillabo sciolto compare raramente, per esempio nelle *Nozze del conte Rizzari*¹⁰ di Felice Bisazza; il terzo posto spetta invece al settenario (17,92%), che è spesso inserito in specifici schemi metrici, basti pensare al *Trovatore*¹¹ di Berchet, nel quale compare nello schema ab¹b¹a₅; al quarto posto troviamo il decasillabo (17,73%), anche inserito nelle terzine incatenate.

Sempre tramite la statistica, ho individuato alcuni dei principali schemi metrici della ballata: sono usati con una considerevole frequenza e proprio per tale motivo si possono considerare tipici del

⁹ Scriveva infatti Carducci «I romantici tra 'l venti e il quaranta, risuscitando il nome di ballata e applicandolo alle loro imitazioni delle imitazioni della prima maniera di Victor Hugo, commisero uno di quei tanti anacronismi onde resteranno famosi, essi che si vantaron di riportare il vero nell'arte e di ricongiunger questa all'istoria. E la ragione salvi i giovani dalle ballate romantiche; le quali, rappresentando un falso oriente e un falso settentrione, un falso medio evo e una falsa cavalleria, una falsa religione e un falso popolo, e falsi sentimenti e falsissimi ghiribizzi di cervellini che si credevano e volevano apparire grandi e robusti, ad altro non riuscirono insomma che a rinnovare una arcadia tanto più nociva quanto più pretensiosa» (G. CARDUCCI, *Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano*, in ID., *Opere*, ed. naz., Bologna, Zanichelli, 1929, XX, 231-474: 425).

¹⁰ F. BISAZZA, *Leggende e ispirazioni*, Messina, Per G. Fiumara, 1841, 137-145.

¹¹ G. BERCHET, *Il Trovatore*, in ID., *Poesie*, quarta edizione [...], riveduta dall'Autore, coll'aggiunta di altre nuove Romanze e Delle Fantasie, Londra, Stamperia di R. Taylor, 1830, 99-104.

genere. Se oltre a registrare il mero dato della loro attestazione si osserva da quali autori sono utilizzati e si ricostruiscono i rapporti storici e geografici tra gli autori stessi, è possibile ricavare un panorama abbastanza dettagliato e capace di offrire spunti interessanti. Si nota infatti che lo schema maggiormente diffuso è la tetrastica d'ottonari a rima $a_8b^t_8a_8b^t_8$ (40 attestazioni), usata nella prima ballata romantica italiana (*La Dama del castello ed il Trovatore* di Bertolotti) e usata, al tramonto della stagione ballatistica, nella parodia compiuta da Visconti Venosta con *La Partenza del Crociato*. Ma tale schema è soprattutto uno dei preferiti da Carrer, uno dei maggiori ballatisti italiani, nonché il massimo rappresentante del romanticismo veneto, che la utilizza in alcune delle sue più riuscite ballate: *La fuga*,¹² *La sposa dell'Adriatico*,¹³ *Il cavallo d'Estremadura*.¹⁴ A guardar bene il nome degli autori che usano tale metro, si comprende che la tetrastica d'ottonari a rima $a_8b^t_8a_8b^t_8$ si rivela uno schema ricorrente in area veneta: la adoperano (oltre a Carrer) Antonio Berti, Giuseppe Capparozzo, Arnaldo Fusinato. Negli ultimi decenni della storia del genere la tetrastica in questione è spesso usata nei lunghi e complessi componimenti di Francesco Dall'Ongaro e Giovanni Prati, componimenti all'interno dei quali si alternano varie tipologie di versi. Ben attestata è anche l'ottava narrativa (23 attestazioni), solitamente presente all'interno di ballate più lunghe e strutturate; infrequente l'uso esclusivo. Altrettanto attestata è l'esastica d'ottonari a rima $a_8b_8a_8b_8c_8c_8$ (20 a.), utilizzata nel celebre *Ritorno del crociato* di Paride Zajotti¹⁵ e capace di vantare significative presenze in particolar modo in area veneta: in Berti, Capparozzo, Carrer, Fusinato. Anche la tetrastica di decasillabi a rima $a_{10}b^t_{10}a_{10}b^t_{10}$ (18 a.) è adoperata con una certa frequenza dagli autori veneti, che prediligono quindi alcuni specifici schemi metrici, diversamente (per esempio) dagli autori lombardi, che non sembrano avere preferenze troppo marcate.

Oltre che sulla metrica, è stato utile concentrarsi su un altro aspetto di carattere meramente tecnico: la lunghezza delle singole ballate. Ho a tale scopo individuato alcune lunghezze-tipo, per stimarne la diffusione all'interno del repertorio ballatistico. A: 0-40 vv.; B: 41-100 vv. [B₁ (41-70vv.), B₂ (71-100 vv.)]; C: 101-200 vv. [C₁ (101-150 vv.), C₂ (151-200 vv.)]; D: 201-300 vv.; E: 301-400 vv.; F: 401-500 vv.; G: 501-600 vv.; H: 601-700 vv.; I: 701-800 vv.

Dalla relativa indagine, la lunghezza-tipo nel complesso maggioritaria è risultata essere la C₁ (62 attestazioni), seguita da B₁ (55 attestazioni) e da B₂ (48 attestazioni). La serie nel complesso maggioritaria è invece quella compresa tra 71 e 150 versi (B₂-C₁) con 110 attestazioni. Le tipologie superiori ai 300 vv. sono le più utilizzate dai ballatisti maggiormente dediti alla composizione di ballate estese e strutturate: Berchet, Dall'Ongaro, Fusinato, Prati. Se invece si pone l'attenzione alla tipologia A (0-40 vv.) risaltano i nomi di Carrer e Pietro Paolo Parzanese, e quello di Andrea Maffei, molto impegnato a realizzare una decisa concentrazione narrativa.

Quanto detto fino a ora non ci fornisce solo informazioni in merito alla metrica e alla lunghezza delle ballate, ma (quando considerato con attenzione) ci permette anche di ricavare altre preziose informazioni. Se per esempio si osservano i dati relativi alla metrica, oltre a quanto già detto e a quanto si potrebbe ancora dire, c'è un altro elemento che è necessario rilevare. Mi riferisco alla importante attestazione di ballate divise in parti: 75 su 305. Un numero consistente di testi

¹² L. CARRER, *Poesie edite ed inedite*, ottava edizione riveduta dall'autore, Venezia, Stabilimento tip. encicl. di G. Tasso, 1845, 12-13.

¹³ *Ivi*, pp. 10-11.

¹⁴ *Ivi*, pp. 60-67.

¹⁵ P. ZAJOTTI, *Ritorno del crociato*, in *Id.*, *Ancora una parola ai Classicisti e ai Romantici*, «L'Eco», II, 22 (20 febbraio 1829), 85-86.

appartenenti al *corpus* preso in considerazione è quindi contraddistinto dalla divisione in più sezioni narrative. Le tabelle elaborate per realizzare l'indagine statistica rivelano che questa caratteristica è presente soprattutto nei testi di alcuni autori: Berchet, Bisazza, Cesare Cavara, Dall'Ongaro, Fusinato, Antonio Gazzoletti. Autori i cui nomi ricorrono scorrendo le tabelle relative alla lunghezza dei componimenti e concentrandosi su quelle consistenti. La divisione in parti è invece raramente presente, se non assente, in scrittori come Carrer, Capparozzo, Maffei, Parzanese; gli stessi che tendono a prediligere una estensione limitata delle ballate.

Tali evidenze consentono di individuare due differenti e fondamentali modalità di scrittura della ballate: da un lato ballate con una struttura narrativa complessa, divise in sezioni, contraddistinte da una estensione anche consistente e molto frequentemente costruite sull'alternanza di differenti metri; dall'altro ballate contraddistinte da una notevole semplificazione del tessuto poetico, caratterizzate da una struttura lineare e da una lunghezza contenuta alla quale frequentemente si affianca l'utilizzo di metri dal ritmo facile e orecchiabile.

Gli elementi raccolti ci permettono anche di rilevare che in Veneto, caso unico, si crea una sorta di scuola ballatistica che vanta come principale esponente Carrer, al quale guardano poi come modello di riferimento autori come Berti, Capparozzo, Fusinato.

L'analisi statistica, come spero di aver dimostrato, si è quindi rivelata uno strumento estremamente utile per ricostruire il profilo della ballata romantica italiana. Di certo non facendone un uso fine a sé stesso ma integrando i dati da essa forniti con la ricostruzione storica e anche geografica del genere.