



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

### *La metrica di Arturo Graf*

Relatore  
Prof. Sergio Bozzola

Laureando  
Nome Cognome  
n° matr.1107545 / LMFIM

Anno Accademico 2017/ 2018

## *Indice*

<i>Introduzione</i> .....	3
1. Le forme metriche.....	11
1.1 Il sonetto.....	11
1.1.1 Gli schemi.....	13
1.1.2 I sonetti minori.....	16
1.1.3 Un caso particolare.....	21
1.2 L'ode e la canzonetta.....	24
1.2.1 Strofe ternarie.....	26
1.2.2 Strofe tetrastiche.....	27
1.2.3 Strofe pentastiche.....	32
1.2.4 Strofe esastiche.....	33
1.2.5 Strofe eptastiche.....	34
1.2.6 Strofe ottastiche.....	34
1.2.7 Infrazioni.....	35
1.3 Altre forme metriche.....	39
1.3.1 Il distico.....	39
1.3.2 La terza rima.....	41
1.3.3 La stanza di canzone.....	41
1.3.4 Infrazioni nella canzone e la canzone libera.....	42
1.3.5 L'endecasillabo sciolto.....	43
1.3.6 Il polimetro.....	44

2. La versificazione .....	45
2.1 L'ottonario .....	46
2.1.1 Cadute episodiche del ritmo .....	48
2.1.2 L'ottonario libero .....	50
2.2 Il settenario .....	55
2.2.1 Cadute episodiche del ritmo .....	59
2.2.2 Il settenario libero .....	62
2.2.3 Il settenario nei sonetti minori .....	65
2.3 L'endecasillabo .....	67
2.3.1. La campionatura .....	68
2.3.2 Le figure ritmiche dell'endecasillabo .....	69
2.3.3 Il ritmo del sonetto .....	78
2.3.4 Il ritmo dell'ode .....	84
2.3.5 Il ritmo dello sciolto .....	89
Conclusione .....	91
Bibliografia .....	97

## *Introduzione*

Il seguente studio si propone di indagare l'intera opera poetica di Arturo Graf, ad eccezione dei *Poemetti drammatici*, in particolare dal punto di vista metrico-stilistico.

Prima di introdurre il nostro lavoro nella sua sostanza, ci pare doveroso dare qualche accenno generale della biografia e della produzione letteraria ed erudita di Arturo Graf, poeta e studioso poco conosciuto, canonizzato dalla critica come uno dei *poeti minori dell'Ottocento*, e antologizzato come tale nella celebre antologia di Luigi Baldacci<sup>1</sup>.

Arturo Graf nacque ad Atene il 19 gennaio 1848, da madre italiana e padre tedesco. Al carattere multiculturale della sua famiglia, si aggiungano anche i numerosi trasferimenti che portarono Graf in diverse parti d'Europa. Durante l'infanzia, a causa dei problemi economici del padre, «commerciante troppo letterato»<sup>2</sup>, la famiglia fu costretta a trasferirsi da Atene a Trieste. Alla morte del padre nel 1856, seguì un nuovo spostamento, questa volta in Romania, a Braila, da uno zio materno. È in questo periodo che si sviluppò la sua passione per la letteratura, tanto che scrisse i primi rudimentali versi a dodici anni. Nonostante l'origine del padre e i frequenti trasferimenti «si sentiva intimamente italiano; italiana era la sua lingua»<sup>3</sup>, e scelse per i suoi studi proprio una città italiana, Napoli, dove ottenne la laurea in Legge nel 1870. Tuttavia i suoi interessi erano vari, andavano dalla fisica, alla storia, dall'astronomia, alla filosofia e alle lingue, ed erano ben distanti dal pragmatismo degli studi giuridici; per questo Graf non intraprese la carriera di avvocato e tornò con dispiacere a Braila dove, a causa delle difficoltà economiche della famiglia, fu costretto ad affiancare, suo malgrado, il fratello nel commercio. Questo fu un periodo di enorme difficoltà dovuta anche a una temporanea ma invalidante malattia agli occhi; parlando di questi mesi di malattia, Maria Morandi, nella sua opera dedicata alla biografia del nostro autore, ci fornisce degli interessanti dettagli in merito alla tecnica compositiva di Graf, il quale «non potendo né leggere né scrivere per la prescrizione del medico, camminava tutto il giorno

---

<sup>1</sup> Baldacci 1958.

<sup>2</sup> Morandi 1921, p. 10.

<sup>3</sup> Reiner 1913(a), p. 5.

instancabilmente, otto o dieci ore, e, camminando, componeva versi»<sup>4</sup>, segno di una notevole consapevolezza e dimestichezza metrica. Le cose migliorano quando venne chiamato a Roma nel 1875, dove ottenne la cattedra universitaria in Letteratura Italiana; successivamente gli venne affidata la docenza in Letterature Neolatine all'università di Torino. Questo fu l'inizio della sua carriera accademica, alla quale si dedicò quasi fino alla morte, avvenuta tra il 30 e il 31 gennaio 1913.

Come filologo e romanista, inizialmente prediligeva tra i suoi interessi i miti, le leggende e le tradizioni del Medioevo, usando un impianto storiografico; ma la preparazione delle lezioni universitarie, rese necessario anche lo studio e l'approfondimento della letteratura italiana posteriore al Medioevo. Tra i suoi studi più importanti, ricordiamo: *Prometeo nella poesia* del 1880, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*, pubblicato tra il 1882 e il 1883, *Studi drammatici* del 1878, *La superstizione* del 1884, *Petrarchismo e Antipetrarchismo* del 1886, *Attraverso il Cinquecento* del 1888, *Miti, leggende e superstizioni del Medio-Evo* pubblicato tra il 1892 e il 1893, *Foscolo, Manzoni, Leopardi* del 1898, e infine *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII* del 1911.

Graf inoltre si interessava di filosofia e politica; prima si avvicinò al socialismo, «un tipico socialismo da società primo-industriale, e gestito da un borghese umanitario e professore. Esclude la lotta di classe in quanto violenta e anti-umanitaria, e la sostituisce con il progresso scientifico, promosso a necessario progresso anche sociale»<sup>5</sup>; e il «nesso socialismo-tecnica e scienza»<sup>6</sup> lo portò inevitabilmente ad appoggiare il positivismo; ma il progresso scientifico, nonostante fosse visto come necessario al progresso sociale, non smise mai di essere vissuto con angoscia, tanto che Graf raggiunse un livello di pessimismo e di disillusione tali da condurlo negli ultimi anni di vita verso la religione e la fede.

L'impianto ideologico del Graf ha un certo influsso anche nella sua opera poetica, come Baldacci fa giustamente notare: «l'attività scientifica non è senza connessione causale con l'attività poetica del Graf, rappresentando la prima l'impegno positivistico e la seconda l'indice della reazione, d'un insanato dissidio di fronte alla

---

<sup>4</sup> Reiner 1913(a), p. 38.

<sup>5</sup> Lonardi 1988, p. 42.

<sup>6</sup> Ibidem.

meccanica del positivismo»<sup>7</sup>; così troviamo poesie dai toni lugubri e scuri, piene del tedio dell'esistenza, intrise di miti e superstizioni, dalle tinte marcatamente romantiche, fino all'ultima raccolta dove la disperazione lascia il posto a un barlume di speranza, in coincidenza con la *conversione* dell'ultima parte della sua vita. Anche in *Il riscatto*, il suo unico romanzo (o, per meglio dire, *prosa d'arte*) possiamo trovare una piccola traccia della critica al materialismo e al positivismo in favore una soluzione spirituale.

La ricezione di Graf da parte dei suoi contemporanei e da parte dei posteri non è stata tra le più favorevoli; tra i suoi critici più severi troviamo Benedetto Croce, il quale lo attacca su più fronti; sia come studioso, considerando le sue opere sul Medioevo «un frigido catalogo di leggende e più spesso meri spropositi»<sup>8</sup>; sia come poeta e filosofo, facendo notare che:

come alle opinioni e convinzioni del Graf manca, in tanta luce di cultura, la forma filosofica, così alle sue composizioni poetiche manca l'*accento* poetico. Si avverte che le sue idee non nascono versi, ma che egli le mette in versi [...] le sue composizioni sono componimenti; condotte con diligenza, ma componimenti.<sup>9</sup>

Anche Baldacci, ammette la debolezza dell'impianto filosofico dell'opera grafiana:

il disagio del Graf di fronte al positivismo è fondamentalmente un disagio romantico [...]; ma di un romantico ritardatario, che non si cura già di ritrovare il tallone d'Achille del positivismo e di affrontarlo criticamente insieme con la società che lo esprimeva, bensì imposta e crede di risolvere la questione in un ambito privato di dramma spirituale.<sup>10</sup>

Ma Baldacci, diversamente da Croce, apre uno spiraglio in merito all'importanza dell'opera grafiana:

---

<sup>7</sup> Baldacci 1958, p. 1141.

<sup>8</sup> Croce 1920, p. 131.

<sup>9</sup> Croce 1968, pp. 213-214.

<sup>10</sup> Baldacci 1958, pp. 1142-1143.

la poesia di Graf, anche dove è più programmatica e gratuita, si presenta con una suggestione di originalità, dovuta alla sua posizione singolarissima e alle sue peculiari esperienze formali nell'ambito del nostro Romanticismo.<sup>11</sup>

Nonostante il totale o parziale dissenso di una parte della critica, Graf è un personaggio di spicco dell'ambiente culturale del suo periodo, oggetto anche di numerosi consensi, per l'ampiezza degli interessi, l'instancabile attività di critico, di poeta, e di insegnante, considerato dai suoi allievi un impareggiabile maestro.

La critica ha inquadrato Graf tra i poeti minori dell'Ottocento, quel complesso e multiforme gruppo di poeti relegati a una posizione di secondario interesse all'interno del canone, ma con Baldacci potremmo affermare che «i poeti minori dell'Ottocento sono assai maggiori di quanto si creda. Fu “minore”, decisamente il mezzo secolo in cui fiorirono; [...] si dovrebbe dire piuttosto: poeti dell'Ottocento minore»<sup>12</sup>. In effetti l'Ottocento si presenta una realtà complessa: all'inizio del secolo abbiamo la triade Manzoni Foscolo e Leopardi, e a fine secolo la triade Carducci Pascoli e D'Annunzio; nel periodo intermedio si presenta un'attività letteraria vivace e attiva, ma nessun autore è in grado di dare la svolta capace di stabilizzare le multiformi spinte innovative. È la fase iniziale della 'crisi della tradizione' che caratterizza i primi anni del Novecento. Con le parole di Soldani, nel medio Ottocento ci sono:

molte situazioni interessanti, forse non decisive nell'imprimere una svolta definitiva nel corso della poesia italiana, eppure in grado di attraversare – in modo più o meno consapevole- una serie di problemi cruciali, che urgevano sia sul piano dei contenuti sia della forma, e di provare a risolverli, in un modo o nell'altro, pur senza grande originalità e spesso percorrendo strade confuse o velleitarie. È, nel complesso, un periodo di incubazione, al cui orizzonte si profilano i segnali del nuovo che verrà.<sup>13</sup>

Ed è lo stesso Graf a percepire l'irrequietezza del suo tempo; in una delle sue prolusioni, intitolata *Dello spirito poetico de' nostri tempi*, parla della situazione letteraria sua

---

<sup>11</sup> Baldacci 1958, p. 1143.

<sup>12</sup> Baldacci 1969, p. 75.

<sup>13</sup> Afribo-Soldani 2012, p. 15.

contemporanea, profondamente legata, a suo avviso, alla generale situazione storica e sociale:

i tempi corron precipitosi, che mai non si vide questa fiumana turbolenta delle umane cose volgersi più rumorosa e rapida [...] la poesia, come dover seguire questi moti, non ha più agio né via di stabilmente configurarsi, di prender fermi e certi caratteri, ma disordinatamente d'una in altra forma si travolge, e mareggia come la nostra coscienza che non trova [...] il letto in cui tranquilla si adagi<sup>14</sup>

Non possiamo fare a meno di notare un certo disappunto, o per lo meno la preoccupazione, per la mancanza di organicità e stabilità delle correnti letterarie. In un'altra prolusione, intitolata proprio *La crisi letteraria*, Graf afferma sentenziosamente: «Non vi sono più regole e non vi son più modelli; l'autorità è sfatata, la tradizione è spezzata».<sup>15</sup> Nonostante il disappunto per la crisi formale della lirica tradizionale, Graf non ignora l'ormai contingente necessità di rinnovamento, e per questo «va annoverato fra gli autori che, perlopiù ossequiosi della metrica tradizionale, più consapevolmente ne strappano l'involucro indicando una nuova via»<sup>16</sup>. Ed è proprio l'originalità dell'esperienza formale che andremo ad indagare nel nostro studio. Se prendiamo come valida l'affermazione di Contini, secondo il quale «metodologicamente le innovazioni dei minori hanno un significato di virtualità rispetto alla grande corrente della vita letteraria»<sup>17</sup>, possiamo avviarci allo studio della metrica grafiana con un duplice auspicio: da un lato, che questo lavoro possa essere interessante come approfondimento specifico sull'autore; e dall'altro, che possa essere significativo anche sul piano generale – come esempio delle prime manifestazioni della crisi della metrica tradizionale del Novecento. Infatti spesso le sperimentazioni dei minori trovano il loro senso solo molti anni dopo, quando vengono usate, interpretate e messe a sistema da qualche altro autore maggiore.

Il primo capitolo riguarderà le forme metriche; in primo luogo ci soffermeremo sul sonetto: prima sugli schemi metrici, e poi su un gruppo circoscritto ma significativo

---

<sup>14</sup> Graf Arturo, *Dello spirito poetico de' tempi nostri*, Torino, Loescher, 1877, p. 6.

<sup>15</sup> Graf Arturo, *La crisi letteraria*, Torino, Stamperia reale della ditta G. B. Paravia, 1888, p. 7.

<sup>16</sup> Bozzola 2017, p. 84.

<sup>17</sup> Contini 1970, p. 588.



di sonetti minori; in secondo luogo tratteremo le odi e le canzonette, che coprono gran parte delle raccolte, analizzandole per tipi strofici (strofe ternarie, tetrastiche, ecc. ); infine ci occuperemo delle forme metriche che compaiono meno frequentemente nella produzione grafiana, ossia distici in endecasillabi o in doppi settenari, la terza rima, le stanze di canzone, le canzoni regolari e libere, gli endecasillabi sciolti e i polimetri.

Il secondo capitolo tratterà della versificazione: analizzeremo i versi usati maggiormente, ossia l'ottonario, il settenario e l'endecasillabo, ognuno dei quali verrà studiato in relazione alla forma metrica e alla raccolta in cui compare.

Tenteremo di trattare ognuno di questi tre aspetti tenendo lo sguardo proiettato anche sull'esperienza dei poeti, italiani e stranieri, contemporanei a Graf o appartenenti al recente passato, per inquadrare al meglio la sua esperienza in un'ottica sia italiana che europea, anche in vista dei cambiamenti della metrica italiana nei primi decenni del Novecento

L'intera opera di Graf è molto ampia, segno di una produzione frenetica e talvolta monotona e ripetitiva. La prima raccolta, *Medusa*, è la più corposa: è divisa in tre libri per un totale di 163 testi. La seconda raccolta, *Dopo il tramonto*, è più breve, comprende 61 testi, divisi in due sezioni. *Le Danaidi* rimane quantitativamente in linea con la raccolta precedente, con tre libri per un totale di 58 testi. *Morgana*, divisa in due libri, contiene 71 testi. L'ultima raccolta, *Le rime della selva*, è divisa in due parti, ma il numero di testi aumenta, per un totale di 96. L'insieme di queste cinque raccolte consta di 449 testi, spesso a loro volta suddivisi in sezioni, con componimenti che vanno dagli 8<sup>18</sup> agli oltre 200 versi<sup>19</sup>. Pertanto, nel capitolo sulla versificazione quando necessario, selezioneremo un campione che sia ragionevolmente ridotto, e di cui daremo conto di volta in volta. Nello studio delle forme metriche non sarà necessario selezionare un campione e sarà invece possibile dare una panoramica completa di tutte le casistiche.

L'edizione di riferimento per il nostro lavoro di schedatura e analisi è quella curata da Vittorio Cian<sup>20</sup>, pubblicata nel 1922, a nove anni di distanza dalla morte del

---

<sup>18</sup> Cfr. *Alloro*, in *Medusa*, p. 9: due quartine.

<sup>19</sup> Cfr. *All'osteria della corona*, in *Le rime della selva*, p. 880-891: 65 quartine.

<sup>20</sup> Graf Arturo - (a cura di) Vittorio Cian, *Le poesie di Arturo Graf*, Torino, Chiantore, 1922. Quest'edizione è stata digitalizzata dall'Università di Torino ed è facilmente consultabile on-line (al link

poeta. Essa riunisce le sei raccolte liriche di Graf, pubblicate dal 1880 al 1906, e nello specifico: *Medusa* del 1880, *Dopo il tramonto* del 1890, *Le Danaidi* del 1897, *Morgana* del 1901, i *Poemetti drammatici* del 1905, e infine *Le rime della selva* del 1906. Nell'introduzione il curatore ci informa di aver predisposto: «per ordine di tempi le varie raccolte quali lo stesso poeta aveva preparate e pubblicate in forma definitiva».<sup>21</sup> Quest'affermazione ci garantisce di lavorare su un'edizione in cui non sono stati apportati interventi esterni, nonostante essa sia una pubblicazione postuma e non sia stata curata direttamente dall'autore. D'ora in poi, le citazioni dei versi di Arturo Graf saranno estratte dalla suddetta edizione e sarà indicato solo il numero di pagina.

---

permanente: <https://www.omeka.unito.it/omeka/items/show/304>), assieme alle altre opere di Arturo Graf e ad alcuni documenti d'archivio.

<sup>21</sup>Ivi, p. VIII-IX.



## 1. *Le forme metriche*

In questo capitolo parleremo delle forme metriche usate da Graf nelle cinque raccolte di poesie da lui pubblicate. In primo luogo tratteremo la forma più antica e tradizionale usata da Graf, ossia il sonetto, la cui presenza nelle raccolte non è maggioritaria rispetto ad altri metri, ma comunque consistente. In secondo luogo ci occuperemo delle odi e delle canzonette, che costituiscono dal punto di vista quantitativo buona parte dell'opera. Per concludere ci soffermeremo sulle forme metriche usate meno frequentemente, ossia, i distici in endecasillabi o in doppi settenari, la terza rima, le stanze di canzone, le canzoni regolari e libere, gli endecasillabi sciolti e i polimetri.

### 1.1 *Il sonetto*

Il sonetto è una delle poche forme metriche petrarchesche usate da Graf (assieme alla canzone petrarchesca che occorre nell'intera opera grafiana una sola volta<sup>22</sup>), ed è proprio con un sonetto che si apre la prima raccolta, *Medusa*, dove possiamo incontrare un numero di sonetti molto ampio, pari al 55% del totale dei testi della raccolta. Come possiamo notare nella tabella 1.1, questa forma è presente in tutte le raccolte, ma in proporzioni differenti. Se nella prima raccolta i sonetti costituiscono poco più della metà dei testi, il numero si abbassa notevolmente nella raccolta successiva, *Dopo il tramonto*, dove i sonetti compongono il 6% dei testi. In *Le Danaidi* poi la percentuale si alza di nuovo fino al 53%, per abbassarsi in *Morgana* fino al 17% e in *Le rime della selva* dove raggiunge solo il 2%.

---

<sup>22</sup> Cfr. par. 1.3.4.

	<b>SONETTI</b>	<b>TOTALE TESTI</b>	<b>%</b>
Medusa (1880)	99	180	55%
Dopo il tramonto (1890)	4	68	6%
Le Danaidi (1897)	43	81	53%
Morgana (1901)	14	79	17%
Le rime della selva (1906)	2	101	2%
<b>TOTALE</b>	162	509	

Tabella 1.1: presenza del sonetto all'interno delle raccolte<sup>23</sup>.

Vediamo quindi una produzione di sonetti intensa nella prima e nella terza raccolta, in netto contrasto con l'ultima raccolta dove il sonetto compare solo in due casi isolati. Il fatto che *Le rime della selva* segnino l'abbandono quasi totale di questa forma è particolarmente significativo, dato che Graf fino a quel momento aveva dato forti segnali di apprezzamento per il sonetto. Si tratta di una forma tenuta molto in considerazione da un poeta come Graf, ancora affezionato alla tradizione. Ce lo confermano numerosi indizi tra i quali il metasonetto presente nel secondo libro delle *Danaidi*, nel quale il sonetto è paragonato ad una «chiara gemma»<sup>24</sup>:

Come il sottile intagliator la chiara  
 gemma sfaccetta, onde ne' vitrei seni  
 fiammeggi e rida una gioconda gara  
 d'iridi accese e d'agili baleni;

Tu sfaccetta il sonetto, ove la cara  
 rima sfavilli, e negli alterni freni  
 del saldo verso, e nella forma avara,  
 il pugnace pensier si rassereni.

Poi denso e forte, nitido e lucente,  
 nel rigor di sua forma adamantina,

<sup>23</sup> Nel conteggio dei testi abbiamo preso in considerazione sia i sonetti in endecasillabi sia i sonetti minori.

<sup>24</sup> *Il sonetto*, p. 435.

tu lo licenzia fra la umana gente;

E il tempo mai non potrà fargli sfregio,  
e l'uom in cui più puote e più s'affina  
virtù, l'avrà più ch'altra gemma in pregio.

Il poeta è descritto come un abile artigiano che attraverso il lavoro di lima della costruzione metrica crea un sonetto raro e prezioso, come una gemma, attraverso l'istituto tradizionale della rima. E questa «forma avara» ossia breve e chiusa non potrà essere scalfita dal passare del tempo, manifestando in questo modo un'enorme fiducia nella forma tradizionale.

Un altro indizio dell'importanza data da Graf al sonetto sta nel fatto che tutte le raccolte si aprono con un sonetto (ad eccezione dell'ultima che, come abbiamo detto, ha delle caratteristiche tutte proprie), come se l'intento fosse esattamente quello di elevare la raccolta stessa mediante una forma elegante e tradizionale. E non è un caso che per *Consigli a un giovane poeta*<sup>25</sup>, Graf scelga proprio una corona di dodici sonetti, e non un altro metro, per indirizzare un poeta in erba, facilmente corruttibile dalle spinte di anti-tradizionali dei poeti a cavallo tra Otto e Novecento.

Appurata l'importanza del sonetto per Graf, ci avviamo nella nostra analisi prima soffermandoci sugli schemi metrici delle quartine e delle terzine, e poi su un particolare insieme, circoscritto ma significativo, di sonetti minori.

### 1.1.1 *Gli schemi metrici del sonetto*

Il corpus totale dei sonetti comprende 162 testi; dato il numero ridotto è stato possibile analizzare per intero tutti i sonetti, in modo da avere una fotografia precisa della maniera in cui questa forma viene trattata da Graf.

Iniziamo la nostra analisi partendo dagli schemi delle quartine; vediamo l'intera casistica degli schemi e delle loro relative occorrenze nella tabella riportata 1.2.

---

<sup>25</sup> pp. 487-500.

ABBA BAAB	67	41%
ABAB ABAB	45	28%
ABBA ABBA	32	20%
ABAB BABA	16	10%
ABAB ABBA	1	0,61%
ABBA BABA	1	0,61%

*Tabella 1.2: schemi delle quartine<sup>26</sup>.*

Possiamo notare che nel complesso non c'è una grande varietà a livello di schemi di rime: la quasi totalità delle quartine prese in considerazione è costruita su quattro schemi: ABBA BAAB, ABAB ABAB, ABBA ABBA, ABAB BABA. In generale possiamo dire che le scelte di Graf si inseriscono nella tendenza all'«emancipazione dal modello dei RVF che in qualche modo era stato avviato già all'indomani della codificazione bembesca, ma che per svolgere l'intero suo tragitto ha dovuto attendere circa tre secoli»<sup>27</sup>, a favore di una maggiore libertà di sperimentazione di schemi rari. In effetti, in terza posizione, usato nel 20% dei casi, troviamo lo schema petrarchesco, e già stilnovista, a rime incrociate ABBA ABBA. Lo schema più frequente invece è ABBA BAAB, ossia lo stesso schema a rime incrociate ma con inversione della sequenza rimica nella seconda quartina; e il fatto che Graf usi per quasi la metà dei suoi sonetti (41%) uno schema raro, attestato in Petrarca solo due volte<sup>28</sup>, è chiaro sintomo della necessità di sperimentare una via poco praticata, pur rimanendo nei ranghi della tradizione e dell'istituto della rima.

Un altro schema molto utilizzato (28%) è quello a rime alternate ABAB ABAB, che può essere considerato, assieme al suo schema fratello – e ancora una volta raro – ABAB BABA (10%), una ripresa dello schema su due rime alternate tipico delle

<sup>26</sup> Per semplicità di rappresentazione, abbiamo riportato in maiuscolo tutti gli schemi, senza tenere conto dell'effettiva misura del verso, dato che gran parte dei testi è in endecasillabi. Per un'analisi dettagliata degli schemi dei sonetti minori rimandiamo al paragrafo successivo.

<sup>27</sup> Magro-Soldani, 2017, p. 156.

<sup>28</sup> Cfr. Pelosi, 2003.

origini, in una sorta di «lussuosa archeologia letteraria»<sup>29</sup>, che tende a considerare gli otto versi della fronte come un'unica strofa di quattro distici<sup>30</sup>.

Vediamo dunque che Graf non si limita a usare gli schemi metrici tradizionali, alternati o incrociati. Nella gran parte dei casi sperimenta lo schema incrociato, ma con inversione della sequenza rimica nella seconda quartina: ABBA BAAB. Anche lo schema alternato subisce, in non pochi casi, la stessa variazione nella seconda quartina secondo lo schema ABAB BABA. Solo in due casi isolati il passaggio dalla prima alla seconda quartina implica anche un cambiamento più profondo nella costruzione dello schema: in un sonetto Graf usa lo schema alternato nella prima quartina e poi quello incrociato nella seconda<sup>31</sup>; in un altro caso, allo schema incrociato della prima quartina segue quello alternato, ma sul modello con inversione BABA<sup>32</sup>.

Per quanto riguarda gli schemi delle terzine, osserviamo l'intera casistica degli schemi e delle loro relative occorrenze nella tabella 1.3:

CDE CDE	63	39%
CDC EDE	58	36%
CDC DCD	34	21%
CDE EDC	3	1,85%
CDC CDC	2	1,23%
ccd eed	1	0,61%
bcb <sub>1</sub> bcb <sub>2</sub>	1	0,61%

Tabella 1.3: schemi delle terzine<sup>33</sup>.

Vediamo che gli schemi su tre rime sono quelli prediletti da Graf; infatti solo nel 21% dei casi viene usato lo schema su due rime CDC DCD, e solo in due sonetti<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Magro-Soldani, 2017, p. 148.

<sup>30</sup> Cfr. Beltrami, 2011, p. 269 e Wilkins, 1972, pp. 279-290.

<sup>31</sup> *Pensiero avvoltojo*, p. 173.

<sup>32</sup> *Mistero*, p. 76.

<sup>33</sup> Per semplicità di rappresentazione, come per le quartine, anche per le terzine abbiamo riportato in maiuscolo tutti gli schemi, senza tenere conto dell'effettiva misura del verso, ad eccezione dei casi in cui lo schema presentato compaia solo in settenari. Per un'analisi dettagliata degli schemi dei sonetti minori rimandiamo al paragrafo successivo.

<sup>34</sup> *Tramonto tragico*, p. 172 e *Alla cara anima*, p. 905.



(corrispondenti all'1,23%) lo schema CDC CDC. Invece lo schema su tre rime replicate CDE CDE è lo schema usato maggiormente (39%), quasi alla pari con lo schema CDC EDE (36%) tipicamente ottocentesco. Come rilevato da Magro «nell'Ottocento minore gli schemi su tre rime si moltiplicano, in numero di circa quindici tipi differenti»<sup>35</sup>, e il gusto di Graf si inserisce bene in questa tendenza; infatti, oltre ai due tipi prevalenti appena descritti, possiamo notare anche casi isolati dove avviene una sperimentazione ancor più spinta degli schemi su tre rime: in tre casi<sup>36</sup> viene usato lo schema CDE EDC, e in un sonetto minore<sup>37</sup> lo schema ccd eed, che ci riserviamo di analizzare nel paragrafo che segue.

Nel complesso possiamo notare, sia nelle quartine che nelle terzine, la necessità di compiere una sperimentazione non banale di schemi metrici desueti e a volte complessi, in una ricerca di libertà che però non si svincola mai dagli istituti metrici tradizionali, primo fra tutti la «cara / rima»<sup>38</sup> che dà forma al testo.

Nel prossimo paragrafo spostiamo l'attenzione sull'insieme circoscritto ma significativo dei sonetti minori.

### 1.1.2 *I sonetti minori*

<b>RACCOLTE</b>	<b>NUMERO SONETTI</b>	<b>DI CUI MINORI</b>
Medusa (1980)	99	11
Dopo il tramonto (1890)	4	1
Le Danaidi (1897)	43	0
Morgana (1901)	14	1
Le rime della selva (1906)	2	2
<b>TOTALE</b>	<b>162</b>	<b>15</b>

*Tabella 1.4: occorrenze dei sonetti minori all'interno delle raccolte.*

<sup>35</sup> Magro-Soldani, 2017, p.158.

<sup>36</sup> *Pensiero fulmineo*, p. 16; *Terrore*, p. 114; *Dramma interno*, p. 200.

<sup>37</sup> *Uccello errabondo*, p. 167.

<sup>38</sup> *Il sonetto*, p. 435.

Spostiamo ora la nostra attenzione sui sonetti minori presenti, in maniera più o meno frequente, in quasi tutte le raccolte, ad eccezione delle *Danaidi*. Nella tabella 1.4 abbiamo riportato il numero di sonetti presenti in ogni raccolta, precisando quanti di essi sono sonetti minori ossia «in versi minori dell’endecasillabo».<sup>39</sup> A ben guardare i sonetti minori non sono molti, costituiscono il 9% del totale, ma non per questo sono meno significativi.

È interessante come *Le rime della selva* segnino il quasi totale abbandono del sonetto, che, negli unici due casi in cui compare, si distanzia dalla forma tradizionale in endecasillabi per abbracciare completamente il settenario. Si tratta di una scelta in perfetta armonia con la progressiva «riduzione del verso, che nelle ultime raccolte è sempre meno l’endecasillabo, finché il “verso minore” è l’unico presente nelle *Rime della selva*»<sup>40</sup>

In generale, in questo periodo, «comincia a essere messo in discussione: il rapporto strettissimo tra sonetto ed endecasillabo»<sup>41</sup>, ed in effetti «il sonetto minore gode di una certa fortuna a cavallo tra Otto e Novecento, anche e soprattutto fra i poeti “medi”»<sup>42</sup>, manifestazione di un’inquietudine metrica che in questo caso si riflette sul rapporto tra forma e misura versale.

I sonetti minori di Graf si possono dividere in tre categorie: i sonetti «minori» interamente in settenari (9), i sonetti «minimi» in quinari (1), ed i sonetti a base settenaria che combinano il settenario con altre misure versali, endecasillabi o novenari (5). Per questi sonetti quindi Graf si serve solo di imparisillabi: settenari, novenari ed endecasillabi.

Nelle tabelle sottostanti abbiamo trascritto gli schemi dei sonetti minori, divisi per categorie:

Uccello errabondo	abba baab	ccd eed
Sempre più scolorita	abab baba	cde cde
Nulla	abba baab	cde cde
Cuore strano	abab abab	cde cde

<sup>39</sup> Beltrami 2011, p. 281.

<sup>40</sup> Lonardi 1988, p. 38.

<sup>41</sup> Magro-Soldani 2017, p. 168.

<sup>42</sup> Giovannetti-Lavezzi 2010, p. 140.

Invano, invano, invano	abab abab	cde cde
È morta la vita	abba baab	cde cde
Azione di grazie	abba baab	cde cde
A madre natura	abba abba	cdc cdc
Quella sera...	abba abba	cdc ede

Tabella 1.5: schemi dei sonetti minori in settenari.

Sonetto minimo	abba baab	cdc ede
----------------	-----------	---------

Tabella 1.6 : schema del sonetto minimo in quinari.

In riva al mare	abba baab	cde cdE
Stige	abab abab	cde cdE
Picciol lago rotondo	abba baab	Cdc edE
Ghiribizzo	abaA babA	cde cdE
Cammina, cammina	aba $\bar{b}$ aba $\bar{b}$	bcb bcb <sup>9</sup>

Tabella 1.7: schemi dei sonetti che combinano il settenario con altri versi.

Osservando gli schemi di questi sonetti abbiamo rilevato due casi in cui le terzine hanno degli schemi desueti.

Il primo caso è quello di *Uccello errabondo*<sup>43</sup>, sonetto in settenari presente nel terzo libro di *Medusa*, il cui schema è  $a^7b^7b^7a^7$   $b^7a^7a^7b^7$   $c^7c^7d^7$   $e^7e^7d^7$ . Le quartine a rime incrociate con inversione della sequenza rimica nella seconda strofa sono perfettamente in linea con lo stile di tutti i sonetti di Graf, come abbiamo visto in precedenza. Lo schema delle terzine invece è alquanto particolare nel *corpus* dei sonetti qui analizzati: entrambe le terzine sono formate da un distico a rima baciata e chiuse dalla rima /d/, secondo lo schema del sonetto francese<sup>44</sup>; vediamo meglio il testo:

<sup>43</sup> p. 167.

<sup>44</sup> Si vedano, ad esempio, alcuni sonetti di Baudelaire, ad esempio *La muse vénale* e *Le mauvais moine*, che presentano il medesimo schema nelle terzine.

Triste uccello errabondo  
il mio spirito vaga  
dall'una all'altra plaga,  
peregrino del mondo.

Le terre e i mari indaga,  
esplora il ciel profondo,  
e di nulla è giocondo,  
e di nulla s'appaga.

Ei vola notte e giorno,  
Gettando in alto, intorno,  
il suo querulo grido.

Dall'uno all'altro polo  
Vola ansioso e solo,  
e mai non giunge al nido.

Osserviamo che le rime /a/, /c/ ed /e/, rispettivamente /orno/, /ondo/ e /olo/ sono assonanti e che tra /a/ e /c/ c'è anche parziale consonanza. Nel passaggio dalla fronte alla sirma sentiamo quindi una certa continuità fonica, marcata maggiormente grazie alla rima baciata.

Il secondo caso particolare è *Cammina, cammina*<sup>45</sup>, presente nel secondo libro di *Morgana*, con il seguente schema di rime: a<sup>7</sup>b<sup>7</sup>a<sup>7</sup>b<sup>7</sup> a<sup>7</sup>b<sup>7</sup>a<sup>7</sup>b<sup>7</sup> b<sup>7</sup>c<sup>7</sup>b<sup>7</sup> b<sup>7</sup>c<sup>7</sup>b<sup>9</sup>. La rima /b/ delle quartine scende nelle terzine per occupare il primo e l'ultimo verso, a fare da cornice alla rima /c/, caso unico tra i sonetti di Graf. Inoltre, l'ultimo verso di ogni strofa ha sempre la stessa parola-rima, che riprende il titolo del sonetto. Vediamo il testo:

Già la luce vien manco  
e la notte è vicina.  
Pellegrino, sei stanco?  
Non importa; cammina.

---

<sup>45</sup> p. 640.

Pellegrin curvo e bianco,  
non vedrai la mattina;  
Dunque cingiti il fianco,  
e cammina e cammina.

Aspra e forte è la china,  
ma per fortuna è corta;  
dunque, su via, cammina.

In fondo è la ruina  
tenebrosa: che importa?  
Cammina, cammina, cammina.

La forma del sonetto viene dunque mescolata alla forma della canzonetta mediante due delle sue caratteristiche principali: il verso breve e il ritornello. È questo uno dei luoghi di maggior sperimentalismo toccato nell'ambito del sonetto da Graf. Anche dal punto di vista ritmico, questi settenari sono fortemente influenzati dalla melica: l'accento di tutti i settenari delle quartine batte sulla terza e sulla sesta sillaba, creando una forte inerzia ritmica sia orizzontale che verticale. Il ritmo delle terzine invece è più vario, complice il novenario finale di seconda quinta e ottava, che disillude l'attesa finale di un accento sulla sesta sillaba, come a frenare improvvisamente un andamento troppo cantilenante, poco adatto alla forma del sonetto.

Dopo aver analizzato questi due schemi desueti, prendiamo in considerazione un altro fatto interessante, che ci suggerisce ancora una volta l'avvicinamento del sonetto ad un'altra forma metrica: mescolando endecasillabi e settenari (in quattro sonetti) Graf adotta «un principio costruttivo proprio della stanza di canzone (la compresenza delle due misure versali)»<sup>46</sup> nell'architettura di un sonetto. Guardando gli schemi di questi sonetti (tabella 2.7) osserviamo che: in due casi troviamo un solo endecasillabo posto come ultimo verso, a chiusura del testo; in un caso troviamo due endecasillabi, di cui uno al v. 9 e uno al v. 14, che circoscrivono così lo spazio della

---

<sup>46</sup> Bozzola 2016, p. 33.

sirma. Un ultimo caso, dove l'endecasillabo è usato tre volte: alla fine di ogni quartina, e alla fine della seconda terzina, in questo modo spezzando la fronte in due piedi.

### 1.1.3 *Un caso particolare*

Come ultima osservazione, proponiamo l'analisi di un testo che può essere considerato, a nostro parere, un caso di manipolazione, unico nella produzione grafiana: un sonetto camuffato e ricombinato, intitolato *La feluca*<sup>47</sup>, nella raccolta *Dopo il tramonto*:

Nubi accese, color di rubino,  
passan lente nel cielo turchino;  
sopra l'onda, che d'ostro si fuca,  
passa lenta una negra feluca.

Una voce soave e sonora,  
che minaccia, che piange, che implora  
penetrata d'un intimo ardor,

al singulto di mesta chitarra  
sale, scende, s'infrange, - rinarra  
una storia bizzarra d'amor.

Via pel ciel che s'infosca più lente  
van vogando le nuvole spente;  
sopra il mar, che di bujo s'ingombra,  
la feluca dilegua nell'ombra.

Si tratta di un testo non impaginato come un sonetto, ma che rimanda ad esso per la presenza di due quartine e due terzine, disposte eccezionalmente in maniera diversa, con le quartine che fanno da cornice alle due terzine centrali. Ma la disposizione strofica

---

<sup>47</sup> p. 266.

non è l'unico elemento di scarto; infatti i versi non sono endecasillabi ma decasillabi, tutti rigorosamente con accento sulla terza, sulla sesta e sulla nona sillaba, quindi il testo è sottoposto a una notevole inerzia ritmica sia verticale che orizzontale, e quindi a un ritmo cantilenante. Inoltre lo schema è piuttosto bizzarro: aabb ccd<sup>t</sup> eed<sup>t</sup> eeff. Le quartine sono a rima baciata e le terzine sono formate da una rima baciata e una rima tronca. Il lavoro di sperimentazione sul sonetto non è dunque limitato alla ricombinazione dell'ordine delle strofe, ma si riflette anche sulla misura versale e sullo schema, attraverso meccanismi ancora una volta tipici della canzonetta.

Esempi simili di sonetto camuffato si possono trovare non di rado tra i poeti minori dell'Ottocento; si veda *Amore morto* di Remigio Zena, «un sonetto rovesciato (a testa in giù, morto come l'amore che vi è descritto), in cui le terzine precedono le quartine, secondo lo schema Abb Acc DEED EDDE»<sup>48</sup>, con intento parodico e secondo un modello già sperimentato da Verlaine; oppure un sonetto camuffato e ricombinato di Emilio De Marchi intitolato *Il triste ritorno*, che, come quello di Graf, presenta le terzine al centro del testo, incorniciate dalle quartine (ma lo schema di rime è diverso). Come rilevato da Magro, «nella terza edizione de *Les fleurs du mal* di Baudelaire (1868) si trova un testo intitolato *L'avvertiseur* (apparso in rivista il 15 settembre 1861) costruito esattamente nello stesso modo; ma anche D'Annunzio non si fa mancare l'occasione in *Agli olivi*, sonetto della *Chimera* (1890)»<sup>49</sup>. E Graf, poeta erudito e attento al contesto culturale della propria epoca, non poteva non esserne influenzato, tanto da cimentarsi, anche se solo una volta, in una sperimentazione simile.

In effetti, in un'epoca i cui la metrica tradizionale inizia a vacillare, il sonetto è una delle poche forme petrarchesche che continua ad essere usata frequentemente, non senza manipolazioni e spinte contaminatorie «secondo l'esempio della poesia francese, a partire dai suoi massimi (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé)»<sup>50</sup>. Ma anche le poesie dei simbolisti minori francesi ebbero la loro influenza nei poeti italiani di fine Ottocento e primo Novecento, anche grazie all'«antologia a cura di Adolphe Van Bever e Paul Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui. Morceaux choisis*, Paris, Mercure de France,

---

<sup>48</sup> Bozzola 2016, p. 52.

<sup>49</sup> Magro-Soldani 2017, p. 176.

<sup>50</sup> Bozzola 2016, p. 33.

1929, 3 voll., che, con le sue molteplici edizioni [...] ebbe una notevole fortuna in Italia e fu uno dei principali canali di diffusione della poesia simbolista francese»<sup>51</sup>.

L'influenza dei poeti francesi è già stata rilevata da Mengaldo, in particolare in un saggio dedicato a Govoni, nel quale scrive:

nell'area poetica simbolista-liberty e poi crepuscolare si osserva una notevole inquietudine nei confronti della forma-sonetto, probabilmente suggerita anche dai modelli francesi. E sono, a volte con irregolarità nello schema e nelle rime, sonetti di alessandrini (p. es. Giorgio Contri, Roccatagliata, Corazzini, Gozzano...), sonetti minori e minimi, con testi di misure che vanno dal novenario – con prevalenza del settenario – in giù fino al bisillabo di Botta (De Bosis, Graf, Botta appunto, Corazzini, Marrone), sonetti complicati dall'aggiunta in testa o in coda di una quartina (Lucini, E. Orlandi), a parte i più normalmente caudati e rinterzati.<sup>52</sup>

Tra i poeti minori italiani troviamo inoltre esempi di sperimentazione estrema, su più piani. Oltre agli esempi di sonetti camuffati e ricombinati di cui si è detto sopra, di sonetti minori e minimi, si veda *Gloria in excelsis* di Giovanni Camerana dove la rima tradizionale viene sostituita dalla rima ritmica (tra parole sdrucchiole) in quasi tutto il testo<sup>53</sup>. Oppure i sonetti per l'occhio di Luigi Capuana: «a prima vista questi testi corrispondono perfettamente all'immagine che per consuetudine il lettore ha del sonetto. Il numero di versi (14) e soprattutto la divisione in due quartine e due terzine, sottolineata anche dalla chiusura sintattica delle singole strofe, sembrano esibire una pacifica apparenza (metrica)»<sup>54</sup>.

Nel complesso Graf, seppure non sia esente da spinte innovatrici, rimane nei ranghi della tradizione: la maggior parte dei sonetti è in endecasillabi, tutti suddivisi regolarmente in due quartine e due terzine, e anche se gli schemi sono spesso rari, mai si svincolano dai limiti posti dalla tradizione e dall'istituto della rima. Il desiderio di innovazione si riflette sulla ricerca di nuove combinazioni: nelle quartine attraverso lo sviluppo di uno schema – incrociato o alternato- ma anche della sua variante con

---

<sup>51</sup> Bozzola 2009, p. 95.

<sup>52</sup> Mengaldo 1987, p. 144.

<sup>53</sup> Cfr. Bozzola 2016, p. 34.

<sup>54</sup> Magro – Soldani 2017, p. 171.



inversione della sequenza rimica nella seconda quartina; nelle terzine con la ricerca di complessità degli schemi su tre rime. E abbiamo potuto notare che il tasso maggiore di sperimentazione si trova proprio nelle terzine, in particolare in quelle dei sonetti minori, forse perché questa variante del sonetto è tradizionalmente la più leggera e dunque il terreno più adatto alle innovazioni: all'intrinseca rottura del vincolo versale endecasillabo-sonetto (come si è detto, dovuta anche all'influenza dei poeti francesi), va aggiunta la sperimentazione a livello di schema di rime che, come abbiamo visto, allude spesso ad altri metri: alla canzonetta (attraverso forme che alludono al ritornello) e alla canzone (attraverso la mescolanza di endecasillabi e settenari). E Graf certo non è immune all'influenza dei poeti francesi, tanto da cimentarsi, in un sonetto con lo schema sul modello francese ccd eed, e in sonetto camuffato già sperimentato da Baudelaire e Verlaine, oltre che dai simbolisti minori francesi. Ma come abbiamo visto si tratta di sperimentazioni occasionali e circoscritte, in contrasto con l'andamento generale, molto ligio alla tradizione metrica.

## 1.2. *L'ode e la canzonetta*

Il numero di odi e di canzonette nell'opera grafiana è nettamente maggiore rispetto alle altre forme metriche. Per canzonetta intendiamo un testo articolato:

in strofe uguali fra loro per formula sillabica (stessi tipi di verso nello stesso ordine) e schema delle rime. [...]. I versi sono preferibilmente brevi, con ammissione di tutte le misure e di tutte le loro combinazioni; le rime possono essere, oltre che piane, anche sdruciole o tronche [...]; lo schema può prevedere rime irrelate (con preferenza di quelle sdruciole, che funzionano in questo caso da 'rime ritmiche' [...])<sup>55</sup>.

La sua forma è vicina a quella dell'ode, dalla quale può essere distinta quando «la presenza dell'endecasillabo insieme con il settenario, in una strofa di versi piani, riporta

---

<sup>55</sup> Beltrami 2011. p. 354.

al tipo della canzone-ode in endecasillabi e settenari»<sup>56</sup>. Tuttavia non sempre il confine tra l'una e l'altra forma è ben delimitato, e le differenze spesso si giocano più sul piano dello stile e dell'argomento che sul piano del metro vero e proprio. Ad esempio «gli schemi di tutti settenari piani sono ambigui fra i due tipi, se questi si dovessero, come non si devono, distinguere rigidamente»<sup>57</sup>. Pertanto abbiamo deciso trattare gli schemi di odi e canzonette assieme.

Odi e canzonette coprono buona parte delle raccolte: in *Dopo il tramonto* e in *Le rime della selva* questi metri sono i prevalenti, rispettivamente l'86% e 98% del totale dei testi. In *Medusa* e *Morgana* odi e canzonette costituiscono circa la metà dei testi, rispettivamente il 45% ed il 64%. *Le Danaidi* è la raccolta che, rispetto alle altre, presenta meno odi e canzonette, il cui numero corrisponde al 27% della raccolta.

	<b>ODI E CANZONETTE</b>	<b>TOTALE TESTI</b>	<b>%</b>
Medusa (1880)	81	180	45%
Dopo il tramonto (1890)	59	68	86%
Le Danaidi (1897)	22	81	27%
Morgana (1901)	51	79	64%
Le rime della selva (1906)	99	101	98%
<b>TOTALE</b>	312	509	

*Tabella 1.8: presenza di odi e canzonette all'interno delle raccolte.*

Alcuni dei componimenti presenti all'interno di queste raccolte sono suddivisi a loro volta in sezioni; in certi casi le diverse sezioni di un componimento hanno lo stesso schema mentre in altri casi hanno schemi diversi. Per dare conto di tutti gli schemi attestati abbiamo deciso di considerare come testo a sé stante ogni sezione. Invece, nei casi in cui abbiamo registrato un cambiamento di schema all'interno di un testo non suddiviso in sezioni, lo abbiamo considerato come testo unico nel conteggio, ma abbiamo registrato la seconda variante dello schema per completezza di rappresentazione.

<sup>56</sup> Beltrami 2011, p. 358.

<sup>57</sup> Ivi, p. 141.

La lunghezza di odi e canzonette è molto varia: va da un minimo di 2 a un massimo 52 strofe. Per quanto riguarda la morfologia delle strofe, le raccolte si compongono di strofe ternarie, tetrastiche, pentastiche, esastiche, eptastiche ed ottastiche. Nei prossimi paragrafi, per ogni tipo di strofa (ternaria, tetrastica, ecc.) abbiamo registrato gli schemi attestati e le relative occorrenze, specificando quando si tratta di strofa geminata o di strofa geminata continua. Per strofa geminata intendiamo:

quella strofa in cui siano individuabili i tratti seguenti: 1. la formazione per accostamento di due sotto-unità strofiche; 2. la struttura omomorfa di tali sotto-unità, ovvero la loro identità di misura e di profilo rimico; 3. la presenza di almeno una rima di collegamento tra versi corrispondenti nelle due parti»<sup>58</sup>;

Invece, per strofa geminata continua intendiamo «le serie strofiche in cui la rima di collegamento rimane la stessa per tutto il testo»<sup>59</sup>.

In ogni tabella sono indicati: nella prima colonna gli schemi registrati, nella seconda colonna il tipo di strofa (geminata, geminata continua, e indivisa quando non è specificato); e nelle altre colonne il numero di occorrenze per ogni raccolta<sup>60</sup>.

### 1.2.1 Strofe ternarie

	<b>STROFE TERNARIE</b>	<b>ME</b>	<b>D T</b>	<b>DA</b>	<b>MO</b>	<b>RS</b>
1	$a^{5,5}b^{5t} : c^{5,5}b^{5t}$	geminata	1			
2	$a^8a^8a^8$		1			
3	$a^7BC : a^7BC$	gem. continua		1		
4	$a^7b^{10}c^{7+7} : a^7b^{10}c^{7+7}$	geminata		1		
5	$a^{10}b^{10}a^{10} : a^{10}b^{10}a^{10}$	geminata continua			1	

Tabella 1.9: schemi delle strofe ternarie.

<sup>58</sup> Zucco 2001, p. 14.

<sup>59</sup> Ivi, p.15.

<sup>60</sup> Abbiamo semplificato i nomi delle raccolte in ME (*Medusa*), DT (*Dopo il tramonto*), DA (*Le Danaidi*), MO (*Morgana*) e RS (*Le rime della selva*).

Iniziamo l'analisi delle odi e delle canzonette partendo dal tipo strofico più breve, le strofe ternarie. Come possiamo notare nella tabella 1.9, Graf usa solo cinque volte le strofe ternarie, e solo nelle prime tre raccolte. In *Medusa* troviamo due testi di questo tipo: il primo<sup>61</sup> è formato da strofe geminate di quinari, collegate a due a due mediante la rima tronca dell'ultimo verso; il secondo testo<sup>62</sup> è in ottonari, e ha una struttura rimica alquanto bizzarra perché ogni strofa è monorima. Anche in *Dopo il tramonto* ci sono due casi di strofe ternarie, entrambe geminate, secondo lo schema ABC : ABC: il primo testo<sup>63</sup> è formato da un settenario e due endecasillabi, disposti in strofe geminate continue collegate dalla rima a al primo verso; il secondo<sup>64</sup> è un po' più complesso, formato, in crescendo, da un settenario, un decasillabo e un doppio settenario. L'ultima strofa ternaria si può trovare in *Le Danaidi*: si tratta di un testo<sup>65</sup> interamente in decasillabi, dove si ripetono le stesse rime secondo lo stesso schema dall'inizio alla fine della poesia.

### 1.2.2 Strofe tetrastiche

	<b>STROFE TETRASTICHE</b>	<b>ME</b>	<b>DT</b>	<b>DA</b>	<b>MO</b>	<b>RS</b>
1	ABBA	31	28	8	12	
2	ABAB	21	14	4	4	
3	a <sup>7</sup> b <sup>7</sup> b <sup>7</sup> a <sup>7</sup>			3	17	19
4	a <sup>7</sup> b <sup>7</sup> a <sup>7</sup> b <sup>7</sup>	1		1	2	12
5	a <sup>8</sup> b <sup>8</sup> b <sup>8</sup> a <sup>8</sup>				1	47
6	a <sup>8</sup> b <sup>8</sup> a <sup>8</sup> b <sup>8</sup>				1	20
7	a <sup>8</sup> b <sup>8</sup> a <sup>8</sup> <u>b</u> <sup>8</sup>	gem. continua				1

8	a <sup>7</sup> b <sup>7</sup> BA	2	1			
9	a <sup>7</sup> BBA	1				

<sup>61</sup> *Romanza esile*, p. 175.

<sup>62</sup> *Prece suprema*, p. 220.

<sup>63</sup> *Giunge il nocchier funereo*, p. 330.

<sup>64</sup> *I monaci morti*, p. 343.

<sup>65</sup> *Ultima campana*, p. 534.

10	$a^7 b^7 B a^7$		1				
11	$a^7 B B a^7$		1				
12	$A B B a^7$		1				
13	$a^7 b^7 b^7 A$		1				
14	$A b^5 B a^5$		1	1			
15	$a^7 b^7 b^9 a^7$				1		
16	$a^{10} b^{10} b^{10} a^{10}$					2	
17	$A b^7 B a^{7+7}$			1			
18	$a^{7+7} b^{7+7} b^{7+7} a^{7+7}$				2		
19	$a^7 b^7 B a^7 : a^7 c^7 C a^7$	gem. continua	2				
20	$a^7 B B a^5 : a^7 C C a^5$	gem. continua	1				

21	$a^7 B A b^7$		2				
22	$a^7 B A B$		2				
23	$a^7 B a^7 b^7$		1				
24	$a^7 b^7 A B$			1			
25	$a^{10} b^6 a^{10} b^6$		1				
26	$a^{6+6} b^9 a^{6+6} b^9$		1				
27	$a^8 b^6 a^8 b^8$			1			
28	$A B a^{7+7} B$			1			
29	$a^8 b^6 a^{6+6} b^8$			1			
30	$A B a^{7+7} b^{7+7}$			1			
31	$a^{10} b^5 a^{10} b^{10}$				1		
32	$a^9(a) \underline{b}^9(b) \underline{a}^9 b^9 :$ $b^9 a^9 \underline{b}^9 \underline{a}^9 :$ $a^9 b^9 \underline{a}^9 \underline{b}^9$	gem. continua			1		
33	$A B A b^5$					1	
34	$a^{7+7} B a^{7+7} B$					1	
35	$a^{12} b^{10} a^{12} b^{10}$					1	
36	$a^{7+7} b^{7+7} a^{7+7} B$					1	
37	$a^{7+7} a^7 b^{7+7} b^7$					1	
38	$a^{7+7} b^{7+7} a^{7+7} b^{7+7}$					2	
39	$\underline{A} B A B : \underline{A} C A C$	gem. continua	1				

40	$AX^SAX^S$		1				
41	$Ab^7X^SB : Ac^7X^SC$	geminata	1				
42	$a^{10}a^{10}(b)b^{10}x^{10t}$	gem. continua		1			
43	$Ab^7b^7A : Xc^7c^7A$			1			
44	$X^SAX^SA$					1	
45	$AB(b)XA$		1				

Tabella 1.10: schemi delle strofe tetrastiche.

Il numero di odi e canzonette a strofe tetrastiche è nettamente maggiore rispetto agli altri tipi strofici. Inoltre, gli schemi registrati sono molti (45), ma quasi tutti sono costruiti su due rime, alternate o incrociate. La varietà degli schemi si trova sul piano della formula sillabica e non sullo schema di rime. Osservando la tabella 1.10 possiamo notare che i primi sei schemi sono quelli più usati, tutti a rima alternata o incrociata: (1) e (2) interamente in endecasillabi, (3) e (4) in settenari, (5) e (6) in ottonari. Analizzando l'andamento delle raccolte, vediamo che da *Medusa* a *Le Danaidi* c'è una netta preferenza per l'endecasillabo; *Morgana* segna un punto di snodo perché i testi in endecasillabi sono quasi alla pari con i testi in settenari, per arrivare poi alle *Rime della selva* dove settenari e ottonari sono gli unici versi presenti nella raccolta (ricordiamo che quest'ultima raccolta è formata quasi interamente da canzonette, tutte in settenari e ottonari, sempre a rima incrociata o alternata).

Gli altri schemi hanno formule sillabiche varie ma sono quasi sempre costruiti su due rime: alternate da (8) a (20) e incrociate da (21) a (39); gli schemi da (40) a (45) sono quelli con rime ritmiche. È presente un'ampia gamma di versi in molte combinazioni: troviamo quinari, settenari, ottonari, novenari, decasillabi, endecasillabi, doppi senari e doppi settenari.

Alcuni degli schemi presenti nella tabella si discostano dalla tendenza generale in qualche loro aspetto, o hanno una struttura complessa che rende necessaria una spiegazione più approfondita. Ad esempio lo schema (32)<sup>66</sup> è l'unico ad avere una struttura asimmetrica: è formato da tre quartine di novenari disposti secondo lo schema:  $a^9(a)\underline{b}^9(b)\underline{a}^9b^9 : b^9a^9\underline{b}^9\underline{a}^9 : a^9b^9\underline{a}^9\underline{b}^9$ . Vediamo il testo:

<sup>66</sup> *La falce*, p. 533.

Di nubi tra folle sfacelo  
io vidi nel cielo una falce:  
la falce era lucida, il cielo  
d'un crudo biancore di calce.

Negli orti né frasca né tralce;  
sui campi né fiore né stelo...  
Che tronca, che miete la falce,  
la falce ch'io vidi nel cielo?

Non trema nell'ombra di gelo  
la trista canzone del salce?...  
È notte. Fa freddo. Nel cielo  
io vedo rotare una falce.

La prima quartina è a rima alternata con due rime al mezzo al secondo e terzo verso; la seconda quartina è a rima alternata ma con inversione della sequenza rimica<sup>67</sup>; la terza strofa è di nuovo a rima alternata, come la prima strofa ma senza rime al mezzo. Inoltre, la parola-rima /falce/ al verso 2 si ripete al verso 7 e al verso 12. Allo stesso modo la parola-rima /cielo/ del verso 3 viene ripetuta al verso 8 e al verso 11. Quindi le parole-rima del terzo e quarto verso vengono ripetute negli ultimi due versi delle quartine successive, prima nello stesso ordine, poi in ordine invertito.

Un altro schema eccezionale è il (42)<sup>68</sup>, la cui struttura è particolarmente complessa; si tratta di una poesia formata da cinque quartine di decasillabi. Gli ultimi versi di ogni strofa rimano tra loro mediante la rima tronca /-or/ (quindi non una rima ritmica), dando luogo a delle geminate continue. Inoltre il terzo verso di ogni strofa sarebbe irrelato se non rimasse sistematicamente con il primo emistichio del verso stesso, secondo lo schema: a<sup>10</sup>a<sup>10</sup>(b)b<sup>10</sup>x<sup>10t</sup> (ad esempio al verso 3: « passa grave – la livida nave»). Si vedano le prime due quartine:

---

<sup>67</sup> È lo stesso meccanismo che Graf usa nelle quartine dei sonetti (cfr. par. 1.1.1).

<sup>68</sup> *Fra mare e cielo*, p. 346.

Sotto un cielo d'acciajo brunito,  
sullo specchio del mare infinito,  
passa grave – la livida nave  
dietri al raggio del sole che muor.

Dal traverso cammin rompe un grumo  
procelloso di torbido fumo;  
dalla poppa – si spiega, si sgroppa  
la bandiera d'incerto color.

Vediamo ora lo schema (45)<sup>69</sup>: si tratta di otto quartine di endecasillabi disposte secondo lo schema AB(b)XA: il terzo verso è irrelato e piano nella prima e nella seconda strofa, e nella settima e ottava strofa. Trascriviamo le quattro strofe centrali, che presentano delle particolarità rispetto alle altre:

(3) Laggiù, guardate! In ogni parte sua  
negro lo scafo; avviluppata e nera  
una bandiera penzola da poppa,  
bieca si drizza una Medusa a prua.

(4) Splendon vestiti di lucenti lame  
gli alberi smisurati; per le nere  
cave troniere luccicano in doppia  
fila i cannoni color di rame.

(5) A prora, a poppa, in cima agli alti fusti,  
ai gran canapi, su, stanno ammucchiati,  
stanno aggrappati i cento marinai,  
estenuati, pallidi, vetusti.

(6) Il capitano coi cento marinai,  
scrutando il cielo, investigando il morto

---

<sup>69</sup> *Il vascello fantasma*, p. 71.



pelago, un porto invan spiando, il porto  
sempre invocato e non raggiunto mai.

Nelle quattro strofe centrali Graf attua un movimento di *correzione* delle rime irrelate, sebbene la forma metrica, nella teoria, non ne escluda la presenza; infatti la quasi-rima /poppa/ : /doppia/ tra la terza e la quarta strofa, collega le due quartine, dando luogo a una specie di geminata, e sottraendo quei versi dalla rima irrelata che il lettore si aspetterebbe. Inoltre, nella quinta strofa il verso tre, che dovrebbe essere irrelato, rima con il primo verso della strofa successiva. E il terzo verso della sesta strofa rima al mezzo all'interno dello stesso verso. Vediamo quindi un tentativo un po' bislacco di ridurre al minimo le rime irrelate, che tuttavia tornano a comparire nella stessa posizione nelle ultime due strofe.

L'ultimo caso che vogliamo analizzare è il (43)<sup>70</sup>: l'ultimo verso di ogni strofa rima con l'ultimo della successiva a coppie. Lo schema delle prime due quartine, geminate, è:  $Ab^7b^7A : Xc^7c^7A$ ; il primo verso della seconda emi-strofa è irrelato e piano; ma nelle strofe successive è irrelato anche il primo verso della prima emi-strofa, e dunque la prima quartina risulta così un'eccezione.

### 1.2.3 Strofe pentastiche

	<b>STROFE PENTASTICHE</b>	<b>ME</b>	<b>DT</b>	<b>DA</b>	<b>MO</b>	<b>RS</b>
1	$a^7b^7a^7b^7c^5$ : geminata $d^7e^7d^7e^7c^5$		1			
2	$a^7b^7b^7a^7b^7$		1			
3	$a^5a^5x^5s^5s^5a^5$				1	

Tabella 1.11: schemi delle strofe pentastiche.

<sup>70</sup> *Ai signori poeti*, p. 379.

Graf scrive solo tre canzonette in strofe pentastiche: due volte in *Dopo il tramonto* e una volta in *Morgana*. Nel primo caso<sup>71</sup> c'è un testo a strofe geminate composte da tre settenari e un quinario finale, collegate tra loro mediante l'ultima rima piana. Nel secondo caso<sup>72</sup> un testo interamente in settenari. Nel terzo caso<sup>73</sup> un testo in quinari, con una rima ritmica tra parole sdrucciole tra il terzo e il quarto verso.

#### 1.2.4 Strofe esastiche

	STROFE ESASTICHE		ME	DT	DA	MO	RS
1	Ab <sup>7</sup> Cd <sup>7</sup> Ac <sup>5</sup> : Eb <sup>7</sup> Fd <sup>7</sup> Ef <sup>5</sup>	geminata	1				
2	a <sup>7+7</sup> a <sup>7+7</sup> b <sup>7+7</sup> c <sup>7+7</sup> c <sup>7+7</sup> b <sup>7+7</sup> t		1				
3	a <sup>6</sup> b <sup>6</sup> x <sup>5</sup> x <sup>5</sup> b <sup>5</sup> a <sup>5</sup>			1			
4	a <sup>7</sup> b <sup>7</sup> a <sup>7</sup> b <sup>7</sup> c <sup>7</sup> C					1	

Tabella 1.12: schemi delle strofe esastiche.

Anche le strofe esastiche sono usate molto poco, in quattro poesie. Nel primo caso<sup>74</sup>, in *Medusa*, troviamo una coppia di strofe esastiche geminate, collegate mediante due rime: la rima /b/ al secondo verso e la rima /d/ al quarto verso. Nel secondo caso<sup>75</sup>, nonostante i versi siano impaginati in tre strofe da sei versi, il loro schema suggerisce un'ulteriore divisione in due strofe ternarie geminate, collegate tra loro mediante la rima tronca, secondo il modello aab<sup>t</sup> : ccb<sup>t</sup>. Il terzo testo<sup>76</sup> a strofe esastiche, presente in *Dopo il tramonto*, ha una struttura particolare: se la prima e la terza strofa mettono assieme senari e quinari (quindi parisillabi e imparisillabi), la seconda e la quarta strofa sono interamente in quinari. È come se la struttura del testo prendesse un andamento a coppie di strofe geminate collegate tra loro non mediante una rima, ma tramite

<sup>71</sup> *Fior di poesia*, p. 271.

<sup>72</sup> *Sotto il salice*, p. 277.

<sup>73</sup> *Fuochi fatui*, p. 631.

<sup>74</sup> *Un pensiero*, p. 143.

<sup>75</sup> *L'abete solitario*, p. 209.

<sup>76</sup> *Fuochi fatui*, p. 259.

un'infrazione alla regola tradizionale. L'ultimo caso<sup>77</sup> è più regolare, formato da cinque settenari e un endecasillabo finale.

### 1.2.5 Strofe eptastiche

	STROFE EPTASTICHE	ME	DT	DA	MO	RS
1	$x^{5s}x^{5s}x^5a^5x^{5s}x^{5s}b^5$ : $x^{5s}x^{5s}x^5a^5x^{5s}x^{5s}b^5$ geminata	1				
2	$a^5b^5b^5Ab^5b^5B$	1				

Tabella 1.13: schemi delle strofe eptastiche.

Entrambe le poesie a strofe eptastiche sono collocate all'interno di *Medusa*. Il primo testo<sup>78</sup> è formato da due strofe eptastiche, composte quasi interamente da rime ritmiche tra parole sdrucciole; il quarto e l'ultimo verso della prima strofa hanno però due rime piane a e b, che rimano con la strofa successiva, dando luogo ad una strofa geminata.

### 1.2.6 Strofe ottastiche

	STROFE OTTASTICHE	ME	DT	DA	MO	RS
1	$a^7b^7a^7b^7c^7d^7c^7d^7$		1			
2	$x^{8s}a^6x^{8s}a^6x^{8s}b^8x^{8s}b^8$		1			
3	$x^{8s}a^6x^{8s}a^6b^8c^8b^8c^8$			1		

Tabella 1.14: schemi delle strofe ottastiche.

I casi di strofe ottastiche sono tre; tuttavia, nonostante il primo<sup>79</sup> e il secondo<sup>80</sup> testo siano impaginati in strofe da otto versi, consultandone gli schemi, possiamo ridurre

<sup>77</sup> *Ciò che gorgheggia la fonte*, p. 590.

<sup>78</sup> *Foglie secche*, p. 110.

<sup>79</sup> *La martire II*, p. 262

ulteriormente le strofe dividendole a metà; nel primo caso otterremo lo schema tetrastico a rime alternate  $a^7b^7a^7b^7 : c^7d^7c^7d^7$ ; nel secondo caso otterremo lo schema  $x^{8s_1}a^6x^{8s_2}a^6 : x^{8s_1}b^8x^{8s_2}b^8$ . Un altro fatto interessante si presenta nel terzo caso<sup>81</sup>, nel quale la prima strofa presenta la rima b tra parole sdrucciole in perfetta omofonia (/taciti/ al verso 5, /selvatici/ al v. 7), mentre le altre strofe presentano nella stessa posizione parole sdrucciole che formano però rime ritmiche. Anche in questo caso dunque è possibile una bipartizione della strofa in una coppia geminata secondo lo schema  $x^{8s_1}a^6x^{8s_2}a^6 : x^{8s_1}b^8x^{8s_2}b^8$ .

### 1.2.7 *Infrazioni*

Nelle odi e canzonette di cui abbiamo appena descritto gli schemi Graf non porta sempre avanti lo stesso schema: a volte lo schema di rime cambia all'interno dello stesso testo, in maniera sistematica o casuale.

In alcuni testi cambia lo schema di rime, ma il numero di versi e la formula sillabica rimangono gli stessi<sup>82</sup>. A una serie a rima alternata può seguire una serie a rima incrociata come nel caso di *Simulacro*<sup>83</sup>, dove le prime otto quartine sono a rima alternata, e le ultime due a rima incrociata. Oppure può accadere che in un testo in cui la maggioranza delle strofe sono a rima incrociata ne compaiano una - o più di una - a rima alternata, senza regolarità. È questo il caso di *A Issione*<sup>84</sup>, testo formato da otto quartine, quasi tutte a rima incrociata ad eccezione della quinta e dell'ottava che sono a rima alternata. Inoltre possono alternarsi regolarmente strofe a rima incrociata e a rima alternata (o viceversa), come in *Cime di monti*<sup>85</sup>, testo formato da undici quartine, alternativamente a rima alternata e incrociata.

In altri casi il cambio dello schema riguarda non solo la rima ma anche il numero di versi e la formula sillabica. Infatti, come abbiamo specificato all'inizio di questo paragrafo, alcune poesie – non suddivise in sezioni – presentano uno o più cambiamenti

<sup>80</sup> *Invocazione a Venere*, p. 349.

<sup>81</sup> *La danza dello scheletro*, p. 453.

<sup>82</sup> Questo fatto è già stato rilevato da Bozzola 2016, p. 81: «Nel 1906 Arturo Graf incomincia *A un corvo* con una quartina a rima alternata, l'intero sèguito della poesia presenta lo schema incrociato».

<sup>83</sup> P. 33.

<sup>84</sup> P. 519.

<sup>85</sup> P. 291.

di schema all'interno del testo stesso. Ad esempio in *Prece suprema*<sup>86</sup> troviamo tre gruppi di strofe: il primo formato da tre strofe eptastiche in quinari ed endecasillabi, disposti secondo lo schema a<sup>5</sup>b<sup>5</sup>b<sup>5</sup>Ab<sup>5</sup>b<sup>5</sup>B; il secondo gruppo è formato da dodici strofe ternarie di ottonari monorimi (aaa / bbb); e infine il terzo gruppo è formato da tre strofe eptastiche con lo stesso schema del primo gruppo. Non consideriamo infrazioni allo schema invece quei testi suddivisi in sezioni che cambiano schema da una sezione all'altra, dato che ogni sezione può essere considerato un testo a se stante. Ad esempio *La martire*<sup>87</sup> è suddivisa in sezioni, ognuna delle quali è formata da nove strofe tetrastiche secondo lo schema a<sup>12</sup>b<sup>10</sup>a<sup>12</sup>b<sup>10</sup>, sei ottastiche secondo lo schema ababcdcd, e cinque tetrastiche secondo lo schema ABBA. Tuttavia la diversità degli schemi è giustificata dall'appartenenza a una sezione separata dalle altre.

Oltre a passare da uno schema all'altro, nelle maniere appena descritte, Graf commette altre - e più rare - infrazioni. Ad esempio, in *Commiato*<sup>88</sup> ci sono tre strofe tetrastiche, tutte formate da un novenario al primo e ultimo verso, e un senario al secondo e terzo verso. Quindi le strofe sono uguali per numero di versi e formula sillabica, ma lo schema di rime non è regolare. Vediamo il testo:

Siccome, in silenzio, produce  
 la pianta i suoi fiori,  
 del pari, in silenzio,  
 le nude mie rime io produco.

Cui sian per piacere i suoi fiori  
 non chiede la pianta:  
 così non io chiedo  
 cui sian per piacere le rime.

Son fiori le rime. Alle api  
 i fiori dan miele:  
 dan miele ed assenzio  
 all'anime altere le rime.

---

<sup>86</sup> P. 219.

<sup>87</sup> P. 261.

<sup>88</sup> P. 546.

Le uniche rime possibili sono tra i versi 2 e 5 (rima identica: /fiori/), 3 e 11 (/silenzio/ : /assenzio/), e 8 e 12 (rima identica: /rime/). Le restanti 12 rime sono irrelate. È curioso che l'unico testo in cui viene meno quasi completamente la rima, sia proprio un testo che la esalta («son fiori le rime»).

Ma ricordiamo altri due casi minori di irregolarità nell'impianto rimico; abbiamo visto *La falce* al paragrafo 1.2.2 dove lo schema  $a^9(a)\underline{b}^9(b)\underline{a}^9b^9 : b^9a^9\underline{b}^9\underline{a}^9 : a^9b^9\underline{a}^9\underline{b}^9$  vede un cambiamento nella seconda strofa dove la rima alternata subisce un'inversione della sequenza. Oppure *Il vascello fantasma* dove troviamo delle rime irrelate in posizione non fisse: il terzo verso è irrelato e piano nella prima e nella seconda strofa, e nella settima e ottava strofa, mentre nelle strofe centrali trova sempre una corrispondenza, ma non in posizioni fisse.

Un ultimo caso di infrazione, questa volta della formula sillabica, è quello di *Speranza*<sup>89</sup>: sei strofe tetrastiche a rima alternata, ad eccezione dell'ultimo verso in cui vengono meno sia la misura versale che la rima:

Nella custodia di metal, diritto  
s'appunta l'ago all'immutabil polo:  
sopra la poppa a cifre d'oro è scritto:  
SPERANZA...

Le strofe precedenti mettono in scena un misterioso brigantino che affronta una terribile tempesta, e l'ultima strofa, con le parole di Bozzola, «mette a nudo la breve allegoria, troncando l'ultimo verso con il nome dell'imbarcazione. [...] È una vera e propria violazione della convenzione metrica, un'irruzione della ragione del contenuto nella forma. Saltano il verso e la rima, a lasciare drammaticamente sospeso l'esito della navigazione e la conclusione della vicenda che vi è allegoricamente adombrata»<sup>90</sup>.

Come rilevato da Bozzola, «si può osservare, nell'Ottocento, accanto alla diffusione relativa della canzone libera, un'analogha liberazione relativa alla forma della canzonetta»<sup>91</sup>. Le infrazioni commesse da Graf sono minime ma riflettono la

---

<sup>89</sup> P. 17.

<sup>90</sup> Bozzola 2016, pp. 83-84.

<sup>91</sup> Ivi, p. 94.

rivendicazione di una parziale libertà, in affinità con gli altri poeti minori dell'Ottocento, in particolare di quelli di fine secolo.

Nel complesso, abbiamo visto che Graf scrive odi e canzonette che vanno dalle tre alle sette strofe; raramente compone delle strofe ottastiche, le quali, quando compaiono, per la loro struttura possono essere ricondotte a una misura tetrastica, nonostante siano impaginate diversamente.

L'andamento generale degli schemi ci suggerisce una predilezione di Graf per le strofe tetrastiche, in endecasillabi nelle prime raccolte, e poi in settenari e ottonari nella penultima e – soprattutto - ultima raccolta. Quindi gli schemi più frequenti hanno strutture abbastanza semplici.

Nelle prime raccolte abbiamo rilevato una grande presenza dell'ode sul modello oraziano in «quartine di endecasillabi, che imita la struttura di quattro versi ('tetrastico') propria delle odi di Orazio, con rime incrociate ABBA o alternate ABAB»<sup>92</sup>, usate già da Trissino e Bembo, poi moltissimo da Chiabrera e da Fulvio Testi. Consultando il repertorio metrico di Zucco<sup>93</sup> sull'ode e la canzonetta nel Settecento, è possibile constatare che «continua nel Settecento l'uso cinque-secentesco del tetrastico di soli endecasillabi, negli schemi a rima abbracciata o alternata. Più spesso l'endecasillabo viene usato con il settenario»<sup>94</sup>, ma anche in altre combinazioni versali. Vediamo quindi che Graf, in questo senso, va leggermente in controtendenza con il secolo precedente, dando rilievo maggiore agli schemi in endecasillabi rispetto a quelli in endecasillabi e settenari. Tuttavia, quest'ultimo tipo strofico non è escluso dal repertorio grafiano, e vengono usate non di rado anche strofe tetrastiche dalla formula sillabica più complessa.

È nell'ultima raccolta che avviene un cambiamento di tendenza sostanziale: l'endecasillabo, verso nettamente prediletto nelle prime raccolte, viene sostituito con il settenario e l'ottonario piani, disposti sempre a rima alternata o incrociata, e solo in un caso in strofe geminate: assieme alla riduzione della varietà degli schemi, è presente una semplificazione massima a livello di costruzione della strofa, ma non a livello del ritmo, come vedremo nel capitolo 2.

---

<sup>92</sup> Beltrami 2011, p. 343.

<sup>93</sup> Zucco 2001.

<sup>94</sup> Ivi p. 216.

### 1.3 Altre forme metriche

Le odi e canzonette e i sonetti sono i metri maggiormente usati da Graf all'interno delle sue raccolte. Oltre a queste forme ne compaiono altre ma meno frequentemente. Si tratta di distici in endecasillabi o in doppi settenari (5), della terza rima (3), della stanza di canzone (2), di canzoni regolari e libere (3), di endecasillabi sciolti (4) e di polimetri (2). Nei prossimi paragrafi tratteremo queste forme a una a una.

#### 1.3.1 Il distico

Nelle due raccolte centrali, *Morgana* e *Le Danaidi*, capita spesso di imbattersi in testi formati da distici, in alcuni casi in endecasillabi, in altri casi in doppi settenari.

In *Morgana*, la poesia *Le due corone*<sup>95</sup> è formata da distici di endecasillabi; il testo ha un andamento dialogico e i distici sono impaginati in maniera particolare: ogni distico è preceduto da un piccolo titolo che indica la voce del parlante, o il re o il poeta:

IL RE

La mia corona è lavorata d'oro,  
tutta sparsa di gemme e sfavillante

IL POETA

La mia corona è di minor lavoro,  
intessuta di fior tutta e fragrante

Graf immagina uno scambio di battute tra il re e il poeta, i quali discutono su quale delle due corone sia la migliore. Togliendo i titoli-didascalie, vediamo quindi che si formano dei distici raggruppati a coppie, quindi delle quartine a rima alternata (ABAB CDCD...).

---

<sup>95</sup> P. 611.



Invece sono a rima baciata i distici presenti in due testi molto simili tra loro per struttura: *L'ultimo viaggio di Ulisse*<sup>96</sup> e *La leggenda di Eccarto*<sup>97</sup>, rispettivamente nel primo e nel secondo libro delle *Danaidi* (1897). Sono testi formati da endecasillabi a rima baciata, suddivisi in sezioni, ognuna delle quali ha un numero variabile di strofe, a loro volta di diversa lunghezza. In *L'ultimo viaggio di Ulisse* ci sono tre sezioni; la prima con cinque strofe di 30, 20, 26, 126 e 21 versi ciascuna; la seconda sezione ha tre strofe di 27, 34 e 32 versi ciascuna; la terza sezione è quella più lunga, formata da sette strofe di 46, 12, 16, 26, 28, 33 e 31 endecasillabi ciascuna. *La leggenda di Eccarto* ha sei sezioni; la prima la seconda e la quinta sezione sono formate da due strofe, la terza la quarta e la sesta sezione hanno una strofa ciascuna, sempre con un numero di versi differente. Sono entrambi testi molto lunghi, preceduti da una didascalia che riassume le altre riprese letterarie dei soggetti in questione; il primo, l'Ulisse omerico, ripreso - tra gli altri - da Dante e da Pascoli nei *Poemi conviviali*<sup>98</sup>; il secondo «la leggenda del monaco Felice, narrata da più e più scrittori del medio evo, ripetuta da parecchi poeti moderni, e viva tutt'ora nelle tradizioni popolari di molta parte d'Europa»<sup>99</sup>. Si tratta quindi di testi lunghi dall'andamento fortemente narrativo, che possono essere considerati dei piccoli poemetti.

Oltre ai distici in endecasillabi, all'interno di *Morgana* (1901) ci sono due testi in distici di doppi settenari, detti anche *martelliani*, ossia formati da due emistichi di settenari piani. È questo il caso di *Il requiem di Mozart*<sup>100</sup>, composto da una lunga serie di doppi settenari a rima baciata. Lo stesso vale per *Barbagli fra le tenebre*<sup>101</sup>, formato da sei distici, sempre a rima baciata. Il martelliano deriva dall'alessandrino francese e si diffonde in Italia fra Sei e Settecento nell'ambito della versificazione teatrale. «Tra le riprese degne di rilievo è quella di Carducci nella ballata romantica (*Sui campi di Marengo*), in quartine del tipo francese AABB»<sup>102</sup>.

---

<sup>96</sup> P. 413.

<sup>97</sup> P. 467.

<sup>98</sup> I *Poemi conviviali* di Pascoli sono usciti per la prima volta nel 1904. Si può supporre dunque che nella prima edizione delle *Danaidi* (del 1897) questi non fossero menzionati nell'introduzione a *L'ultimo viaggio di Ulisse*, come invece è fatto nella nostra edizione del 1922.

<sup>99</sup> P. 468.

<sup>100</sup> P. 608.

<sup>101</sup> P. 620.

<sup>102</sup> Beltrami 2011, p. 204.

### 1.3.2 *La terza rima*

In *Morgana* ci sono tre terzine di endecasillabi a rima incatenata; la prima, nel testo omonimo alla raccolta, *Morgana*<sup>103</sup>, formato da 12 terzine a rima incatenata (ABA BCB ... YZY Z); la seconda in *La porta di bronzo*<sup>104</sup> (7 terzine); la terza in *Iride*<sup>105</sup> (5 terzine). Il metro viene rispettato completamente sia nella misura versale sia nello schema rimico. Ma la terzina, un metro narrativo, qui viene usato per testi lirici. Graf non è l'unico tra i suoi contemporanei a compiere operazioni di questo tipo; come rilevato da Bozzola, «sono il segno più manifesto (e anche più banale) della perdita di funzionalità delle forme metriche le frequenti rotazioni di forme liriche verso testi di carattere narrativo e viceversa. Cominciando da questa parte: fra i *Poeti minori dell'Ottocento* sono reperibili ad esempio terzine dantesche in funzione lirica»<sup>106</sup>.

### 1.3.3 *La stanza di canzone*

È nella seconda raccolta, *Dopo il tramonto*, che compare per la prima volta una stanza di canzone: *La Venere di Milo*<sup>107</sup> è formata da 16 versi, endecasillabi e settenari, disposti secondo lo schema: axbaCDcDcEEYFFGG. All'interno dello schema potremmo individuare due piedi (ax ba) uguali per formula sillabica (anche se anomali dal punto di vista rimico), la *combinatio finale*, ma non la *concatenatio* tra piedi e sirma. Saltano inoltre all'occhio due rime irrelate, al v. 2 (/Louvre/) e al v. 12. Vediamo dunque delle infrazioni allo schema che probabilmente risentono della progressiva liberazione metrica a cui è sottoposta anche la canzone nel corso dell'Ottocento, e di cui parleremo nel prossimo paragrafo. Si tratta infatti di infrazioni compiute consapevolmente, e non errori commessi da Graf, il quale in un altro testo dimostra consapevolezza metrica nel comporre una stanza di canzone regolare: *Il vaso*<sup>108</sup> (in *Le Danaidi*) si presenta come una stanza di canzone di undici versi, endecasillabi e

---

<sup>103</sup> P. 553.

<sup>104</sup> P. 568.

<sup>105</sup> P. 594.

<sup>106</sup> Bozzola 2016, p. 53.

<sup>107</sup> P. 312.

<sup>108</sup> P. 543.

settenari, dallo schema: aBcCcAbDeeD. La forma è molto vicina a quella del madrigale cinquecentesco, ma si possono individuare due piedi e una sirma (aB cC) con *concatenatio*, proprie della stanza di canzone. Nonostante le partizioni tipiche della stanza di canzone risultino un po' deboli, questa volta il metro viene completamente rispettato.

#### 1.3.4 *Infrazioni nella canzone e la canzone libera*

Prima di iniziare l'analisi delle canzoni di Graf, sarà utile fare una premessa a livello terminologico e formale, specificando che per canzone libera intendiamo la «forma metrica che della canzone ha il raggruppamento dei versi in stanze, ma di lunghezza diseguale, e l'alternanza di endecasillabi e settenari, ma senza uno schema fisso e con rime libere»<sup>109</sup>. Quando invece la canzone presenta delle infrazioni alla forma tradizionale ma non delle violazioni all'isostrofismo la definiremo quasi-libera.

Tra le canzoni di Graf ci sono due canzoni libere e una canzone quasi-libera. È quest'ultimo il caso di *A un arbusto alpino*<sup>110</sup>, componimento presente in *Morgana*, formato da 5 stanze di endecasillabi e settenari con schema: aBCaBcDD; tutte e cinque le strofe hanno lo stesso numero di versi, lo stesso schema di rime e la stessa formula sillabica. Tuttavia sono presenti delle infrazioni: si possono individuare due piedi aBC aBc, che sono però diversi per formula sillabica. Inoltre la rima baciata conclusiva allude alla *combinatio* finale, ma non c'è la *concatenatio* tra piedi e sirma, anche perché si tratta di una specie di stanza contratta.

È invece una vera e propria canzone libera il componimento intitolato *Il banchetto della vita*<sup>111</sup> (in *Dopo il tramonto*): è una canzone formata da due stanze non isostrofiche di 24 e 6 versi, in endecasillabi e settenari variamente combinati, secondo gli schemi: ABaCBcbdeBdffGDHIIIdLmnnnM OpObpB. La seconda stanza, nettamente più breve della prima, con la quale condivide la rima /b/, potrebbe essere considerata una sorta di congedo, privo tuttavia delle convenzionali caratteristiche metriche di quel

---

<sup>109</sup> Beltrami 2011, p. 377.

<sup>110</sup> P. 588.

<sup>111</sup> P. 332.

genere di stanza<sup>112</sup>. In entrambe le stanze sono presenti due piedi (ABa e CBc nella prima, e Op Ob nella seconda) ma in nessuna delle due ci sono *combinatio* e *concatenatio*.

Nelle *Danaiidi* c'è un'altra canzone libera: *La scelta*<sup>113</sup>, formata da quattro stanze in endecasillabi e settenari. Anche qui viene meno il principio base della canzone petrarchesca, ossia l'isostrofismo: ogni stanza ha un numero differente di versi, diverso schema di rime e diversa formula sillabica. La prima stanza ha 10 versi disposti secondo lo schema XaYbcabddd, quindi con due rime irrelate al primo e terzo verso. La seconda stanza ha 15 versi disposti secondo lo schema effdgdGccghHDCg. La terza e quarta stanza sono più brevi, di 6 e 2 versi, disposte secondo gli schemi ILiLmM ed ee (da notare il distico finale che rima con il primo verso della seconda strofa, a lunga distanza). Nonostante la violazione dell'isostrofismo, in ogni stanza (tranne l'ultima che, più che una stanza, è un distico) è possibile individuare due piedi, oltre che la *combinatio* nella prima e terza strofa.

### 1.3.5 L'endecasillabo sciolto

Graf non sperimenta spesso questa forma, affezionato com'è alla cara rima, celebrata più volte e definita come «fior del suono»<sup>114</sup>. Lo sciolto dunque compare solo due volte, nelle *Danaiidi*, prima in un testo intitolato *Alla rosa*<sup>115</sup>, formato da 35 endecasillabi, tutti irrelati. Sempre nella medesima raccolta è presente una poesia intitolata *Al lago solitario*<sup>116</sup>, formata da 38 endecasillabi in gran parte irrelati, ad eccezione di una rima identica (/lago/) a lunga distanza, tra il verso 10 e il verso 22.

Oltre a questi due testi in endecasillabi sciolti, ci sono altre due poesie, simili tra loro, intitolati *Al cuculo*<sup>117</sup> (composto da due strofe di 10 e 8 endecasillabi, tutti irrelati), e *Al cipresso*<sup>118</sup> (formata da tre strofe di 23, 18 e 8 endecasillabi, tutti irrelati). In questi

---

<sup>112</sup> Cfr. Beltrami 2011, p. 244: «Nella canzone italiana, si può assumere come tipo normale quello in cui il congedo corrisponde alla sirma della stanza».

<sup>113</sup> P. 521.

<sup>114</sup> P. 567.

<sup>115</sup> P. 527.

<sup>116</sup> P. 525.

<sup>117</sup> P. 524.

<sup>118</sup> P. 529.

testi manca completamente l'isostrofismo e, in generale, uno schema rimico. Si tratta di testi di confine tra endecasillabo sciolto (per la completa assenza di rime) e la canzone libera (per la divisione in strofe), forse come esito ultimo ed estremo della progressiva 'liberazione' della forma della canzone iniziata per opera di Leopardi.

### 1.3.6 *Il polimetro*

Per polimetro intendiamo, con Beltrami, «un testo che contiene versi di varia misura senza una struttura regolare (anche per quanto riguarda lo schema delle rime), oppure che passa liberamente da una forma metrica all'altra»<sup>119</sup>.

In *Morgana* ci sono due polimetri. Il primo, *La fucina*<sup>120</sup>, mette assieme due forme metriche: a una sequenza di distici di doppi settenari a rima baciata seguono cinque strofe tetrastiche a rima incrociata con schema  $a^{10}b^{10}b^8a^8$ . Il secondo polimetro è *Canto notturno dei marinai*<sup>121</sup>, formato da quattro terzine a rima incatenata (ABA BCB CDC DED E) seguite da 13 strofe tetrastiche di settenari a rima alternata ( $a^7b^7a^7b^7$ ). La commistione di forme metriche all'interno dello stesso testo è una pratica comune tra i poeti minori dell'Ottocento, ma anche nei primi anni del Novecento. «Viene così anche a cadere [...] la funzione testuale forse più astratta della metrica: quella di discriminare formalmente un testo, delimitandone i confini e definendone le caratteristiche strutturali. Tende ad affermarsi nel secolo una metrica seriale e combinatoria»<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> Beltrami 2011, p. 393.

<sup>120</sup> P. 570.

<sup>121</sup> P. 605.

<sup>122</sup> Bozzola 2016, p. 31.

## 2. *La versificazione*

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, le diverse raccolte di Graf comprendono una grande varietà di forme metriche: la preferenza per il sonetto e per l'ode e la canzonetta non esclude la composizione – seppure in numero minore - di testi in distici, di terzine dantesche, di canzoni libere e di endecasillabi sciolti. Tutte queste forme metriche ospitano molte tipologie di versi: l'endecasillabo, il settenario e l'ottonario sono quelli usati più spesso, ma vengono impiegati anche quinari, senari, novenari, decasillabi e doppi settenari. Così troviamo testi che hanno un solo tipo versale, come i sonetti, l'endecasillabo sciolto, i distici e le terzine; oppure testi che compaginano assieme più tipologie di versi, come i sonetti minori in endecasillabi e settenari<sup>123</sup>, la canzone libera<sup>124</sup> e – soprattutto - la canzonetta<sup>125</sup>, caratterizzata proprio dall'ammissione di tutte le misure versali nelle più svariate combinazioni.

Tratteremo i versi usati più frequentemente, ossia l'ottonario il settenario e l'endecasillabo, che analizzeremo anche in relazione alla forma metrica e alla raccolta in cui compaiono.

Data l'ampiezza del corpus, abbiamo selezionato un campione per ogni tipo di verso, del quale daremo conto di volta in volta. In linea di massima, per il settenario e l'ottonario abbiamo selezionato 1/3 dei versi, prelevandoli dalle varie raccolte e dalle varie forme metriche sempre seguendo la medesima proporzione. Per l'endecasillabo, data l'enorme quantità di versi e la loro distribuzione in molteplici forme metriche, la selezione del campione è stata più elaborata e ne daremo conto in dettaglio nel paragrafo dedicato a questa tipologia versale (par. 2.3.1).

---

<sup>123</sup> Cfr. tabella 1.7.

<sup>124</sup> Cfr. par. 1.3.3 e 1.3.4.

<sup>125</sup> Cfr. tabella 1.9, 1.10, 1.11, 1.12, 1.13. 1.14.

## 2.1 L'ottonario

L'ottonario è presente - in testi isometrici - solo in *Morgana* e nelle *Rime della selva*. Come abbiamo potuto notare nel primo capitolo, *Le rime della selva* segnano il punto di arrivo di una graduale riduzione della misura del verso. È proprio la presenza di versi brevi (e l'assenza dell'endecasillabo) a caratterizzare quest'ultima raccolta e a differenziarla da quelle iniziali: si passa dai sonetti prevalentemente in endecasillabi delle prime raccolte a quelli esclusivamente minori delle *Rime della selva*; inoltre, nel campo dell'ode e della canzonetta, l'iniziale predilezione per l'ode oraziana in quartine di endecasillabi viene completamente abbandonata nell'ultima raccolta, nella quale vengono usati solo settenari ed ottonari senza eccezioni. Si tratta di una scelta programmatica, dichiarata anche nel *Prologo*<sup>126</sup>; Graf scrive, in ottonari:

Ho caro il verso minore  
che rechi in punta la rima,  
come lo stel sulla cima  
reca lo sboccio del fiore.

Ho caro il picciolo verso  
che guizzi come saetta,  
e sia come lama schietta  
saldo, flessibile e terso.

Lonardi spiega la predilezione per il verso breve nelle ultime raccolte di Graf come movimento di reazione alle pratiche metriche dei suoi contemporanei:

[...] All'ingrosso nell'ultimo quarto di secolo, si svolgono le due linee più evidenti di sblocco metrico. Da un lato quella barbara e whitmaniana (più, per ora, che baudelairiana e rimbaudiana), di estensione oltre l'endecasillabo e di deviazione quantitativa del metro [...], dall'altro quella di snellimento del verso fino al versicolo, spesso *impair*, del d'Annunzio di *Alcyone* e *Maya*, con

---

<sup>126</sup> *Il prologo*, vv. 9-16, p. 855-856.

prevalenza delle assonanze sulle rime, a loro volta non sistematiche. [...] Il movimento di Graf si spiega dunque come concessione molto contenuta a questa seconda linea: ma non cedendo mai sull'esigenza di incernieratura, di bastione affidato alla strofa e a un rigido, volutamente monotono e in sostanza non sperimentale sistema di rime all'interna della strofa.

Così, in questo movimento di riduzione della misura versale all'interno di una metrica per lo più tradizionale, incontriamo testi completamente in ottonari prima, seppure in quantità relativamente moderata, in *Morgana*, con due canzonette tetrastiche per un totale di 32 versi. E poi nelle *Rime della selva*, dove le canzonette in ottonari sono ben 68, di lunghezza variabile, e per un totale di circa 2400 versi. Selezionando un campione di circa un terzo del totale, analizzeremo 800 ottonari, prelevati casualmente da 18 testi<sup>127</sup> di queste due raccolte.

Già a una prima lettura delle canzonette in ottonari di *Morgana* e delle *Rime della selva*, salta all'occhio che il tradizionale ottonario ad andamento trocaico, tipico della canzonetta settecentesca e delle ballate romantiche<sup>128</sup>, è quasi assente. L'analisi sistematica del ritmo del campione conferma l'impressione iniziale, con un 10% di ottonari con ictus di (1<sup>a</sup>) 3<sup>a</sup> (5<sup>a</sup>) 7<sup>a</sup>; gli accenti sulla prima e/o quinta sillaba sono in qualche caso opzionali, non sempre indispensabili nell'esecuzione. Possiamo trovare versi con quattro ictus («l'erbe, i fiori, l'acque chiare»<sup>129</sup>: 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>), ma anche versi con solo i due accenti principali («mi darei l'assoluzione»<sup>130</sup>: 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>), oppure versi a tre ictus («bene: giorno seppellito»<sup>131</sup>: 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>; «e son triste, triste a morte»<sup>132</sup>: 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>).

Inoltre abbiamo rilevato una piccola percentuale – non per questo poco significativa – di settenari con ictus sulla quinta sillaba: solo nello 0,5 % dei casi accompagnati dall'accento sulla prima sillaba (1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>), e nell'11% dei casi con accento sulla seconda (2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>).

---

<sup>127</sup> I testi a cui ci riferiamo sono *Medaglia antica* (p. 633) e *Le campane di Lucerna* (p. 667) dalla raccolta *Morgana*; dalla raccolta *Le rime della selva: Prologo* (p. 855); *C'era una volta* (p. 861); *Un altro giorno* (p. 867); *Tutto? Niente* (p. 868); *Dimmi* (p. 892); *Mal v'apponete* (p. 902); *A un corvo* (p. 929); *Salendo* (p. 971); *Casta Diva* (p.972); *Canone d'arte* (p.975); *A un insetto* (p. 986); *Se si potesse* (p. 989); *A una statua di San Giovanni Nepomuceno* (1000); *Il mio romitaggio* (p. 1020); *Addio* (p. 1063); *Solo* (p. 1070).

<sup>128</sup> Cfr. Beltrami 2011, p. 196 e Menichetti 1993, p. 437.

<sup>129</sup> *Il mio romitaggio*, v. 67, p. 1023.

<sup>130</sup> *Ivi*, v. 84.

<sup>131</sup> *Un altro giorno*, v. 3, p. 867.

<sup>132</sup> *Mal v'apponete*, v. 32, p. 903.



Il ritmo nettamente prevalente risulta essere quello dattilico dell'ottonario di quarta con ictus di (1<sup>a</sup>) 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> (nel 42 % dei casi) oppure di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> (nel 35% dei casi). I restanti 11 versi invece si discostano dalla tendenza generale per la presenza di contracenti forti, come riportato nella tabella 2.1.

<b>ICTUS</b>	<b>OCCORRENZE</b>	<b>PERCENTUALI</b>
(1) <b>3</b> (5) 7	77	10%
(1) <b>4</b> 7	333	42%
<b>2</b> <b>4</b> 7	283	35%
<b>1</b> <b>5</b> 7	3	0,4%
<b>2</b> <b>5</b> 7	89	11%
<b>2</b> 7	4	0,5%
<b>1</b> <b>6</b> 7	2	0,25%
<b>3</b> <b>6</b> 7	1	0,1%
<b>2</b> <b>4</b> <b>6</b> 7	2	0,25%
<b>4</b> <b>6</b> 7	1	0,1%
<b>2</b> <b>3</b> <b>5</b> 7	1	0,1%
<b>1</b> <b>3</b> <b>4</b> 7	2	0,25%
<b>4</b> <b>5</b> 7	1	0,1%
<b>3</b> <b>4</b> 7	1	0,1%

*Tabella 2.1: il ritmo dell'ottonario.*

### 2.1.1 *Cadute episodiche del ritmo*

Osservando l'andamento ritmico all'interno dei singoli testi presi in esame, possiamo notare che molti di essi sono caratterizzati da una serie dattilica dominante all'interno della quale si innesta un improvviso cambio di ritmo (trocaico o meno), che può essere definito, con le parole di Bozzola, una «caduta episodica del ritmo»<sup>133</sup>, per

---

<sup>133</sup> Bozzola 2016, p. 105.

differenziare questo tipo di testi da quelli interamente in ottonari liberi, dei quali parleremo nel prossimo paragrafo.

La prima canzonetta che presenta delle aritmie è *Il prologo*<sup>134</sup>, dove le 17 quartine seguono quasi inesorabilmente il ritmo dattilico con accento di quarta, ma con quattro eccezioni ai versi 15, 21, 28 e 52. Vediamo le quartine interessate dall'aritmia:

(4) Ho caro il picciolo verso	2 4 7
che guizzi come saetta,	2 4 7
<i>e sia come lama schietta</i>	(1) 3 5 7
saldo, flessibile, terso. (vv. 13-16)	1 4 7

Dopo quattordici versi accentati sulla prima (o seconda) e quarta sillaba, il verso 15 cambia inaspettatamente ritmo: (1<sup>a</sup>) 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>. Nel verso successivo viene ristabilito il ritmo di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, che verrà portato avanti, assieme al ritmo di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, fino alla fine della quinta quartina. L'inizio della sesta quartina (v. 21) vede un nuovo cambio di ritmo, questa volta con ictus di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>; nei sei versi seguenti ritorna il ritmo dattilico, ma viene nuovamente interrotto al v. 28 con ictus di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>:

(6) <i>Se il rivo, la rupe, il fiore,</i>	2 5 7
l'aria che odora d'assenzio,	1 4 7
la nube, l'ombra, il silenzio,	2 4 7
non dicon nulla al tuo core; (vv. 21-24)	2 4 7
(8) se ignori i fondi e le cime;	2 4 7
se ignori il pianto od il riso;	2 4 7
se porti maschera al viso;	2 4 7
<i>non leggere queste rime.</i> (vv. 25-28)	2 5 7

Segue una lunga serie di versi con accento sulla quarta sillaba, che si interrompe per l'ultima volta al v. 52, per poi ristabilizzarsi sul passo dattilico fino alla fine della canzonetta.

---

<sup>134</sup> p. 855.

(13) Siccome sgorga nell'ime	2 4 7
convalli un'acqua natia,	2 4 7
così dall'anima mia	2 4 7
<i>sgorgarono queste rime.</i> (vv. 49-52)	2 5 7

Un ulteriore esempio è quello di *Casta Diva*<sup>135</sup>, dove le cinque quartine presentano una caduta del ritmo solo al verso 12 e al verso 19, in cui gli ictus cadono sulla 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> invece che sulla 1<sup>a</sup> (o 2<sup>a</sup>) 4 e 7:

(3) Chi mai di là dalla riva,	2 4 7
cui specchia lucida l'onda,	2 4 7
chi nella pace profonda	1 4 7
<i>gorgheggia la Casta Diva?</i> (vv. 9-12)	2 5 7
[...]	
(5) Oh, nella pace suprema,	(1) 4 7
puro, dolcissimo canto!	1 4 7
<i>Mi sgorga dagli occhi il pianto,</i>	2 5 7
il cor nel petto mi trema. (vv. 17-20)	2 4 7

Lo stesso accade in *Il mio romitaggio*<sup>136</sup>, dove il ritmo dattilico viene interrotto a intervalli non regolari in 22 ottonari su 120 (il 18%); e in *Addio*<sup>137</sup>, dove solo 10 versi su 72 (il 14%) non sono accentati sulla quarta sillaba.

### 2.1.2 *Gli ottonari liberi*

Oltre alle poesie che presentano delle cadute episodiche del ritmo, come quelle appena descritte, ci sono anche molti testi in veri e propri ottonari liberi. L'ictus sulla quarta sillaba rimane il più frequente, ma il ritmo dattilico viene spezzato con maggiore assiduità, annullando l'impressione di un passo ritmico dominante. È questo il caso di

---

<sup>135</sup> P. 973.

<sup>136</sup> P. 1020.

<sup>137</sup> P. 1063.

*Medaglia antica*<sup>138</sup>, dove «le tre quartine combinano ottonari dattilici (vv. 1, 4, 8, 10) con soluzioni differenti non riconducibili necessariamente al modello trocaico: il tipo di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> (vv. 3, 5), e di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> (con eventuale indebolimento di uno dei primi due ictus, vv. 6, 7, 11, 12)»<sup>139</sup>

Fugge dal vento dispersa	1 4 7
<i>la torbida nuvolaglia,</i>	2 7
<i>risplende la luna, tersa</i>	2 5 7
come un'antica medaglia.	(1) 4 7
<i>Medaglia di fino argento,</i>	2 5 7
alquanto frusta nel conio,	2 4 7
segnata d'un semispento	2 4 7
pallido volto gorgonio.	1 4 7
<i>Medaglia che d'un ignoto</i>	2 5 7
nume ancor serba l'impronta,	1 4 7
e che d'un mondo remoto	2 4 7
la buja storia racconta.	2 4 7

Allo stesso modo, all'interno nostro *corpus*, molte altre canzonette possono essere considerate in ottonari liberi; si veda *Tutto? Niente*<sup>140</sup>, *Dimmi*<sup>141</sup>, *Mal v'apponete*<sup>142</sup>, *A un corvo*<sup>143</sup>, *Salendo*<sup>144</sup>, *Canone d'arte*<sup>145</sup>, *A un insetto*<sup>146</sup>, *A una statua di San Giovanni Nepomuceno*<sup>147</sup> e *Un altro giorno*<sup>148</sup>. Analizzando nello specifico il ritmo di quest'ultimo testo, si potrà notare che 6 ottonari su 16 (quasi il 40%) rompono il ritmo dattilico, almeno uno per ogni quartina:

---

<sup>138</sup> P. 633.

<sup>139</sup> Bozzola 2016, p. 106.

<sup>140</sup> P. 868.

<sup>141</sup> P. 892.

<sup>142</sup> P. 902.

<sup>143</sup> P. 929.

<sup>144</sup> P. 971.

<sup>145</sup> P. 975.

<sup>146</sup> P. 986.

<sup>147</sup> P. 1000.

<sup>148</sup> P. 867.

Un altro giorno è finito,	2 4 7
un altro giorno è passato...	2 4 7
<i>Bene: giorno seppellito</i>	1 3 7
<i>vuol dir giorno guadagnato.</i>	2 3 7
Un giorno intero di meno	2 4 7
da consumar senza scopo,	(1) 4 7
e pregustando il veleno	(1) 4 7
<i>del giorno che verrà dopo.</i>	2 6 7
<i>Altri giorni passeranno,</i>	1 3 7
tutti alla stessa maniera,	1 4 7
pieni di tedio e d'affanno,	1 4 7
quale il mattino e la sera.	1 4 7
Alfine un giorno aspettato	2 4 7
farà cessare il garrito...	2 4 7
<i>E tutto sarà passato</i>	2 5 7
<i>E tutto sarà finito</i>	2 5 7

Così troviamo cinque ottonari dattilici (vv. 6, 7, 10, 11, 12), cinque ottonari di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> (vv. 1, 2, 5, 13, 14), due ottonari trocaici (vv. 3 e 9), due ottonari di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> (vv. 15 e 16) e due ottonari con forti contraccenti al v. 4 (2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>) e al v. 8 (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>).

La maggior parte delle canzonette del nostro *corpus* (ma è una tendenza generale delle *Rime della selva*) dunque è in ottonari liberi, a prevalenza dattilica; tuttavia è presente qualche testo con un andamento ritmico regolare, in qualche caso trocaico e in altri casi dattilico. Ad esempio, *Le campane di Lucerna*<sup>149</sup> è una canzonetta impostata costantemente sul cantilenante e monotono ritmo trocaico; vediamo le prime due quartine:

(1) Le campane di Lucerna	3 7
romban cupe in cieli oscuri:	1 3 5 7

---

<sup>149</sup> P. 667.

agli afflitti, ai morituri	3 7
fan sognar la vita eterna.	1 3 5 7
(2) La lor voce è come un tuono	3 5 7
che sorvoli ai monti, ai piani,	3 5 7
conclamando accenti arcani	3 5 7
di corruccio e di perdono.	(1) 3 (5) 7

Inoltre, nelle *Rime della selva* si può individuare qualche testo interamente ad andamento dattilico. Si veda *C'era una volta*<sup>150</sup>:

C'era una volta...che cosa?	1 4 7
Son come grullo stasera!	1 4 7
Non mi ricordo; ma c'era,	1 4 7
c'era una volta qualcosa.	1 4 7
Devi saperlo anche tu,	1 4 7
povera foglia di rosa...	1 4 7
C'era una volta qualcosa,	1 4 7
qualcosa che non c'è più	2 4 7

dove i primi sette versi hanno accenti di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, e l'unica minima variazione del ritmo è all'ultimo verso, di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> (può esserci un'eventuale incertezza di scansione tra la quarta e la quinta sillaba, ma il ritmo dei versi precedenti porta – a livello esecutivo - ad accentare la quarta sillaba, senza che questo risulti inappropriato).

Anche in *Solo*<sup>151</sup> il passo ritmico batte sempre e solo sulla quarta sillaba, si veda la prima quartina:

Solo!... Sdegnoso il mio core,	1 4 7
perché s'è chiuso nel duolo?	2 4 7
Di questo mal non si muore:	2 4 7
io dacché nacqui fui solo.	(1) 4 7

---

<sup>150</sup> P. 861.

<sup>151</sup> P. 1070.

Il fatto che Graf componga solo in pochi casi isolati dei testi con un andamento ritmico regolare non è di poco conto, anzi:

dimostra come l'apertura ritmica e la mobilità accentuale del verso breve non fosse l'effetto di una imperizia tecnica, ma di una consapevole scelta stilistica<sup>152</sup>.

Possiamo dunque dire che la scarsità di canzonette regolarmente trocaiche, la predilezione per l'ottonario dattilico (e pascoliano<sup>153</sup>), l'introduzione di aritmie e l'uso di serie ritmiche libere, siano frutto di un consapevole allontanamento dalla tradizione settecentesca della canzonetta melica: «il Graf con le *Rime della selva* [...] tenta di trasformare le cadenze stesse poetiche con la varietà degli spostamenti degli accenti proprio nel tipo di verso più monotonamente popolare, l'ottonario»<sup>154</sup>, una variazione del ritmo dunque particolarmente complessa all'interno di un tipo versale che per tradizione – e per conformazione – è ritmicamente molto fisso.

La liberazione dell'ottonario (e del settenario, di cui parleremo nel prossimo paragrafo) dal modello melico è comune anche ad altri poeti minori dell'Ottocento; ad esempio Bozzola ha individuato delle episodiche cadute del ritmo trocaico in *Italia Donati* di Pompeo Bettini. Scorrendo l'antologia di Baldacci si possono trovare altre manifestazioni simili. Vediamo *Ora con l'alba rosata*<sup>155</sup> di Severino Ferrari:

<i>Ora con l'alba rosata</i>	1 4 7
siedi, o bella, al tuo verone;	1 3 (5) 7
siedi e dici una canzone,	1 3 7
canti e cuci innamorata. (vv. 1-4)	1 3 7

Il testo inizia con un ottonario dattilico per poi assestarsi sul ritmo trocaico, con altre tre eccezioni al verso 12 («a fargli la mattinata» 2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>), al verso 16 («questa camicia di lino» 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>) e al verso 33 («ché troppo dolce è il tremore» 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>).

---

<sup>152</sup> Bozzola 2016, p. 106.

<sup>153</sup> Cfr. Menichetti 1993, p. 437.

<sup>154</sup> Montanari 1973, p. 307

<sup>155</sup> Baldacci 1958, p. 1080.

In ottonari liberi è *Torbida, la notte cala*<sup>156</sup> di Adolfo De Bosis. Vediamo ad esempio le prime due quartine:

Torbida, la Notte cala,	1 5 7
con un brivido, da l'arco	(1) 3 7
del cielo. – Non odi l'ala	2 5 7
sua rader l'ombra del parco?...	1 3 4 7
Non trema vetta né stelo:	2 4 7
e l'anima perché trema?...	2 6 7
Una tristezza suprema	(1) 4 7
fluisce dal muto cielo,	2 5 7

Le aritmie e gli ottonari liberi dunque non sono casi eccezionali nella poesia di questo periodo, tuttavia nessuno compone testi in ottonari liberi in maniera sistematica e consapevole quanto Graf, la cui posizione formale «si individua così quale *specimen* di una rivolta incompiuta o se si vuole di una liberazione parziale»<sup>157</sup>, che si gioca tutta nel campo del ritmo, all'interno di un congegno metrico rispettoso dei metri tradizionali e della rima.

## 2.2 Il settenario

Nelle cinque raccolte scritte da Graf, troviamo il settenario nei sonetti minori e nelle canzonette, considerando solo i testi monometrici.

I sonetti minori interamente in settenari<sup>158</sup> sono nove, per un totale di 126 versi; sono concentrati soprattutto nella prima raccolta, *Medusa* (dove ce ne sono sette) e nell'ultima, *Le rime della selva* (dove ce ne sono due).

Le canzonette interamente in settenari<sup>159</sup> sono 57 (distribuite in gran parte nelle ultime tre raccolte), la maggior parte delle quali è composta da strofe tetrastiche (solo

---

<sup>156</sup> Baldacci 1958, p. 1225.

<sup>157</sup> Bozzola 2016, p. 106.

<sup>158</sup> Cfr. tabella 1.5

<sup>159</sup> Cfr. tabelle 1.10, 1.11 e 1.13.



due a strofe pentastiche ed ottastiche). Il numero di strofe è variabile in ogni testo ma, facendo una stima, i settenari che compongono questi 57 testi sono in totale 2500 circa. Il campione è stato prelevato da 21 testi<sup>160</sup>, per un totale di 840 settenari (quindi, come per gli ottonari, un terzo del totale).

Dal punto di vista ritmico, nel settenario della canzonetta settecentesca:

virtualmente, sono toniche tutte le posizioni pari e la 1<sup>a</sup>, la 3<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup> sono invece sempre atone; sono inoltre assenti (non sono, cioè, tollerati dal modello) gli accenti contigui, in qualsiasi posizione del verso<sup>161</sup>;

ne conseguono testi caratterizzati da una forte inerzia ritmica (orizzontale e verticale) e dell'andamento cantabile, complice il legame con la musica ed il melodramma. Il ritmo del settenario melico risulta così poco vario rispetto al settenario lirico di tradizione petrarchesca, con «accento portante in terza sede»<sup>162</sup>, caratterizzato al contrario da libertà accentuativa.

<b>ICTUS</b>	<b>OCCORRENZE</b>	<b>PERCENTUALI</b>
2 4 6	147	18%
1 4 6	226	27%
4 6	98	12%
3 6	157	19%
1 3 6	71	9%
1 6	21	3%
2 6	101	12%
2 3	18	2%
3 4	1	0,10%

*Tabella 2.2: il ritmo del settenario.*

<sup>160</sup> I testi a cui ci riferiamo sono: *Il canto del cipresso* (p. 211), *Sotto il salice* (p. 277), *Al crocifisso lungo la via* (p. 536), *Colosseo* (p. 585), *Il lago delle Ondine* (p. 599), *Libricciuolo* (p. 628), *Nel cantone di Uri* (p. 665), *La cima* (p. 669), *Il canneto* (p. 671), *A tutte le rose* (p. 677), *Dopo venticinque anni* (p. 862), *Sera* (p. 875), *Sognando ad occhi aperti* (p. 894), *A un'ombra* (p. 938), *A un abete* (p. 956), *Alle rime* (p. 962), *Sull'orlo* (p. 967), *Lagrime* (p. 976), *Sull'erba* (p. 1011).

<sup>161</sup> Praloran 2011, p. 30.

<sup>162</sup> Bozzola 2016, p. 98.

Fin da subito i settenari delle canzonette prese in esame si distanziano dal modello melico settecentesco della canzonetta (e della ballata romantica ottocentesca), presentandosi ritmicamente molto vari.

Nel complesso i settenari con ictus sulla quarta sillaba sono molto frequenti (57%), ma vediamo comunque delle variazioni sul ritmo giambico-melico: i veri e propri settenari melici con ictus di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> compongono solo il 18% del corpus, mentre la variante del settenario giambico, con inversione della prima battuta (quindi con partenza dattilica) di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>, è usata nel 27% dei casi. Inoltre, il 12% dei settenari ha un solo ictus, sulla 4<sup>a</sup> (oltre ovviamente che sulla 6<sup>a</sup>); si tratta di versi che iniziano con una parola piana di cinque sillabe o con una parola tronca di quattro sillabe, ad esempio «ipotecando i cieli»<sup>163</sup> oppure «intenzion si cibi»<sup>164</sup>; in quest'ultima casistica abbiamo considerato anche quei versi la cui prima o seconda sillaba risultano estremamente attenuate, ad esempio: «Del Colosseo la mole»<sup>165</sup>.

Quasi alla pari del ritmo giambico di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>, il 28% dei settenari ha l'accento portante sulla terza sillaba: il ritmo anapestico di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> è usato nel 19% dei casi, mentre quello trocaico-dattilico di 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> nel 9% dei casi.

Inoltre, un buon numero di versi ha una valle accentuale ampia creata grazie all'uso di parole sdruciole in incipit di verso; ad esempio «anime addolorate»<sup>166</sup> (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>), «squallido, cavernoso»<sup>167</sup> (1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>), oppure «libidine non langue»<sup>168</sup> (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>), «sdrajatevi al mio piede»<sup>169</sup> (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>).

Da notare, infine, la presenza di qualche contraccento di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> oppure di 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>. Si veda ad esempio, «Che fai, povero Cristo?» (2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>), «nel ciel livido e cupo» (2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>); in entrambi i casi viene sfruttata la combinazione di una parola tronca adiacente a una parola sdruciola. Se – come abbiamo detto all'inizio - i contracenti non sono tollerati, in astratto, dal modello melico, Fasani nota che nella prassi dei testi settecenteschi delle arie dei melodrammi, oltre ai settenari melici privi di ictus sulla 3<sup>a</sup>:

---

<sup>163</sup> *Al crocifisso lungo la via*, v. 22, p. 537.

<sup>164</sup> *Ibidem*, v. 72, p. 539.

<sup>165</sup> *Colosseo*, v. 1, p. 585.

<sup>166</sup> *Il canto del cipresso*, v. 15, p. 211.

<sup>167</sup> *Colosseo*, v. 6, p. 585.

<sup>168</sup> *Ibidem*, v. 32, p. 586.

<sup>169</sup> *Sdrajatevi al mio piede*, v. 17, p. 212.

si possono trovare versi con gli accenti di 3<sup>a</sup> e di 4<sup>a</sup>, come *Io vivrò sempre in pene* del Metastasio (*La partenza* 5), dove peraltro è chiarissimo lo spostamento dell'ictus sulla 2<sup>a</sup>, o di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>, come *più vasta orma stampar* (*Il cinque maggio* 35), dove prevale, nella dizione, su quello che segue<sup>170</sup>.

Zucco spiega la presenza, individuata da Fasani, di contraccenti di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> e di 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, in relazione all'esecuzione musicale di questi testi:

è la presenza di questi ictus contigui che permette di regolarizzare il profilo del verso dell'esecuzione musicale, ciò che non sarebbe possibile in presenza di un solo accento di 3<sup>a</sup>.<sup>171</sup>

Non dovrà stupire pertanto la presenza di contraccenti di questo tipo ed andranno idealmente associati al gruppo di versi cosiddetti 'melici'.

Nel complesso, nonostante la prevalenza di settenari melici (circa il 60%), la forte presenza di varianti del ritmo giambico e il numero cospicuo di versi con ictus sulla terza sillaba, mettono in luce una notevole varietà ritmica. Come gli ottonari di Graf si svincolano dal ritmo trocaico, allo stesso modo i settenari si svincolano dal ritmo giambico, e si inseriscono perfettamente nella tendenza di fine Ottocento di:

liberazione del settenario dal vincolo melico. Essa si può manifestare episodicamente o continuativamente: nel primo caso è il segno di un affievolimento del senso ritmico del verso e delle sue diversificazioni di genere; nel secondo denota semplicemente il tramonto di quella distinzione e l'avvio di una sua diversa conformazione ritmica<sup>172</sup>

All'interno del nostro corpus, le canzonette in settenari, rispetto a quelle in ottonari, presentano raramente delle cadute episodiche del ritmo, e molto più spesso si tratta di testi in veri e propri settenari liberi, complice l'intrinseca possibilità di variazione del settenario.

---

<sup>170</sup> Fasani 1992, p. 85.

<sup>171</sup> Zucco 2001, p. 39.

<sup>172</sup> Bozzola 2016, pp. 98-99.

### 2.2.2. Cadute episodiche del ritmo

Possiamo parlare di cadute episodiche del ritmo in contesti a dominante melica solo per due dei 21 testi presi in esame. Ad esempio in *Sera*<sup>173</sup> solo 7 dei 36 versi (il 19%) rompono il ritmo giambico dominante: i primi 16 versi hanno tutti un ritmo giambico, con un'eventuale inversione della prima battuta (e qualche arsi attenuata), ma a partire dal verso 17 si inseriscono sempre più fittamente dei settenari accentati sulla terza sillaba. Vediamo la quarta strofa, che porta avanti il ritmo giambico delle quartine precedenti; e poi la quinta e la sesta strofa, dove compaiono le prime aritmie:

(4) E sul pendio, raccolti	(2) 4 6
dentro un recinto breve,	1 4 6
sotto la terra greve	1 4 6
riposano i sepolti.	2 6

(5) <i>Un divino silenzio</i>	3 6
tutte le cose ammanta,	(1) 4 6
e l'anime rincanta	2 6
<i>beverate d'assenzio.</i>	3 6

(6) Solo, tra l'erbe, il grillo,	1 4 6
<i>salutando la sera,</i>	3 6
scande la tiritera	1 6
<i>del suo gracile trillo;</i>	3 6

Anche nelle quartine successive, fino alla conclusione del testo, il ritmo giambico viene spezzato, con al massimo un verso su quattro accentato sulla terza sillaba:

(7) Mentre dall'erme lande	1 4 6
il mite odor di fieno	2 4 6
<i>sotto il cielo sereno</i>	(1) 3 6
lento s'eleva e spande.	1 4 6

---

<sup>173</sup> P. 875.

(8) <i>Immortale favilla,</i>	3 6
nitida gemma ardente,	1 4 6
espero in occidente,	2 6
là, sulla selva, brilla.	(1) 4 6

(9) In quell'innamorato	2 6
lume il mio sguardo mira;	1 4 6
l'anima mia delira	1 4 6
<i>risognando il passato.</i>	3 6

Altre cadute episodiche del ritmo si possono riscontrare in *A un'ombra*<sup>174</sup>, dove il ritmo melico è decisamente dominante, ma viene interrotto solo in 10 versi su 88 (12%). La prima quartina interessata dall'aritmia è la quarta:

(4) Muta fra pruno e pruno	1 4 6
<i>corre l'acqua alla china.</i>	1 3 6
Silenzio!... Eppure qualcuno	2 4 6
al fianco mio cammina.	2 4 6

Dopo due quartine in settenari giambici, con qualche inversione della prima battuta, il ritmo cade nuovamente al secondo verso della settima quartina:

(7) Dimmi, perché ritorni?	1 4 6
<i>Ancor senti l'affanno</i>	3 6
del triste disinganno	2 6
e dei perduti giorni?	4 6

Lo stesso accade al verso 35 («e d'errore e di pena»: (1<sup>a</sup>) 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>), al verso 55 («Moribondo restio»: 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>) e al verso 63 («Me ne viene un tepore»: 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>). Si tratta di poche aritmie disperse nel testo a lunga distanza. Ma sono le quartine conclusive ad avere un profilo ritmico maggiormente complesso. Vediamo la terz'ultima e ultima quartina:

---

<sup>174</sup> P. 938.

(20) <i>Andiam lenti e furtivi</i>	2 3 6
<i>nel silenzio divino;</i>	3 6
<i>facciam nostro cammino</i>	2 3 6
come se fossim vivi.	1 4 6
[...]	
(22) E poi (qual altra speme	2 4 6
<i>più ne avanza?) se in cielo</i>	3 6
<i>spunti l'alba di gelo,</i>	1 3 6
dilegueremo insieme.	4 6

L'ultima quartina presenta ben due settenari con accento di terza. Inoltre, nella ventesima (e terz'ultima) strofa, al primo e terzo verso, sono presenti dei contracenti sulla 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> sillaba. Se a inizio paragrafo avevamo affermato che gli accenti ribattuti su queste sillabe possono essere considerati, in via generale, delle variazioni sul ritmo giambico, in questo caso concreto la situazione è differente; infatti i versi presi in considerazione si posizionano agli estremi di un settenario di terza, e l'inerzia verticale del ritmo giambico non influenza la scansione dei versi. Si tratta dunque di una quartina dall'aritmia particolarmente spiccata. Questo meccanismo risulta maggiormente evidente – per contrasto - se, all'interno del medesimo testo, confrontiamo un altro esempio di settenario con contracenti di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>, nella terza strofa:

(3) Silenzio! il ciel s'affolta...	2 4 6
<i>Che è questo sgomento?</i>	2 3 6
Perché la selva ascolta	2 4 6
mentre non fiata il vento?	1 4 6

Il secondo verso di questa quartina (il decimo del testo) presenta un forte contraccento di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>, tuttavia, il fatto che sia collocato all'interno di una lunga serie giambica (dopo 9 versi giambici e prima di altri 5 versi giambici) crea una sorta di attenuazione della terza sillaba che riconduce la dizione della strofa a un modello totalmente giambico.

### 2.2.3 Il settenario libero

Il primo caso di settenari liberi si può riscontrare in *Il canto del cipresso*<sup>175</sup>, dove 13 versi su 33 (il 40%) hanno l'accento sulla terza sillaba. Le prime due quartine hanno il medesimo profilo ritmico:

(1) <i>Un oscuro cipresso,</i>	(1) 3 6
<i>nella brezza d'aprile,</i>	(1) 3 6
<i>va cantando sommesso</i>	1 3 6
una canzon gentile:	(1) 4 6
(2) - <i>Io son l'arbore antica</i>	1 3 6
<i>sacra al pallido Lete,</i>	1 3 6
<i>dell'eterna quiete</i>	3 6
e del silenzio amica.	(1) 4 6

In entrambe le quartine infatti i primi tre versi hanno l'accento sulla terza sillaba, mentre l'ultimo verso è accentato sulla quarta sillaba. Fin dall'inizio quindi il testo si discosta dal ritmo melico, a favore di una maggiore varietà ritmica.

La terza quartina è basata invece sul ritmo di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> (seppur con delle arsi attenuate), ad eccezione del primo verso con accenti ribattuti di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>:

(3) <i>La negra arbore io sono</i>	2 3 6
cui non isfronda il verno,	(1) 4 6
l'arbore del perdono	1 (4) 6
e del riposo eterno.	4 6

Le tre strofe successive corrono sul ritmo giambico con una sola eccezione al verso 14 («mute e stanche passate»: 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>) e al verso 21 («L'umil vostro soggiorno»: 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>).

Dopo questa lunga serie giambica delle quartine centrali (in contrasto con l'inizio del testo, dove dominava l'accento di terza), nelle ultime due quartine l'accento

---

<sup>175</sup> P. 211.

sulla terza sillaba torna a prevalere, anche perché viene ripresa, a mo' di ritornello, la prima quartina della canzonetta:

(7) Voi dormirete un blando	1 4 6
sonno, e perché v'annoi	1 4 6
<i>meno il tempo, cantando</i>	1 3 6
io veglierò su voi. -	1 4 6
(8) <i>Nella brezza d'aprile</i>	(1) 3 6
<i>un oscuro cipresso</i>	(1) 3 6
<i>va cantando sommesso</i>	1 3 6
questa canzon gentile.	1 4 6

Un'altra canzonetta in settenari liberi è *Sotto il salice*<sup>176</sup>, nella quale 18 su 48 versi (il 48%) sono di terza; nelle prime nove strofe il ritmo è molto eterogeneo, vediamo ad esempio l'ottava e la nona strofa:

(8) Non è chi pianga o l'ami;	2 4 6
solo di quando in quando	1 4 6
il zeffiro passando	2 6
<i>fra que' pallidi rami</i>	3 6
scioglie un gemito blando.	1 3 6
(9) Cinta di pruni in giro,	1 4 6
<i>l'acqua chiara e tranquilla,</i>	1 3 6
come una gran pupilla	1 4 6
<i>guarda il ciel di zaffiro</i>	1 3 6
e sotto al ciel sfavilla.	2 4 6

Dopo 8 quartine in cui domina la varietà ritmica, nell'ultima strofa si innesta regolarmente il ritmo si 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, senza eccezioni:

---

<sup>176</sup> P. 277.



(10) Passa nell'alto il sole,	1 4 6
passa la bianca luna:	1 4 6
cadono ad una ad una	1 4 6
l'aride fronde sole	1 4 6
sovra la croce bruna.	1 4 6

Oltre a questi due testi, i casi di canzonette a settenari liberi sono molteplici. All'interno del nostro corpus costituiscono la maggioranza; si veda ad esempio, *Al crocifisso lungo la via*<sup>177</sup> (dove il 65% dei settenari è accentato sulla terza sillaba), *Colosseo*<sup>178</sup> (35%), *Il lago delle Ondine*<sup>179</sup> (20%), *Libricciuolo*<sup>180</sup> (36%), *Il cantone di Uri*<sup>181</sup> (20%), *La cima*<sup>182</sup> (25%), *Il canneto*<sup>183</sup> (25%), *A tutte le rose*<sup>184</sup> (37%), *Dopo venticinque anni*<sup>185</sup> (27%), *Sognando*<sup>186</sup> (42%), *A un abete*<sup>187</sup> (22%), *Alle rime*<sup>188</sup> (35%), *Sull'orlo*<sup>189</sup> (36%), *Lagrima*<sup>190</sup> (30%), *Sull'erba*<sup>191</sup> (34%). In questi testi, nonostante il settenario melico risulti ancora il prevalente, la frequenza e la distribuzione dei settenari accentati sulla terza sillaba indebolisce fortemente il senso di continuità ritmica data dal settenario melico. Come molti altri poeti dell'Ottocento<sup>192</sup>, dunque, Graf avvia e porta a compimento un processo di liberazione del settenario dal vincolo melico.

Se il legame tra settenario melico e canzonetta dà segni di disgregamento, vediamo ora come viene trattato il settenario all'interno di una forma metrica diversa, il sonetto.

---

<sup>177</sup> P. 536.

<sup>178</sup> P. 585.

<sup>179</sup> P. 599.

<sup>180</sup> P. 628.

<sup>181</sup> P. 665.

<sup>182</sup> P. 669.

<sup>183</sup> P. 671.

<sup>184</sup> P. 677.

<sup>185</sup> P. 862.

<sup>186</sup> P. 894.

<sup>187</sup> P. 956.

<sup>188</sup> P. 962.

<sup>189</sup> P. 967.

<sup>190</sup> P. 976.

<sup>191</sup> P. 1011.

<sup>192</sup> Si veda Bozzola 2017, pp. 101-104.

#### 2.2.4 Il settenario nei sonetti minori

In generale, i sonetti minori sono presenti più o meno frequentemente in tutte le raccolte, ad eccezione delle *Danaidi*<sup>193</sup>. Ma, come anticipato, i sonetti minori interamente in settenari<sup>194</sup> sono nove, di cui sette nella prima raccolta, *Medusa*, e due nell'ultima raccolta, *Le rime della selva*. Il numero ridotto di sonetti di questo tipo ci consente di analizzare l'intera casistica, senza la necessità di selezionare un campione.

<b>ICTUS</b>	<b>OCCORRENZE</b>	<b>PERCENTUALI</b>
(2) (4) 6	49	40%
(1) (4) 6	26	21%
(1) 3 6	47	38%
2 3 6	2	1,5%
3 4 6	2	1,5%

Tabella 2.3: il ritmo del settenario nei sonetti minori

Confrontando la tabella 2.3 con la tabella 2.2, colpisce il fatto che il profilo ritmico dei settenari presenti nei sonetti minori sia molto simile a quello delle canzonette, segno di un'indifferenza nelle scelte ritmiche rispetto al genere metrico.

L'accento sulla quarta sillaba (sia di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>) copre il 60% dei versi, mentre l'accento sulla terza sillaba (sia sul ritmo anapestico che su quello trocaico-dattilico) copre il 38% dei versi. A questi tipi ritmici si aggiungono pochi versi con contraccanto, di 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> oppure di 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>. Nel complesso dunque si tratta di sonetti con una buona variazione ritmica, influenzati dalla cadenza melica solo marginalmente.

Nei sonetti minori di Graf la variazione del ritmo può essere più o meno marcata; vediamo ad esempio il testo con meno variazioni ritmiche, intitolato *Nulla*<sup>195</sup>, nel terzo libro di *Medusa*:

---

<sup>193</sup> Cfr. tabella 1.4.

<sup>194</sup> Cfr. tabella 1.5

<sup>195</sup> P. 181.

<i>Sole, padre fecondo,</i>	1 3 6
il tuo favor dispensa,	(1) 4 6
illumina l'immensa	2 6
stupidità del mondo.	4 6

E tu, di vie più densa	2 4 6
notte smarrito in fondo,	1 4 6
spirito fremebondo,	1 6
<i>sogna, spasima, pensa.</i>	1 3 6

Sogna, nel bujo immerso,	1 4 6
e, mondi ignoti e dei	2 4 6
sognando, ti trastulla.	2 (4) 6

Un sogno è l'universo,	2 6
<i>ed un sogno tu sei,</i>	(1) 3 6
e l'infinito è nulla.	(1) 4 6

Il ritmo dominante è quello melico dei settenari di quarta, che viene interrotto nei due settenari agli estremi delle quartine, e nelle terzine solo al verso 13. In questo caso, si può parlare, come per le canzonette, di cadute episodiche del ritmo.

A parte questo caso eccezionale, gli altri sonetti minori hanno un ritmo molto più vario. Vediamo ad esempio il sonetto *Cuore strano*<sup>196</sup>, presente anch'esso nel terzo libro di *Medusa*:

<i>Il mio povero core</i>	3 6
ha una natura strana,	(1) 4 6
<i>non so dir se migliore,</i>	3 6
<i>o peggior dell'umana.</i>	3 6

<i>Ferito, esso non muore,</i>	2 3 6
ma più non si risana,	2 6
vive col suo dolore,	1 4 6

---

<sup>196</sup> P. 191.

ed ogni cura è vana. (1) 4 6

Mutan speranze e inganni 1 4 6

*quali in campo le spiche,* 1 3 6

*ma il suo mal più non langue.* (1) 3 6

Passano i mesi e gli anni, 1 4 6

e le ferite antiche (1) 4 6

*nel silenzio dan sangue.* 3 6

Qui sono variamente mescolati settenari melici e settenari tradizionali nella medesima proporzione, e il sonetto assume così una varietà ritmica maggiore rispetto al primo testo citato in precedenza, che può essere considerato quasi un sonetto-canzonetta.

Da notare dunque le somiglianze nel ritmo dei versi di due generi differenti, la canzonetta e il sonetto. E da notare anche i punti di influenza della versificazione melica all'interno della forma del sonetto.

### 2.3 *L'endecasillabo*

L'endecasillabo è il verso di gran lunga più usato da Graf; esso è presente in tutte le raccolte ad eccezione delle *Rime della selva*, libro caratterizzato proprio dalla scelta di Graf di abbandonare l'endecasillabo, a favore del settenario e dell'ottonario. Nelle prime quattro raccolte, al contrario, l'endecasillabo è il verso dominante; esso è impiegato nei sonetti, nelle odi, nella terza rima, nei distici e nei testi in endecasillabi sciolti. Data la gran quantità di forme metriche in cui viene impiegato, condurremo l'analisi del ritmo dell'endecasillabo contestualizzandolo alla forma metrica (e nella raccolta) in cui si trova. Questo ci permetterà di avere un'idea del modello astratto, in generale, dell'endecasillabo di Graf, e al contempo di osservarne le diversificazioni ritmiche nelle diverse forme metriche.

Dopo aver descritto nel dettaglio il campione, condurremo lo studio delle figure ritmiche dell'endecasillabo osservando le occorrenze di ogni singolo gruppo nelle diverse forme metriche, in orizzontale, e con particolare attenzione ad alcune figure

rimiche. Nei paragrafi successivi invece analizzeremo le occorrenze dei gruppi ritmici nelle diverse forme metriche separatamente, per avere un'idea del loro profilo ritmico, in particolare del sonetto dell'ode e dello sciolto.

### 2.3.1 *La campionatura*

Secondo una stima approssimativa, il totale degli endecasillabi supera i 6300 versi e preferiamo dunque, come per ottonari e settenari, selezionare un campione, diverso per ogni forma metrica, e omogeneo nella distribuzione all'interno delle raccolte.

Il campione che abbiamo selezionato per la forma del sonetto comprende 504 endecasillabi, ossia 36 sonetti<sup>197</sup> (sui 147 totali), diversamente prelevati dalle varie raccolte: *Dopo il tramonto* e *Morgana* hanno un numero ridotto di sonetti, per cui è stato possibile prenderli in considerazione tutti (rispettivamente tre e tredici sonetti); *Medusa* e *Le Danaidi* hanno invece un numero di sonetti molto alto<sup>198</sup> e dunque abbiamo selezionato dieci sonetti per ognuno di questi due libri, sufficientemente indicativi della tendenza ritmica delle raccolte.

La forma metrica che conta il maggior numero di endecasillabi è l'ode oraziana, che per numero di testi e numero di strofe<sup>199</sup> raggiunge, nell'insieme delle quattro raccolte in cui compare, più di 3000 versi. Nonostante il numero di versi sia differente in ogni raccolta, il campione è equidistribuito all'interno di esse, ed è formato da 200 versi per raccolta, per un totale di 800 versi<sup>200</sup>.

---

<sup>197</sup> Nello specifico: *Al lettore* (p. 3), *Oblio* (p.10), *Primavera* (p. 13), *Pensiero fulmineo* (p. 16), *Cicuta* (p. 22), *O Natura* (p. 24), *Mare interno* (p. 24), *Un fiore* (p. 29), *Quiete* (p. 32), *Infinito* (p. 50), *Dopo il tramonto* (p. 243), *Ben so* (p. 256), *Nave* (p. 356), *Le Danaidi* (p. 391), *Fonte classico* (p. 400), *Panatenaica* (p. 401), *Tempio distrutto* (p. 402), *Il sonetto* (p. 435), *Sonetto di primavera* (p. 437), *Sonetto d'autunno* (p. 446), *Notte di luglio* (p. 451), *Contemplazione* (p. 452), *A Sofia* (p. 549), *Il verso* (p. 555), *La leggente* (p. 623), *Le bagnanti* (p. 626), *L'urna* (p. 630), *Lodoletta* (p. 634), *Novembre* (p. 673), *Crisantemi* (p. 674), *Ultime foglie* (p. 675), *Il raggio* (p. 676), *Notte* (p. 622), *Aurora* (p. 621), *LA rima* (p. 567).

<sup>198</sup> Cfr. tabella 1.4.

<sup>199</sup> Cfr. tabella 1.10.

<sup>200</sup> Nello specifico: *Pallida mors* (p. 14), *E tu dov'eri?* (p. 30), *Teschio* (p. 35), *Vecchio tronco* (p. 36), *Il vascello fantasma* (p. 71), *Il sonno di Carlo Magno* (p. 81), *Morte guerriera* (p. 169), *Resurrexit* (p. 247), *Ricordo d'Ischia* (p. 257), *Il cimitero abbandonato* (p. 268), *Amor di vergine* (p. 375), *La città dei Titani* (p. 403), *Saluto al mare* (p. 438), *La caccia disperata* (p. 441), *O sacro Gange* (p. 447), *Tantalo* (p. 586),

I testi in distici sono formati, in totale, da circa 874 versi. In questo caso abbiamo prelevato il campione dalla prima sezione dell'*Ultimo viaggio di Ulisse*<sup>201</sup>, per un totale di 223 versi.

Infine, gli endecasillabi sciolti e le terzine sono le forme meno frequenti dell'opera grafiana, formate rispettivamente da 140 versi e 75 versi, e per questo è stato possibile analizzare l'intero corpus<sup>202</sup> in modo da averne un'idea completa e precisa.

Il campione, così ripartito all'interno delle forme metriche e delle raccolte, conta in totale 1726 versi.

### 2.3.2 *Le figure ritmiche dell'endecasillabo*

Nelle tabelle 2.4 e 2.5 sono riportati i risultati della schedatura del campione appena descritto; entrambe le tabelle sono così strutturate: nella prima colonna sono indicati i raggruppamenti ritmici dell'endecasillabo secondo il modello usato da Praloran per la metrica dei *Fragmenta*<sup>203</sup>. Nelle colonne adiacenti è indicato il numero di attestazioni di ogni gruppo ritmico all'interno delle diverse forme metriche e la relativa percentuale; nello specifico, da sinistra a destra: nel sonetto, nelle odi, nelle terzine, nei distici e negli endecasillabi sciolti. Mentre nella prima tabella sono raggruppati i ritmi dei versi 'canonici', la seconda tabella è dedicata ai contracenti.

Rimane da specificare che la percentuale di attestazioni dei singoli gruppi ritmici nelle diverse forme metriche è cumulativa delle attestazioni di tutte le raccolte<sup>204</sup>.

---

*Il molino* (p. 592), *Flora nivalis* (p. 595), *Il demone* (p. 603), *LA città degli avi* (p. 642), *Passeggiata d'autunno* (p. 692), *Vecchio core* (p. 694), *Con licenza* (p. 696).

<sup>201</sup> P. 413.

<sup>202</sup> Nello specifico: *Alla rosa* (p. 527), *Al lago solitario* (p. 525), *Al cuculo* (p. 524), *Al cipresso* (p. 529). Per la terza rima: *Morgana* (p. 553), *La porta di bronzo* (p. 568), *Iride* (p. 596).

<sup>203</sup> Praloran 2003, p. 130 e seg.

<sup>204</sup> Per un'analisi in diacronia del ritmo dell'endecasillabo, che apra una panoramica sulle diversificazioni ritmiche nelle diverse raccolte, si rimanda all'ultimo paragrafo del capitolo e alle tabelle 2.6 e 2.7.

	ICTUS	SONETTI	%	ODI	%	TERZA RIMA	%	DISTICI	%	SCIOLTO	%
1.1	2 4 6 8 10	27	5	56	7	1	1,5	15	8	7	5
1.2	1 4 6 8 10	33	6	57	7	4	5	12	5	13	9
1.3	4 6 8 10	5	1	50	6	1	1,5	4	2	4	3
Tot.		65	12	163	20	6	6,5	31	15	24	17
2.1	2 4 8 10	86	17	136	17	16	21	26	12	25	18
2.2.	1 4 8 10	93	18	109	13	7	9	31	14	27	20
2.3.	4 8 10	9	2	14	2	3	4	5	2,5	9	7
Tot		188	37	259	32	26	34	62	28,5	61	45
3.1	2 4 6 10	23	5	36	5	4	5	6	3	1	0,7
3.2	1 4 6 10	37	7	67	8	3	4	5	2,5	3	2
3.3	4 6 10	5	1	6	1	3	4	4	2	1	0,7
Tot.		65	12	109	14	10	13	15	7,5	5	3,4
4.1	2 4 7 10	18	4	28	4	1	1,5	1	0,5	0	
4.2	1 4 7 10	5	1	21	3	0		0		0	
4.3	4 7 10	2	0,5	4	0,5	0		0		0	
Tot.		25	5,5	53	7,5	1	1,5	1	0,5	0	
5.1	2 6 10	2	0,5	1	0,1	0		1	0,5	0	
5.2	2 6 8 10	2	0,5	7	0,8	2	3	2	0,9	0	
Tot.		4	1	8	0,9	2	3	3	1,4	0	
6.1	3 6 10	21	4	30	4	1	1,5	12	5	8	6
6.2	3 6 8 10	20	4	18	2	4	5	12	5	13	9
6.3	1 3 6 10	14	3	40	5	4	5	8	4	5	4
6.4	1 3 6 8 10	12	3	29	4	1	1,5	18	8	10	8
Tot.		67	14	117	15	10	13	50	23,4	36	27
7.1	1 6 8 10	1	0,2	3	0,4	1	1,5	0		1	0,7
7.2	1 6 10	2	0,5	0	0	2		2	0,9	1	0,7
Tot.		3	0,7	3	0,4	3	1,5	2	0,9	2	1,4

Tabella 2.4: il ritmo dell'endecasillabo.

	ICTUS	SONETTI	%	ODI	%	TERZA RIMA	%	DISTICI	%	SCIOLTO
8.1	12	0		0		1	1,3	1	0,5	0
8.2	23	8	1,5	3	0,4	0		5	2	1
8.3	34	0		3	0,4	2	2,6	4	1,7	0
8.4	45	9	1,7	30	4	1	1,3	11	5	0
8.5	56	0		0		0		1	0,5	0
8.6	67	63	12,5	79	10	11	15	28	13	13
8.7	78	1	0,2	0		1	1,3	0		0
8.8	89	0		0		0		0		0
8.9	910	0		1	0,1	0		0		0
Tot.		81	14,4	116	14,9	16	21,5		22,7	14
										10,7

Tabella 2.5: contiguità nell'endecasillabo.



Osservando le occorrenze dei singoli gruppi ritmici nelle diverse forme metriche - in orizzontale – possiamo notare che il secondo gruppo ritmico (2.1, 2.2, 2.3), con accenti di 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> (e la prima battuta variabile), è quello maggiormente usato da Graf in tutte le forme metriche: nello sciolto raggiunge quasi la metà delle occorrenze (45%) e nei sonetti arriva quasi al 40%; nelle odi, nelle terzine e nei distici le occorrenze sono molte meno, ma comunque una percentuale alta, circa del 30%. Tra i tre tipi ritmici del gruppo, inoltre, si può notare una preferenza per l'attacco di prima o seconda rispetto all'attacco direttamente sulla quarta sillaba. Nell'analisi più precisa di questo gruppo ritmico, abbiamo notato che spesso in punta di verso si trovano delle dittologie dal forte sapore petrarchesco<sup>205</sup> e tradizionale. Vediamo degli esempi<sup>206</sup>:

6 10	né duol, né sdegno; abbandonato e stanco	2 4 8 10
4 13	fanciulle, il crine inanellato e biondo	2 4 8 10
1 626	appiè del balzo dirupato e rude	2 4 8 10
1 392	sul prato verde, cui di fosche e tinte	2 4 8 10
14 675	e via ruggiando le trascini e sperdi	2 4 8 10
6 446	cui l'uom prostrato maledice ed ara	2 4 8 10
6 451	lungo la riva ti rincrespi e aneli	1 4 8 10
3 401	e nell'azzurro signoreggia e splende	4 8 10

Si tratta di versi bipartiti, *a minore*, la cui punta di verso porta una dittologia, che può essere formata da due aggettivi (nei primi quattro esempi) oppure da due verbi (negli altri quattro esempi). In punta di verso compare poi spesso la coppia aggettivo + sostantivo, come ad esempio:

7 435	tu lo licenzia fra' l'umana gente	1 4 8 10
4 662	che lambe steso la deserta arena	2 4 8 10
1 22	e tu pur ama il generoso aprile	2 4 8 10
10 437	e i campi sacri alle fraterne stragi	2 4 8 10

<sup>205</sup> Cfr. Praloran 2003, pp. 139-142.

<sup>206</sup> Da qui in poi, alla sinistra di ogni endecasillabo citato negli esempi abbiamo riportato il rispettivo numero di verso e di pagina.

Sono presenti inoltre delle correlazioni che bipartiscono il verso, anche questo di gusto petrarchesco:

7 446	dal muto bosco, dal deserto colle	2 4 8 10
7 675	dall'alte vette, dai contorti rami	2 4 8 10
2 16	la notte incombe e l'emisfero tace	2 4 8 10
10 403	d'angusta pompa e di sottil lavoro	2 4 8 10
22 403	nell'opra ingente e nel maggior disegno	2 4 8 10
10 592	dal prato al bosco, dalla valle al colle	2 4 8 10

E a volte le correlazioni sono disposte a chiasmo:

2 676	sui campi arati e sulle verdi sponde	2 4 8 10
2 24	con odi arcani e con arcani amori	2 4 8 10
23 603	vinto è l'inferno e la bellezza è santa	1 4 8 10

Anche il sesto gruppo ritmico (6.1, 6.2, 6.3, 6.4), con accento in terza e sesta sede (ed eventualmente prima e/o ottava), risulta abbastanza frequente, soprattutto nei testi in distici (23%) e nello sciolto (27%), meno nelle altre forme metriche dove si aggira attorno al 15%.

Il primo gruppo ritmico (1.1, 1.2, 1.3), quello essenzialmente giambico, ha una buona presenza ma si avverte uno scatto netto tra la frequenza di attestazioni nelle odi (20%) e nello sciolto (17%) rispetto alle occorrenze nel sonetto (12%), nei distici (15%) e, soprattutto, nella terza rima (6,5%). Tra le varie realizzazioni di questa figura ritmica, le occorrenze dei versi *a maggiore* o *a minore* sono abbastanza equilibrate. Quando però il verso è costruito su una correlazione si configura più spesso *a minore*:

25 438	più mite il cielo e men conteso il pane	2 4 6 8 10
19 592	asciutta è quella e stassi questa immota	2 4 6 8 10
7 403	più smisurate e più superbe moli	1 4 6 8 10
4 247	svania la notte e ancor non era il giorno	2 4 6 8 10
27 268	non canta in ramo augel, non acqua trema	2 4 6 8 10

Nei primi quattro esempi l'accento del primo elemento della correlazione cade sulla quarta sillaba, solo nell'ultimo esempio c'è uno spostamento in avanti, alla sesta sillaba.

Un altro fatto degno di nota è che il ritmo giambico molte volte è in parte costruito mediante la ripetizione dei medesimi bisillabi:

8 686	oh come dolce, come dolce cosa	2 4 6 8 1
28 71	si leva il grido: Terra, terra, terra!	2 4 6 8 10
2 247	parte del mondo, ignoro. Intono intorno	1 4 6 8 10

La grande densità di accenti tuttavia dà luogo raramente a realizzazioni dall'andamento frammentato:

33 441	L'un d'essi all'arse ed enfie labbra arrega	2 4 6 8 10
23 71	pelago, un porto invan spiando, il porto	1 4 6 8 10

Molto più spesso si trovano versi dall'andamento piuttosto lineare:

2 595	grandeggia il bosco in cupo sonno immerso	2 4 6 8 10
17 603	Ed ella apparve tutta bianca e pura	2 4 6 8 10
32 71	e la Speranza dietro a lei s'affoga.	(1) 4 6 8 10
56 247	io chiuderò le tue pupille spente	1 4 6 8 10
51 403	sì bene un po' bugiardi, un po' ghiottoni	2 4 6 8 10

Il terzo gruppo (3.1, 3.2, 3.3) con ictus di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> (e attacco di prima e/o seconda) ha una presenza media nei sonetti (13%), nelle odi (14%) e nella terza rima (13%). Nei distici e nell'endecasillabo sciolto la percentuale si abbassa di molto: 7,3% nei distici e 3,4% nello sciolto

Un altro dato interessante riguarda il quinto (5.1, 5.2) e settimo (7.1, 7.2) gruppo ritmico, privi di accenti in quarta sede, e che presentano uno spazio atono molto ampio nel primo emistichio: le percentuali delle occorrenze dimostrano che questi due gruppi ritmici non piacciono molto a Graf, in quale li usa rarissimamente. Addirittura, nell'endecasillabo sciolto il quinto gruppo non viene usato mai, come mai viene usato il quarto gruppo ritmico (4.1, 4.2, 4.3), quello dattilico di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>. Quest'ultimo gruppo

viene impiegato in pochi casi anche nella terza rima (1,5%) e nei distici (0,5%), ma, in proporzione, decisamente di più in odi (7,5%) e sonetti (5,5%). In merito a questo, l'analisi in diacronia ha portato in rilievo degli aspetti interessanti di cui parleremo nei prossimi paragrafi.

In generale, i gruppi ritmici usati da Graf non sono molti, e sono escluse completamente tutte le forme non canoniche dell'endecasillabo ossia «gli endecasillabi di 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> o 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> e quelli di 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> o 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>». <sup>207</sup>

Per quanto riguarda i contracenti (tabella 2.5), è possibile notare che l'endecasillabo sciolto ne presenta pochissimi rispetto alle altre forme metriche (il 10% circa). La maggioranza di essi è distribuita nella terza rima (21%) e nei testi i distici (22%). Nei sonetti e nelle odi c'è una presenza di contracenti media che si aggira intorno al 14%.

Tra le diverse sedi di contraccento, quelle con più attestazioni sono le contiguità di sesta e settima, che rispetto alle altre posizioni di contiguità hanno delle occorrenze, in proporzione, nettamente superiori: 12,5% nel sonetto, 10% nelle odi, 15% nella terza rima, 13% nei distici e 10% nello sciolto. I versi con contiguità di sesta e settima sono nella grande maggioranza dei casi accompagnati da un accento sulla seconda o terza sillaba, e con la quarta sillaba atona. Vediamo alcuni esempi:

14 527	Tanto chiedo e non più, morbida rosa	1 3 6 7 10
21 528	d'insolente splendor, lungi dal sole	3 6 7 10
4 413	e del caro figliuol: grato alla sorte	3 6 7 10
31 553	Eran borghi e città, templi e castella	3 6 7 10
8 525	e tu nella quiete alta riposi	2 6 7 10
2 553	o fata dai sereni occhi, Morgana	2 6 7 10
63 415	voragini del mar lento scendea!	2 6 7 10
9 32	Io sento svaporar tacita e cheta	2 6 7 10

Tuttavia, gli accenti contigui di sesta e settima si possono trovare accompagnati da un accento sulla quarta sillaba. Tra questi, pochi si configurano come *a minori*; la maggior parte delle volte infatti l'endecasillabo di 1<sup>a</sup> (o 2<sup>a</sup>) 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> si configura come *a maiore*:

---

<sup>207</sup> Menichetti 1993, p. 407.

9 10	M'invade un lento obbligo. Passano i giorni	2 4 6 7 10
4 16	gli sparsi miei pensier chiamo a raccolta	2 4 6 7
13 16	e lascia dentro a me l'anima mia	2 4 6 7 10
14 243	salgon, vibrando, a te gli ultimi canti.	1 4 6 7 10

Come sottolineato da Praloran, «gli ictus ribattuti, contrastanti, di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, sul filo della cesura, amplificati fonicamente dallo scontro tra una parola apocopata [...] o, meno frequentemente, tronca, e un bisillabo piano o trisillabo sdrucchiolo, rappresentano una figura riconoscibilissima in tutto l'arco della tradizione del nostro verso»<sup>208</sup>. Negli endecasillabi di Graf che presentano tale figura ritmica tradizionale possiamo trovare spesso dei meccanismi di costruzione del verso altrettanto tradizionali e riconoscibili; uno di questi è l'inversione sintattica «come sugello di un forte stacco tra due parti contigue»<sup>209</sup>.

8 673	tutto colma del ciel l'ampio emisfero	1 3 6 7 10
3 16	io, da vana deluso ombra di pace	1 3 6 7 10
8 16	della vita sottil sogno fallace	3 6 7 10

Oppure vediamo la costruzione di versi bipartiti con una dittologia a fine di verso, anche questi molto frequenti a partire da Petrarca e i petrarchisti:

55 415	della notte, sede tacito e solo	3 6 7 10
25 72	così l'alto vascel naviga ed erra	2 6 7 10
29 4	la valle, ivi ti stai solo e negletto?	2 6 7 10
26 693	della vecchiezza i dì torbidi e gravi	(1) 4 6 7

In questi versi la sesta sillaba cade su una parola tronca ed è seguita da una dittologia in cui primo elemento può essere un trisillabo sdrucchiolo (nei primi tre esempi) oppure un bisillabo piano (ultimo esempio).

---

<sup>208</sup> Praloran 2011, p. 13.

<sup>209</sup> Ibidem.

Inoltre, nelle dittologie come spesso accade, «gli accenti sono contigui per sinalefe tra una parola piana e un bisillabo iniziante per vocale»<sup>210</sup>:

8 692	l'inviluppo de' rami apre e strafora	3 6 7 10
30 72	si dilegua il fantasma: orrida e grave	3 6 7 10
1 81	Entro il cavo d'un monte ermo e lontano	1 3 6 7 10
10 583	bene è il castigo tuo scuro e crudele	1 4 6 7 10
1 35	In mezzo a una pianura erma e scoperta	2 6 7 10

E tra le altre cose, in questo meccanismo di accentazione, spesso finisce in posizione tonica una parola che normalmente sarebbe atona, come nel penultimo verso tra quelli citati qui sopra, dove il sesto accento cade su «tuo», prima della dittologia. Lo stesso accade nei versi che seguono, dove è sempre un aggettivo possessivo ad ricevere l'accento tonico in sesta sede:

35 248	non era il riso suo cosa terrena	2 4 6 7 10
36 248	brillavan gli occhi suoi come due stelle	2 4 6 7 10

Tra i meccanismi di costruzione del verso con accenti contigui di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> abbiamo poi rilevato che spesso l'endecasillabo è bipartito da pausa sintattica forte proprio tra la sesta e la settima sillaba, che determina un rallentamento del ritmo:

26 528	È sì breve la nostra! Uno è il destino	3 6 7 10
27 528	Della rosa e dell'uom! Vivi! Domani	3 6 7 10
34 526	Costumanze scordar! Miro, tacendo	3 6 7 10
9 10	m'invade un lento obbligo. Passano i giorni	2 4 6 7 10

Abbiamo visto dunque come i gruppi ritmici usati da Graf non siano molti nel loro complesso: non solo circa un terzo dei versi di ogni forma metrica presenta la medesima struttura ritmica (il ritmo di quarta e ottava), ma, nello spettro delle possibili realizzazioni, sono escluse completamente tutte le forme non canoniche

---

<sup>210</sup> Ivi, p. 14.

dell'endecasillabo; anche gli accenti contigui sono limitati a pochissime posizioni del verso, quelle di sesta e settima. Tuttavia il modo in cui sono costruiti tali contracenti mette in rilievo dei meccanismi di compaginazione tradizionali e riconoscibili.

### 2.3.3 *Il ritmo del sonetto*

Nei sonetti, tra i diversi gruppi ritmici, emerge la netta preferenza per il ritmo di 1<sup>a</sup> (o 2<sup>a</sup>) 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> con un numero di occorrenze pari al 37%. La parte rimanente dei versi poi è quasi completamente equidistribuita tra il primo, il terzo e il sesto gruppo ritmico. Al contrario, i ritmi di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e di 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> hanno un numero molto basso di occorrenze. In generale dunque è possibile rilevare la preferenza per un appoggio sulla quarta sillaba, o almeno sulla terza sillaba, per ridurre lo spazio atono nel primo emistichio. A fronte dei pochi gruppi ritmici usati, all'interno di alcuni testi c'è una buona, ma non completa, varietà ritmica. Vediamo un esempio il sonetto intitolato *Cicuta*,<sup>211</sup> situato in *Morgana*:

E te pur ama il generoso aprile,	2 4 8 10
<i>virulenta cicuta. Il sol, che infonde</i>	3 6 8 10
<i>la virtù nella vite e nelle bionde</i>	3 6 8 10
messi, t'educa e non ti tiene a vile.	1 3 6 8 10
Ti guardo e rido: oh strana cosa! e donde	2 4 6 8 10
trasse Natura il tossico sottile	1 4 6 10
entro il gracile stelo e nel gentile	1 3 6 10
frastaglio inciso delle verdi fronde?	2 4 8 10
Ti guardo, e l'egro cor mi si dischiude.	2 4 6 10
E mi guizza un pensier dentro la mente	3 6 7 10
siccome serpe in gorgo di palude:	2 4 6 10
Ti sia propizio il sole ed il veleno	(2) 4 6 10

---

<sup>211</sup> P. 22.

sia benedetto della tua semente,	(1) 4 8 10
che d'ogni mal più rio guarisce a pieno.	2 4 6 8 10

In questo testo si ripetono spesso i medesimi schemi ritmici ma solo in un caso, ai versi 2 e 3, la ripetizione avviene in due versi contigui.

Non è infrequente che lo stesso ritmo venga replicato in due versi contigui, ma sono altrettanto frequenti i casi in cui viene ripetuto lo stesso ritmo in più di due versi consecutivi; tendenzialmente si tratta di testi più monotoni nelle quartine, e poi ritmicamente variati nelle terzine. Si veda ad esempio *Quiete*<sup>212</sup> (in *Morgana*), dove lo squilibrio tra quartine e terzine è portato alla sua più estrema realizzazione:

<i>Una quiete affascinata e stracca</i>	4 8 10
<i>s'addensa e poltre nel mio cor, qual suole</i>	2 4 8 10
<i>nel fondo giù di tenebrosa lacca</i>	2 4 8 10
<i>un'acqua morta che non vegga il sole.</i>	2 4 8 10
<i>Da tutto ond'altri si rallegra o duole</i>	2 4 8 10
<i>il mio pensier, la vita mia si stacca;</i>	(2) 4 6 8 10
<i>un dì pasciuto di superbe fole,</i>	2 4 8 10
<i>or nel mio petto anche il desio si fiacca.</i>	1 4 5 8 10
<i>Io sento svaporar tacita e cheta</i>	2 6 7 10
<i>l'anima mia come un licor sottile</i>	1 4 5 8 10
<i>chiuso in un vaso di porosa creta.</i>	1 4 8 10
<i>Senza romor, senza dolor svapora:..</i>	1 4 5 8 10
<i>Così mi veggo, oh nova cosa e vile,</i>	2 4 6 8 10
<i>morir giorno per giorno, ora per ora</i>	2 3 6 7 10

È interessante osservare come i versi delle quartine siano giocati tutti sul ritmo di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> (al verso 8 con inversione della prima battuta), con una sola eccezione al verso 6, dal ritmo giambico. Nel passaggio dalle quartine alle terzine si avverte un netto contrasto: le terzine, oltre ad avere un ritmo ben più vario, sono anche dense di

---

<sup>212</sup> P. 32.



contraccenti. Ma non tutti i sonetti raggiungono tale diversità ritmica tra quartine e terzine; alcuni sono particolarmente uniformi ritmicamente solo in punti isolati, come ad esempio *Primavera*<sup>213</sup>, dove unicamente la prima quartina si distingue dalle altre strofe:

<i>Torna l'aprile e si rinnova il mondo,</i>	1 4 8 10
<i>e tutta un riso la natura appare:</i>	2 4 8 10
<i>de' primi fiori inghirlandate, o care</i>	2 4 8 10
<i>fanciulle, il crine inanellato e biondo.</i>	2 4 8 10

Torna l'aprile ed in leggiadre gare	1 4 8 10
apre natura il suo spirito profondo:	1 4 7 10
sciogliete, o care vergini, a giocondo	2 4 6 10
inno la voce armoniose e chiare.	1 4 8 10

Esultate, esultate al dolce orezzo,	3 6 8 10
chè a voi s'addice e a vostra età fiorita,	2 4 6 8 10
obbliviosa di una certa sorte:	4 8 10

Non a me, cui dà noja e fa ribrezzo	3 6 8 10
questo rigoglio di novella vita	1 4 8 10
intesa solo a preparar la morte.	2 4 8 10

La prima quartina è nettamente scandita sul rimo di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> mentre il resto del testo è molto più vario (ad eccezione dei due endecasillabi conclusivi dove viene ripreso il ritmo iniziale).

I sonetti del campione che riportano tali punti di inerzia, sempre sul ritmo di 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, sono: *Mare interno*<sup>214</sup>, *Panatenica*,<sup>215</sup> *Notte di luglio a Stresa*<sup>216</sup>, *Contemplazione*<sup>217</sup>, *Sonetto d'autunno*<sup>218</sup> e *Sonetto di primavera*<sup>219</sup>. Sono tutti testi

---

<sup>213</sup> P. 13.

<sup>214</sup> P. 28.

<sup>215</sup> P. 401

<sup>216</sup> P. 451.

<sup>217</sup> P. 452.

<sup>218</sup> P. 446.

<sup>219</sup> P. 437.

collocati nelle prime tre raccolte. Nell'ultima raccolta invece la situazione è differente; se osserviamo la tabella 2.6, che mostra i dati relativi al ritmo del sonetto nelle diverse raccolte, possiamo notare una discreta stabilità nelle occorrenze dei singoli gruppi ritmici da un libro all'altro. In questo equilibrio, spiccano due discrepanze in maniera abbastanza netta: oltre a una diminuzione delle occorrenze del modulo giambico (1.1, 1.2, 1.3) a partire dalla seconda raccolta, si può rilevare che il quarto gruppo ritmico (4.1, 4.2, 4.3), quello con gli schemi di quarta e settima, presenta uno scarto di 10 punti percentuali nell'ultima raccolta rispetto alla prima: si passa dal 2,7% di *Medusa* di *Morgana* al 12,6 %.

	<b>ICTUS</b>	<b>ME</b>	<b>%</b>	<b>DT</b>	<b>%</b>	<b>DA</b>	<b>%</b>	<b>MO</b>	<b>%</b>
1.1	2 4 6 8 10	13	9	3	7	6	4	8	4
1.2	1 4 6 8 10	15	10	0		3	2	12	7
1.3	4 6 8 10	1	0,7	0		4	3	0	
<b>Tot.</b>		<b>29</b>	<b>19,7</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>13</b>	<b>9</b>	<b>20</b>	<b>11</b>
2.1	2 4 8 10	27	19	5	11	35	25	19	11
2.2	1 4 8 10	23	16	7	17	26	19	37	20
2.3	4 8 10	3	2	1	2	1	0,7	4	2
<b>Tot</b>		<b>53</b>	<b>37</b>	<b>13</b>	<b>30</b>	<b>62</b>	<b>44,7</b>	<b>60</b>	<b>33</b>
3.1	2 4 6 10	10	7	3	7	5	3,5	5	3
3.2	1 4 6 10	4	3	4	10	7	5	22	12
3.3	4 6 10	1	0,7	1	2	0		3	1,5
<b>Tot.</b>		<b>15</b>	<b>10,7</b>	<b>8</b>	<b>19</b>	<b>12</b>	<b>8,5</b>	<b>30</b>	<b>16,5</b>
4.1	2 4 7 10	0		0		2	1,5	16	9
4.2	1 4 7 10	3	2	0		0		5	3
4.3	4 7 10	1	0,7	0		0		1	0,6
<b>Tot.</b>		<b>4</b>	<b>2,7</b>	<b>0</b>		<b>2</b>	<b>1,5</b>	<b>22</b>	<b>12,6</b>
5.1	2 6 10	1	0,7	0		1	0,7	0	
5.2	2 6 8 10	2	1,5	0		0		0	
<b>Tot.</b>		<b>3</b>	<b>2,2</b>	<b>0</b>		<b>1</b>	<b>0,7</b>	<b>0</b>	
6.1	3 6 10	6	4	6		5	3,5	4	2
6.2	3 6 8 10	6	4	0		5	3,5	9	5
6.3	1 3 6 10	1	0,7	3	7	3	2	7	4

6.4	1 3 6 8 10	3	2	4	10	3	2	2	1
Tot.		16	10,7	13	17	16	11	22	12
7.1	1 6 8 10	1	0,7	0		0		0	
7.2	1 6 10	1	0,7	0		1	0,7	0	
Tot.		2	1,4	0		1	0,7	0	

Tabella 2.6: le figure ritmiche dell'endecasillabo nei sonetti, in diacronia.<sup>220</sup>

Nella nostra statistica, la maggior frequenza dell'endecasillabo di 1<sup>a</sup> (o 2<sup>a</sup>) 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> nell'ultima raccolta, della quale abbiamo analizzato tutti e tredici i sonetti, è riconducibile al fatto che in essa sono presenti due testi che ne hanno un'alta concentrazione. Si tratta di *Ultime foglie*<sup>221</sup> e *A Sofia*<sup>222</sup>. Vediamo il primo sonetto:

<i>Torbida nebbia nell'aria s'accoglie</i>	1 4 7 10
<i>e avvolge i clivi di lenti velami:</i>	2 4 7 10
trascolorato, l'albero pei grammi	4 6 10
<i>bronchi distilla, si sfascia, si scioglie.</i>	1 4 7 10
Pallide, lievi, inanimante spoglie	1 4 6 10
<i>Che tu, gran madre, al tuo grembo richiami,</i>	2 4 7 10
Dall'alte vette, dai contorti rami,	2 4 8 10
<i>Ad una ad una si staccan le foglie.</i>	2 4 7 10
Scendon con breve, titubante volo,	1 4 8 10
e appiè del tronco ond'ebbero vita, e in giro,	2 4 6 8 10
<i>copron di lor scialba fralezza il suolo.</i>	1 4 7 10
Povere foglie che già furon verdi!	1 4 8 10
Tu bieco irrompi, o boreale spiro,	2 4 8 10
E via ruggiando le trascini e sperdi.	2 4 8 10

<sup>220</sup> Abbiamo semplificato i nomi delle raccolte in ME (*Medusa*), DT (*Dopo il tramonto*), DA (*Le Danaidi*) e MO (*Morgana*).

<sup>221</sup> P. 675.

<sup>222</sup> P. 549.

Il testo inizia con un ritmo molto scandito di quarta e settima che domina nettamente le quartine. Nelle terzine invece questo ritmo viene abbandonato (compare solo al verso 11) per lasciare spazio a una monotonia ritmica questa volta impostata quasi regolarmente sul ritmo di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>.

In *A Sofia*, il sonetto che apre la raccolta, il modulo di quarta e settima viene mantenuto invece lungo tutto il testo:

Ancora versi? – L’hai detto. Dal suolo	2 4 7 10
non sempre forse rispuntano i fiori?	2 4 7 10
Non tornan forse, non tornan gli amori,	2 4 7 10
come di marzo le rondini, a volo?	1 4 7 10
Così, di nuovo, da un petto che solo	1 4 7 10
veraci numi, non idoli, ardori,	2 4 7 10
prorompe l’onda de’ versi sonori	2 4 7 10
che tempran l’ire, che ammansano il duolo.	2 4 7 10
Ancora versi. Più certo rimedio	2 4 7 10
non ebbe mai l’incresciosa vecchiezza,	2 4 7 10
non ebber mai la bolsaggine e il tedio.	2 4 7 10
Ancora versi. Se poveri e’ sono,	2 4 7 10
tu con l’affetto che scusa ed apprezza,	1 4 7 10
tu fa che paja men povero il dono.	1 4 7 10

Il ritmo del testo batte senza eccezioni sulla quarta e settima sillaba, la maggior parte delle volte con l’attacco sulla seconda sillaba, e solo quattro volte con l’attacco sulla seconda.

Se le prime raccolte dunque manifestavano punti di inerzia ritmica verticale sul rimo di 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, nell’ultima raccolta le scelte ritmiche indirizzate in questo senso sono ancor più marcate; infatti, l’inerzia ritmica domina un intero sonetto e la scelta del ritmo di 1<sup>a</sup> (o 2<sup>a</sup>) 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> somma all’inerzia ritmica verticale anche quella orizzontale del rimo dattilico, in particolare quando l’accento si trova sulla prima sillaba.

Nelle prime raccolte l'inerzia ritmica potrebbe essere interpretata tanto come una scelta stilistica precisa volta ad ottenere dei ritmi cadenzati quanto come un difficoltà del poeta, a livello tecnico, a costruire dei testi variati. Tuttavia ci sentiamo di escludere la seconda ipotesi, dato che nell'endecasillabo sciolto (del quale parleremo al paragrafo 2.3.5) Graf si dimostra piuttosto abile nella compaginazione di versi dal ritmo variabile.

I due sonetti dell'ultima raccolta, invece, dal rimo così fortemente cadenzato e soggetto a parziale (nel primo sonetto) o addirittura totale (nel secondo) inerzia ritmica, non ci possono che far pensare che Graf voglia trattare l'endecasillabo come se fosse un verso melico «poiché è nell'ode-canzonetta che viene stabilito il principio o la tendenza dell'isoritmia verticale, della ripetizione cioè cantilenata degli stessi moduli ritmici di verso in verso». <sup>223</sup>

#### 2.3.4 *Il ritmo dell'ode*

Per quanto riguarda il profilo ritmico dell'ode, esso assomiglia molto a quello del sonetto: le percentuali sono più o meno equivalenti nell'una e nell'altra forma, per tutti i gruppi ritmici. L'unico scarto degno di nota tra le due forme metriche, quantificabile in circa dieci punti percentuali (12% nel sonetto e 20% nell'ode), è nell'uso del modulo giambico. Mentre nei sonetti sono privilegiati i tipi a quattro ictus, nelle odi è riscontrabile una parità d'uso tra i tipi a quattro accenti e il tipo a tre ictus con attacco sulla quarta sillaba. Il ridotto numero di schemi ritmici corrisponde una ridotta varietà ritmica all'interno dei singoli componimenti. Tra le odi del campione, sono poche quelle dal ritmo vario; vediamo ad esempio due delle quattro quartine di *Teschio* <sup>224</sup>:

In mezzo a una pianura erma e scoperta	2 6 7 10
sorge la gran piramide d'un monte,	1 4 6 8 10
che, solcata da' fulmini, la fronte	3 6 10
avventa al cielo minacciosa ed erta.	2 4 8 10

---

<sup>223</sup> Bozzola 2016, p. 36.

<sup>224</sup> P. 35.

L'uom di lassù potria mirar le glorie	1 4 6 8 10
di cinquanta città; opere e fasti	3 6 7 10
d'antiche genti, alte ruine e vasti	2 4 5 8 10
regni, teatro di famose istorie.	1 4 8 10

A differenza di quest'ultima ode, molte altre presentano dei punti fortemente monotoni. Ad esempio, nell'ode intitolata *E tu dov'eri?*<sup>225</sup>, le due strofe centrali corrono sullo stesso ritmo:

(3) Guizzan quai serpi inveleniti e bradi,	1 4 8 10
l'un'elsa all'altra si raccoglie e serra,	2 4 8 10
de' due feroci combattenti in terra	2 4 8 10
si stendon l'ombre paurose e grandi.	2 4 8 10

(4) Balza e rifulge lo schermito acciaio,	1 4 8 10
e si raddrizza incontanente al core:	(1) 4 8 10
<i>giovani entrambi sono e d'un valore,</i>	1 4 6 10
nell'arte iniqua ammaestrati al paro.	2 4 8 10

Quasi tutti i versi hanno il medesimo ritmo (ad eccezione del penultimo verso della quarta strofa), la cui percezione è ancor più accentuata grazie alle dittologie in punta di verso sulle quali è imposta la terza strofa. Attestazioni di inerzia ritmica sul ritmo di prima (o seconda) quarta e ottava non sono infrequenti nell'opera di Graf; l'ultima raccolta però si differenzia dalle altre ancora una volta

Nella tabella 2.6 vediamo che, a fronte di una sostanziale stabilità degli altri moduli ritmici, in *Morgana* il quarto gruppo ritmico presenta uno scarto percentuale ancor più marcato rispetto a quello nel sonetto: quasi 20 punti percentuali in più nell'ultima raccolta (20%) rispetto alle raccolte precedenti dove questo gruppo ritmico compare pochissime volte (in *Medusa* nell'1% dei casi, in *Dopo il Tramonto* nell'1,5% dei casi e nelle *Danai* nel 3,5%). Nelle prime tre raccolte quindi c'è un quasi impercettibile aumento che però vede un'impennata nella quarta raccolta.

---

<sup>225</sup> P. 30.

	<b>ICTUS</b>	<b>ME</b>	<b>%</b>	<b>DT</b>	<b>%</b>	<b>DA</b>	<b>%</b>	<b>MO</b>	<b>%</b>
1.1	2 4 6 8 10	16	8	17	8,5	9	4,5	14	7
1.2	1 4 6 8 10	16	8	13	6,5	16	8	12	6
1.3	4 6 8 10	1	0,5	3	1,5	4	2	2	1
Tot.		33	16,5	33	16,5	29	14,5	28	14
2.1	2 4 8 10	35	18	24	12	45	22,5	32	16
2.2	1 4 8 10	37	19	27	13,5	31	15,5	14	7
2.3	4 8 10	1	0,5	7	3,5	2	1	4	2
Tot.		73	37,5	58	29	78	39	50	25
3.1	2 4 6 10	11	6	11	6	11	6	3	1,5
3.2	1 4 6 10	19	10	15	7,5	16	8	17	8,5
3.3	4 6 10	2	1	0		3	1,5	1	0,5
Tot.		32	17	26	13,5	30	15,5	21	10,5
4.1	2 4 7 10	1	0,5	1	0,5	3	1,5	23	11,5
4.2	1 4 7 10	1	0,5	2	1	4	2	14	7
4.3	4 7 10	0		0		0		4	2
Tot.		2	1	3	1,5	7	3,5	41	20,5
5.1	2 6 10	0		1	0,5	0		0	
5.2	2 6 8 10	2	1	2	1	2	1	1	0,5
Tot.		2	1	3	1,5	2	1	1	0,5
6.1	3 6 10	6	3	0		10	5	6	3
6.2	3 6 8 10	5	2,5	10	5	0		3	1,5
6.3	1 3 6 10	7	3,5	13	6,5	11	6	9	4,5
6.4	1 3 6 8 10	7	3,5	7	3,5	8	4	7	3,5
Tot.		25	12,5	30	15	29	15	25	12,5
7.1	1 6 8 10	0		1	0,5	0		2	1
7.2	1 6 10	0		0		0		0	
Tot.		0		1	0,5	0		2	1

*Tabella 2.7: le figure ritmiche dell'endecasillabo nell'ode, in diacronia.*

Le occorrenze dell'endecasillabo dattilico in *Morgana* sono concentrate tutte in pochi testi, così come accade nel sonetto; si tratta, in ordine di comparsa nella raccolta,

di *Passeggiata d'autunno*<sup>226</sup>, *Vecchio core*<sup>227</sup> e *Con licenza*<sup>228</sup>. In questi testi la distribuzione di questo tipo ritmico non è sempre la stessa. In *Passeggiata d'autunno*, come è già stato messo in evidenza da Bozzola, «gli endecasillabi delle quartine a rime incrociate sono dapprima solo episodicamente, poi, a partire dal verso 21, regolarmente e senza eccezioni, di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>»<sup>229</sup>. Per mettere in evidenza questo fenomeno, trascriviamo la quinta quartina, che gode ancora di una discreta varietà ritmica, e poi le due quartine successive, dove si manifesta una forte inerzia ritmica sull'endecasillabo dattilico:

(5) Soletto vai nella quïete muta,	2 4 7 10
smemorato del mondo e di sue arti;	3 6 10
ed ecco un sogno, un breve sogno parti	2 4 6 8 10
(già muore il dì) la vita c'hai vissuta.	2 4 6 8 10
(6) Com'è lontana, lontana, lontana,	2 4 7 10
la giovinezza amorosa e gentile!	4 7 10
Rose di maggio, viole d'aprile...	1 4 7 10
Un canto, un riso, una favola vana!	2 4 7 10
(7) E già son presso (dilagano l'ombre)	2 4 7 10
della vecchiezza i di torbidi e brevi...	1 4 7 10
Squallor del verno, caligini e nevi!	2 4 7 10
Ore di tedio velate ed ingombre!	1 4 7 10

E così fino alla fine del testo, per le successive due quartine. Diversa è la struttura ritmica di *Vecchio core*, testo formato da tre quartine a rima incrociata, in cui il primo verso del testo si ripete all'inizio delle strofe successive, a mo' di ritornello.

Mio vecchio core, mio povero core,	2 4 7 10
perché se' tu così triste e inquieto?	2 4 7 10
Celi tu forse, nell'ombra, un secreto?	1 4 7 10
Implori forse, tacendo, l'amore?	2 4 7 10

<sup>226</sup> P. 692.

<sup>227</sup> P. 694.

<sup>228</sup> P. 696.

<sup>229</sup> Bozzola 2016, p. 37.



Mio vecchio core, mio povero core,	2 4 7 10
son troppi gli anni, son troppi i malanni:	2 4 7 10
passato è 'l tempo de' teneri inganni,	2 4 7 10
passata è l'ora propizia all'amore.	2 4 7 10
Mio vecchio core, mio povero core,	2 4 7 10
lusinghe vane, fuggevoli forme...	2 4 7 10
Quando s'è troppo vegliato si dorme;	1 4 7 10
quando s'è troppo vissuto si muore.	1 4 7 10

Il testo questa volta è interamente e senza eccezioni a ritmo dattilico. L'ultimo testo con un'alta concentrazione di endecasillabi dattilici è *Con licenza*, formato da tre quartine a rima alternata.

Uomini gravi che mai non sognate,	1 4 7 10
benevolmente lasciate ch'io sogni:	4 7 10
è il sognar dolce cosa, e non crediate,	(3) 4 6 (8) 10
uomini gravi, ch'io me ne vergogni.	1 4 6 10
È il sognar dolce cosa! Allor che intorno	(3) 4 6 8 10
verdeggia il bosco, s'infoca la rosa...	2 4 7 10
E quando manca la luce del giorno...	4 7 10
Oh come dolce, come dolce cosa!	4 6 8 10
E come saggia! – Non tutto è menzogna	4 7 10
ciò che risplende fra l'ombre quïete:	4 7 10
uomini gravi, chi tacito sogna	4 7 10
vede assai cose che voi non vedete.	1 4 7 10

Il ritmo dattilico si instaura nei primi due versi del testo, poi in quelli centrali della quartina successiva, e infine nell'ultima strofa, dove gli endecasillabi sono immancabilmente di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>. Come in *Passeggiata d'autunno* dunque il ritmo dattilico si instaura in maniera regolare solo ad un certo punto del testo, e «la monotonia ritmica

che ne consegue sembra trasformare la lirica da un componimento endecasillabico a qualcos'altro: il verso maggior si trasforma, da verso lirico a verso cantabile, librettistico».

Il parallelismo tra odi e sonetti risulta così giustificato non solo a livello di meri dati statistici, ma anche nella concretezza dei testi: come nel sonetto infatti anche nelle odi si manifestano punti di inerzia ritmica verticale sul rimo di 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> nelle prime raccolte, e nell'ultima raccolta le scelte ritmiche indirizzate in questo senso sono ancor più marcate; anche qui l'inerzia ritmica domina un'intera ode e la scelta del ritmo di 1<sup>a</sup> (o 2<sup>a</sup>) 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> somma all'inerzia ritmica verticale anche quella orizzontale del rimo dattilico. Gli endecasillabi di due forme liriche vengono trattati così come se fossero dei versi melici, prima episodicamente e poi in maniera più sistematica e decisa.

Il tentativo di piegare l'endecasillabo ad un ritmo abbastanza monotono è in controtendenza con quanto accade nell'ultima raccolta, *Le rime della selva*, dove gli ottonari e i settenari delle canzonette, come abbiamo visto in precedenza, non vengono trattati nella loro forma melica; al contrario si può notare un vero e proprio lavoro volto alla variazione ritmica e i testi si presentano così in settenari e ottonari liberi, oppure manifestano delle aritmie che contribuiscono a spezzare l'andamento monotono.

### 2.3.5 *Il ritmo dello sciolto*

Graf sperimenta l'uso dell'endecasillabo sciolto pochissime volte e solo nelle *Danaidi*, con due testi di lunghezza media (di circa 35-40 versi) e in altri due testi che posso essere considerati al confine tra l'endecasillabo sciolto e la canzone libera perché sono divisi in strofe, forse come esito ultimo della progressiva 'liberazione' della forma della canzone iniziata per opera di Leopardi. L'influenza di Leopardi si avverte anche nell'uso del verso sciolto in testi dal carattere lirico.

Le tabelle 2.4 e 2.5 mettono in evidenza che nell'endecasillabo sciolto i gruppi ritmici attestati sono molti meno rispetto alle altre forme metriche; infatti il secondo gruppo ritmico (quello di 1<sup>a</sup> o 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>) è usato quasi nella metà dei versi (45%), e l'altra metà invece è distribuita tra il sesto (27%) e il primo (17%) gruppo ritmico. Anche i contracenti sono poco frequenti (solo il 10%). Nonostante i gruppi ritmici

attestati siano meno rispetto a quelli di odi e sonetti, nella compaginazione degli sciolti Graf non si lascia mai andare a lunghe serie di versi dal ritmo identico, come invece fa nelle altre due forme. La varietà ritmica d'altronde si addice al genere e serve forse a compensare l'assenza della rima che negli altri testi non manca mai.

Vediamo ad esempio *Alla lago solitario*<sup>230</sup>, bastino i primi 18 versi

<i>Tra cinerei macigni e verdi fratte</i>	3 6 8 10
<i>d'odorante ginepro e piagge erbose,</i>	3 6 8 10
tu, glauco e terso, o picciol lago, splendi.	2 4 6 8 10
Allo intorno è silenzio e inviolata	3 6 10
solitudine alpestre e uno stupore	3 6 (7) 10
<i>di favolosa antichità che i nudi</i>	4 8 10
<i>apici tiene e le scoscese balze:</i>	1 4 8 10
e tu nella quiete alta riposi,	2 6 7 10
puro, profondo. E già così splendevi	1 4 6 8 10
nel mattino de' tempi, o picciol lago,	3 6 8 10
nel novo aprile della Terra madre,	2 4 8 10
pria che fosser città, pria che al travaglio	1 3 6 7 10
della vita nascesse ed alla morte	3 6 10
l'uom, creatura di dolore. Oh, quante	1 4 8 10
candide albe tu specchiasti! Oh quanti	1 4 6 8 10
rossi tramonti e fuggitive forme	1 4 8 10
di fluide nubi e nitidi sereni	2 4 6 8 10
irradiati dalla bianca luna!	4 8 10

Nel complesso c'è varietà ritmica: i gruppi ritmici presenti nel testo non sono molti, ma raramente si ripetono gli stessi ritmi in versi consecutivi; questo accade pochissime volte: il primo e il secondo corrono entrambi sul ritmo di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> mentre i versi successivi tendono ad essere più vari; anche quando, al verso 7, si ripresenta il ritmo di 4 e 8, esso subisce una variazione con un attacco molto più veloce sulla prima sillaba. In questo testo come negli altri si nota l'intenzione di variare il ritmo grazie anche grazie a una sintassi abbastanza frammentata.

---

<sup>230</sup> P. 525.

## Conclusione

Aperto le raccolte poetiche di Arturo Graf la prima impressione è quella di avere di fronte a sé un autore molto tradizionale. Se confrontato con altri poeti minori dell'Ottocento, Graf infatti sembra uno dei poeti più conservatori. I testi sono tutti caratterizzati dal rispetto preciso dell'istituto della rima, la cui importanza viene marcata dallo stesso Graf a più riprese in molte poesie, tra le quali la poesia meta metrica intitolata proprio *La rima*<sup>231</sup>, la cui seconda quartina e l'prima terzina ne costituiscono un vero elogio:

Così del verso in sull'estremo artiglio  
tu vaga sbocci e diletta, o rima,  
e di ridente fioritura opima  
spargi alle strofe sinuosa il ciglio

O fior del suono! La verde stagione  
di nostra vita tu benigna allieti,  
e il mesto autunno e il fosco verno ancora.

Graf, non solo rispettoso della rima, osserva sempre i tradizionali vincoli strofici e sillabici. Nelle poesie di Graf quasi mai troviamo delle infrazioni marcate rispetto alla norma metrica tradizionale. Tuttavia, lo studio approfondito e sistematico della metrica delle sue poesie ha avuto l'utilità di mettere in luce alcuni scarti dalla norma non riconoscibili a una lettura superficiale, e di far vedere come viene percepita e interpretata la metrica tradizionale da uno dei poeti minori dell'Ottocento. L'operazione è interessante perché è proprio in questo periodo che cominciano a manifestarsi le prime avvisaglie della crisi della metrica che poi nella prima metà del Novecento mostrerà più palesi manifestazioni. Riprendendo un'affermazione di Baldacci già citata nell'introduzione, potremmo dire che questi poeti «sono assai maggiori di quanto si creda. Fu “minore”, decisamente il mezzo secolo in cui fiorirono; [...] si dovrebbe dire

---

<sup>231</sup> P. 567.

piuttosto: poeti dell'Ottocento minore»<sup>232</sup>. E il loro studio oggi può avere il pregio di portare a galla «i primi sintoni di una nuova era».<sup>233</sup>

Sul fronte delle forme metriche, abbiamo potuto constatare che i sonetti di Graf sono per lo più rispettosi delle norme; i testi sono sempre suddivisi mediante le tradizionali partizioni in quartine e terzine, strutturate mediante l'uso della rima. Tuttavia si può notare la ricerca di effetti nuovi nell'uso, quantitativamente non indifferente, di schemi rimici rari nelle quartine e soprattutto nelle terzine. Ma sono i sonetti minori a dare segno di maggior sperimentalismo, forse perché un poeta così tendenzialmente ligio alle norme metriche vede in questa variante del sonetto, tradizionalmente la più leggera, il terreno più adatto alle innovazioni: all'intrinseca rottura del vincolo versale endecasillabo-sonetto (non nuova nella tradizione), va aggiunta, in alcuni sonetti, la sperimentazione a livello di schema di rime con allusioni altri metri: alla canzonetta, attraverso forme che accennano al ritornello, e alla canzone, attraverso la mescolanza di endecasillabi e settenari. E Graf certo non è immune all'influenza dei poeti francesi, tanto da cimentarsi, in un sonetto con lo schema sul modello francese ccd eed, e in sonetto camuffato e ricombinato già sperimentato in maniera simile da Baudelaire e Verlaine, oltre che dai simbolisti minori francesi.

Per quanto riguarda le odi e le canzonette, la cui presenza nelle diverse raccolte è nettamente prevalente alle altre forme metriche, abbiamo notato poca sperimentazione al livello di schema di rime e formula sillabica. L'andamento generale degli schemi ci suggerisce una predilezione di Graf per le strofe tetrastiche, in endecasillabi nelle prime raccolte, e poi in settenari e ottonari nella penultima e – soprattutto - ultima raccolta. Quindi gli schemi più frequenti hanno strutture abbastanza semplici, e le rime sono quasi sempre alternate o incrociate. Come nel sonetto, nella sostanziale stabilità della forme spiccano alcune poesie che presentano eccezionalmente delle minime infrazioni: in alcuni casi, all'interno del medesimo testo, cambia, con o senza regolarità, lo schema di rime ma non il numero di versi e la formula sillabica; in altri casi, sempre all'interno dello stesso testo, varia non solo lo schema di rime, ma anche il numero di versi e la formula sillabica, dando vita a sequenze di strofe metricamente diverse le une dalle altre. Ci sono però altre e più rare infrazioni, molto più marcate rispetto a quelle appena descritte: due testi vedono la presenza di rime irrelate in posizioni non fisse, cosa del

---

<sup>232</sup> Baldacci 1969, p. 75.

<sup>233</sup> Bozzola 2016, p. 10.

tutto eccezionale per un poeta come Graf (tra le altre cose, uno di questi testi si configura come un elogio alla rima stessa, la cui assenza sembra quasi una provocazione). Un altro testo poi, regolare fino quasi alla fine, presenta un verso finale ‘spezzato’, in cui formula sillabica e rima vengono meno. Come rilevato da Bozzola, «si può osservare, nell’Ottocento, accanto alla diffusione relativa della canzone libera, un’analogo liberazione relativa alla forma della canzonetta»<sup>234</sup>. Le infrazioni commesse da Graf sono minime ma riflettono la rivendicazione di una parziale libertà, in affinità con gli altri poeti minori dell’Ottocento, in particolare di quelli di fine secolo.

Per quanto riguarda quelle forme metriche presenti solo marginalmente nelle opere di Graf, val la pena di mettere l’accento sul fatto che la presenza di polimetri (ossia di testi in cui si passa da una forma metrica all’altra), è una pratica comune tra i poeti minori dell’Ottocento, ma anche nei primi anni del Novecento. «Viene così anche a cadere [...] la funzione testuale forse più astratta della metrica: quella di discriminare formalmente un testo, delimitandone i confini e definendone le caratteristiche strutturali. Tende ad affermarsi nel secolo una metrica seriale e combinatoria»<sup>235</sup>.

Inoltre, nella terza rima il metro viene rispettato in tutti i suoi aspetti, dalla misura versale allo schema di rime. Ma la terzina, un metro narrativo, viene impiegata in testi nettamente lirici. Tra i poeti minori dell’Ottocento questa discrepanza tra forma e genere non è un caso isolato; come rilevato da Bozzola, «sono il segno più manifesto (e anche più banale) della perdita di funzionalità delle forme metriche le frequenti rotazioni di forme liriche verso testi di carattere narrativo e viceversa. Cominciando da questa parte: fra i *Poeti minori dell’Ottocento* sono reperibili ad esempio terzine dantesche in funzione lirica»<sup>236</sup>.

Per ultimo, in alcuni dei testi in endecasillabi sciolti, abbiamo individuato dei punti di contaminazione con la canzone libera: gli endecasillabi infatti non sono rimati ma sono divisi in strofe di lunghezza diseguale. Si tratta di testi di confine tra endecasillabo sciolto, per la completa assenza di rime, e la canzone libera, per la divisione in strofe, forse come esito ultimo ed estremo della progressiva ‘liberazione’ della forma della canzone iniziata per opera di Leopardi. Per di più, la presenza di vere e

---

<sup>234</sup> Bozzola 2016, p. 94.

<sup>235</sup> Bozzola 2016, p. 31.

<sup>236</sup> Bozzola 2016, p. 53.

proprie canzoni libere (o quasi libere) è segno del fatto che le innovazioni di Leopardi sono interiorizzate anche se non usate con frequenza e sistematicità.

Se le forme metriche presentano degli importanti ma occasionali punti di contrasto rispetto alla metrica tradizionale (abbiamo visto l'allusione ad altri metri nei sonetti minori, le violazioni nello schema rimico nell'isosillabismo e nell'isostrofismo in odi e canzonette, la terza rima di genere lirico, polimetri e canzoni libere o quasi libere), è nella versificazione che si palesano gli aspetti più interessanti della metrica di Graf.

Prima di tutto si è registrata una progressiva (e programmatica) riduzione della misura del verso che trova il suo punto culminante nell'ultima raccolta, *Le rime della selva*, caratterizzata dalla presenza di soli versi brevi (settenari ed ottonari) e dall'assenza dell'endecasillabo; si passa dai sonetti prevalentemente in endecasillabi delle prime raccolte a quelli esclusivamente minori delle *Rime della selva*; inoltre, nel campo dell'ode e della canzonetta, l'iniziale predilezione per l'ode oraziana in quartine di endecasillabi viene completamente abbandonata nell'ultima raccolta, nella quale vengono usati solo settenari ed ottonari senza eccezioni.

Le canzonette in ottonari dal ritmo regolarmente trocaico sono molto poche, anzi il ritmo più usato è quello dattilico. Spesso troviamo testi con delle cadute episodiche del ritmo: in una serie dattilica dominante si innesta un cambio di ritmo. Altrettanto spesso vengono usate serie ritmiche libere, dove il ritmo dattilico rimane il prevalente ma viene spezzato con maggiore assiduità, annullando l'impressione di un passo ritmico dominante. La stessa cosa accade nelle canzonette in settenari, dove i settenari melici di quarta sono molto frequenti ma i testi presentano spesso delle cadute episodiche del ritmo o si configurano in veri e propri settenari liberi. È interessante che il settenario di alcuni sonetti minori al contrario venga trattato, anche se marginalmente, come melico. In altre parole, le canzonette in settenari e ottonari vengono svincolate dal trattamento cadenzato che la tradizione melica aveva imposto fino a quel momento (cosa peraltro non infrequente nei poeti minori dell'Ottocento), mentre i sonetti in settenari, che dovrebbero essere per tradizione molto variati ritmicamente, vengono episodicamente trattati come melici.

Per quanto riguarda le odi e i sonetti in endecasillabi la situazione è ancora differente. Andando a vedere i singoli testi, il trattamento ritmico dell'endecasillabo è lo stesso sia nelle odi che nei sonetti, come se non ci fosse alcuna differenza ritmica tra due forme così diverse. Nelle prime raccolte alcuni sonetti, che dovrebbero avere un ritmo molto vario, presentano invece dei punti di inerzia ritmica verticale sul rimo di 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>. Nella raccolta *Morgana* (l'ultima ad avere al suo interno dei testi endecasillabi) le scelte ritmiche indirizzate in questo senso sono ancor più marcate; infatti, l'inerzia ritmica domina un intero sonetto e la scelta del ritmo di 1<sup>a</sup> (o 2<sup>a</sup>) 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> somma all'inerzia ritmica verticale anche quella orizzontale del rimo dattilico.

Allo stesso modo, alcune delle odi delle prime raccolte manifestano punti di inerzia ritmica verticale sul rimo di 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, e nell'ultima raccolta l'inerzia ritmica domina un'intera ode e la scelta del ritmo di 1<sup>a</sup> (o 2<sup>a</sup>) 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> somma all'inerzia ritmica verticale anche quella orizzontale del rimo dattilico, in maniera abbastanza aderente alla tradizione del metro. Così, gli endecasillabi di due forme liriche diverse vengono trattati così come se fossero dei versi melici, prima episodicamente e poi in maniera più sistematica e decisa.

Questo modo irregolare e contraddittorio di usare il ritmo apre la strada a diverse ipotesi; la prima ipotesi che si affaccia è quella di una possibile imperizia tecnica; tuttavia Graf dimostra in più punti una certa abilità, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, tanto nel comporre canzonette dal ritmo cadenzato quanto nel comporre endecasillabi dal ritmo tutto sommato abbastanza vario, ad esempio nello sciolto. Si potrebbe ipotizzare poi che si sia persa la percezione della distinzione ritmica tra forme metriche diverse, ma il fatto che Graf porti avanti i medesimi meccanismi in due forme diverse e addirittura nell'ultima produzione li intensifichi parallelamente, ci fa pensare che egli sappia perfettamente quello che sta facendo. La nostra idea è che si tratti di una scelta volontaria e programmatica volta ad apportare un rinnovamento nella metrica in uno dei suoi aspetti più profondi ma meno evidenti a una lettura superficiale: non sul piano della rima, delle partizioni strofiche, dell'isostrofismo e dell'isosillabismo, ma sul piano del ritmo, che vuole essere usato da Graf secondo principi non convenzionali e personali.





## *Bibliografia*

### *Testi*

Graf Arturo, *Dello spirito poetico de' tempi nostri. Prolusione al corso di letteratura italiana letta addì 22 gennaio 1877 nella R. Università di Torino*, Torino, Loescher, 1877.

Graf Arturo, *La crisi letteraria. Discorso letto il 3 novembre 1888 in occasione della solenne apertura degli studi nella R. Università di Torino*, Torino, Stamperia reale della ditta G. B. Paravia, 1888

Graf Arturo, *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti*, in «Nuova Antologia», serie IV, vol. 67, 1897.

Graf Arturo, *La letteratura dell'avvenire in Foscolo, Manzoni, Leopardi. Saggi di Arturo Graf*, Torino, Loescher, 1898.

Graf Arturo - (a cura di) Vittorio Cian, *Le poesie di Arturo Graf*, Torino, Chiantore, 1922.

### *Studi*

Afribo - Soldani 2012= Andrea A., Arnaldo S., *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino.

Allasia 2001= Clara A., «*Giovani, ahimè, non siamo più da un bel pezzo*»: lettere di Arturo Graf a Domenico Gnoli e Giulio Orsini, «*Quaderno annuale di letteratura italiana*», vol. 3, pp. 137-178.

Baldacci 1958= Luigi B., *Poeti minori dell'Ottocento*, tomo I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.

Baldacci 1969= Luigi B., *Secondo Ottocento*, Bologna, Zanichelli Editore.

Beltrami 2011= Pietro G. B., *La metrica italiana*, 5. ed, Bologna, il Mulino.

Bozzola 2009= Sergio B., *Filiere francesi nella tecnica poetica italiana del primo Novecento. Prime annotazioni*, «*Lingua italiana*», V, pp. 95-102.

Bozzola 2012= Sergio B., *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, Il Mulino.

Bozzola 2017= Sergio B., *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati.

Contini 1970= Gianfranco C., *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 587-599.

Croce 1920= Benedetto C., *La storiografia in Italia dai cominciamenti del secolo XIX ai nostri giorni*, «*La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*», vol. 18, pp. 129-143.

Croce 1968= Benedetto C., *Arturo Graf*, in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, voll. 2, Bari, Laterza, pp. 210-219.

De Lollis 1929= Cesare D. L., a cura di Benedetto C., *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza.

Defferrari 1930= Anna D., *Arturo Graf*, Milano, Dante Alighieri.

Elwert 1970= Wilhelm Theodor E., *La crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento*, in *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Steiner, pp. 100-145.

Elwert 1970= Wilhelm Theodor E., *Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento*, in *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Steiner, 146-166.

Elwert 1991= Wilhelm Theodor E., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier.

Fasani 1992= Remo F., *Endecasillabo e cesura*, in *La metrica della Divina commedia e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo.

GDLI - *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2004.

Giovanetti 1999= Paolo G., *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio.

Giovanetti – Lavezzi 2010= Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.

Lonardi 1988= Gilberto L., *Graf, un programma di sconfitta*, in *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Verona, Essedue, pp. 37-75.

Magro – Soldani 2017= Fabio M., Arnaldo S., *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci.

Mengaldo 1987= Pier Vincenzo M., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi.

Menichetti 1993= Aldo M., *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Ed. Antenore.

Montanari 1973= Fausto M., *Gli ottonari di Graf*, in *Piemonte e letteratura nel '900: atti del convegno*, San Salvatore Monferrato, 307-312.

Martelli 1984= Mario M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. III Le forme del testo. I teoria e poesia*, Bologna, Il Mulino.

Pelosi 2003= Andrea P., *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, Roma, Antenore, pp. 505-529.

Petrocchi 1948= Giorgio P., *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, Torino, De Silva.

Praloran – Soldani 2003= Marco P. – Arnaldo S., *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, Roma, Antenore, pp. 3-123.

Praloran 2003= Marco P., *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in *«La metrica dei Fragmenta»*, Roma, Antenore, pp. 124-190.

Praloran 2011= *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Renier 1913(a)= Rodolfo R., *Arturo Graf*, Torino, Stamp. Reale G. B. Paravia.

Renier 1913(b)= Rodolfo R., *Cenni su Arturo Graf uomo*, Roma, Direzione della Nuova Antologia.

Scarpa 2012= Raffaella S., *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci.

Ulivi 1963= Ferruccio U., *Poeti minori dell'Ottocento italiano*, Milano, Vallardi.

Van Bever – Léautaud (a cura di) 1947 = Adolphe V. B – Paul L., *Poètes d'Aujourd'hui. Morceaux choisis*, Paris, Mercure de France, 3 voll.

Zucco 2001= Rodolfo Z., *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name.

### *Riferimenti elettronici*

AMI – Archivio metrico italiano: <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>

DigitUniTo - *Collezioni e fondi digitali dell'Università di Torino*:  
<https://www.omeka.unito.it/omeka/>