

Silvia Calligaro

Il dialetto in poesia
Studio metrico sulla poesia novecentesca
del Nord Italia

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il volume è pubblicato grazie a un contributo di

Unil
UNIL | Université de Lausanne
Faculté des lettres

**Société
Académique**
Vaudoise

Il volume è pubblicato grazie a un contributo del
Fonds des publications de l'Université de Lausanne

© Copyright 2017

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messagerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674936-9

Sommario

7	Introduzione
13	1. Premessa
13	1.1. Genere
15	1.2. Schemi rimici
16	1.3. Versificazione
19	1.4. Ritmo
21	2. Piemonte
22	2.1. Pinin Pacòt (1899-1964)
70	2.2. Bianca Dorato (1933-2007)
105	2.3. Sintesi
109	3. Lombardia
110	3.1. Delio Tessa (1886-1939)
159	3.2. Franco Loi (1930)
207	3.3. Sintesi
213	4. Liguria
214	4.1. Edoardo Firpo (1889-1957)
272	4.2. Roberto Giannoni (1934-2016)
305	4.3. Sintesi
309	5. Emilia-Romagna
310	5.1. Raffaello Baldini (1924-2005)
350	5.2. Tonino Guerra (1920-2012)
397	5.3. Sintesi
401	6. Conclusione
407	7. Indice delle tabelle
409	8. Bibliografia
419	9. Traduzioni
447	10. Indice metrico
455	11. Indice dei nomi
459	12. Indice del volume

Il lavoro è stato presentato come tesi di dottorato all'Università di Losanna per conseguire il titolo di Docteur ès lettres. Direttore di tesi Marco Praloran, Niccolò Scaffai. Co-direttore Arnaldo Soldani.

Ringrazio la Fondation pour des bourses d'études italo-suisse, la CRUS e il Fondo Nazionale.

Ringrazio il mio co-direttore, il Professor Arnaldo Soldani, senza il quale non sarei riuscita a portare a termine la mia ricerca. Ringrazio il Professor Zuble-
na per i consigli, la pazienza e la disponibilità mostrata nei miei confronti e i Professori Scaffai e Bucchi per la collaborazione e il sostegno che mi hanno dato durante il percorso della mia tesi.

Ringrazio Manon, Manuela e Raphaël per essermi stati sempre vicino. E un fortissimo ringraziamento per la costante fiducia e il grande affetto va ai miei genitori e a Marco.

Introduzione

Articolandosi attorno alla poesia dialettale contemporanea del Nord Italia, questo studio vorrebbe documentare l'affermarsi di una metrica "riflessa" *in dialetto*.¹ All'inizio, ho effettuato uno spoglio dei componimenti poetici del Novecento scritti nei dialetti settentrionali i quali comprendono «il gruppo dei dialetti gallo-italici, parlati in territori anticamente celtici (ne fanno parte anche i dialetti liguri, la cui gallicità è indiretta), e il gruppo dei dialetti veneti».² La distinzione tra i dialetti gallo-italici e quelli veneti potrebbe sembrare superata; eppure, i secondi sono stati esclusi dal nostro *corpus* per dei motivi culturali (oltre che propriamente linguistici) determinati dalla loro vicinanza strutturale all'italiano, per dei motivi sociali derivanti dalla loro ampia diffusione e la loro solidità strutturale e per dei motivi storici perché fin dai tempi della Serenissima essi sono stati impiegati nelle comunicazioni cancelleresche e giuridiche.³ Parlata in ambito familiare e formale, la varietà linguistica del Veneto si distingue dal gallo-italico per la nuova funzione che riconosce alla dialettalità. Sono stati, invece, inclusi i dialetti liguri⁴ perché propongono un sistema linguistico unitario che come gli altri – a parte quelli veneti – ha «particolari affinità con i dialetti francesi e provenzali, soprattutto nella fonologia – per esempio lo sviluppo di vocali anteriori arrotondate, la dittongazione in sillaba aperta tonica, e la frequente caduta delle vocali atone [...]».⁵ Precisato il campo d'indagine, ho individuato per le quattro regioni prese in esame un poeta per il primo Novecento e un altro per il secondo Novecento.⁶ Per quanto possa sembrare arbitraria, la scelta dei poeti si fonda

1. Con la nozione di metrica "riflessa" si intende una metrica che ha come punto di partenza la letteratura nazionale.

2. CASTELLANI 2000, p. 255.

3. Per maggior informazione rinvio a TOMASIN 2010.

4. Da notare che Bernardino Biondelli (*Saggio sui dialetti gallo-italici*) e poi Arrigo Castellani (*Grammatica storica della lingua italiana*) giudicano i dialetti liguri come un gruppo a sé stante.

5. MAIDEN 1998, p. 239.

6. Abbiamo per il Piemonte: Pinin Pacòt e Bianca Dorato; per la Lombardia: Delio Tessa e Franco Loi; per la Liguria: Edoardo Firpo e Roberto Giannoni; per l'Emilia-Romagna: Raffaello Baldini e Tonino Guerra.

su una loro consacrazione editoriale e/o critica.⁷ Ognuno degli autori rappresenta inoltre una stagione della poesia dialettale perché integrano quello che è stato fatto prima di loro e cercano di innovarlo usando strategie diverse per cui non sono da considerare come semplici repliche.⁸

Non potendo stabilire un canone metrico con uno studio parziale dei testi poetici di un autore, e non potendo neanche esaurirne l'intera produzione, ho vincolato le mie osservazioni all'esame di alcune forme poetiche che, nel secondo Novecento, conferiscono al verso libero una certa regolarità.⁹ Ap-

7. Così come la prima raccolta poetica di Guerra può vantarsi di una prefazione di Gianfranco Contini, *O fiore in to gotto* di Firpo contiene un'introduzione di Eugenio Montale. Troviamo una sola raccolta (*O grillo cantadö e altre poesie*) diffusa da Einaudi – ripubblicata in seguito nell'*opera omnia* della casa editrice San Marco dei Giustiniani di Genova. Circa la produzione degli altri poeti, Tessa e Baldini si leggono nella collezione di poesia einaudiana, Lui alterna pubblicazioni da piccoli e grandi editori, mentre Pacòt, Dorato e Giannoni sono promossi da centri studi ed editori locali; ciononostante, essi rientrano di pieno diritto in questa rassegna perché sono gli esponenti di due regioni in cui non preesiste una determinante tradizione in dialetto.

8. Pacòt propone una poesia dominata dal felibrismo piemontese quando Firpo opta per una cantabilità che punta sulla coloritura linguistica. All'espressionismo di Tessa si contrappone il realismo guerriano che «deriva teoricamente da un gusto del documento, dell'*engagement*» (PASOLINI 1995, p. cm). Se Dorato inaugura una poesia di forte introversione lirica che trova la sua maggiore espressione nella rappresentazione della solitudine e della nevrosi, Baldini, Lui e Giannoni sono i protagonisti della poesia neodialettale – protagonisti che si differenziano il primo per il suo impegno iperrealistico, il secondo per la rivendicazione della dignità del dialetto che «si offre come lingua di un'autobiografia, che riassume in sé l'esperienza di subalternità e di emarginazione di un'intera classe sociale» (BREVINI 1990, p. 318) e il terzo per il suo antilirismo.

9. Per avere un'idea del *corpus* del progetto di ricerca, indico di seguito i titoli delle raccolte scandite. Pinin Pacòt: *Poesie e pagine 'd pròsa*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2000. Bianca Dorato: *Tzantelèina*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1984; *Drere 'd lus*, a cura di Remigio BERTOLINO e Beppe Rosso, Mondovì, Amici di Piazza, 1990; *Passaggi*, Mondovì, Boetti & C., 1990; *Fiòca e òr*, Mondovì, Amici di Piazza, 1998; *Travèrsera: 20 Poesie piemontèise*, Ivreja, La Slòira, 2003; *Signaj*, Novara, Interlinea, 2006; *I lenti giorni. Poesie 1984-2006*, a cura di Anna DE SIMONE, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008. Delio Tessa: *L'è el dì di mort, aлегher! De là del mur*, a cura di Dante ISELLA, Torino, Einaudi, 1999; *Altre liriche*, a cura di Dante ISELLA, Torino, Einaudi, 1999. Franco Lui: *Ventuno poesie e nove disegni*, Milano, Edizioni Trentadue, 1973; *Poesie d'amore*, S. Giovanni Valdarno, Il Ponte, 1974; *Stròleggh*, Torino, Einaudi, 1975; *Teater*, Torino, Einaudi, 1978; *L'aria*, Torino, Einaudi, 1981; *Lünn*, S. Giovanni Valdarno, Il Ponte, 1982; *Bach*, Milano, Scheiwiller, 1986; *Liber*, Milano, Garzanti, 1988; *I segni della mia forma*, Napoli, etra/arte, 1989; *Memoria*, Mondovì, Martini, 1991; *Ümber*, Lecce, Piero Manni, 1992; *Arbur*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1994; *L'angel*, Trento, Mondadori, 1994; *Alice*, Balerna, Edizioni Ulivo, 1996; *Verna*, Roma, Empiria, 1997; *Amur del temp*, Assisi, Crocetti, 1999; *El vent*, Pesian di Prato, Campanotto, 2000; *Isman*, Torino, Einaudi, 2002; *Aquabella*, Novara, Interlinea, 2004; *Album di famiglia*, Faloppio, LietoColle, 2005; *Voci d'osteria*, Milano, Mondadori, 2007; *L'aria del temp*, Milano, Ugo Mursia, 2008. Edoardo Firpo: *Tutte le poesie*, a cura di Bruno CICCHETTI e Eligio IMARISIO, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004. Roberto Giannoni: *E gagge*, Milano, La strada del sale, 1987; *E trombe. Accounti su versi in scadenza*, Milano, Menconi Peyrano Editori, 1997. Raffaello Baldini: *Ad nòta*, Farigliano, Mondadori, 1995; *La Nàiva, Furistír, Ciacri*, Torino, Einaudi, 2000; *Te sònn*, Ancona, Centro Studi Franco Scatagliani, 2001; *Intercity*, Torino, Einaudi, 2003. Tonino Guerra: *La capanna*, Rimini, Maggioli, 1985; *Il viaggio*, Rimini, Maggioli, 1986; *L'ört ad*

purato che «la quartina di settenari ha comunque una notevole fortuna nella poesia dell'Ottocento e per tutto il Novecento e, non a caso, soprattutto nei dialettali»,¹⁰ ho sottoposto a schedatura un gruppo di testi poetici rappresentativi del processo di ridefinizione e di riassorbimento di questa forma. Oggetto del lavoro presente è dunque la realizzazione di un repertorio che accoglie le strutture semplici delle quartine, delle ottave e di tutte le forme metriche che costituiscono un testo monostrofico multiplo di quattro dove il ritmo, la sintassi o lo schema delle rime svelano una struttura in quartine.¹¹ Emblema di una poesia che si libera dalla rigidità formale, questo tipo di organizzazione, prima allusa e poi dichiarata, partecipa di un manierismo strofico che complica la riconoscibilità delle strutture canoniche e che mostra come i poeti seguano la tradizione metrica italiana e la reinterpretino secondo le proprie esigenze poetiche. Ancora, non dovremo sottovalutare la funzione dei poemi divisi in varie sezioni che formano un racconto dove resta tuttora visibile la traccia della quartina perché è nel «rapporto verso-prosa che si gioca l'evoluzione del sistema metrico italiano, dopo che i primi anni del secolo hanno assistito allo strappo del verso libero».¹² Definibili come un racconto descrittivo al tempo presente che mescolano i momenti lirici e riflessivi, questi componimenti hanno due esiti possibili: o riconducono a una norma poetica oppure si affidano alla logica del parlato. Il confine tra i due sistemi è molto sottile, ma quando è possibile individuare dei fattori metrici stabili, questi assumeranno un valore strutturante. Rappresentativa di un *usus* poetico del Novecento, la tipologia dei racconti in versi porta con sé un'organizzazione formale che si distanzia da qualsiasi modellizzazione. Eppure, sono stati inseriti nelle statistiche perché, se accolti in una prospettiva più ampia, possono essere considerati come una reazione «alla perdita dell'esperienza di benjaminiana memoria: dato che, però, l'esperienza è irrecuperabile, il racconto esprime un desiderio più che un risultato».¹³ Probabilmente irrilevanti e discutibili per una parte della mia riflessione – penso soprattutto al capitolo sul ritmo visto che a partire da Baudelaire è possibile parlare di “ritmo zero”

Liséo, Rimini, Maggioli, 1989; *L'albero dell'acqua*, a cura di Luca CESARI, Milano, Scheiwiller, 1992; *I bu*, Rimini, Maggioli, 1993; *Piove sul diluvio*, a cura di Ennio GRASSI, Rimini, Pietroneno Capitani, 1997; *Lamento di una guardia di frontiera e altri lamenti*, Milano, Scheiwiller, 2000; *Quartetto d'autunno*, a cura di Rita GIANNINI, Rimini, Maggioli, 2001; *Il miele*, Rimini, Maggioli, 2005; *Una foglia contro i fulmini. Poema in prosa*, Rimini, Maggioli, 2006; *Odiséa. Viâz de poeta sa Ulisse*, Arezzo, Bracciali, 2007; *Tonino Guerra. Poesie in dialetto romagnolo. Antologia*, Villa Verucchio, Pier Giorgio Pazzini, 2008.

10. PRALORAN 2011, p. 34.

11. La quartina rimane la chiave di lettura dei componimenti monostrofici o pluristrofici, eterostrofici o isostrofici, brevi o lunghi. Da notare che nelle poesie eterostrofiche, la quartina sarà esaminata anche in funzione delle altre strofe così da chiarire i meccanismi di coesione formale.

12. GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010, p. 33.

13. ZUBLENA 2004, p. 266.

che chiede «al lettore di percepire dietro il vuoto di versificazione un ritmo implicito, negativo, ma non per questo meno efficace e vincolante»¹⁴ –, i dati riguardanti la poesia che tende alla prosa dovranno essere commentati con prudenza; per questo motivo saranno esaminati e inclusi nelle statistiche senza avere un peso decisivo per l'indagine complessiva.

Tutte le forme schedate sono state studiate in base alle componenti fondamentali dell'organismo metrico, vale a dire la forma, le rime, la sillabazione e il ritmo. Proposta da Pier Vincenzo Mengaldo nelle *Questioni metriche novecentesche*, la suddivisione del verso nei suoi costituenti basilari permette di elaborare un ragionamento chiaro e di proporre un'indagine innovativa e allo stesso tempo complementare perché, come è stato segnalato nell'introduzione, la poesia dialettale è toccata solo «per meri cenni». Premetto che, diversamente da quanto dichiara lo studioso all'inizio del suo articolo, il mio intento non è solo quello di fare il punto su alcune questioni, ma di realizzare un panorama essenziale, benché sommario, della poesia dialettale contemporanea di quattro regioni del Nord Italia. Per raggiungere quest'obiettivo ho messo in parallelo le tesi delle *Questioni metriche novecentesche* con alcune mie ipotesi: se Pier Vincenzo Mengaldo individua due estremi che delimitano la fluidità composita della poesia odierna – parla di «una forma senza forma che volge le spalle ai sistemi metrici più istituzionali della modernità, e forme che praticano il rapporto con istituti e strutture della tradizione, antica e nuova, in modi di raffinato e compresso manierismo, cui non è estranea la vera e propria citazione»¹⁵ –, il seguito della riflessione mostrerà come gli elementi fondanti del verso varino a seconda anche dell'identità geografica. L'appartenenza regionale facilita la selezione dei modelli, ma non dobbiamo dimenticare che nel Novecento lo stile diventa un fattore individuale che favorisce lo sperimentalismo e, di conseguenza, la condivisione di fenomeni già accertati in lingua. Le tecniche metriche e stilistiche procedono dunque autonomamente e sono generalmente da attribuire a una figura carismatica che come Pinin Pacòt, Delio Tessa, Edoardo Firpo oppure il gruppo di intellettuali santarcangiolesi rompono con la tradizione perché non riproducono ingenuamente le componenti basilari (genere, rime, versificazione, ritmo) della poesia nazionale ma fanno trionfare «le scelte personali e l'eterogeneità».¹⁶ A dimostrazione di questa tesi stanno le numerose tabelle statistiche che offrono una nuova visione del quadro generale: oltre a facilitare l'accostamento e il commento dei tratti specifici di ogni autore e di ogni regione, esse evidenziano alcune infrazioni emblematiche di un sistema metrico che si sposta su altri versanti identificabili nell'ipermetria o ipome-

14. GIOVANNETTI 2008, p. 31.

15. MENGALDO 1991b, pp. 69-70.

16. GIOVANNETTI 2005, p. 29.

tria sillabiche, nella partizione colica, nella complicazione e accumulazione sintattica, nelle ripetizioni, oppure nella cosiddetta “smagliatura ritmica”, che sposta gli accenti dalle sedi canoniche a sedi vicine. Si tratta dunque di capire in che modo «la dissonanza può essere usata per “salvare” l’ipotesi tonale» e in che modo «la trasgressione metrica finisce col prolungare la vita della regola alla quale, derivandone, si oppone». ¹⁷ Per raggiungere quest’obiettivo, ho deciso di esaminare le forme metriche ospitanti in funzione delle ricorrenze foniche, del ritmo e delle modulazioni prosodiche degli endecasillabi (Pacòt, Loi, Firpo, Giannoni, Baldini, Guerra), dei settenari (Dorato, Tessa, Firpo) e degli ottonari (Dorato, Tessa, Firpo). Ispirandosi agli studi di Marco Praloran, questa riflessione pone al centro delle indagini il ritmo. Rispettosa dei criteri di scansione utilizzati in *La metrica dei “Fragmenta”*, la mia lettura metrica adeguerà la prosodia letteraria a quella del parlato per cui «l’individuazione di un ictus non è mai da attribuirsi alla volontà di vedere realizzato un modulo ‘accettabile’ di endecasillabo o di settenario, ma è dipesa solo dall’applicazione di criteri fonologici e fonosintattici generali, validi nella lingua prima che nella metrica». ¹⁸ Applicando la grammatica di scansione di Praloran e Soldani ai nostri testi, vediamo che gli schemi non canonici si avvicinano nei poeti lombardi e nei romagnoli al 10%, quando non superano il 5% nel *corpus* firpiano e in quello di Giannoni. Questi dati indicano che ci troviamo in presenza di «una poesia che può sì riusare modi e tecniche riferibili alle ‘scuole’ del passato, ma asistematicamente e senza rispetto». ¹⁹

I vari capitoli che seguono svilupperanno alcuni aspetti di una riflessione che è ancora ai suoi inizi per la poesia regionale contemporanea. Diversi studi sono già stati pubblicati su alcuni poeti maggiori (come ad esempio Virgilio Giotti, Giacomo Noventa, Delio Tessa o Biagio Marin), ma la forma e il contenuto degli autori di cui mi occupo sono stati trascurati a causa della marginalità del loro idioma. Pur sempre riferendomi a questi saggi, che si focalizzano principalmente sulle divergenze socio-linguistiche delle varie *koinai*, le mie ricerche vorrebbero dare un nuovo impulso all’analisi della poesia regionale contemporanea, grazie a delle considerazioni che mettano in primo piano i suoi aspetti innovativi – che si traducono in Tessa e Baldini nell’imitazione del flusso disordinato del parlato, in Firpo e Giannoni nella progettazione di una stroficità libera, in Loi e Guerra nella prosasticità dei loro versi organizzati in *lasse* e in *canti* – e i suoi aspetti conservativi – che si traducono con l’approssimarsi di Pacòt, Dorato e Loi a una struttura per lo più razionale. Alla fine sarà possibile stabilire un canone metrico che

17. RABONI 2006, p. 403.

18. PRALORAN, SOLDANI 2003, pp. 4-5.

19. AFRIBO, SOLDANI 2012, p. 156. Sebbene sia riferita all’ultima poesia in lingua, quest’osservazione interessa anche la poesia in dialetto.

prenda in considerazione l'appartenenza geografica e l'individualità perché «la lingua un poeta se la trova dentro, è un prodotto certo del luogo, ma anche delle esperienze, della cultura, dell'entità, qualità e tipologia dei suoi rapporti».²⁰

20. FORTINI, *LOI* 1998, p. 66.

I

Premessa

Considerato che i confini geografici si marginalizzano in presenza della linea evolutiva degli istituti metrici appare indispensabile presentare alcuni problemi connessi alla metrica italiana del Novecento. Non si tratta, però, di un semplice elenco di alcuni fenomeni oppure di una loro generalizzazione, bensì di una ricerca delle abitudini metriche della poesia contemporanea in lingua che documenteremo, in seguito, nella poesia in dialetto.

I.1. *Genere*

Nella poesia contemporanea troviamo diverse forme metriche che provengono dalla tradizione – come la canzonetta di settenari, il sonetto e la terzina – ma che sono alluse, ovvero *indebolite* perché il Novecento «*distrugge* le regolarità strofiche, non ne crea di nuove; e a una nozione di stroficità come partizione simmetrica e periodica ne tende a sostituire una di stroficità libera, modellabile a piacere sulle istanze del contenuto [...]».¹ Eppure alcune forme perdurano come la quartina la quale ha il più alto “indice di sopravvivenza” e viene generalmente considerata come «una forma semplice quasi archetipica»² a cui si ricorre sia nella poesia in lingua – si pensa alle quartine di settenari di Caproni – che in quella in dialetto – si pensa alla linea Di Giacomo – Marin – Giotti. La fortuna dei componimenti brevi dal taglio epigrammatico non dipende solo dalla loro facile memorizzazione, ma anche dalla loro cantabilità – cantabilità che si combina nei nostri testi con l’uso del dialetto il quale sveglia «immagini e associazioni di parole; le parole evocavano memorie o nuove immagini e le memorie parole: il dialetto dominava me e diventava musica delle mie emozioni e del mio pensare».³ Di sapore metastasiano, la trasformazione delle quartine – quasi sempre rimate – in ariette favorisce la levigatezza metrico-ritmica del verso e promuove l’uso di

1. MENGALDO 1991b, pp. 49-50.

2. Ivi, pp. 50-51.

3. LOI 1991, p. 5.

un linguaggio semplice. L'attribuzione di un'ascendenza letterario-musicale è, tuttavia, spesso solo accennata perché le quartine sono di solito iperdeterminate per cui la loro linearità tende a dilatarsi e a sfrangiarsi, mentre la loro metodicità viene decostruita, svuotata e rivisitata dall'interno; è, difatti, «tipico dei dialettali di rango ingabbiare una materia e una dizione tendenzialmente aggrovigliate e informali entro forme esatte». ⁴ Considerato che la quartina viene generalmente trattenuta sul limite della sua dissoluzione, esamineremo, nei capitoli successivi, le diverse modalità con cui viene recuperata perché «la forma “chiusa” non è una reinvenzione poetica, ma soltanto un segnale, una bandiera, oppure un velo sulla sua trasgressività». ⁵

Due altri metri che subiscono in parte l'influenza della quartina sono stati isolati nelle schedature: l'ottava e il sonetto. La prima forma sarà principalmente studiata in funzione della sua organizzazione legata «alle esigenze di narratività e a quelle di pausazione». ⁶ Esaminata la lunghezza dell'ottava, ci accorgeremo che essa favorisce lo sviluppo di un intero periodo sintattico e la raffigurazione di un pensiero concluso. Sarà anche possibile intravedere un'organizzazione in quartine che tende a occultare lo schema dell'ottava e a rafforzare la labilità dei confini metrici. Pure nei sonetti troveremo una contaminazione dei modelli che interferisce, al momento della composizione, con i moduli della tradizione perché «le quartine sono spesso sede di tirocinio o in ogni caso di esercizio poetico funzionale al sonetto». ⁷ I versi e il sistema strofico possono dunque travestire i metri chiusi e instaurare un gioco complesso tra memoria dei modelli e libertà metrica che può espandersi fino a complicare la riconoscibilità delle strutture canoniche.

I pochi studiosi che hanno esaminato in questi ultimi anni la metrica dei poeti dialettali hanno insistito sulla nozione di strumentalizzazione delle forme chiuse al fine di rivitalizzare un testo poetico che di per sé conosce un interesse e una diffusione editoriale piuttosto limitati: «la forma chiusa sarebbe cioè quasi una *necessità* per la poesia in dialetto, e darebbe luogo a quegli scontri tra forma esterna del metro e giro della sintassi». ⁸ Due sono le nozioni che guideranno la nostra riflessione: quella di libertà nella chiusura e la cosiddetta soggettività metrica che pone il poeta in primo piano, in quanto edificatore del metro. Appurato che «il Novecento recupera le forme della tradizione, non quali sono state, ma quali sono diventate», ⁹ anche le criptoforme codificate diventano un riferimento espressivo dinamizzante. Pur tuttavia, non dobbiamo ricostruire di proposito una struttura metrica cercando

4. MENGALDO 2000d, p. 389.

5. BÁRBERI SQUAROTTI 1990, p. 32.

6. ESPOSITO 2008, p. 135.

7. PASTORE 1999, p. 84.

8. GIOVANNETTI 2005, p. 110.

9. GUGLIELMI 2003, p. 39.

all'interno del testo dei ritmi e dei suoni istituzionali. L'assenza di fenomeni metrici palesi e rilevanti non deve incoraggiare una lettura forzata del testo. Le cripto-forme saranno quindi considerate come tali solo se altri livelli metrici permettono di corroborarle.

1.2. *Schemi rimici*

Tutti i metricisti che hanno studiato la poesia contemporanea concordano nel dire che la rima diventa occasionale e perde il suo valore simmetrico, regolante, strutturante, demarcativo e regredisce «al rango di “figura retorica”, in qualche modo non diversa da un'allitterazione o una paronomasia, quando non – in determinate condizioni – da un generico parallelismo morfologico (si pensi alle cosiddette rime suffissali o desinenziali)».¹⁰ Nel nostro *corpus* troveremo, primariamente, dei testi in cui la rima implica necessariamente una relazione semantica fra le unità che collega¹¹ e poi dei componimenti poetici privi di un'iterazione fonica ordinante. Questi saranno i casi, a mio avviso, più problematici perché impediscono, da una parte, di riconoscere lo schema di una forma metrica tradizionale all'interno di un testo monostrofico; e dall'altra, valorizzano le pause regolari e i segmenti isometrici tipici della prosa come nei testi poetici più recenti in cui la rima appare di fatto facile e non indispensabile proprio perché si punta verso una maggiore colloquialità. Non appena la poesia contemporanea inaugura una metrica libera o liberata,¹² le rime diventano occasionali e si affacciano con diversi tipi di equivalenze – equivalenze che realizzano una tessitura fonica in grado di prolungare il ritmo, di intensificare la musicalità dei versi e di creare una relazione semantica fra le unità collegate fonicamente. Capiamo forse meglio la centralità e il predominio delle rime; tuttavia, anche i poeti l'hanno capito perciò rivitalizzano la loro funzione strutturante trasformandole in ricorrenze foniche. Disseminate lungo il testo, esse si compongono come delle tecniche di sostituzione o di compenso che ci permettono di affermare assieme a Vittorio Coletti che «degli istituti metrici che la poesia del Novecento mette in crisi e confonde, la rima è se non proprio il più importante certamente il più vistoso».¹³

10. GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010, p. 190.

11. Segnalerò, di volta in volta, la funzione della rima al fine di indicare se ha un ruolo omogeneizzante oppure di rottura del percorso lineare.

12. Per una distinzione tra queste due nozioni, rinvio al saggio di MENGALDO 1991b, p. 35.

13. COLETTI 1986, p. 209.

1.3. *Versificazione*

Nel Novecento, i poeti che optano per una liberazione metrica sostituiscono alla «nozione di stroficità come partizione simmetrica e periodica [...] una stroficità libera, modellabile a piacere sulle istanze del contenuto [...]».¹⁴ Lo strofismo, cioè le strofe relativamente brevi e senza misura né struttura fissa, si presenta come una norma regolatrice capace di richiamare gli stilemi formali della metrica classica o, al contrario, di allontanarsi dai canoni della tradizione. In questo clima di rinnovamento metrico, le strofe e i metri si trasformano «da forme piene a vuote, non strutturali ma all'estremo poco più che grafiche, o magari iconiche».¹⁵ Lo stacco con la tradizione non è, però, immediato perché i poeti la richiamano sia per la loro tendenza all'isostrofismo – cioè all'uso di uno e un solo tipo di strofe – che per quella all'isometrismo – cioè all'uso di uno e un solo tipo di verso. Considerato che dominano, nel nostro *corpus*, i componimenti eterometrici, isoleremo le misure versali tradizionali, le interpreteremo e cercheremo un legame tra queste e quelle che non sembrano conformarsi alla norma.¹⁶

Essendo il verso più utilizzato nella versificazione italiana, l'endecasillabo è emblematico di un conservatorismo metrico nella poesia dialettale dove viene compaginato in quartine, in sestine e ottave narrative; frequente anche il suo impiego in forma sciolta entro lasse di tipo discorsivo-narrativo. In tutte queste partizioni è costante il riferimento al genere della canzonetta – genere che subisce delle variazioni su diversi livelli: prima fra tutte pos-

14. MENGALDO 1991b, p. 50.

15. *Ibid.*

16. Senza ripercorrere l'intera storia dei versi canonici italiani, penso sia indispensabile ricordare qui alcuni dei loro tratti specifici. Cominciamo con il novenario che può essere sia dattilico (2^a, 5^a, 8^a), sia trocaico (3^a, 5^a, 8^a), sia giambico (4^a, 8^a). La prima forma è largamente usata nella poesia del Novecento anche se, come scrive Dante nel *De vulgari eloquentia* (II, 5, 6), somiglia a un trisillabo triplicato; la seconda ricorre spesso nella poesia popolare; infine, l'ultima è rara e corrisponde all'*octosyllabe* francese. L'endecasillabo trova la sua origine nel *décasyllabe* francese. È il verso, se non più importante della versificazione, almeno quello più utilizzato perché, come è stato più volte ribadito nella storia della poesia, permette di mantenere «l'ordine poetico naturale delle parole italiane» (UNGARETTI 1974, p. 154). Scandibile in due parti, viene detto *a minori* se possiede un ictus sulla quarta sillaba, mentre è detto *a maggiori* se possiede un ictus sulla sesta sillaba. Dopo l'endecasillabo, il settenario è un verso di grande valore per la poesia italiana ed è solitamente «impiegato da solo, in serie ininterrotte, o alternato a quinari ed endecasillabi nelle forme strofiche della canzone, della ballata e in altre ancora» (RAMOUS 1984, p. 232). L'ottonario è l'unico verso parisillabico di cui ci occuperemo ed è anche il più antico della letteratura italiana generalmente utilizzato nelle laudi, nella poesia popolare, nei canti carnascialeschi e nelle canzoni a ballo. Due sono gli schemi possibili: quello più diffuso è l'ottonario trocaico (3^a, 7^a) e quello che ricorre con insistenza nel Novecento è l'ottonario dattilico (1^a, 4^a, 7^a). Considerato che, nella metricologia italiana, gli imparisillabi hanno un «ritmo più vario, contro la tendenza dei parisillabi ad avere gli accenti sempre sulle stesse sillabe» (BELTRAMI 2011, p. 28), entrambi questi moduli realizzano un andamento meccanico e monotono.

siamo segnalare la libertà d'accentazione rispetto ai profili consentiti dalla tradizione. Troviamo, infatti, degli endecasillabi con accento di quinta, attratti ritmicamente sia dal novenario pascoliano, sia dal *décasyllabe* francese. Nel Novecento, l'endecasillabo con ictus di quinta viene definito come una *misura-ponte*, vale a dire come «un verso che è se stesso e insieme qualcosa d'altro».¹⁷ Ciò non vale solo, a mio avviso, per gli endecasillabi con accento di quinta, ma si può riallacciare al discorso sugli endecasillabi calanti oppure crescenti per i quali non è «facile elaborare criteri validi di riconoscimento che, in una parola, distinguano gli endecasillabi crescenti da generici versi lunghi liberi».¹⁸ In alcuni testi del nostro *corpus*, troveremo dei versi con un ritmo endecasillabico, ma con una sillaba in più o in meno. In uso essenzialmente nelle poesie loiane e guerriane, essi segnalano, come in Montale, «la capacità di usare il verso secondo le precise regole metriche, ma le rifiuti poi per non rischiare di cadere in forme stereotipe dal punto di vista ritmico, della ripetizione, nell'effetto d'eco, che quasi inevitabilmente l'endecasillabo provoca per la forte battuta dei suoi accenti [...]».¹⁹ Altri versi eccedenti la misura dell'endecasillabo nascondono delle unità più brevi, dei versi doppi e a volte anche composti che illustreranno come «una parte della metrica secondo-novecentesca ha un fondamento *virtuale*, obliquo, allusivo; conta meno per quello che in effetti fa, che non per quello che *sembra fare*».²⁰ Nelle mie schedature, molti sono i casi dubbi tra versi lunghi ed endecasillabi eccedenti, per cui ho spesso cercato di utilizzare delle figure metriche – come ad esempio la dialefe, la sinalefe, l'episinalefe, la sinafia, l'anasinalefe, la dieresi, lo iato²¹ – capaci di ridimensionare la lunghezza del verso. Per evitare una lettura forzata rispetto alla prosodia naturale del parlato, a cui spesso i versi

17. GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010, p. 230.

18. MENGALDO 1991b, p. 44.

19. BÁRBERI SQUAROTTI 1990, p. 30.

20. GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010, p. 221.

21. Con il termine dialefe si indica la separazione in due sillabe metriche distinte la vocale finale di una parola e quella iniziale della parola seguente. La sinalefe è il processo inverso, cioè il fenomeno per cui due vocali consecutive sono comprese in una sola sillaba metrica. Il suo impiego non deve essere eccessivo perché può avere un'incidenza sul piano ritmico per la presenza di un alto indice di accenti contigui. Si ha poi episinalefe quando l'ultima sillaba del verso sdrucchiolo si congiunge tramite sinalefe con la prima del verso seguente. La sinafia opera, invece, quando il verso terminante con una parola sdrucchiola scivola nel verso seguente che inizia con consonante per omogeneizzare il computo delle sillabe. L'anasinalefe può essere qualificata come il fenomeno inverso all'episinalefe, in quanto interviene quando un verso di una misura eccedente si apre con una parola iniziante con una vocale che si congiunge tramite sinalefe all'ultima sillaba del verso precedente. La dieresi presuppone una scansione bisillabica di un nesso vocalico e viene di solito segnalata con due punti sulla prima delle due vocali interessate. Da notare che per ragioni ritmiche la lettura di una stessa parola può variare all'interno di un componimento. Infine, lo iato consiste nel mantenere in sillabe distinte due vocali contigue, ma in questo caso non ci sono due punti che lo segnalano. Per definizioni più dettagliate, è possibile consultare i manuali di MENICETTI 1993, di BAUSI, MARTELLI 1993 oppure di BELTRAMI 2011.

rimandano, ho sempre cercato di prendere in considerazione l'andamento e il ritmo in cui si inseriscono in modo da rispettare la loro autonomia, la loro regolarità oppure il loro carattere frammentario. Nei casi estremi parleremo di *ipometria* – cioè di un verso di misura inferiore – e di *ipermetria* – cioè di un verso di misura superiore.

Numerose sono le unità metriche che «si qualificano come misure *visive*, la cui sonorità per certi versi appare subordinata a quanto fa la grafica, quale elemento in ultima analisi dominante».²² Riferendosi ai versi liberi e all'arbitrarietà delle scelte versali, questa poetica dell'informale inaugura una regolarità per l'occhio che può costruirsi sull'organizzazione dei versi in serie tendenzialmente continue per l'intrecciarsi, ad esempio, di versicoli dislocati come in questa poesia di Franco Scataglini pubblicata in *Carta laniena*,²³ dove i rientri segnalano la presenza di due emistichi che se uniti a quelli precedenti formano un settenario:

El studente de Praga
un film de mile péne;

el vidi, per rionale
cinema, fiolo: imago
dei divisi –

 l'istesso
(senza sapé el desio
orbo de requie) fui:
sopra sedil de legno
el rifiato de l'asma,

come stasera, amata,
perso de sogno, solo,
con berretì

 fantasma.

A volte, le misure *visive* suggeriscono persino la presenza di un endecasillabo regolare, come vedremo quando studieremo le poesie di Tessa, Baldini e Guerra. Anche quando i versi non sono trasformati in una misura approssimativa, possono subire delle escursioni a livello discorsivo ed essere attraversati da inarcature o da dislocazioni. Visto che il periodo metrico coincide solo raramente con quello logico in poesia, si moltiplicano i fenomeni che spezzano la linearità del discorso, rallentano il ritmo oppure creano una ten-

22. GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010, p. 27.

23. BREVINI 1987, p. 508.

sione versale che infrange la partizione colica e accentua, soprattutto nel Novecento, la soggettività delle scelte mensurali.²⁴

1.4. *Ritmo*

Negli ultimi anni, i metricologi hanno studiato sotto diversi aspetti il carattere regolare e metodico del ritmo fino a individuare delle norme riconducibili a due dimensioni: la prima è fondata sull'isosillabismo – cioè sulla regolarità del numero delle sillabe; la seconda trova una giustificazione nel numero o la posizione degli ictus. Nel suo saggio, Mengaldo ci dice che due ne sono i tipi fondamentali: «a) [...] la misura sillabica è variabile, ma la battuta è strettamente periodica; b) variabili sono sia la lunghezza dei versi che la consistenza sillabica dei piedi, ma costante è il numero dei piedi, cioè degli *ictus*, di ogni verso».²⁵ Riflettendo sugli effetti di una versificazione che compensa l'assenza di isosillabismo con una valorizzazione degli ictus sarà possibile intravedere una progressiva equivalenza ritmica dei metri per cui l'isoritmia prevarrà sull'isosillabismo. Con la metrica accentuativa, endecasillabo e novenario possono ad esempio essere considerati affini, solo però se possiedono lo stesso numero di ictus e questo vale per tutte le misure versali e soprattutto, sarei tentata di dire, per i cosiddetti versi lunghi. Liberandosi dalla rigidità delle forme, il ritmo assoggetta a sé il metro e il discorso.

Un'altra caratteristica tipica del Novecento è quella che Pinchera definisce come la smagliatura ritmica che prevede «l'alterazione di un ritmo prodotta dall'indebolimento di un accento primario e dal suo conseguente scivolamento su una delle sedi vicine».²⁶ Questo fenomeno non infrange solo le leggi metriche tradizionali a favore della cosiddetta soggettività metrica, ma evidenzia la verticalità del ritmo e realizza una cadenza *atonale*.²⁷ Diversi sono gli artifici che permettono di accentuare gli effetti della cosiddetta smagliatura ritmica: primo fra tutti è l'*enjambement* che, rinviando una parte di una proposizione, crea un ritmo concluso e, allo stesso tempo, sospeso. Dilatandosi oltre la sua misura, il verso racchiude una ritmica più complessa che nega, da una parte, la sua natura orizzontale e fonda, dall'altra, un ritmo sovrastante che potremo qualificare come *interno* al periodo. L'alterazione del ritmo canonico deriva in alcuni versi dagli accenti ribattuti, o più semplicemente, dall'accostamento di una sillaba tonica «immediatamente preceduta o seguita dalla sillaba toni-

24. Sotto l'etichetta di *soggettività delle scelte mensurali*, intendiamo la creazione di un ritmo molto fluido che modifica «la rigida scansione del verso» (Esposito 2008, p. 177).

25. MENGALDO 1991b, p. 38.

26. PINCHERA 1966, p. 104.

27. Con *atonale* si intende un verso che «si accosta al tipo americano che Olson preferisce chiamare 'projective verse', misurato sulla durata [...] del respiro» (Ivi, p. 121).

ca di altra parola».²⁸ Apriamo qui una parentesi per ricordare che due sono gli orientamenti dei metricologi su questo fenomeno. Il primo principio comunemente denominato “regola Malagoli-Camilli” si fonda sulla negazione di una corrispondenza tra accento lessicale e ictus metrico: «quando in un verso si susseguono due sillabe toniche, ambedue sintatticamente con accento grammaticale principale e ambedue in condizione di portare un’arsi, una delle due perde il suo valore e passa a tesi». Wilhelm Theodor Elwert prosegue dicendo che questo tipo di attenuazione non è sempre necessario soprattutto dopo la cesura dove «si verifica un cambiamento di ritmo».²⁹ Pure Costanzo Di Girolamo afferma che «una forte o semiforte non può essere preceduta né seguita da altra forte o semiforte, a meno che non si interponga cesura».³⁰ La validità di questa teoria è stata più volte messa in dubbio perché, come sottolinea Pietro G. Beltrami, «nell’intonazione marcata la pausa o inflessione melodica esiste, e due accenti vengono a contatto attraverso questa pausa [...]».³¹ Più recentemente, Stefano Dal Bianco non ammette «uno scontro d’arsi paritetico [...] nella mia tipologia, la quale comporta sempre la presenza di un ictus di *pattern* e di un ictus soprannumerario (non per forza secondario)».³² Per i testi del nostro *corpus*, ho cercato di conciliare la metodologia utilizzata da Marco Praloran per i *Fragmenta* con l’approccio classificatorio di Dal Bianco rinunciando, però, ai concetti di accento “*pattern* e soprannumerario”. Pochi sono i versi che non rientrano nelle categorie indicate da Praloran e Dal Bianco, ma quando ne troveremo, saranno raggruppati secondo il numero dei loro ictus per promuovere una lettura metrica di tipo accentuativo. Da notare, infine, che la polarizzazione della posizione degli ictus ribattuti all’interno del verso sarà esaminata in funzione anche delle caratteristiche dei dialetti i quali presumono un impiego più ampio della sinalefe e un uso massiccio di monosillabi.

28. PRALORAN, SOLDANI 2003, p. 29.

29. ELWERT 1973, p. 48.

30. DI GIROLAMO 1976, p. 36.

31. BELTRAMI 2011, p. 46.

32. DAL BIANCO 2007, p. 18.

7	Introduzione
13	1. <i>Premessa</i>
13	1.1. Genere
15	1.2. Schemi rimici
16	1.3. Versificazione
19	1.4. Ritmo
21	2. Piemonte
22	2.1. Pinin Pacòt (1899-1964)
24	2.1.1. Genere
24	2.1.1.1. Il sonetto
26	2.1.1.2. Le quartine delle poesie isostrofe
27	2.1.1.3. Le quartine delle poesie eterostrofiche
30	2.1.1.4. Le ottave
32	2.1.2. Schemi rimici
33	2.1.2.1. Il sonetto
33	2.1.2.2. Le quartine
35	2.1.2.3. Le ottave
36	2.1.2.4. Iterazioni lessicali e parallelismi sintattici
37	2.1.3. Versificazione
37	2.1.3.1. Il sonetto
41	2.1.3.2. Le quartine delle poesie isostrofe
45	2.1.3.3. Le quartine delle poesie eterostrofiche
47	2.1.3.4. Le ottave
51	2.1.3.5. Le inarcature
53	2.1.4. Ritmo
53	2.1.4.1. Contiguità di 6 ^a e 7 ^a negli endecasillabi
54	2.1.4.2. Contiguità di 4 ^a e 5 ^a negli endecasillabi
55	2.1.4.3. Moduli secondari di accenti ribattuti negli endecasillabi
56	2.1.4.4. Accenti ribattuti negli alessandrini, nei dodecasillabi e nei metri brevi

58	2.1.4.5. Tipologie ritmiche degli endecasillabi
58	2.1.4.5.1. Tipologia 3
59	2.1.4.5.2. Tipologia 2
60	2.1.4.5.3. Tipologia 1
61	2.1.4.5.4. Tipologia 6
63	2.1.4.5.5. Tipologia 5
64	2.1.4.5.6. Tipologia 4
65	2.1.4.5.7. Tipologia 7
66	2.1.4.5.8. Tipologia 8
66	2.1.4.5.9. Tipologia 9
68	2.1.4.6. Densità accentuale
70	2.2. Bianca Dorato (1933-2007)
72	2.2.1. Genere
72	2.2.1.1. Le quartine
75	2.2.1.2. Le quartine delle poesie eterostrofiche
80	2.2.1.3. I sonetti
82	2.2.1.4. Le ottave
84	2.2.2. Schemi rimici
84	2.2.2.1. Le poesie isostrofiche
88	2.2.2.2. Le poesie eterostrofiche
89	2.2.3. Versificazione
90	2.2.3.1. L'endecasillabo
90	2.2.3.2. Il settenario nelle poesie con variazioni metriche o strofiche
94	2.2.3.3. L'ottonario nelle poesie con variazioni metriche o strofiche
95	2.2.3.4. Le inarcature
98	2.2.4. Ritmo
98	2.2.4.1. Contiguità di 3 ^a e 4 ^a
99	2.2.4.2. Moduli secondari di accenti ribattuti nei settenari e negli ottonari
100	2.2.4.3. Moduli secondari di accenti ribattuti nelle altre misure sillabiche
100	2.2.4.4. Tipologie ritmiche dei settenari
101	2.2.4.5. Tipologie ritmiche degli ottonari
104	2.2.4.6. Densità accentuale
105	2.3. Sintesi
109	3. Lombardia
110	3.1. Delio Tessa (1886-1939)
112	3.1.1. Genere
113	3.1.1.1. Le quartine spezzate o spezzanti
118	3.1.1.2. I componimenti eterostrofici con quartine predominanti
119	3.1.1.3. I componimenti eterostrofici
121	3.1.1.4. I sonetti

- 122 3.1.1.5. Le ottave
- 124 3.1.2. Schemi rimici
- 124 3.1.2.1. Le rime incrociate e alternate
- 126 3.1.2.2. Gli schemi alternativi alle rime incrociate e alternate
- 133 3.1.2.3. Iterazioni lessicali e parallelismi sintattici
- 137 3.1.3. Versificazione
- 137 3.1.3.1. L'ottonario
- 140 3.1.3.2. Il settenario
- 144 3.1.3.3. L'endecasillabo
- 144 3.1.3.4. Le inarcature
- 148 3.1.4. Ritmo
- 149 3.1.4.1. Contiguità di 3^a e 4^a
- 150 3.1.4.2. Contiguità di 2^a e 3^a
- 151 3.1.4.3. Contiguità di 6^a e 7^a
- 151 3.1.4.4. I moduli secondari di accenti ribattuti
- 153 3.1.4.5. Tipologie ritmiche dei settenari
- 155 3.1.4.6. Tipologie ritmiche degli ottonari
- 158 3.1.4.7. Densità accentuale
- 159 3.2. Franco Loi (1930)
- 161 3.2.1. Genere
- 162 3.2.1.1. Le ottave delle poesie eterostrofiche
- 165 3.2.1.2. Le quartine delle poesie eterostrofiche
- 167 3.2.1.3. Sonetti e semisonetti
- 169 3.2.2. Schemi rimici
- 169 3.2.2.1. Le quartine
- 171 3.2.2.2. Le ottave
- 176 3.2.2.3. Le lasse narrative
- 179 3.2.2.4. Le microstrutture
- 183 3.2.3. Versificazione
- 184 3.2.3.1. Sonetti e semisonetti
- 185 3.2.3.2. Le quartine delle poesie eterostrofiche
- 187 3.2.3.3. Le quartine delle poesie isostrofiche
- 188 3.2.3.4. Le ottave
- 191 3.2.3.5. Le lasse narrative
- 192 3.2.3.6. Le inarcature
- 193 3.2.4. Ritmo
- 193 3.2.4.1. Contiguità di 6^a e 7^a
- 195 3.2.4.2. Contiguità di 4^a e 5^a
- 196 3.2.4.3. Moduli secondari di ictus ribattuti negli endecasillabi
- 197 3.2.4.4. Moduli secondari di ictus ribattuti negli endecasillabi calanti o eccedenti

- 199 3.2.4.5. Tipologie ritmiche degli endecasillabi calanti ed eccedenti
 201 3.2.4.5.1. I dodecasillabi
 203 3.2.4.5.2. I decasillabi
 204 3.2.4.6. Densità accentuale
 207 3.3. Sintesi
- 213 4. Liguria
- 214 4.1. Edoardo Firpo (1889-1957)
- 215 4.1.1. Genere
 216 4.1.1.1. I componimenti eterostrofici contenenti almeno una
 quartina
 219 4.1.1.2. I componimenti eterostrofici contenenti almeno un'ottava
 221 4.1.1.3. I componimenti isostrofici
 222 4.1.1.4. I componimenti formati prevalentemente da quartine
 225 4.1.1.5. I componimenti formati prevalentemente da quartine
 e da ottave
 227 4.1.1.6. I sonetti e i semisonetti
- 231 4.1.2. Schemi rimici
 231 4.1.2.1. Le quartine
 236 4.1.2.2. Le ottave
 238 4.1.2.3. I sonetti e semisonetti
 240 4.1.2.4. I componimenti monostrofici con strofe multiple di quattro
 241 4.1.2.5. Iterazioni lessicali e parallelismi sintattici
- 244 4.1.3. Versificazione
 244 4.1.3.1. L'endecasillabo
 246 4.1.3.2. L'ottonario
 248 4.1.3.3. Il settenario
 249 4.1.3.4. Le inarcature
- 253 4.1.4. Ritmo
 253 4.1.4.1. Contiguità di 6^a e 7^a negli endecasillabi
 254 4.1.4.2. Moduli secondari di accenti ribattuti negli endecasillabi
 255 4.1.4.3. Accenti ribattuti nei settenari e negli ottonari
 256 4.1.4.4. Tipologie ritmiche degli endecasillabi
 260 4.1.4.5. Tipologie ritmiche degli ottonari
 265 4.1.4.6. Tipologie ritmiche dei settenari
 269 4.1.4.7. Densità accentuale
- 272 4.2. Roberto Giannoni (1934-2016)
- 273 4.2.1. Genere
 273 4.2.1.1. Le ottave
 276 4.2.1.2. Le quartine
 277 4.2.1.3. Il sonetto

- 279 4.2.2. Schemi rimici
 279 4.2.2.1. Le ottave
 281 4.2.2.2. Le quartine
 282 4.2.2.3. Le microstrutture
 286 4.2.2.4. Iterazioni lessicali e parallelismi sintattici
 289 4.2.3. Versificazione
 290 4.2.3.1. Le inarcature
 293 4.2.4. Ritmo
 294 4.2.4.1. Contiguità di 6^a e 7^a
 295 4.2.4.2. Contiguità in punta
 296 4.2.4.3. I moduli secondari di accenti ribattuti
 297 4.2.4.4. Tipologie ritmiche degli endecasillabi
 303 4.2.4.5. Densità accentuale
 305 4.3. Sintesi
- 309 5. Emilia-Romagna
 310 5.1. Raffaello Baldini (1924-2005)
 311 5.1.1. Genere
 312 5.1.1.1. Le ottave
 314 5.1.1.2. Le quartine
 317 5.1.1.3. Sonetti e semisonetti
 319 5.1.2. Schemi rimici
 319 5.1.2.1. Le ottave
 321 5.1.2.2. Le quartine
 322 5.1.2.3. I componimenti monostrofici con strofe multiple di quattro
 324 5.1.3. Versificazione
 325 5.1.3.1. La dominanza verbale negli endecasillabi
 327 5.1.3.2. I componimenti eterometrici
 328 5.1.3.3. Le inarcature
 331 5.1.4. Ritmo
 332 5.1.4.1. Contiguità di 6^a e 7^a negli endecasillabi
 333 5.1.4.2. Contiguità di 4^a e 5^a negli endecasillabi
 333 5.1.4.3. Contiguità in apertura e in chiusura negli endecasillabi
 335 5.1.4.4. Moduli secondari di accenti ribattuti negli endecasillabi
 336 5.1.4.5. Accenti ribattuti nelle altre misure sillabiche
 337 5.1.4.6. Tipologie ritmiche degli endecasillabi
 346 5.1.4.7. Densità accentuale
- 350 5.2. Tonino Guerra (1920-2012)
 352 5.2.1. Genere
 353 5.2.1.1. Le quartine nelle poesie
 355 5.2.1.2. Le quartine nei canti
 357 5.2.1.3. Le ottave nelle poesie

358	5.2.1.4. Le ottave nei canti
360	5.2.1.5. I semisonetti
360	5.2.2. Schemi rimici
360	5.2.2.1. Le quartine nelle poesie
363	5.2.2.2. Le quartine nei canti
364	5.2.2.3. Le ottave nelle poesie
365	5.2.2.4. Le ottave nei canti
367	5.2.2.5. I componimenti monostrofici con strofe multiple di quattro
368	5.2.2.6. Iterazioni lessicali e parallelismi sintattici
370	5.2.3. Versificazione
371	5.2.3.1. Le misure sillabiche nelle poesie
374	5.2.3.2. Le misure sillabiche nei canti
376	5.2.3.3. Le inarcature
379	5.2.4. Ritmo
379	5.2.4.1. Accenti ribattuti negli endecasillabi
380	5.2.4.2. Accenti ribattuti nei versi lunghi e nei versi doppi
383	5.2.4.3. Accenti ribattuti nelle altre misure sillabiche
385	5.2.4.4. Tipologie ritmiche degli endecasillabi calanti ed eccedenti
386	5.2.4.4.1. Gli endecasillabi "semplici" e composti
390	5.2.4.4.2. I dodecasillabi
392	5.2.4.4.3. I decasillabi
393	5.2.4.5. Densità accentuale
397	5.3. Sintesi
401	6. Conclusione
407	7. Indice delle tabelle
409	8. Bibliografia
409	8.1. Opere poetiche
411	8.2. Bibliografia generale
419	9. Traduzioni
447	10. Indice metrico
455	11. Indice dei nomi
459	12. Indice del volume

Finito di stampare nel mese di ottobre 2017
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com