



Corso di dottorato di ricerca in:

“Studi linguistici e letterari”

Ciclo 34°

Titolo della tesi

“Poesia e metrica di Niccolò Tommaseo”

Dottorando
Marco Favero

Supervisore
Prof. Ilvano Caliaro

Anno 2022

«Ogni rottame è specchio all'infinito»
N. Tommaseo¹

¹ *L'intero*, v. 11 (N. Tommaseo, *Poesie*, anastatica dell'edizione Le Monnier del 1872, a cura di S. Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, p. 521).

Indice

Introduzione.....p. 4

Parte prima

Le prime raccolte poetiche di Tommaseo:
dalle *Confessioni* (1836) all'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche* (1838)

I. Le *Confessioni* (1836).....p. 9
II. I *Versi facili per la gente difficile* (1837).....p. 60
III. Le *Memorie poetiche e Poesie* (1838).....p. 68

Parte seconda

Nell'officina metrica di Tommaseo

I. Il repertorio metrico delle *Poesie* (1872).....p. 107
II. Il commento al repertorio metrico.....p. 130

Appendice

Tavola sinottica delle poesie.....p. 231

Bibliografia.....p. 236

Introduzione

Niccolò Tommaseo riconosce di avere conseguito i migliori risultati poetici della sua gioventù tra il 1833 e il 1838, pervenendo entro tale periodo della sua vita alla piena maturità non solo di poeta ma anche di uomo. Il presente lavoro si concentra quindi su questo arco temporale, muovendo dall'ultimo anno del suo soggiorno a Firenze, la città in cui egli risiede dal 1827 e che deve lasciare in seguito alla soppressione dell'«Antologia» di Giovan Pietro Vieusseux nel marzo 1833, anche a causa di un suo articolo. Nei primi giorni del 1834 Tommaseo si avvia esule in Francia, vivendo dapprima a Parigi, dal febbraio 1834 al novembre del 1837, quindi a Nantes e infine in Corsica; in Italia egli potrà rientrare nel settembre del 1839, grazie all'ammnistia concessa da Ferdinando I.

La permanenza in Francia corrisponde a un tempo di grande fervore poetico: fino ad allora, infatti, Tommaseo non aveva dato alla luce alcuna raccolta di poesie, ad eccezione di un opuscolo di versi latini, i *Rozii Patellocarontis carmina sgombris devota*, stampato a Padova non ancora ventenne. In Francia, invece, nel giro di pochi anni, tra il 1836 e il 1838, egli allestisce ben due raccolte poetiche, costituite in gran parte dalle poesie scritte in esilio: le *Confessioni*, uscite anonime a Parigi nel gennaio 1836, e l'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche*, stampate a Venezia nel 1838 ma composte in Corsica. Inoltre sempre a Parigi, nel marzo del 1837, egli pubblica un opuscolo destinato a una vendita di beneficenza, i *Versi facili per la gente difficile*, costituito da sette poesie. Va comunque ricordato che molte delle poesie delle *Confessioni* e dei *Versi facili* sono riproposte nell'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche*.

Nella prima parte della tesi lo studio delle poesie di Tommaseo è integrato con le notizie desunte dalla sua corrispondenza, in particolare con Gino Capponi, Vieusseux, Cesare Cantù, Alessandro Poerio e Giovita Scalvini. Il fine è di ricostruire il particolare contesto entro cui egli svolge il proprio esercizio poetico: i suoi versi, infatti, si rivolgono anzitutto a un novero ristretto di amici e lettori che lo incoraggiano a comporre e a pubblicare i propri testi, e ai quali egli si rivolge continuamente per riceverne giudizi e persino, per alcune poesie, indicazioni circa possibili varianti che propone loro. Determinante per Tommaseo è l'amicizia con Capponi, iniziata a Firenze alla fine del 1831, il quale non solo lo incoraggia a comporre poesia, ma rappresenta un costante punto di riferimento e termine di confronto: Tommaseo gli invia i suoi testi man mano che li scrive, in un dialogo serrato che durerà tutta la vita.

La prima parte della tesi, riservata allo studio delle *Confessioni* (1836), dei *Versi facili* (1837) e dell'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche* (1838), è suddivisa in tre sezioni. Nella prima sezione (*Notizie*) si raccolgono le informazioni relative alla stesura delle poesie e alla loro pubblicazione, ricostruendo, sulla base dei dati disponibili, la loro cronologia. A tal fine ci si è serviti delle annotazioni del *Diario intimo* e dei carteggi, specie di quello con Capponi ma anche di quelli con Poerio e Scalvini, ai quali Tommaseo è solito prontamente inviare i suoi versi. Nella seconda sezione (*Struttura*) si descrive l'organizzazione interna di ciascuna raccolta, con particolare attenzione al rapporto che i singoli testi poetici intrattengono con la macro-struttura. Ciò ha portato anche a correggere un'opinione diffusa secondo cui le raccolte poetiche di Tommaseo non avrebbero una struttura narrativa, dal momento che la disposizione dei testi in esse inclusi risponde a un criterio di affinità tematica, di per sé anti-narrativo. Al contrario nelle *Confessioni* e nell'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche*, almeno nelle sezioni dedicate all'espressione privata del poeta, appare presente uno svolgimento narrativo, che coincide con la "confessione" del poeta: dall'ammissione delle proprie colpe fino al pentimento e alla volontà di espiarle. Nella terza sezione (*Giudizi*) si

riportano i pareri degli amici sulle sue poesie, richiesti con insistenza dall'autore. Le obiezioni ai suoi versi pertengono soprattutto ai metri da lui adottati, ritenuti in alcuni casi troppo singolari o non adatti al tema delle poesie; va registrata anche la riprovazione morale nei confronti dei suoi testi di argomento amoroso, da parte di Antonio Rosmini.

Prima di trattare ciascuna raccolta poetica, ci si è interrogati su quale significato rivesta, nella scrittura delle poesie di Tommaseo, l'anno 1833, cui risalgono i testi più antichi da lui pubblicati. Prima di allora egli aveva già composto molte poesie, le quali, quasi tutte inedite, aveva fatto circolare prevalentemente tra pochi amici, tra i quali Rosmini, Antonio Marinovich, Niccolò Filippi, Pier Alessandro Paravia e persino Luigi Carrer. Nel 1833 Tommaseo ha trentun anni e, come egli afferma nelle *Memorie poetiche* (l'opera autobiografica cui affida nel 1838 il racconto della sua formazione morale e letteraria), il compimento dei trent'anni assume per lui un valore simbolico, dovendo comportare, nelle sue intenzioni, un radicale cambiamento nel suo impegno di studioso e di letterato: «Fino al trentesimo anno avevo predestinato tenermi ne' cancelli della critica e della filologia: quello passato, esercitare in nuovo modo l'immaginazione e il pensiero».² Ebbene, tra gli àmbiti in cui Tommaseo intende «esercitare in nuovo modo l'immaginazione e il pensiero» vi è la scrittura poetica, cui si dedica con maggiore impegno a partire dal 1833.

Inizialmente Tommaseo non intende pubblicare quanto va scrivendo: sono infatti gli amici a insistere perché egli dia alle stampe i suoi versi, primi fra tutti Capponi e Vieusseux. Nonostante ripetute sollecitazioni, nei primi due anni di permanenza a Parigi egli esclude categoricamente la possibilità di dare alla luce le sue poesie, limitandosi a inviarle, appena composte, all'amico Capponi.

La necessità di mantenersi con il proprio lavoro induce Tommaseo a collaborare ad alcuni giornali francesi, dapprima a «Le Temps»: gli articoli qui pubblicati fanno presto conoscere il suo nome nell'ambiente letterario parigino. Egli si tiene poi aggiornatissimo sulle pubblicazioni più recenti (si sa che la scrittrice che più apprezza in questi anni è George Sand) e ha modo di conoscere e frequentare scrittori e intellettuali di spicco quali Claude Fauriel, Charles Augustin de Sainte-Beuve, Alphonse de Lamartine, Philippe Buchez, Félicité-Robert de Lamennais. Molti particolari della sua vita anche privata durante il soggiorno parigino si desumono dal *Diario intimo* e dalle lettere a Vieusseux, Capponi, Emilio De Tipaldo e Cesare Cantù. Tommaseo frequenta inoltre il salotto della principessa Cristina Trivulzio di Belgioioso e stringe rapporti con gli esuli italiani nella capitale francese, tra i quali Vincenzo Gioberti, Pier Silvestro Leopardi, Terenzio Mamiani, Giovanni Berchet, Guglielmo Libri, Francesco Orioli, Poerio e Scavini, con alcuni dei quali collabora alla redazione di giornali come «L'esule», «Le Polonais» e «L'Italiano». Particolarmente importante è l'assidua frequentazione di Poerio e Scavini, con i quali Tommaseo discute di poesia e scambia giudizi sui versi composti da ciascuno: un rapporto, quello con Poerio e Scavini, che prosegue intenso per lettera dopo la loro partenza da Parigi, e utile per conoscere la ricezione della poesia di Tommaseo da parte di poeti contemporanei.

Nel gennaio 1836, quando ormai egli vive a Parigi da due anni, esce, anonima presso l'editore Pihan Delaforest, la sua prima raccolta poetica, le *Confessioni*, comprendente trentaquattro poesie, e il cui titolo, richiamandosi probabilmente alle *Confessions* dell'amato Jean-Jacques Rousseau, denuncia il suo tentativo di sperimentare la scrittura autobiografica in versi. Va ricordato che dopo le *Confessions* il genere autobiografico vive una stagione di grande fortuna in Francia, anche se la sua forma più consueta è la prosa. Nelle sue *Confessioni* Tommaseo non raccoglie soltanto le poesie

² N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata *Educazione dell'ingegno*, a cura di M. Pecoraro, Bari, Laterza, 1964, p. 254.

autobiografiche, minoritarie nel novero complessivo dei testi, ma anche versi di tema più universale, in cui egli si rivolge a tutta l'umanità. D'altro canto non avrebbe mai pubblicato una raccolta di testi esclusivamente autobiografici, ritenendo un difetto, anzi un pericolo, della poesia il suo farsi espressione esclusiva, egoistica, della sfera privata del poeta, non realizzando così il fine che egli assegnava alla scrittura poetica: educativo, morale e civile.

Tale concezione della poesia, cui egli cercherà di dar corpo, Tommaseo la ribadisce anche in molti scritti degli anni Venti e Trenta, che nel 1838 raccoglierà nel volume *Della bellezza educatrice. Pensieri*. Si comprende quindi la sua perdurante ostilità alla poesia di Giacomo Leopardi, il quale, a suo parere, non solo ha la colpa di negare l'esistenza di Dio, ma con il mostrare le «piaghe dell'animo suo» rischia di «turbare le menti dei semplici»,³ disattendendo alla funzione educativa del poeta nella società. Appare quindi chiaro perché egli abbia sempre riconosciuto in Alessandro Manzoni, nell'autore degli *Inni Sacri*, il «primo poeta del secolo».⁴

La presenza delle poesie autobiografiche all'interno della seconda parte delle *Confessioni* sembra contraddire questa concezione della poesia. Lo stesso Tommaseo, in effetti, percepisce la contraddizione tra la sua necessità di ritrarre il mondo della sua anima e quella di esprimere i bisogni dell'intera umanità. È certo che dopo il 1838, quando pubblica l'appendice delle *Poesie* delle *Memorie poetiche*, egli si dedica quasi esclusivamente alla scrittura di poesie di tema universale, che costituiranno la gran parte della raccolta definitiva delle sue *Poesie*, pubblicata nel 1872.

Nella tesi si dedica largo spazio alla descrizione della struttura delle raccolte poetiche di Tommaseo: il riconoscimento dei criteri che presiedono alla loro organizzazione, a partire dalle *Confessioni*, è infatti tutt'altro che immediato. Le *Confessioni* si compongono di due parti prive di titolo: la prima comprende le poesie di tema universale, la seconda quelle dedicate all'espressione dell'anima del poeta. Entro ciascuna parte la disposizione dei testi risponde ad un principio di affinità tematica. Alcune poesie recano in calce la data e talvolta anche il luogo di composizione, ma il loro ordine non è cronologico. Le *Confessioni* includono componimenti dai metri diversissimi, dimostrazione dell'inesauribile sperimentalismo metrico di Tommaseo, che riprende anche metri antichi, precedendo di qualche decennio i recuperi filologici di Carducci, Pascoli e D'Annunzio. La fisionomia strutturale e metrica delle *Confessioni* si ripeterà nella successiva raccolta poetica, le *Poesie* delle *Memorie poetiche*, del 1838, e perfino nell'edizione definitiva delle *Poesie* (suddivisa, questa, in cinque parti prive di titolo), curata e pubblicata dall'autore a Firenze nel 1872, due anni prima della morte.

L'attenzione si concentra poi sulla seconda raccolta poetica di Tommaseo, l'appendice di *Poesie* delle *Memorie poetiche*, pubblicate nel 1838 presso lo stampatore veneziano «Il Gondoliere», nella quale entrano quasi tutte le poesie già edite, e che per oltre un trentennio costituiranno il libro delle poesie di Tommaseo. Le due parti dell'opera, le *Memorie poetiche* in prosa e l'appendice di *Poesie*, sono strettamente legate fra loro, essendo pensate l'una ad integrazione dell'altra. Nella prosa delle *Memorie poetiche* Tommaseo presenta diversi saggi delle sue composizioni giovanili in prosa e poesia, in latino e in italiano, spesso per evidenziarne i difetti: con ciò egli intende mostrare i progressi da lui compiuti nel campo degli studi letterari e, inoltre, i modi e i tempi con cui si è svolta la sua educazione intellettuale, letteraria e morale. Alle *Memorie poetiche* egli aggiunge quindi

³ A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, con introduzione e a cura di B. Croce, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 177-178.

⁴ Il giudizio di Tommaseo è contenuto in una sua lettera a Niccolò Filippi del 21 giugno 1823 (G. Gambarin, *Il Tommaseo e l'amico della sua giovinezza* [Niccolò Filippi]. *Carteggio inedito*, «Archivio Storico per la Dalmazia», XV (1940), vol. XXIX, n. 171, p. 69).

un'appendice di *Poesie*, in cui riunisce quelli che reputa i migliori testi poetici composti fino ad allora: le quarantanove poesie qui comprese devono perciò costituire la prova della sua maturità poetica.

Nelle intenzioni di Tommaseo l'appendice di *Poesie* delle *Memorie poetiche* doveva in un certo senso sostituire le *Confessioni*, che, uscite anonime, avevano avuto una scarsissima diffusione. Nell'appendice di *Poesie* compaiono infatti ben venticinque dei trentaquattro testi delle *Confessioni*, ma vi sono aggiunti anche diciannove testi inediti. La poesia che chiude l'appendice reca un titolo emblematico, *Epilogo e prologo*, significando l'"epilogo" della sua poesia autobiografica iniziata con le *Confessioni* e il "prologo" della sua futura scrittura poetica, la quale egli dedicherà all'espressione dei bisogni di tutti gli uomini.

Le *Memorie poetiche* sono parte di un più ampio impegno editoriale avviato da Tommaseo nella seconda metà del 1837 e che prevede la composizione di quattro volumi di *Nuovi scritti*, da pubblicare sempre presso «Il Gondoliere», attinenti alle diverse discipline in cui egli si è cimentato fino a quel momento (la letteratura, la critica e lo studio della lingua). Il primo volume dei *Nuovi Scritti*, rappresentato dalle *Memorie poetiche e Poesie*, esce nel 1838 con il secondo volume, di critica, *Della bellezza educatrice. Pensieri*. La pubblicazione degli altri due volumi, il *Dizionario estetico*, del 1840, e la *Nuova proposta di correzioni e di giunte al dizionario italiano*, del 1841, è ritardata di qualche anno per l'intervento della censura veneta.

Nella seconda parte della tesi si offre un *Repertorio metrico*, fondato sull'edizione definitiva delle *Poesie* di Tommaseo (1872), ma valido anche per le precedenti raccolte poetiche, le *Confessioni* (1836), i *Versi facili per la gente difficile* (1837) e l'appendice di *Poesie* delle *Memorie poetiche* (1838), poiché, a parte rarissimi casi e fatta salva l'eventuale soppressione di una o più strofe, le poesie già edite non subiscono modificazioni metriche al momento dell'ingresso nelle *Poesie* del 1872.

Al *Repertorio metrico* si accompagna il *Commento* di tutti gli schemi impiegati nei duecentotredici testi delle *Poesie*, intendendo così porre in rilievo la singolare varietà dei metri adottati da Tommaseo, sperimentatore instancabile di forme. Rari sono gli schemi da lui ripetuti più di una volta, e se pure le *Poesie* includono più di un componimento nel medesimo metro, nella maggior parte dei casi egli tende a mutare in ciascuna poesia il profilo rimico delle strofe e le misure dei versi impiegati: Tommaseo non sembra quindi volersi vincolare ad alcuna forma metrica, interpretando la varietà dei metri come un segno della sua originalità di poeta.

Alla composizione poetica Tommaseo ha sempre affiancato lo studio della metrica (particolarmente approfondito quello degli *Inni Sacri* di Manzoni, delle cui scelte metriche egli mostra la novità),⁵ che tuttavia ha sempre ritenuto soprattutto finalizzato alla scrittura di versi, intendendo sperimentare non solo «nuovi metri», ma anche «ritentare con nuovi avvedimenti» le «antiche maniere e metri, disusati», con puntuali recuperi dei metri antichi italiani.⁶

Nel *Commento* si segnalano, quando possibile, i possibili modelli degli schemi di Tommaseo, al fine di valutare il suo rapporto con la tradizione metrica italiana antica e recente. Sorprende come nelle *Poesie* le riprese dei metri di Petrarca siano più numerose rispetto a quelle dei metri di Dante, di cui Tommaseo fu commentatore e studioso: in effetti in più occasioni egli ha dichiarato di non sentirsi a proprio agio nelle costrizioni rimiche delle terzine dantesche; egli evita comunque di riprodurre la struttura *unissonans* delle stanze petrarchesche, limitandosi a imitare il loro profilo

⁵ A.Z. [N. Tommaseo], *Inni di Giuseppe Borghi*, «Antologia», 101 (maggio 1829), pp. 112-120. Si ricorda che Tommaseo è anche autore di un'opera di metrica, il trattato *Sul numero*, scritto nel 1850 ma pubblicato postumo.

⁶ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 104.

rimico. Dopo gli esperimenti degli anni Trenta, Tommaseo comporrà soltanto due poesie con metri antichi.

Per favorire una comprensione diacronica delle scelte metriche di Tommaseo si fa seguire al *Commento* di ciascun metro una *Cronologia* delle poesie. Ciò permette di osservare, ad esempio, che a partire dagli anni Cinquanta Tommaseo fa largo uso dell'ottava lirica, anche isolata, forse prendendo a modello i metri popolari dello strambotto e del rispetto: fino ad allora egli aveva impiegato l'ottava quasi esclusivamente come metro narrativo delle novelle in versi del 1836-1837.

Ampio spazio nel *Commento* è riservato al confronto delle odi e delle canzonette di Tommaseo (che corrispondono al metro più impiegato nelle *Poesie* riguardando ben ottantuno testi poetici) con i precedenti settecenteschi. La mancanza di repertori della poesia italiana dell'Ottocento impedisce un adeguato confronto con i metri utilizzati dai poeti contemporanei a Tommaseo, in molti casi da lui conosciuti, come Giovanni Berchet, Manzoni, Carrer, Samuele Biava, Poerio, Scalvini, Francesco Dall'Ongaro, Giovanni Prati. È comunque emersa l'originale rielaborazione compiuta dei metri manzoniani, quelli degli *Inni Sacri* e in particolare della *Risurrezione*, del *Cinque maggio* e del coro dell'atto terzo dell'*Adelchi*. Tommaseo non si cimenta in uno dei generi più caratteristici dell'Ottocento italiano, la ballata romantica, né utilizza il metro che ha preso il nome dal poeta che egli ha sempre considerato il suo antagonista, Leopardi, ovvero la canzone libera o "leopardiana".

Il *Repertorio* vorrebbe quindi costituire un utile strumento d'indagine di un aspetto peculiare dell'attività poetica di Tommaseo, sperimentatore di nuovi contenuti ma soprattutto di nuove forme.

Infine si è collocata nell'appendice della tesi una *Tavola sinottica* che consente di seguire più facilmente le poesie di Tommaseo nel transito di raccolta in raccolta, nelle quali in molti casi ricompaiono con titoli diversi.

Parte prima

Le prime raccolte poetiche di Tommaseo: dalle *Confessioni* (1836) all'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche* (1838)

I. Le *Confessioni* (1836)

A) Notizie

Le *Confessioni* sono il libro d'esordio di Tommaseo poeta. Il volume «viene stampato a Parigi, anonimo, per i tipi di Pihan Delaforest, nel gennaio 1836».¹ Subito egli si affretta a inviarlo in Italia, perché giunga agli amici fiorentini del circolo di Vieusseux, e in particolare a Gino Capponi, che gli ha prestato i soldi per la stampa.²

A scrivere poesie Tommaseo ha iniziato nella prima gioventù. È lo stesso autore a parlare, nelle *Memorie poetiche* (a quest'opera autobiografica egli affida nel 1838 il racconto della sua educazione letteraria)³ di un primo sonetto «composto tra gli undici e i dodici anni»,⁴ e nella medesima opera egli presenta ampi saggi della sua produzione giovanile. Non ancora ventenne Tommaseo, come ricorda Alberto Manai, tra la fine degli anni '10 i primi anni '20

aveva scritto, tra Venezia e Padova, una quantità notevole di versi sia in italiano che in latino, e non aveva esitato a dare alle stampe, fra le altre cose, una raccoltina di versi latini un po' goliardici, dall'ironico titolo *Rozii Patellocarontis carmina sgombris devota*.⁵

Tuttavia prima del 1836, ovvero prima di dare alle stampe le *Confessioni*, egli è «uscito solo sporadicamente allo scoperto in pubblicazioni occasionali (lauree, matrimoni etc.)».⁶ Del riserbo di Tommaseo, assai recalcitrante all'idea di diffondere i suoi versi al di fuori di una ristrettissima cerchia di amici, fa fede una lettera di Gian Pietro Vieusseux, pure vicinissimo al poeta, che ancora alla fine di febbraio del 1834 ammette di avere sempre ignorato che egli scrivesse poesie. A fargli leggere i

¹ [N. Tommaseo], *Confessioni*, [Parigi], Tip. Pihan Delaforest (Morinval), [1836]. Si cita il testo da: N. Tommaseo, *Confessioni*, edizione critica a cura di A. Manai, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995. L'Introduzione di Manai è alle pp. VII-XII.

² Si veda la lettera di Capponi del 10-14 dicembre 1835, con la quale egli invia a Tommaseo i 500 franchi necessari alla stampa delle *Confessioni* (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Bologna, Zanichelli, 1911, p. 346).

³ N. Tommaseo, *Memorie poetiche e Poesie*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838. Si cita l'edizione moderna curata da Marco Pecoraro: N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata *Educazione dell'ingegno*, a cura di M. Pecoraro, Bari, Laterza, 1964.

⁴ Ivi, p. 11.

⁵ A. Manai, *Introduzione*, in N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. VII. Una rassegna delle poesie giovanili in italiano è stata realizzata da Fabio Michieli: F. Michieli, *Le poesie giovanili (1820-1833) di Tommaseo e la loro circolazione tra carteggi e stampe rare*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, II. *Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 22-23 maggio 2014; Rovereto, 4-5 dicembre 2014), a cura di M. Allegri e F. Bruni, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti-Accademia Roveretana degli Agiati, Venezia, 2016, pp. 423-451. La produzione giovanile in latino di Tommaseo è stata studiata da Patrizia Paradisi, di cui si veda in particolare: P. Paradisi, *Tommaseo e la poesia latina: contributi preliminari per l'edizione dei carmi giovanili*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, II, cit., pp. 347-422 (il «Prospetto cronologico delle poesie latine [con indicazione di eventuale stampa]» è alle pp. 408-409).

⁶ A. Manai, *Introduzione*, in N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. VII.

suoi testi è ovviamente Gino Capponi, il corrispondente privilegiato cui Tommaseo invia puntualmente quanto va componendo. Nella lettera del 26 febbraio 1834 Vieusseux rimprovera così Tommaseo, allora in viaggio verso Parigi, meta del suo esilio:

Caro Tommaseo! ho grandi rimproveri da farvi: come avete voi potuto starmi tanti anni a' fianchi senza mai parlarvi delle vostre poesie? Gino me ne ha lette alcune che sono bellissime, e che vogliono assolutamente essere pubblicate, e che mi fanno giudicare del merito delle molte che non ho letto. Mi autorizzate voi a proporle a Ruggia contro pagamento? Gino farebbe la scelta di un volumetto; fatevi far la copia e mandateci il Mns. A Lugano. Rispondetemi su questo particolare.⁷

Quando stampa le *Confessioni*, Tommaseo vive già da due anni a Parigi. Nella capitale francese egli ha deciso di trascorrere il suo primo esilio (il secondo lo vedrà a Corfù dal 1849 al 1854) dopo che, con la soppressione della «Antologia» di Firenze nel marzo del 1833, dovuta anche a un suo articolo,⁸ ha dovuto abbandonare l'Italia. Partito per la Francia a inizio febbraio 1834, dopo essersi fermato a Marsiglia, Aix, Nîmes, Lione (nelle soste scriverà alcune delle poesie raccolte nelle *Confessioni*) e a Ginevra, dove incontra Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi e Giuseppe Mazzini, Tommaseo giunge a Parigi nel marzo del 1834. In Francia egli si adopera per pubblicare i libri politici *Dell'Italia*, scritti per la gran parte a Firenze, ma la cui stampa gli sarebbe stata impossibile in patria, dove egli li fa entrare l'anno seguente con il finto titolo di *Opuscoli inediti di fra Girolamo Savonarola*.⁹ l'editore, nel giugno del 1835, è il medesimo Pihan Delaforest che stamperà, qualche mese dopo, le *Confessioni*. Tommaseo dimora a Parigi fino al novembre del 1837, quando si trasferisce a Nantes e infine in Corsica, prima del rientro in Italia, grazie all'amnistia concessa da Ferdinando I, nel settembre del 1839.¹⁰

A Parigi, informa ancora Manai, Tommaseo reca un brogliaccio in cui ha trascritto una scelta delle sue poesie composte a partire dal 1820. La compilazione della raccolta risale alla fine del 1833, subito prima della partenza da Firenze. In quegli ultimi mesi infatti,

Tommaseo ricopia in una sorta di brogliaccio una raccolta di poesie e versioni poetiche dal latino comprendente versi scritti tra il 1820 e il novembre di quell'anno. [...] In questo primo canzoniere, oltre alle versioni, trovano posto alcune delle poesie più o meno d'occasione

⁷ N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1825-1834), a cura di R. Ciampini e P. Ciureanu, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956, p. 178. L'idea avanzata da Vieusseux di stampare i versi di Tommaseo presso l'editore Ruggia di Lugano non ha avuto seguito.

⁸ A causare la chiusura della «Antologia» di Firenze, su pressione del governo austriaco, è anche la recensione di Tommaseo alla *Grecia descritta da Pausania*, volgarizzamento di Sebastiano Campi, comparsa nel numero del dicembre 1832 (K.X.Y. [N. Tommaseo], *Collana degli antichi Storici Greci volgarizzati. La Grecia descritta da Pausania. Volgarizzamento con note al testo, ed illustrazioni filologiche, antiquarie e critiche di Sebastiano Ciampi. Tomo terzo. Milano Tip. Molina 1832. Pag. 500 con sette tavole in rame*, «Antologia», 144 (dicembre 1832), pp. 53-60). Nella recensione, come ha scritto Raffaele Ciampini, Tommaseo fa «un parallelo trasparente fra le condizioni della Grecia antica e quelle dell'Italia d'allora» (R. Ciampini, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Sansoni, 1945, p. 205); a Ciampini si rimanda per la ricostruzione degli eventi che hanno portato alla soppressione della rivista (ivi, pp. 204-208). A circa sei anni di distanza, nel 1838, Tommaseo dà una sua versione dell'accaduto: N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, edizione critica, introduzione e note di M. Cataudella, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974, pp. 43-47.

⁹ Il libro viene «bandito dalla Toscana con decreto del 14 febbraio 1837» e «condannato cogli *Affaires de Rome* del Lamennais e coll' *Assedio di Firenze* del Guerrazzi dalla Congregazione dell'Indice»; si veda l'*Introduzione* di Gustavo Balsamo-Crivelli in: N. Tommaseo, *Dell'Italia. Libri cinque*, ristampa anastatica dell'edizione 1920-1921, postfazione di F. Bruni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. VII-XXXI.

¹⁰ Per le notizie biografiche si rimanda a: R. Ciampini, *Vita di Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 204 ss.

scritte tra il 1820 e il 1825, le canzoni sacre composte tra il 1828 e il 1831, i versi politici del 1831, alcune delle prove, serie e giocose, del 1833 e, infine, un'unica canzone d'amore, «Allora, allor nell'anima», la poesia che piange e celebra la singolare conclusione del rapporto con la Geppina.¹¹

Molti di questi testi, in latino e in italiano, avevano avuto una circolazione limitata ai pochi, intimi, corrispondenti di Tommaseo, tra i quali Antonio Rosmini, conosciuto a Padova nel 1819,¹² Antonio Marinovich di Sebenico,¹³ Niccolò Filippi (l'«amico della sua giovinezza»)¹⁴ e Pier Alessandro Paravia.¹⁵

Il contenuto del brogliaccio è stato accuratamente descritto da Anna Rinaldin.¹⁶ Tra le poesie in esso raccolte, si segnalano le «quattro canzoni sacre composte, una all'anno a partire dal 1828, a Firenze».¹⁷ Queste, che non entreranno mai nelle raccolte poetiche di Tommaseo,¹⁸ sono la testimonianza della sua dichiarata ammirazione per gli *Inni Sacri* di Alessandro Manzoni. Le canzoni sono: *L'Annunziata* (1828), *La Visitazione di M.V.* (1829), *Le nozze di Cana* (1830) e *La Purificazione* (1831).¹⁹ Otto anni più tardi lo stesso Tommaseo, offrendo alcuni saggi delle sue

¹¹ A. Manai, *Cronistoria delle poesie di Niccolò Tommaseo*, «Rassegna della Letteratura Italiana», s. VIII, n. 1-2 (gennaio-agosto 1994), pp. 91-92.

¹² Il carteggio con Rosmini è stato pubblicato in quattro volumi da Virgilio Missori: N. Tommaseo-A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, 4 voll., a cura di V. Missori, Milano, Marzorati, 1967-1970.

¹³ Una selezione delle lettere del carteggio con Marinovich è stata pubblicata da Tommaseo nell'opuscolo: N. Tommaseo, *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich. Memorie*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840; alcune lettere lacunose sono state integrate da Guido Bezzola: G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 198-229.

¹⁴ Il carteggio di Tommaseo e Filippi è stato pubblicato da Giovanni Gambarin: G. Gambarin, *Il Tommaseo e l'amico della sua giovinezza* [Niccolò Filippi]. *Carteggio inedito*, «Archivio Storico per la Dalmazia», XV (1940), vol. XXVIII, n. 167, pp. 1-20; vol. XXIX, n. 170, pp. 21-46; vol. XXIX, n. 171, pp. 47-70; vol. XXIX, n. 174, pp. 71-87; vol. XXX, n. 175, pp. 88-108. Si vedano inoltre le integrazioni di Donatella Rasi: D. Rasi, «L'amico degli anni miei primi»: note sul carteggio Tommaseo-Filippi, in *Niccolò Tommaseo dagli anni giovanili al secondo esilio*, Atti del Convegno di Studi (Rovereto, 9-11 ottobre 2002), a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2004, pp. 29-75.

¹⁵ Le lettere a Paravia, «le quali abbracciano gran parte della vita dei due dalmati, cioè dal 1822 al dicembre 1856 (il P.[aravia] morì il 18 marzo 1857)», sono state pubblicate da G.B. Cervellini: G.B. Cervellini, *Lettere inedite di N. Tommaseo a P.A. Paravia*, «Giornale storico della letteratura italiana», CI, 1933, pp. 33-80 e 201-258 (la citazione è tratta da p. 33).

¹⁶ Scrive Anna Rinaldin: «Nella prima parte vi sono non poche versioni dal latino, soprattutto da Virgilio, Orazio e Propertio, insieme a canzoni sacre composte tra il 1828 e il 1831 (di ascendenza biblica e manzoniana, come ad esempio quella dal titolo *Le nozze di Cana*). Vi sono presenti le quattro poesie politiche del 1831, mai pubblicate in vita da T.[ommaseo], e parte della traduzione della *Tunisiade*, un poema di Pyrker che T.[ommaseo] aveva preso l'impegno di tradurre in ottave [...]. Vi compare una consistente parte del *Caino*, una tragedia di stile alfieriano, alcune prove poetiche del 1833 e in ultima sede, alle carte 77-78, la canzone d'amore *Allor, allor nell'anima*, che piange e celebra la singolare conclusione del rapporto d'amore tra T.[ommaseo] e Geppina Catelli, sua affittacamere nel periodo fiorentino. A queste carte ne sono state aggiunte altre due (la 79 e la 80), contenenti le varianti della lirica *Ad una marchesa partoriente*» (A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, tesi di Dottorato in Italianistica e Filologia classica e medievale, (XXI ciclo, a.a. 2005-2008), tutor: Francesco Bruni, Università Ca' Foscari di Venezia, pp. 9-10).

¹⁷ F. Michieli, *Le poesie giovanili (1820-1833) di Tommaseo e la loro circolazione tra carteggi e stampe rare*, cit., p. 439.

¹⁸ *L'Annunziata* verrà compresa in una raccolta di canzoni per le scuole del 1869: N. Tommaseo, *Per le famiglie e per le scuole. Canzoni proposte da N. Tommaseo che ne invoca da chi può di migliori*, Treviso, Tip. dell'Istituto Turazza, 1869.

¹⁹ Le prime quattro canzoni sacre si possono leggere integralmente (esclusa la *Purificazione*, della quale ci è pervenuto solo il testo frammentario) in: M. Pecoraro, *Manzoni e Tommaseo*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, a cura di V. Branca, E. Caccia, C. Galimberti, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 236-246. Giovanni Gambarin informa che Tommaseo ha inviato le sue canzoni sacre, oltre a Paravia, a Marinovich e a Rosmini, anche a Luigi Carrer; scrive infatti lo studioso: «Tra le carte di questo [Carrer] trovansi le tre canzoni sacre *L'Annunziata*, *La Visitazione*, *Le nozze di Cana*» (G. Gambarin, *De infirma amicitia. (Ancora del Tommaseo e del Carrer)*, «Ateneo Veneto», CXXXIII, 1942, p. 22, in nota);

canzoni sacre nelle *Memorie poetiche*,²⁰ ammetterà il proprio debito nei confronti degli *Inni* manzoniani. Commentando le canzoni, egli scrive infatti:

Questo prendere così freddamente i temi dal Vangelo, e trattarli uno per uno, è difficile non conduca alla prosa. Inni avevo fatto prima di sapere di que' del Manzoni, ma non al modo che adesso li facevo; e sebbene io non mi sdraiassi sui metri e concetti di lui, pure le chiazze dell'imitazione apparivano ad occhio nudo.²¹

Già per il Tommaseo ventenne, nel 1823, Manzoni è «il primo poeta del secolo».²² Più giovane di lui di diciassette anni, in Manzoni, come ha scritto Guido Bezzola, Tommaseo vede «attuarsi in gran parte il suo ideale di scrittore».²³ L'entusiasmo per Manzoni risale ai primi anni '20, ed entro il 1823 Tommaseo ha letto quasi tutto ciò che Manzoni ha scritto:²⁴ i quattro *Inni Sacri* (pubblicati nel 1815), la *Pentecoste* del 1822, il *Cinque Maggio*, l'*Adelchi* e il coro del *Carmagnola*, e di lì a poco anche le *Osservazioni sulla morale cattolica*.²⁵

Ad avvicinarlo all'opera di Manzoni è Antonio Rosmini, che nel 1823 addirittura propone a Tommaseo di scrivere «un articolo sul Manzoni nel periodico torinese “L'Amico d'Italia”».²⁶ Tommaseo inizialmente rifiuta, poiché non ha «le sue cose sott'occhio», ma subito Rosmini provvede a inviargliele.²⁷ L'importanza della lettura di Manzoni, avvenuta proprio in quell'anno, il 1823, dopo il soggiorno a Rovereto a casa di Rosmini, è ribadita da Tommaseo nelle *Memorie poetiche*:

sul rapporto tra Tommaseo e Carrer si veda anche: M. Giachino, *Tommaseo e il suo doppio*, in Id., *In ignorata stanza. Studi su Luigi Carrer*, Treviso, Canova, 2001, pp. 123-145.

²⁰ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 214-220.

²¹ Ivi, p. 220.

²² Scrive Tommaseo a Niccolò Filippi il 21 giugno 1823, da Rovereto: «Lessi una tragedia di Manzoni, l'*Adelchi*, e gli *Inni* suoi religiosi. Egli è il primo poeta del secolo, e per ingegno e per cuore non cede nel suo genere a Dante. La tragedia in sé poco vale; ma ci ha due cori divini: la prima scena del quarto atto, quantunque lunghetta, è inimitabile. Il verso è poi sempre classico più di quello d'Alfieri. Non ha la vibratessa dell'Astigliano, ma tu vedi che il verso dantesco, sì grave com'è, non può essere che radamente avventato, *la fretta che l'onestade ad ogni atto dismaga*. Gl'*Inni* religiosi poi sono divini, specialmente quello per la Risurrezione, per Maria e per la Pentecoste» (G. Gambarin, *Il Tommaseo e «l'amico della sua giovinezza»* [Niccolò Filippi]. *Carteggio inedito*, cit., p. 69). Una panoramica dei rapporti tra Tommaseo e Manzoni è offerta da Pecoraro: M. Pecoraro, *Manzoni e Tommaseo*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, cit., pp. 217-250.

²³ G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, cit., p. 99. Si rimanda al capitolo *Il Tommaseo e il Manzoni nel primo anno milanese* (ivi, pp. 93-113).

²⁴ L'entusiasmo per Manzoni, secondo Bezzola, è «un po' tardivo», ma si deve tenere conto della giovanissima età di Tommaseo, che nel 1822 compiva vent'anni: «Le prime testimonianze di letture manzoniane di Tommaseo risalgono al marzo del 1822, in lettera al Filippi, da cui si deduce la conoscenza di una copia manoscritta e scorretta del *Cinque Maggio*, proibito dalla censura, nonché del coro del *Carmagnola* [...]. Anche la *Pentecoste* fu nota al Tommaseo manoscritta e scorretta, durante il soggiorno roveretano, del 1823 [...] ma, per una lettura un po' ampia e riposata bisogna giungere appunto all'estate del 1823, quando [...] aveva già letto quasi tutto tranne forse il *Carmagnola* di cui come abbiamo detto conosceva solo il coro» (G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, cit., p. 98).

²⁵ Nell'autunno del 1824 Tommaseo presta *La morale cattolica* a Marinovich (N. Tommaseo, *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich. Memorie*, cit., p. 59).

²⁶ La puntualizzazione è di Donatella Martinelli (D. Martinelli, *Alla ricerca di una nuova identità. La collaborazione del Tommaseo al «Nuovo Ricoglitore»* (1825-1833), in *Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Rovereto, 3-4 dicembre 2007), a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2009, p. 8).

²⁷ Il 5 luglio 1823 Tommaseo scrive da Padova a Rosmini, in una lettera messa in risalto dalla Martinelli (*ibidem*): «Veggio di non poter ben far l'articolo di Manzoni, senza aver le sue cose sott'occhio» (N. Tommaseo-A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, I (1819-1826), a cura di V. Missori, Milano, Marzorati, 1967, p. 229). Il 15 luglio Rosmini risponde da Rovereto: «Vi mando le cose del Manzoni e attenderò l'articolo» (ivi, p. 235). Missori riporta anche una lettera di Tommaseo a Filippi inviata pochi giorni prima, il 21 giugno: «Il mio articolo da inserirsi nel giornale di Torino sarà sopra lo spirito della poesia del Manzoni» (ivi, p. 229). Il giornale di Torino è l'«Amico d'Italia», giornale fondato e diretto da Cesare D'Azeglio.

Lessi allora le opere del Manzoni, con ammirazione uguale all'affetto. Da quella fede affettuosa e sapiente, da quella potente e pensata semplicità, da quella verità di natura non soffocata dai molti accorgimenti dell'arte, sentii spirare uno spirito nuovo di gioventù nell'ingegno; e a me vagante di sperimento in isperimento, parve posare il piede su fermo terreno.²⁸

Per Tommaseo, Manzoni non è soltanto il modello dello scrittore cattolico (di cui ammira la «fede affettuosa e sapiente»), ma anche colui che ha saputo forgiare uno stile 'potente' e 'semplice', che è davvero espressione delle «verità di natura», mettendo in pratica in modo esemplare le aspirazioni del romanticismo milanese.²⁹ È possibile che proprio l'incontro con Manzoni abbia reso a Tommaseo fastidiosamente percepibili i «molti accorgimenti dell'arte» che ancora 'soffocavano' il suo modo di scrivere.³⁰ Al giovane poeta, allora impegnato nella inquieta ricerca di un proprio stile («a me vagante di sperimento in sperimento», si descrive Tommaseo), l'opera di Manzoni dà finalmente la sensazione di «posare il piede su fermo terreno», offrendogli un esempio su cui modellare la propria scrittura. Non solo due anni più tardi, nel 1825, Tommaseo avrà la fortuna di conoscere Manzoni a Milano (città in cui egli risiede dal 1824 al 1827), ma sarà persino ammesso ai colloqui privati nella sua casa.³¹

È vero, tuttavia, che durante il soggiorno milanese il confronto con Manzoni scoraggia Tommaseo dal coltivare il suo rapporto con la poesia, come egli confessa nelle *Memorie poetiche*: «la conoscenza del Manzoni», scrive, lo aveva addirittura «spaventato dal più scrivere versi».³² Il giudizio non certo

²⁸ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 104.

²⁹ Sui rapporti tra Tommaseo e il romanticismo, si veda: M. Bertolan, *I problemi del romanticismo nel pensiero di N. Tommaseo*, «Rivista dalmatica», Roma, IX (1929), fasc. I, pp. 3-26; fasc. II-III (1929-1930), pp. 61-87; fasc. IV (1930), pp. 17-33; XII (1930), fasc. I, pp. 39-54. I "manifesti" del romanticismo milanese sono consultabili in: *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, a cura di C. Calcaterra, Torino, U.t.e.t., 1964.

³⁰ È lo stesso Tommaseo ad indicare nelle *Memorie poetiche* «le affettazioni, le contorsioni, le aridità dello stile da me adoperato allora», nel 1824, quando inizia a tradurre la *Nuova Eloisa* di Jean-Jacques Rousseau; poi commenta: «Io m'avevo foggiate da me quella difforme maniera, esagerando alcuni difetti delle maniere altrui, e appropriandomeli; per amore mal concetto della singolarità, della concisione e del numero» (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 91). Egli così riassume la storia dei suoi progressi nella ricerca di un proprio stile: «Dai quattordici ai ventiquattr'anni andai faticosamente ruzzolando per la difficile china; dai ventiquattro ai trenta m'arrampicai alla meglio per levarmi dal borro alle falde del poggio, là donde ogni anima ragionevole prende le mosse. Saran tra poco cinqui'anni ch'io salgo; e quanto della salita mi sia lasciato dietro, non so. Ma le cime, non che toccare, appena veggo» (*ibidem*). Il passo è stato messo in risalto da Luca Danzi (L. Danzi, *Da Rosmini a Manzoni: l'esordio linguistico del Tommaseo*, in *Manzoni e Rosmini. 2 ottobre 1997*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere - Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1998, p. 69).

³¹ Un primo incontro di Tommaseo con Manzoni è avvenuto nel 1824; tuttavia è a partire dall'estate del 1825 che Tommaseo ha modo di accedere ai sospirati colloqui con quest'ultimo, impegnato nella revisione del romanzo che uscirà nel 1827. L'entusiasmo di Tommaseo è affidato alla lettera a Antonio Marinovich del 3 gennaio 1825: «Ho conosciuto Manzoni. Uomo adorabile! La modestia sua il fa più grande a mille doppi. - Non già ch'io spero poterme gli avvicinare. Egli è troppo ristretto fra i suoi studi e l'amore di sua famiglia. Non vuol gente nuova; e fu mestieri di tutta la mia impudenza per giungere fino a lui»; al medesimo amico scrive il 19 dicembre, dopo avere abbozzato un ritratto di Manzoni («Chi vel dipinse un omaccio alto, e grosso, e di augusta mole; mostra di averlo veduto, come si veggono i Vampiri, e gli spettri. Egli è di statura poco più alto di me [...]»): «Potrei, volendo, frequentare la sua conversazione di sera, cui non intervengono che Torti, Grossi, la famiglia sua, e qualch'altra persona, di lui non indegna: ma io amo intertenermi da solo a solo con lui: ciò mi giova di più, e più s'affà all'umor mio» (G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, cit., p. 199 e p. 209; la trascrizione di Bezzola integra le omissioni di Tommaseo contenute in: N. Tommaseo, *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich. Memorie*, cit., p. 61 e p. 71).

³² N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 208. Secondo Danzi i colloqui con Manzoni, a partire dall'estate del 1825, da una parte avrebbero scoraggiato Tommaseo dallo scrivere poesia (lui che a Milano è giunto «con le ambizioni soprattutto del poeta»), dall'altra l'avrebbero indirizzato agli studi linguistici: «Dopo gli incontri di Brusuglio, il Tommaseo ebbe

positivo di Manzoni continuerà ad addolorare Tommaseo persino alcuni anni dopo, come testimonia una sua lettera a Capponi, inviata da Parigi il 11-14 ottobre 1836 (su cui ha puntato l'attenzione Guido Bezzola): «Voi dite gran bestia chi mi credette non nato alla poesia: e tra coloro che con doloroso silenzio, con fredde lodi, e con obliqui consigli, me ne sconfortarono, è un certo Manzoni». ³³ Tuttavia, nelle *Memorie poetiche* Tommaseo ribadisce soprattutto i benefici da lui ottenuti dalla frequentazione di Manzoni, ricordando i suoi colloqui assieme a quelli con Rosmini, suo compagno d'abitazione per qualche tempo a Milano: ³⁴

spesso godevo de' suoi colloquii [di Rosmini], e sovente di quelli d'Alessandro Manzoni. Col quale conversando più cose imparai, e più (ch'è il più difficile) disimparai, che non avrei fatto a lungamente studiare ne' libri, e a lungamente ragionare con altri letterati chiarissimi. [...] Senz'essi forse non sarei mai guarito da certe affettazioni di stile che s'erano inviscerate proprio in me; né lo stesso soggiorno di Toscana m'avrebbe, non preparato da quelli, giovato tanto. ³⁵

Tommaseo riconosce che il confronto con Manzoni ha avuto il merito di liberare il suo stile dalle «affettazioni» retoriche che «s'erano inviscerate proprio» in lui, e che erano anche un retaggio della sua educazione classicistica. Più che l'imparare' gli fu dunque benefico il 'disimparare', che, come Tommaseo acutamente osserva, veramente «è il più difficile». ³⁶ La 'guarigione' del suo stile iniziata a Milano grazie alla vicinanza di Manzoni verrà compiutamente portata a termine da Tommaseo durante il «soggiorno di Toscana», quando egli prenderà come maestro di lingua e di stile il popolo toscano.

A Manzoni, Tommaseo ha dedicato anche numerosi interventi critici. I suoi primi articoli, usciti in tre puntate nel «Nuovo Ricoglitore» di Milano, risalgono al 1825 e vertono sull'*Adelchi*; essi gli hanno anzi dato l'opportunità di presentarsi a Manzoni, facendo per la prima volta la sua conoscenza. ³⁷ Altri saggi manzoniani Tommaseo scrive per l'«Antologia» di Firenze, il primo dei

più chiaro il proprio destino professionale, e il primo risultato, acerbo e contraddittorio, fu la confutazione del Perticari» (L. Danzi, *Da Rosmini a Manzoni: l'esordio linguistico del Tommaseo*, in *Manzoni e Rosmini. 2 ottobre 1997*, cit., p. 73). Il riferimento è all'opuscolo tommaseiano *Il Perticari confutato da Dante*, uscito dopo l'estate del 1825 presso l'editore Sonzogno di Milano (si rimanda alla edizione moderna dell'opera: N. Tommaseo, *Il Perticari confutato da Dante*, a cura di L. Tremonti, Roma, Salerno Editore, 2009).

³³ Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 482. Commenta Bezzola: «Passo importantissimo per molti motivi: prima di tutto la sottolineatura della disapprovazione “doloroso silenzio... fredde lodi... obliqui consigli”; espressioni del genere indicano non un fatto casuale bensì un giudizio indiretto forse, ma ripetuto e insistito, sia pure con la gentilezza da gran signore che era propria del Manzoni. Poi, la sostanza della cosa: al Tommaseo parigino, ormai vicinissimo alla sua stagione maggiore, il sapersi dal Manzoni creduto poco atto alla poesia doveva bruciare violentemente nel ricordo, un po' per la quasi morbosa sensibilità tommaseiana, molto anche perché proprio Niccolò era stato testimone degli entusiasmi del Manzoni per i versi del Grossi» (G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, cit., p. 103).

³⁴ Dopo il breve soggiorno a Rovereto del gennaio-febbraio 1826 a casa di Rosmini, Tommaseo abita a Milano insieme a lui fino al settembre 1826 (cfr. N. Tommaseo-A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, I (1819-1826), cit., p. 320). Per la ricostruzione dei rapporti tra Tommaseo, Manzoni e Rosmini si veda: V. Missori, *Manzoni, Rosmini, Tommaseo*, in *Primo centenario della morte di Niccolò Tommaseo (1874-1974)*, Atti delle onoranze tommaseiane (Firenze, marzo-maggio 1974), Firenze, Leo S. Olschki, 1977, pp. 69-118.

³⁵ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 202.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, cit., p. 102. Il saggio sull'*Adelchi* esce in tre numeri del «Nuovo Ricoglitore», nell'aprile, nel maggio e nel giugno 1825: N. Tommaseo, *Sull'Adelchi, tragedia di Alessandro Manzoni*, «Nuovo Ricoglitore», n. 4 (aprile 1825), pp. 267-272; n. 5 (maggio 1825), pp. 329-342; n. 6 (giugno 1825), pp. 414-435.

quali è la recensione ai *Promessi Sposi* dell'ottobre del 1827.³⁸ In Manzoni Tommaseo apprezza soprattutto il poeta degli *Inni Sacri* e dei cori delle tragedie, più che l'autore del romanzo,³⁹ riconoscendogli un ruolo fondamentale nella «rigenerazione» della letteratura italiana.⁴⁰

Tra le poesie contenute nel brogliaccio che Tommaseo porta con sé in Francia, oltre agli inni religiosi di impronta manzoniana, vanno segnalate anche le quattro canzoni politiche del 1831. Scritte l'una di seguito all'altra sull'onda del fallimento della rivoluzione del 1831 (la prima canzone è scritta in Dalmazia il 15 agosto, le altre dopo il ritorno a Firenze), esse sono la testimonianza del fervore politico di Tommaseo in quell'anno; fervore che, come rileva Raffaele Ciampini, fino ad allora era rimasto latente.⁴¹ Di queste canzoni, che non entreranno nelle *Confessioni*, Tommaseo non fa menzione nelle *Memorie poetiche* né le inserisce nel volume di *Poesie* del 1872.⁴² Di esse dà invece

³⁸ Collaboratore dell'«Antologia» di Firenze già durante il suo soggiorno a Milano, nell'ottobre del 1827 Tommaseo dedica una lunga recensione ai *Promessi Sposi*, in cui sono molte le critiche rivolte al romanzo: K.X.Y. [N. Tommaseo], *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*. Tomi tre. Milano, tip. Ferrario, 1825-27, «Antologia», 82 (ottobre 1827), pp. 101-119. Altri interventi sulla «Antologia» riguardano gli *Inni Sacri*, affrontati anche dal punto di vista metrico, nei due articoli del 1829 e del 1830 dedicati rispettivamente agli *Inni* di Giuseppe Borghi e alle *Odi* del poeta tedesco Gellert: K.X.Y. [N. Tommaseo], *Inni di Giuseppe Borghi. Firenze, Passigli, Borghi, e C. 1829*, «Antologia», 101 (maggio 1829), pp. 112-120; Id., *Odi, Sermoni e Prose di C. Temidio Gellert. Versione dal Tedesco di Cammillo de' Tonelli [...]*, «Antologia», 118 (ottobre 1830), pp. 98-101. Risale al 1828-1829 la pubblicazione tommaseiana, allestita senza il consenso dell'autore, delle *Opere* di Manzoni: *Opere di Alessandro Manzoni milanese con aggiunte e osservazioni critiche*, prima edizione completa, Firenze, presso i fratelli Batelli, 1828-1829. A distanza di alcuni anni Tommaseo raccoglie i suoi saggi manzoniani prima negli *Studi critici* e poi in *Inspirazione ed arte*: N. Tommaseo, *Studi critici*, Venezia, coi tipi di Giorgio A. Andruzzi, 1843, pp. 215-319; N. Tommaseo, *Inspirazione ed Arte*, Firenze, Le Monnier, 1858, pp. 313-435.

³⁹ Michele Barbi ha tuttavia messo in luce che, nonostante le critiche espresse nella recensione ai *Promessi Sposi* (nell'«Antologia» dell'ottobre 1827), scrivendo a Vieusseux da Milano tra il 1826 e il 1827, Tommaseo dichiara la sua ammirazione per il romanzo di Manzoni (M. Barbi, *Alessandro Manzoni e il suo romanzo nel carteggio del Tommaseo col Vieusseux*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1903, pp. 235-256). Inoltre, come ha osservato Pecoraro, dopo l'articolo del 1827 il giudizio critico sui *Promessi Sposi* «non ricomparve mai più negli scritti tommaseiani»; esso verrà temperato da Tommaseo sia negli *Studi critici* sia in *Inspirazione ed arte* (M. Pecoraro, *Manzoni e Tommaseo*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, cit., p. 233).

⁴⁰ In un saggio pubblicato nel volume *Della bellezza educatrice. Pensieri* (1838) e intitolato *Cenni sulla storia dell'arte*, Tommaseo assegna a Manzoni un ruolo fondamentale nella «rigenerazione» della poesia italiana, dopo il suo culmine toccato nel Trecento: «Verità più pratiche, principii più universali, massime più pure, affetti più moderni, dovevano ispirare il poeta; doveva sorgere chi alla pensata energia del linguaggio sapesse congiungere all'uopo la dolcezza del gusto antico, e quella agilità ispirata, che presenta un sì forte contrasto col far grave della scuola dantesca. Di tutti in somma i miglioramenti parziali, de' travimenti stessi dovevasi profittare alla rigenerazione dell'arte; e questa lode era serbata ad Alessandro Manzoni» (N. Tommaseo, *Della bellezza educatrice. Pensieri*, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1838, pp. 153-154; ripubblicato in Id., *Inspirazione ed arte. O lo scrittore educato dalla società e educatore. Studi*, cit., pp. 68-81). Sul saggio di Tommaseo si è soffermata Aurélie Gendrat-Claudiel (A. Gendrat-Claudiel, «*Risorgimento delle Lettere et rigenerazione dell'arte: Tommaseo ou le détour par Dante*», *Laboratoire italien*, 13, 2013, messo online il 06 febbraio 2014, consultato il 20 settembre 2021). In un articolo del 1836 dal titolo *Della letteratura presente d'Italia*, stampato a Parigi nel periodico «L'Italiano», Tommaseo indica in Manzoni il rappresentante della terza generazione dei poeti italiani operanti nell'ultimo trentennio; egli possiede infatti tutte le «doti» del grande poeta: «Chi cerca intelligenza del passato e del presente profonda, chi cerca il sentimento del vero e del grande, la potenza e la semplicità dello stile, la parsimonia e l'abondanza, la poesia e la ragione, le più delle doti che fanno grande il poeta, legga Alessandro Manzoni. [...]»; per Tommaseo i suoi *Inni Sacri* sono «la più alta delle poesie religiose da Dante a noi» (A. Z. [Niccolò Tommaseo], *Della letteratura presente d'Italia*, «L'Italiano», fasc. 1, maggio 1836, p. 13).

⁴¹ Le canzoni politiche si leggono in: R. Ciampini, *Poesie politiche inedite del Tommaseo (1831)*, in Id., *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 87-105.

⁴² Ciampini giustifica così la scelta di Tommaseo: «L'Italia del 1870 non era quella che aveva sognato, ed egli aveva rotto tutti i ponti con essa [...]. L'Italia era venuta su laica e rivoluzionaria; il T.[ommaseo] negava ora la rivoluzione nei suoi risultati [...]. All'Italia non poté mai perdonare due cose: l'unità monarchica, e la presa di Roma. Era dunque naturale che non volesse dare alla luce poesie nelle quali non solo gridava a gran voce che il Pontefice avrebbe dovuto rinunciare alla propria sovranità e a tutto quello che la circondava; ma anche erano accese e vibranti di uno spirito innovatore e rivoluzionario che, trionfando, aveva dato frutti e risultati ai quali sentiva di non potere più applaudire» (ivi, pp. 94-95).

alcuni saggi nelle memorie politiche intitolate *Un affetto*, scritte in Corsica nel 1838, ma pubblicate postume.⁴³

La stesura delle canzoni politiche coincide non solo con il nuovo interesse politico di Tommaseo, ma anche con l'inizio del suo impegno politico-sociale, svolto in prima persona. Infatti nel dicembre di quell'anno, il 1831, egli incontra a Firenze l'abate bretone Félicité-Robert de Lamennais. L'autore dell'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* (4 voll., 1817-23) era inizialmente sostenitore della monarchia e della necessità della sottomissione dello Stato alla Chiesa di Roma (Tommaseo ne aveva combattuto le teorie nella *Confutazione del Saggio sull'indifferenza*, scritta nel febbraio 1822 e inviata a Rosmini).⁴⁴ Tuttavia, a partire dagli anni Trenta Lamennais si sposta su posizioni repubblicane, divenendo il capofila del cattolicesimo liberale francese. Le sue tesi, riassunte nel motto «Dio e libertà», vengono diffuse dall'«Avenir», il giornale da lui fondato nel 1830, di cui Tommaseo, assieme ad altri collaboratori dell'«Antologia», è appassionato lettore.⁴⁵ Lamennais e i suoi collaboratori sostengono, in sintesi, la necessità di una doppia «rigenerazione» (termine lamennaisiano) che riguardi allo stesso tempo la Chiesa e il popolo: alla liberazione della Chiesa, la quale «deve affrancarsi dalle forme e dai legami con i regimi politici» e, «per servire soltanto Dio, deve separarsi dallo Stato», deve accompagnarsi un'altra libertà, «di natura ad un tempo politica e sociale: quella del popolo».⁴⁶ Come riassume Jean Leflon, «una volta realizzata questa duplice liberazione, il cattolicesimo potrà intraprendere un'opera positiva, la rigenerazione di un mondo nuovo; assicurerà la buona armonia, cancellando ogni divisione».⁴⁷ La lotta dell'«Avenir» è finalizzata al riconoscimento di alcune libertà fondamentali: «la libertà d'insegnamento, la libertà di stampa, [...] la libertà di associazione, di elezione, la libertà delle province e dei comuni».⁴⁸ L'incontro con la delegazione francese guidata da Lamennais, di cui fanno parte, tra gli altri, Jean-Baptiste Henri Lacordaire e Charles de Montalembert, ha luogo a Firenze nel dicembre 1831, quando Lamennais è in viaggio verso Roma per chiedere l'approvazione delle proprie tesi da parte di Papa Gregorio XVI.⁴⁹ Al primo incontro con Lamennais ne segue un secondo, avvenuto nel luglio 1832, quando il gruppo di Lamennais, di ritorno da Roma, si ferma a Firenze per otto giorni. Avvisato per

⁴³ N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, cit., pp. 20-26.

⁴⁴ Sulle idee esposte da Lamennais nel suo saggio, e sulla confutazione di Tommaseo, si veda: V. Missori, *Tommaseo e Lamennais*, «Rivista rosminiana», LVII, 1963, pp. 206-209.

⁴⁵ Tommaseo invia alcuni numeri dell'«Avenir» all'amico Marinovich, come testimonia la lettera del 25 dicembre 1831: «Vi mando l'ultimo numero [dell'«Avenir»]» (R. Ciampini, *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, p. 129).

⁴⁶ J. Leflon, *Storia della Chiesa, XX/2. Restaurazione e crisi liberale (1815-1846)*, tr. it. a cura di C. Naselli, Torino, Editrice S.A.I.E., 1975, p. 821.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Sull'episodio si veda il cap. XIII *La crisi del liberalismo francese*, in J. Leflon, *Storia della Chiesa, XX/2*, cit., pp. 818-826. Il primo incontro con Lamennais è descritto da Tommaseo nella lettera a Marinovich del 25 dicembre 1831: «Passò di Firenze l'abate Lamennais: io lo conobbi, e la conclusione de' nostri colloqui, si fu ch'egli m'invitò in Francia a passare due anni, per poter con più d'unità lavorare alla gran causa ch'è l'unico suo pensiero. Se alcune opinioni di Lamennais non fossero diverse un po' dalle mie, vi confesso che accetterei volentieri. Egli non si fermò più che tre giorni, e poco potei parlargli da solo a solo: era con Lacordaire, prete di ventinov'anni e già scrittore eloquente, e con il conte di Montalembert, Pari di Francia, giovane d'anni ventuno, cattolico ardente. Essi vanno ad assoggettare al giudizio del Papa le loro dottrine politiche, oppugnatte in Francia da non pochi de' Vescovi, e però sospesero per qualche tempo il loro giornale l'Avenir, del quale vi mando l'ultimo numero... Lamennais promise di tornare a Firenze, e allora gli farò conoscere Lambruschini; e chi sa che non si possa concertare in Italia una corrispondenza cattolica, come egli l'ha stabilita in Irlanda, nel Belgio, in Polonia, sulle rive del Reno. Uomo di straordinario ingegno e di potente eloquenza, che, primo nel nostro secolo, ha saputo proclamare altamente il Cattolicesimo non essere religione di schiavi, non essere alleato alla tirannide, insultatrice d'ogni umano e celeste diritto» (la lettera inedita è citata da: R. Ciampini, *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 128-129).

lettera da Montalembert, Tommaseo ha il compito di organizzare l'incontro dei francesi con alcuni collaboratori della «Antologia».⁵⁰ Dapprima egli informa Capponi e Raffaello Lambruschini, quindi attraverso di essi l'invito si estende, tra gli altri, a Vieusseux, a Silvestro Centofanti, a Giovanni Battista Niccolini.⁵¹ Come scrive Ciampini: «Tommaseo fu, per un certo tempo, a Firenze, l'interprete e l'assertore più convinto del pensiero lamennesiano, e il suo rappresentante più autorizzato; uno di quelli, in Italia, nei quali il Lamennais riponeva maggiori speranze».⁵² Tommaseo dopo l'incontro del luglio 1832, come ricorda Virgilio Missori, «si ripromette di diffondere il pensiero lamennesiano in Italia, iniziando, innanzitutto, la traduzione e la raccolta in volume degli articoli de *L'Avenir*».⁵³ La corrispondenza di Tommaseo con Lamennais e Montalembert prosegue negli anni successivi, e con loro egli ha modo di frequentarsi durante il suo esilio in Francia. Tuttavia, già all'inizio del soggiorno parigino, dopo la pubblicazione, da parte di Lamennais, delle *Paroles d'un croyant* (1834), l'entusiasmo di Tommaseo per le tesi quest'ultimo viene meno, portando al distacco tra i due. Nel frattempo, le tesi di Lamennais erano state condannate dalla Chiesa con l'enciclica *Mirari vos* dell'agosto 1832.⁵⁴

Ai medesimi anni 1831-1832 risale la corrispondenza di Tommaseo con Lambruschini,⁵⁵ anch'egli influenzato in quel periodo non solo dal pensiero di Lamennais, ma anche da quello dei sansimoniani.⁵⁶ Di Lamennais, scrive Gianni Sofri, Lambruschini «apprezza la battaglia in favore della libertà e dell'emancipazione del popolo», dei sansimoniani condivide l'«idea di un rinnovamento religioso come prologo necessario ad ogni rinnovamento politico e sociale, nonché certe critiche al cattolicesimo, prima fra tutte quella di aborrire le cose terrene per volgersi esclusivamente all'attesa di una felicità soprannaturale».⁵⁷ Dopo l'intesa iniziale di Lambruschini con Tommaseo, osserva ancora Sofri, «gli intenti e le posizioni dei due» si rivelano ben presto «discordi e contrastanti. Il Lambruschini vuol “riformare” la Chiesa, toccare i dogmi, il culto, la liturgia. Il Tommaseo vuole invece soltanto liberare la religione dalle incrostazioni che si sono aggiunte alla sua primitiva purezza, senza però minimamente scalfirne l'interezza dogmatica».⁵⁸ Il carteggio viene dunque presto interrotto. Oltre che con Lambruschini, Tommaseo discute le idee sansimoniane con

⁵⁰ Per le notizie su questo incontro e per i rapporti tra Tommaseo, Lamennais, Montalembert e Lambruschini, si veda: R. Ciampini, *Il cattolicesimo liberale*, in Id., *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 109-183; inoltre il sotto-capitolo di Missori, *La vocazione politica di Tommaseo (1830-1834)*, in: N. Tommaseo-A. Rosmini, *Ricostruzione storica e problemi*, a cura di V. Missori, Milano, Marzorati, 1970, pp. 241-259. Sui 'cattolici liberali' italiani si veda: E. Passerin D'Entrèves, *Le origini del cattolicesimo liberale in Italia*, in *I cattolici liberali nell'Ottocento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1974, pp. 96-102. Per un approfondimento del pensiero politico e religioso di Capponi, Lambruschini, Centofanti, Tommaseo (anche per la sua lettura di Savonarola), si rimanda allo studio di Giovanni Gentile: G. Gentile, *Gino Capponi e la cultura toscana nel secolo decimonono*, terza edizione con aggiunte, Firenze, Sansoni, 1973 [1942].

⁵¹ R. Ciampini, *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 130-132.

⁵² Ivi, p. 142.

⁵³ V. Missori, *Tommaseo e Lamennais*, cit., p. 212.

⁵⁴ Cfr. ivi, pp. 212-217.

⁵⁵ N. Tommaseo, *Delle innovazioni religiose e politiche buone all'Italia. Lettere inedite a Raffaello Lambruschini (1831-1832)*, a cura di R. Ciampini, con un saggio introduttivo di G. Sofri, Brescia, Morcelliana, 1963; il saggio di Gianni Sofri, dal titolo *Lambruschini, Capponi, Tommaseo e il cattolicesimo liberale*, è alle pp. 21-103.

⁵⁶ Scrive Sofri: «Negli scritti e nell'attività del Lambruschini a partire dal 1830 si può scorgere un'intonazione nuova, frutto del contatto con i cattolici liberali francesi, i protestanti ginevrini e, soprattutto, i sansimoniani. Sono gli anni in cui da ogni parte si leva l'anelito a un rinnovamento religioso: di “rigenerazione della Chiesa” parlano il Lamennais e i suoi seguaci dalle colonne dell'“Avenir”, mentre sul “Globe” i sansimoniani, eredi dell'ultima fase del pensiero del maestro, vanno proclamando la necessità di una riforma religiosa che possa instaurare una religione volta al benessere sociale ed all'emancipazione dei ceti poveri» (ivi, pp. 30-31).

⁵⁷ Ivi, pp. 32-33.

⁵⁸ Ivi, p. 71.

Giuseppe Montanelli e Centofanti, come ha messo in luce Francesco Pitocco.⁵⁹ Nel 1833 Tommaseo ha modo di esporre distesamente il suo pensiero politico e religioso nei libri *Dell'Italia*, che egli inizia a comporre a Firenze e che pubblica a Parigi nel 1835. Nell'opera egli professa la sua credenza che «all'Italia ed al mondo può dalla religione sola di Gesù Cristo venir pace e libertà».⁶⁰ Come scrive Missori, la «tesi centrale del libro si può ridurre alla idea che la resurrezione italiana avverrà soltanto con un ritorno alla integrale vita cristiana».⁶¹ Una sintesi dei principi contenuti nei libri *Dell'Italia* è offerta dallo stesso Tommaseo nelle sue memorie politiche del 1838: «Il libro tende a dimostrare - che non tutte dei principi sono le colpe, ma ve n'è nei popoli ancora - che i beni e i mali politici vengono da cagioni religiose e morali - che la libertà da molti voluta è tirannide - che la libertà vera può stare e deve con la fede Cattolica - che il diritto di per se solo è parola vuota di senso - che l'amore, non l'odio può farci liberi - che l'Italia deve più che in altrui, sperare in se stessa - che le rivoluzioni passate caddero perché non curanti del popolo - che senza salire a supremi principii non si fa mutazione che stia - che la generazione presente può preparare vera libertà, non goderla: retaggio serbato ai tardi nepoti».⁶²

Come si è osservato, né gli inni religiosi né le canzoni politiche del brogliaccio entrano nelle *Confessioni*. La prima raccolta poetica di Tommaseo, infatti, è composta per la quasi totalità dalle nuove poesie scritte in Francia o, meglio, a Parigi, a partire dai primi giorni del 1834. Appartengono al brogliaccio fiorentino solo quattro dei trentaquattro testi poetici delle *Confessioni*:⁶³

- il polimetro «Qual d'amorosa vergine» (nelle *Confessioni* con il titolo [7] *Odio ed amore*),⁶⁴ datato Prato, 30 gennaio 1833;
- il polimetro *Per un bambino morto* (nelle *Confessioni* [3] *La vita e la morte. In morte di un fanciullo*), datato Lucca, febbraio 1833;⁶⁵
- la canzonetta *Preghiera infantile* «Altre terre ed altre genti» (nelle *Confessioni* [11] *La notte dell'innocenza. Coro di fanciulle*), datata 1833;
- l'ode-canzonetta «Allora, allor nell'anima» (nelle *Confessioni* [31] *Ad altra*), datata Firenze 27 novembre 1833.

⁵⁹ Cfr. F. Pitocco, *Utopia e riforma religiosa nel Risorgimento. Il sansimonismo nella cultura toscana*, Bari, Laterza, 1972; in particolare il terzo capitolo, *Tommaseo: il periodo fiorentino*, pp. 153-183.

⁶⁰ N. Tommaseo, *Dell'Italia. Libri cinque*, cit., p. 66.

⁶¹ V. Missori, *Tommaseo e Lamennais*, cit., p. 214.

⁶² N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, cit., p. 75.

⁶³ I titoli dei componimenti si ricavano dal regesto del brogliaccio realizzato da Michieli: F. Michieli, *Le poesie giovanili (1820-1833) di Tommaseo e la loro circolazione tra carteggi e stampe rare*, cit., pp. 425-426.

⁶⁴ Il 30 gennaio 1833 Tommaseo informa Marinovich di avere scritto i dialoghi: «Ho fatto una gita sulle montagne pistoiesi, amenissima: e, quivi scrissi la prima parte di certi dialoghi (non li voglio chiamare scene, molto men dramma, molto meno tragedia, per non mi far fracassare dai legislatori del dramma e della tragedia) che hanno per titolo: *I Nobili e la plebe*, dalla storia di Brescia. Vediamo se, compiuti i trent'anni, si possa uscir di pupillo» (N. Tommaseo, *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich. Memorie*, cit., p. 136). La stesura dei dialoghi è ribadita a Rosmini, il 2 marzo 1833: «In cinque gite che feci per la Toscana schiccherai certi dialoghi (non li chiamo dramma, per non m'impicciare co' letterati), versanti sopra un oscuro fatto della storia di Brescia. Li intitulo: *I nobili e la plebe*. È lo sviluppo drammatico d'un'idea, certo importante, sviluppo nel quale la religione, più si procede, e più prende parte» (N. Tommaseo-A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, II (1827-1855), cit., pp. 237-238). Le due lettere sono citate da Michieli (F. Michieli, *Le poesie giovanili (1820-1833) di Tommaseo e la loro circolazione tra carteggi e stampe rare*, cit., p. 440). Un riferimento a *Odio e amore* è presente anche in *Un affetto*: «La poesia intralasciata nel trentuno avevo ripreso nel trentatré, e perché un'intima necessità mel chiedeva, al dramma *I nobili e la plebe*, abborracciato nel girar la Toscana innestai il coro che tra i versi miei porta il titolo *Odio ed amore*. Allora, non prima, mi sentii alquanto poeta» (N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, cit., p. 47).

⁶⁵ Michieli informa che la poesia vede «la luce la prima volta nell'opuscolo *In morte di Enrico Fadinelli* (Venezia, dalla tip. di Paolo Lampato, 1833)» (ivi, p. 427).

Oltre alle quattro poesie raccolte nel brogliaccio, altri tre componimenti delle *Confessioni* risalgono all'ultimo anno del soggiorno di Tommaseo a Firenze, poiché recano in calce la data 1833:

- la canzonetta per fanciulli [12] *Il pensiero* e l'ode autobiografica [21] *Vocazione*, entrambe scritte «In valle d'Arno» nel «1833»;
- la poesia d'amore [25] *Ad una* («Lieve qual sogno, e limpida»), datata «Firenze, 1833».

Gli altri ventisette componimenti delle *Confessioni* sono stati scritti, invece, tra il 1834 e il 1836. Tra i primi, composti poco prima della partenza di Tommaseo, o durante il viaggio per Parigi, la canzone politica [16] *L'Italia* («Firenze, il 6 gennaio 1834»), l'ode autobiografica [22] *Esilio volontario* («Marsiglia, 1834»), il polimetro [14] *Presente e avvenire* («Aix, febbraio 1834»).

A pubblicare i suoi versi in Francia, Tommaseo è incitato dall'amico Capponi, fervido estimatore delle sue poesie: al suo giudizio Tommaseo sottopone i suoi testi, con lui discute le possibili varianti, in un confronto serrato che rimarrà costante per tutta la vita. Come testimonia lo stesso Tommaseo, la loro amicizia, iniziata alcuni anni dopo il suo trasferimento a Firenze (nel 1827, anche se già da un anno egli collabora all'«Antologia» di Vieusseux), è stata decisiva per la sua attività poetica. I colloqui con Capponi gli hanno infatti dato «della poesia più eletta idea e più sicura», come egli riconosce, con gratitudine, nelle *Memorie poetiche*:

La conoscenza di Gino Capponi, il quale ne' primi cinqu'anni del mio soggiorno [a Firenze] fu nascosto a me, ed io a lui, da parecchi chiarissimi corpi opachi, m'animò al poetare, e mi diede della poesia più eletta idea e più sicura, per via d'esclusione, sgomberando il sentimento dell'arte dagli involuppi rettorici, metafisici ed etici che lo fasciano, quasi cadavere imbalsamato.⁶⁶

A tale idea «più eletta e più sicura» della poesia Tommaseo giunge, aiutato da Capponi, «per via d'esclusione», ovvero, come egli scrive, «sgomberando il sentimento dell'arte» da tutto ciò che gli è estraneo: dagli «involuppi» della retorica, della metafisica, dell'etica, i quali sono come 'fasce' che rivestono, in realtà, una cosa morta, un «cadavere». Anche i colloqui con Capponi, dopo quelli con Rosmini e Manzoni, sono dunque per Tommaseo una sollecitazione a superare i difetti del suo modo di scrivere, caratterizzato da uno stile ancora troppo artificioso, dedicato alla cura della forma esteriore più che all'espressione del «sentimento». Ciò è dovuto forse anche ai limiti sua formazione classicistica, compiuta nei territori della caduta Serenissima, prima nel seminario di Spalato e poi a Padova e Venezia.⁶⁷ La sua istruzione, talvolta caratterizzata da un eccesso di studi pedanteschi, e

⁶⁶ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 254. Sulla concezione della poesia di Capponi, espressa nelle discussioni con Tommaseo affidate al carteggio, si veda: B. Croce, *Una teoria del Pascoli e alcuni pensieri sulla poesia del Capponi e del Tommaseo*, «La Critica», X, 1911; B. Croce, *Niccolò Tommaseo* [1911], in Id., *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza, 1914.

⁶⁷ La prima fonte di informazione sull'educazione ricevuta da Tommaseo nel Seminario di Spalato e poi a Padova sono le *Memorie poetiche*. Si leggano inoltre: M. Pecoraro, *La formazione letteraria del Tommaseo a Padova*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, a cura di Vittore Branca e Giorgio Petrocchi, Firenze, Olschki, 1977, pp. 307-330; G. Bezzola, *Niccolò Tommaseo e la cultura veneta*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Araldi e M. Pastore Stocchi, VI, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 143-163; M. Pastore Stocchi, *Bernardino Bicego, la cultura veneta e la prima educazione letteraria del Tommaseo*, in N. Tommaseo, *Dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, Atti del Convegno di Studi (Rovereto, 9-11 ottobre 2002), a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2004, pp. 13-28.

che all'esercizio della lingua italiana privilegiava, specialmente nei primi anni, quello del latino, è descritta puntualmente da Tommaseo nelle *Memorie poetiche*. Secondo Guido Bezzola, tale educazione avrebbe comportato, in parte, il «ritardo storico» caratteristico di Tommaseo, il quale si manifesterebbe nella sua scrittura nell'«amore dell'apparenza» (conseguenza dell'essere «cresciuto a una scuola rigidamente formalista»), nel «culto della parola anteposta alla cosa, [nel]la smania di correggere i testi da lui pubblicati e non scritti da lui, antichi e moderni», nell'«arretratezza negli studi filosofici e storici, da cui discendeva l'incomprensione della filologia moderna». ⁶⁸ Tale ritardo sarebbe comune, a parere di Bezzola, a gran parte dell'Ottocento italiano, fatte salve alcune eccezioni come Manzoni o Leopardi. Si comprende, dunque, come Tommaseo abbia potuto riconoscere che, frequentando Manzoni, gli fu più utile il 'disimparare' che l'imparare'. ⁶⁹ a partire dal soggiorno a Milano, egli doveva essere pienamente consapevole che gli era necessario liberarsi dai limiti della sua formazione che condizionavano negativamente il suo stile.

Quando giunge nella capitale francese, nel marzo del 1834, ⁷⁰ Tommaseo, che pure, come scrive Petre Ciureanu, «già si era reso noto quale arguto collaboratore e redattore dell'*Antologia* di G.P. Vieusseux, e autore di un ottimo e interessante *Dizionario dei sinonimi* [...] non poteva essere altro che un esule fra i tanti, senza denaro e senza protettori». ⁷¹ Egli è latore di molte lettere di raccomandazione di Vieusseux e di Capponi, e subito si dà da fare per mettere a frutto i contatti a sua disposizione: infatti «rivede o conosce molte persone spesso illustri, e ben presto, grazie al suo ingegno e agli amici, riesce a conquistarsi una grande notorietà nel mondo parigino». ⁷² Subito è accettato come collaboratore del giornale francese «*Le Temps*», «con un articolo alla settimana, pagato 50 franchi». ⁷³ Come scrive Ciureanu, nonostante lo sconforto e la tristezza spesso rivelati nelle lettere a Capponi di quei primi mesi a Parigi,

alla fine d'aprile 1834, il Tommaseo è già entrato nell'ambiente più elevato della vita intellettuale parigina. I suoi articoli apparsi su *Le Temps* sono letti e ammirati. In particolar modo quelli su George Sand, su Fauriel e su Cicognara lo rendono, come egli stesso afferma, «rispettabile a erta gente». Nel salotto della principessa Belgioioso, egli suscita interesse e discussioni ed è, in linea di massima, considerato uno scrittore intelligente e un uomo integro. Hortense Allart è piena d'entusiasmo per le sue visite e le sue conversazioni. Th. Fix lo invita a collaborare alla sua *Revue mensuelle d'économie poetique*, e desidera avere al più presto un suo articolo. Gli esuli italiani, fra i quali Carlo Bellerio, il segretario della «Casa dei soccorsi per gli emigranti italiani», parlano con particolare riguardo dei suoi scritti, della sua cultura, della sua acutezza, del suo carattere onesto e serio. ⁷⁴

⁶⁸ G. Bezzola, *Niccolò Tommaseo e la cultura veneta*, cit., pp. 150-151.

⁶⁹ Scrive nelle *Memorie poetiche* che, conversando con Manzoni, «più cose imparai, e più (ch'è il più difficile) disimparai, che non avrei fatto a lungamente studiare ne' libri, e a lungamente ragionare con altri letterati chiarissimi» (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 202).

⁷⁰ Si indicano di seguito alcune letture fondamentali per la conoscenza degli anni dell'esilio francese: M. Gasparini, *Tommaseo e la Francia*, Firenze, La Nuova Italia, 1940; R. Ciampini, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Sansoni, 1945, pp. 211-243; P. Ciureanu, *Gli scritti francesi di Niccolò Tommaseo*, Genova, Società Cooperativa Italiana Autori, 1950.

⁷¹ P. Ciureanu, *Un'amicizia italiana. Sainte-Beuve e Tommaseo*, «Revue de Littérature Comparée», Paris, Vol. 28 (Jan 1, 1954), pp. 444-445.

⁷² P. Ciureanu, *Gli scritti francesi di Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 9-10.

⁷³ P. Ciureanu, *Un'amicizia italiana. Sainte-Beuve e Tommaseo*, cit., p. 446.

⁷⁴ *Ibidem*.

La Parigi in cui Tommaseo si trova a vivere è dunque quella di Claude Fauriel, Charles Augustin de Sainte-Beuve, Alphonse de Lamartine, George Sand, Alfred De Musset, François-René de Chateaubriand, Victor Hugo, Philippe Buchez, Lamennais, in molti casi conosciuti personalmente e frequentati da Tommaseo;⁷⁵ ne fanno fede le annotazioni del *Diario intimo* e le lettere a Vieusseux, a Capponi, a De Tivaldo,⁷⁶ a Cesare Cantù.⁷⁷ Egli inoltre stringe rapporti con gli esuli italiani che vivono nella capitale, tra i quali Vincenzo Gioberti, Pier Silvestro Leopardi, Terenzio Mamiani, Giovanni Berchet, Guglielmo Libri, Francesco Orioli, i poeti Alessandro Poerio e Giovita Scalvini; con alcuni di essi collabora alla redazione di giornali, come «L'esule», «Le Polonais» e «L'Italiano».⁷⁸ Ha osservato Armando Balduino che

non è forse privo di significato che appunto durante il soggiorno francese, favorito dal contatto con una cerchia culturale più aperta, più moderna e libera, il Tommaseo abbia concepito e spesso portato a termine alcune delle sue prove più nuove e, anche nel linguaggio, più coerentemente “romantiche”.⁷⁹

Tra i colloqui che più hanno influito sulla sua poesia, Tommaseo ricorda quelli con il poeta napoletano Alessandro Poerio, amico e corrispondente di Giacomo Leopardi.⁸⁰ Scrive nelle *Memorie poetiche*: «A mantenere in me la soave fiamma del bello, giovarono i colloqui di Alessandro Poerio, solo col quale io potessi in Parigi ragionare d'alta poesia, di quella ch'egli con potente vocabolo chiamava intensa».⁸¹ Oltre a Poerio, a partire dalla primavera del 1836, la cerchia degli amici cui

⁷⁵ Per una panoramica dei rapporti di Tommaseo con gli scrittori francesi, si veda: J. Berti, *Tommaseo e la Francia*, «Nuova Antologia», n. 33, (settembre-dicembre) 2005, pp. 21-41.

⁷⁶ In attesa della edizione critica del carteggio con De Tivaldo, cui attende Donatella Rasi, si veda: D. Rasi, *Storia di un'amicizia: il carteggio inedito Niccolò Tommaseo-Emilio De Tivaldo*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di A. Chemello, Milano, Guerini e Associati, 1998, pp. 263-313. Come scrive la studiosa, il carteggio di Tommaseo e De Tivaldo «iniziato nel 1826 giunge sino al 1874 e corre lungo l'intero arco della loro esistenza risultando simile, da un punto di vista meramente quantitativo, a quello col Capponi» (ivi, p. 265). Si veda inoltre: N. Tommaseo, *Lettere inedite a Emilio De Tivaldo (1834-1835)*, a cura di R. Ciampini, Brescia, Morcelliana, 1953.

⁷⁷ Le lettere a Cantù sono pubblicate in: N. Tommaseo, *Il primo esilio. Lettere di lui a Cesare Cantù (1834-1839)*, edite ed illustrate da E. Verga, Milano, L.F. Cognati, 1904.

⁷⁸ Per i rapporti con gli esuli italiani e le loro riviste, si vedano: P. Ciureanu, *Gli scritti francesi di Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 66-77; inoltre: M. Marchesi, *Niccolò Tommaseo e il primo esilio parigino (febbraio 1834-novembre 1837). Alcuni contatti con gli esuli italiani*, in *La cultura e la letteratura italiana dell'esilio nell'Ottocento. Nuove indagini*, a cura di S. Gola e D. Vanden Berghe, Bruxelles, Peter Lang, 2020, pp. 137-148.

⁷⁹ A. Balduino, recensione a *Memorie poetiche. Edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata «Educazione dell'ingegno»*, a cura di Marco Pecoraro, Bari, Laterza, 1964, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLII, 1965, pp. 156-157.

⁸⁰ Tommaseo si compiace di avere favorito il ritorno alla fede di Poerio; annota infatti nel *Diario intimo* il 7 dicembre 1836: «Il Poerio mi legge l'ode al Leopardi: mi compiacio in pensare ch'io lo tolsi alla musa del dubbio»; e il 9 dicembre: «Viene il Poerio. Lo tormento con critiche: non si stanca. Fa versi, e religiosi. Iddio ne sia lodato: i' non merito tanto» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., pp. 205-206).

⁸¹ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 260. Il 12 dicembre 1834, scrivendo da Parigi all'amico Filippi, Tommaseo esprime su Poerio un giudizio davvero lusinghiero: «C'è un giovane napoletano, Poerio, il più forte poeta lirico dopo Manzoni, ch'io veggo sovente, e mi legge le sue cose, e c'imparo; ed egli ascolta le mie pedantesche censure, e obbedisce con docilità di maestro» (G. Gambarin, *Il Tommaseo e «l'amico della sua giovinezza»* [Niccolò Filippi]. *Carteggio inedito*, cit., p. 105). Il carteggio di Tommaseo con Poerio è stato parzialmente pubblicato da Benedetto Croce, e integrato da Ciampini: A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, con introduzione e a cura di B. Croce, Firenze, Le Monnier, 1949; R. Ciampini, *Alessandro Poerio e il Tommaseo. Lettere inedite*, «Rassegna storica del Risorgimento», XXIII, 1936, pp. 577-606; R. Ciampini, *Alessandro Poerio difende Leopardi*, in *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 257-267. Sulla poesia di Poerio, si veda: G. Folena, «Poesie» di Alessandro Poerio [1970], in Id., *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, introduzione di M. Berengo. Edizione a cura di D. Goldin Folena, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 146-151; si tratta di un breve ma esaustivo profilo dell'opera poetica di Poerio, in occasione della pubblicazione integrale delle sue poesie (A. Poerio, *Poesie*, a cura di N.

Tommaseo fa leggere i suoi versi comprende anche un altro poeta e critico italiano, Giovita Scalvini.⁸²

La storia dell'edizione delle *Confessioni* è la cronaca delle insistenze di Capponi e di Vieusseux affinché Tommaseo dia alle stampe i suoi versi, e del suo rifiuto, più volte ribadito, di pubblicarli. La prima proposta di stampare i versi risale al 26 febbraio 1834, giorno in cui sia Vieusseux sia Capponi scrivono a Tommaseo, allora in viaggio verso Parigi. Alla già citata lettera di Vieusseux, il quale proponeva che fosse Capponi a occuparsi della scelta delle poesie per l'editore Ruggia di Lugano, Tommaseo risponde negativamente, da Parigi, il 1° aprile 1834:

Quanto ai versi io non amo gettarli in luce. Perché spargere al vento le ceneri del mio cuore? Perdono quasi tutti di cuore; e che importa di me a chi non m'ama? Io non credo, come il conte Leopardi, necessario chiamare il genere umano a consiglio, per dirgli: «Guardate la mia gobba, e poi dite se possa esistere un Dio». N'abbiam troppi de' versi! Leggendoli, chi direbbe: «Sì, non c'è male». Chi: «De' versi!». Chi: «Da Nazareth può egli venire alcuna cosa di buono?». No, lasciatemi prima morire: portate quest'ultimo lumicino che arda sulla mia sepoltura.⁸³

La risposta fa trapelare la scontentezza di Tommaseo nei confronti dei suoi versi: a suo parere, essi non sono viva espressione del suo «cuore», ma solo delle sue «ceneri». Tommaseo ha inoltre paura di essere giudicato da chi non lo «ama», essendo estraneo al gruppo dei suoi amici. Quindi la sua richiesta di non diffondere i suoi versi mentre egli è in vita. Nella lettera va segnalato anche l'acceso polemico a Leopardi, malignamente accusato da Tommaseo di avere stampato i propri *Canti* (la cui edizione fiorentina è del 1831) per esibire al «genere umano» la sua «gobba», come una prova dell'inesistenza di Dio. Come si vedrà, Leopardi è il poeta cui Tommaseo intende contrapporsi nel momento in cui pubblica la sua prima raccolta di poesie, le *Confessioni*.⁸⁴

Coppola, Bari, Laterza, 1970). Va ricordato che all'epoca della frequentazione di Tommaseo e Poerio, il poeta napoletano non aveva ancora pubblicato quasi nulla dei suoi versi: la prima edizione delle sue poesie, contenente trentadue testi, viene stampata anonima a Parigi solo nel 1843 e ha una diffusione ridottissima; la seconda raccolta è postuma, per i tipi Le Monnier nel 1852 (cfr. *ivi*, pp. 715-724).

⁸² Per il carteggio con Scalvini, di cui si scriverà più sotto, si vedano: M. Pecoraro, *Alcune lettere di Giovita Scalvini totalmente o parzialmente inedite*, «Lettere Italiane», XV, 1, 1963, pp. 61-84; F. Danelon, *Tommaseo e Scalvini. Un'amicizia letteraria. Con nove lettere inedite di Niccolò Tommaseo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Torino, Loescher, 1989, vol. CLXVI, fasc. 533, pp. 70-104.

⁸³ N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1825-1834), cit., p. 185.

⁸⁴ Sui rapporti conflittuali tra Tommaseo e Leopardi, si veda: F. Moroncini, *Uno scritto ignorato di G. Leopardi su N. Tommaseo*, «Nuova Antologia», vol. CCLXXVI, serie VII, marzo 1931, pp. 137-160; A. De Rubertis, *Il Tommaseo, il Leopardi e il Giordani (con documenti inediti)*, «Rassegna storica del Risorgimento», a. XXV, fasc. III, 1938, pp. 508-518; G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, cit., pp. 114-123 (il capitolo VI. *L'edizione di Cicerone e lo scontro col Leopardi*); D. Martinelli, *Tommaseo e Leopardi nell'ultimo soggiorno fiorentino*, in *Leopardi a Firenze*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 3-6 giugno 1998), Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 395-423; G. Tellini, *Leopardi, Capponi e la Palinodia*, in *Leopardi a Firenze*, cit., pp. 425-446. L'influenza di Leopardi nella poesia di Tommaseo è l'oggetto delle acutissime 'postille' di Pietro Paolo Trompeo: P.P. Trompeo, *Il Leopardi e il suo antagonista* [1937], in *Id.*, *Il lettore vagabondo. Saggi e postille*, Roma, Tumminelli, 1942, pp. 127-140. Secondo lo studioso, Tommaseo «dalla presenza del Leopardi [...] non riusciva a liberarsi. Il senso ch'egli aveva della propria vocazione in quanto poeta annunziatore del vero, il desiderio tutto umanistico di mostrarsi esperto d'ogni segreto dell'arte e quel suo bisogno tra pedagogico e pedantesco di correggere l'opera altrui, di riplasmarla secondo un archetipo etico ed estetico, lo indussero più d'una volta a misurarsi col Leopardi poeta. [...] Ne è venuto fuori un Tommaseo originalissimo, concitato o grave, nostalgico o scherzoso, che forse sarebbe rimasto nell'ombra senza quello stimolo a entrare in gara col Leopardi» (*ivi*, p. 133). Si veda inoltre: D. Rasi, *Leopardi, Tommaseo e una foglia*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di M.A. Rigoni, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 297-314.

Nello stesso giorno della lettera di Vieusseux, il 26 febbraio 1834, anche Capponi scrive a Tommaseo, chiedendogli di dargli «licenza» di pubblicare i suoi versi: «Ma non mi date voi licenza di pubblicare qualcuno dei vostri versi, a scelta mia? Almeno pubblicargli come faceva Cicerone: meglio poi stampargli». ⁸⁵ Tommaseo risponde il 29 marzo, ironizzando sul paragone ‘crucele’ il con Cicerone poeta: «E rispondo sul serio (tanto son buono!) che pubblicazioni non voglio». ⁸⁶

In una lettera dei primi di aprile del 1834, messa giustamente in risalto da Anna Rinaldin, Capponi propone all’amico di pubblicare alcune poesie nei «volumi di lirica della *Biblioteca portatile del viaggiatore*, stampata da Giuseppe Borghi»: ⁸⁷

Il Borghi stampa una collezione di lirici italiani, uno di que’ volumoni della *Biblioteca ecc.* Vorrei dargli: *Una voce in cor mi suona* (se permetteranno che si stampi), e *Lieve qual sogno*, ecc. Ne chieggo a voi licenza, perché così s’usa; pronto, se voi la negate, a pigliarmela da me. E *La vita e la morte* per quel bambino defunto, il Borghi la stamperà senza domandare a voi né a me. Dite se v’è altro che voi soffriate stampato con vostro permesso. *Allora, allor ecc.* io la stamperei più volentieri d’ogni altra cosa; ma quella non oserei senza vostro permesso, che invoco. È rivelazione d’una vita che voi non lasciate travedere spesso. Vorrei que’ versi tornassero a mente di chiunque legge altre cose vostre: le intenderebbero meglio. Lasciate ch’io possa darla al Borghi. E *Giovinetti aprite il core* lo darò senz’altro al *Giornale de’ fanciulli*, quando mi piacerà più. ⁸⁸

Capponi vorrebbe vedere stampate almeno *Vocazione*, *Lieve qual sogno* (nelle *Confessioni* [25] *Ad una*), *La vita e la morte* e il coro per fanciulli *Giovanetti aprite il core* (nelle *Confessioni* [12] *Il pensiero*). Chiede inoltre il permesso di stampare l’ode che inizia «Allora allor» (nelle *Confessioni* [31] *Ad altra*), anche se in questo caso comprenderebbe il rifiuto di Tommaseo: essa infatti tratta della relazione scandalosa del poeta con la sua affittacamere di Firenze, Geppina Catelli. La risposta di Tommaseo non potrebbe essere più esplicita, il 29 maggio 1834:

Avete già l’intenzione mia circa la stampa de’ versi. NO. E non mostrateli a troppi. Godo che Niccolini li abbia sentiti, perch’amo d’essere amato da lui. Ad altri, nulla: Lambruschini e Vieusseux, non sono *altri*, sapete. Ma giova tacerli, prima per pudore, e poi perch’altra volta vidi i versi miei stampati in poesie d’altri chiarissimi, e diventati cosa altrui. Poco male: ma giova non indurre in tentazione i fratelli. - Perché dunque, direte, stampare *La vita e la morte*? - Imbecillità, lo confesso. ⁸⁹

La decisione di Tommaseo rimane inalterata per più di un anno. Incalzato ancora da Capponi il 10 luglio 1835 («Ma io vorrei di que’ versi ne faceste qualche cosa, oltre mandargli a me, che dovete sempre. E vorrei fare io la scelta per la stampa»), ⁹⁰ egli risponde il 13 settembre 1835:

⁸⁵ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 103.

⁸⁶ Ivi, pp. 121-122. Mi avvalgo in questo caso delle ricerche condotte sui carteggi dalla Rinaldin: A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 18.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., pp. 124-125.

⁸⁹ Ivi, pp. 130-131. La lettera è citata in: A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 20.

⁹⁰ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 278.

Io non voglio il Borghi editore di versi miei. Lo compiango di cuore, ed amo tante belle facoltà miseramente perdute; ma non vo' consorzio alcuno seco. [...]

Ho poi pensato di non istampar nulla de' versi, né qui né altrove. Non mi dà l'animo di gettare le mie precordia sanguinanti sotto il piè degli armenti che pascono. Il più son piagnistei: e che c'impara il mondo là dentro? Quanto a versi, ce n'è già pur troppi. Quanto alla gloria, mi riderebbero in viso. Serbiamoli per la lampada sepolcrale.⁹¹

Nella lettera vengono ribaditi gli stessi motivi espressi a Capponi più di un anno prima, il 1° aprile 1834, avanzando inoltre una preoccupazione di natura morale: «e che c'impara il mondo là dentro?». Il giorno successivo però, il 14 settembre 1835, incredibilmente Tommaseo sembra aprire uno spiraglio alla possibilità di stampare i suoi versi, mostrandosi combattuto:

Qualcosa mi resta a rispondere a una vecchia vostra del dì dieci di luglio [...] Anco in quella vecchia lettera è parlato de' versi. A stamparli mi moveva il bisogno; e il bisogno incalza; ma il pudore è più forte. Un'altra ragione, e men nobile, mi c'induceva, e mi tenta un po' tuttavia: che nasconderli a tutti è impossibile; e dall'averli mandati al Manzoni que' di Brescia, mi venne che quella tale varietà di metri (troppa, ma non isconvenevole in tutto) fu tolta da un altro poeta; da un altro fu tolto quel modo di dar vita e parola ad enti della terra e del cielo. Le idee non possono togliere; ma le sfiorano. Poi ce n'è che si rincontrano a caso. Vi dirò, per esempio, del Mamiani; ma qui non ho tempo. Questa ragione qualche volta mi punge a dar fuori le lucubrazioni mie: mi vergogno poi di sì misero orgoglio.⁹²

Come scrive Manai, che ha puntato l'attenzione sulla lettera, «a pubblicare i propri versi [...] oltre che dalle sollecitazioni degli amici, Tommaseo è spinto anche da due motivazioni ugualmente forti: il bisogno di guadagnare e il timore ossessivo, e forse un po' esagerato, che l'originalità dei suoi versi venga plagiata».⁹³

Un mese e mezzo dopo, il 1° novembre 1835, inviando a Capponi la saffica *L'universo. A giovane donna*, Tommaseo annuncia la decisione di stampare i suoi versi: «Stampo i versi miei, se il Ricordi ne piglia dugento esemplari, e se voi, povero martire, m'anticipate cinquecento franchi. Se no, non me n'ho a male, credetelo. Addio».⁹⁴ Il 12 novembre 1835 Capponi gli assicura il suo sostegno, ammonendo però l'amico a non illudersi di poter ricavare del denaro dalla stampa:

Se voi, oltre all'antica ripugnanza, vi cacciate in testa di stampargli solamente per quattrini, non ne farete mai nulla. Ed io vi dico che potreste, e che *dovreste* stampargli, per altri e più nobili motivi; e badate bene che tra questi non pongo la gloria, pu... nobile, ma pu... Credo possano fare del bene, e questo, attinto alla sorgente più intima, e per conseguenza, più schietta e più *fresca*. Buttategli là, senza paura e senza cerimonie. Stampate quegli che a voi più piacciono; e se gli stampate a Firenze, io aggiugnerò quegli che, omessi da voi, piacessero a me, senza chiedervi licenza.⁹⁵

⁹¹ Ivi, pp. 300-301.

⁹² Ivi, p. 304.

⁹³ A. Manai, *Cronistoria delle poesie di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 93. Manai specifica che «coi versi di Brescia si riferisce alla poesia *Odio e amore*» (*Ibidem*, in nota).

⁹⁴ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 323.

⁹⁵ Ivi, pp. 329-330.

Tommaseo risponde il 1° dicembre 1835, negando di voler stampare i versi perché desidera la gloria: «Che volete mai ch'io me ne faccia della gloria, se il Leopardi e il Giordani la godono, e tutti ch'hanno nella borsa due quattrini d'ingegno da pagare i suoi baci? [...] Sul serio, se i cinquecento franchi vi disturbano, lasciate andare».⁹⁶ Il riferimento a Leopardi questa volta è giustificato in parte dallo sfogo di Capponi nella lettera precedente, del 12-16 novembre 1835, in cui dice che Leopardi gli ha «scaricato addosso» i versi della *Palinodia*, dedicati, appunto, al «candido Gino».⁹⁷

Quello stesso 1° dicembre 1835, Tommaseo comunica la sua decisione anche a Vieusseux: «A stampare i miei versi mi spinge prima il bisogno, poi la necessità di mostrarmi intero qual sono con le mie debolezze e co' miei desideri, con le memorie e con le speranze».⁹⁸ Oltre al «bisogno» di un guadagno economico, già espresso a Capponi, Tommaseo è dunque spinto a stampare i suoi versi dalla «necessità» di mostrarsi «intero»: in queste parole potrebbe trovarsi la spiegazione del titolo di *Confessioni* scelto per la raccolta, con un esplicito richiamo a Jean-Jacques Rousseau.⁹⁹

Alla lettera del 10-14 dicembre 1835 Capponi acclude la cambiale di 500 franchi.¹⁰⁰ Il 26 dicembre 1835 Tommaseo può finalmente annunciare a Capponi: «In Gennaio sarà stampato il libercolo di poesie: manderò al Ricordi per la medesima via».¹⁰¹ Durante il mese di gennaio Tommaseo lavora all'allestimento del volume: alcuni amici lo aiutano a trascrivere i suoi versi,¹⁰² ed egli ne scrive

⁹⁶ Ivi, p. 338.

⁹⁷ Scrive Capponi il 12-16 novembre 1835: «Il Leopardi m'ha scaricato addosso certi suoi sciolti, dove gentilmente mi cogliano come credente a' giornali, a' baffi, a' sigari, alla sapienza ed alla beatitudine del secolo. E poi prova al solito, come quattro e quattr'otto, che la natura ci attanaglia, e chi l'ha fatta è un boja. Io gli ho risposto in prosa, gentilmente, ringraziandolo». Un secondo accenno a Leopardi è contenuto nella conclusione della lettera: «Fanno difficoltà per la stampa de' Documenti storici. Ed il giornale del Lambruschini ancora non è approvato. Ma la filosofia del Gobbo si stampa con licenza de' superiori» (Ivi, pp. 330-333). La «filosofia del Gobbo» deve riferirsi alle *Operette morali*, di cui nel 1834 l'editore Piatti di Firenze ha stampato la seconda edizione; ad essa segue nel 1836 l'edizione napoletana Starita, vietata nel Regno di Napoli dalla polizia borbonica. La lettura della *Palinodia* da parte di Tommaseo è testimoniata dalla richiesta a Capponi di mandargliene una copia, il 16 marzo 1836 (egli vi si riferisce come ai «versi sciolti di Giacomo nostro, lo Zoilo di Dio»); Capponi glieli invia negli ultimi di marzo 1836: «avrete i versi del gobbo (vero Zoilo di Dio)» (Ivi, p. 392 e p. 399).

⁹⁸ N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1835-1839), cit., p. 111. La lettera è citata in: A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 22.

⁹⁹ Della appassionata lettura delle *Confessioni* di Rousseau da parte di Tommaseo, compiuta in Dalmazia all'età di vent'anni (dunque tra il 1822 e il 1823), e condotta su un volume preso a prestito dalla biblioteca di Marinovich, dà testimonianza lo stesso autore: «Conobbi allora le opere di Rousseau. Come potessero sull'animo mio gl'impeti passionati, la semplicità esageratrice, gli sdegni affettuosi, l'orgoglio addolorato dell'uomo, non saprei dire. Le *Confessioni* mi vinsero, come da donna artificiosa ed ardente è vinto amante generoso e inesperto. Non mi potevo staccare dalla lettura, leggevo fino a tavola; rileggevo; il libro reso richiedevo in prestito: ebbrezza come di fanciulla che per la prima volta ravvisi in ispecchio le proprie fattezze. Quelle umiliazioni, quelle ire, quelle lacrime, quelle timidità, quelle ignoranze, quella superba povertà, quegli amori: ci sentivo me stesso passato e avvenire. E non all'anima di lui aggiustavo per imitazione la mia: ma provavo spontanea la dolcezza dell'aver trovata un'anima che alla mia somigliasse, che le mie piaghe coprisse di velo sì lavorato, che le confuse parole dello spirito mio con sì netto accento esprimesse. Sentivo me simile e differente: e le differenze non avrei voluto, potend'anco, cancellare. Rousseau m'era scusa, non guida; interprete, non modello» (N. Tommaseo, *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich. Memorie*, cit., pp. 39-40).

¹⁰⁰ Scrive Capponi nelle ultime righe della lettera: «Vi accludo la cambiale de' franchi 500. Mi dorrebbe che per questo vi credeste obbligato a stampare i versi. Gli riavrò in cento altri modi» (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 346).

¹⁰¹ Ivi, p. 349.

¹⁰² Annota nel *Diario intimo*, il 4 gennaio 1836: «Scorro i tre tomi de' versi del Lamartine de' quali non avevo mai letto che pochi e con noia. Dò copiare allo Stefani i versi miei. Perdo i versi intitolati *La vita e la morte*: li trovo. Gioia, affetto sincero al buon Dio»; e il 14 gennaio: «Vengono il Leopardi, lo Stefani, il Florio: copiano tutti e tre» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 234). L'appunto in cui Tommaseo dichiara di avere letto solo il 4 gennaio i versi di Lamartine, quando le *Confessioni* sono quasi pronte, appare come una dichiarazione della propria indipendenza dal poeta francese.

addirittura di nuovi, tra i quali l'ode [29] *Ad altra*.¹⁰³ Il 12 gennaio 1836 Tommaseo annota nel *Diario intimo* che il libro comincia ad essere stampato («Cominciansi a stampare i versi»),¹⁰⁴ mentre il 3 febbraio il libro è finalmente tra le sue mani: «Ho le *Confessioni* stampate».¹⁰⁵ Il 6 febbraio 1836 può dunque comunicare a Capponi che manderà il volume a Livorno, a Michele Ristori: «al Ristori a Livorno saranno mandati dal Clerc 250 esemplari d'un libro intitolato *Confessioni*, non altro».¹⁰⁶ La tiratura è quindi limitatissima.

B) Struttura

Le *Confessioni* comprendono trentaquattro poesie, raggruppate in due parti prive di titolo, separate dall'inserzione di una pagina bianca.¹⁰⁷ La prima parte è la più corposa, essendo costituita da diciannove poesie, contro le quindici della seconda. La ripartizione dei testi nelle due sezioni, in mancanza di indicazioni d'autore, è così interpretata da Manai: la prima parte «è dedicata all'impegno politico-sociale, la seconda è tutta incentrata sulla personale esperienza del poeta».¹⁰⁸ A differenziare le due sezioni, secondo Manai, sarebbe l'ambito della vita del poeta toccato nelle poesie, la sfera pubblica dell'«impegno politico-sociale», da una parte, e quella privata, della coscienza, dall'altra, restando costante l'autobiografismo dichiarato nel titolo della raccolta.

Si può correggere ulteriormente questa lettura, osservando che le due parti delle *Confessioni* divergono, piuttosto, per il punto di vista con cui sono trattati i temi delle poesie. Le poesie della prima parte, infatti, si contraddistinguono per la loro apertura a temi di valore universale; le poesie della seconda parte, al contrario, hanno uno spiccato carattere individuale, essendo centrate sull'io del poeta e sulla sua «personale esperienza». Le *Confessioni* contengono insomma al loro interno sia le poesie di tema universale, in cui Tommaseo si fa portavoce di tutti gli uomini e si rivolge a tutta l'umanità, sia le poesie di confessione individuale e privata, in cui egli parla di sé stesso e a sé stesso. La scelta di iniziare la raccolta con la tematica universale ha forse l'intento di ribadire la sua maggiore importanza rispetto alla seconda.

Il tema del collegamento, o della comunicazione, tra l'universale e l'individuale, tra l'infinito e il finito, è d'altronde uno dei temi più originali della poesia di Tommaseo. Esso trova espressione, ad esempio, nella seconda poesia delle *Confessioni*, l'ode saffica [2] *L'universo. A giovane donna*. Nei versi conclusivi della poesia, Tommaseo dichiara la sua convinzione che «ogni spazio è l'universo intero» (v. 70), cioè che lo spazio finito e l'universo infinito coincidono, poiché una sola è la «materia» (v. 17), uno solo è il «sereno, immutabile, profondo / Spirto» (vv. 23-24) su cui l'intera realtà si fonda, in tutte le sue molteplici forme. All'interno della vita stessa del poeta, d'altra parte, «Altre s'ascondon vite a cento a cento» (v. 58), cosicché il suo corpo «mortale» è forse «ad altri spirti ... Spoglia e strumento» (vv. 59-60).

Un'altra differenza che contraddistingue le due sezioni delle *Confessioni* è che esclusivamente nella prima parte della raccolta trovano posto le poesie non catalogabili come 'liriche': i tre polimetri

¹⁰³ Il 6 gennaio 1836 annota nel *Diario intimo*: «Scrivo i versi: *Come fanciul che piange*»; l'8 gennaio: «Scrivo a Montmartre i versi a Teresa» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 234).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 236.

¹⁰⁶ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 380.

¹⁰⁷ A. Manai, *Introduzione*, in N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. IX.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

dialogati in cui entità spirituali prendono la parola,¹⁰⁹ il monologo dell'Elena omerica,¹¹⁰ le canzonette destinate al canto dei fanciulli,¹¹¹ le poesie d'occasione (per morte, per matrimonio),¹¹² le poesie di argomento religioso o politico.¹¹³ Diversamente, nella seconda sezione sono raccolte le poesie 'liriche', dedicate alla vera e propria confessione del poeta: questa sezione risulta di conseguenza più unitaria rispetto alla precedente.

Nelle *Confessioni*, ma in particolare nella seconda sezione della raccolta, Tommaseo vuole mostrarsi «intero», come egli afferma nella già citata lettera a Vieusseux del 1° dicembre 1835: «A stampare i miei versi mi spinge [...] la necessità di mostrarmi intero qual sono con le mie debolezze e co' miei desideri, con le memorie e con le speranze».¹¹⁴ Nella lettera, Tommaseo esprime la sua necessità di parlare di sé stesso nelle sue poesie, manifestando una concezione moderna della poesia che si è imposta tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Scrive a proposito Guido Mazzoni:

Con la rivoluzione dei generi letterari che si compie fra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, la scrittura in versi tende [...] a coincidere con la lirica, e la lirica con l'autobiografia, intendendo questa nozione in senso ampio - non solo come racconto degli eventi che hanno segnato una vita, ma anche come racconto degli stati intimi dell'io, come esibizione pubblica della propria differenza soggettiva.¹¹⁵

La scelta di Tommaseo di intitolare *Confessioni* la sua prima raccolta poetica, richiamandosi molto probabilmente alle *Confessions* di Rousseau (e prima, certamente, a quelle di Sant'Agostino), dimostra come negli anni dell'esilio in Francia Tommaseo, confrontandosi con la scrittura di genere autobiografico, che gode di grandissima fortuna in quegli anni,¹¹⁶ elabori un suo originale

¹⁰⁹ I polimetri delle *Confessioni* sono tre: [3] *La vita e la morte*, che contiene i monologhi della *Vita*, della *Morte*, degli *Angeli*; [6] *Odio e amore* in cui si alternano, tra le altre, le voci della *Speranza*, i *Cori di santi e di sante*, la *Voce di lagrime* e la *Voce di sangue*, i *Demoni...*; [14] *Presente e avvenire* in cui si succedono i monologhi dell'*Uomo*, dell'*Umanità* e del *Tempo*.

¹¹⁰ [8] *Voluttà e rimorso. Elena*.

¹¹¹ [11] *La notte dell'innocenza. Coro di fanciulle* e [12] *Il pensiero*.

¹¹² [13] *Natura ed arte. Per giovinetta che va sposa al Brasile* e [3] *La vita e la morte. In morte di un fanciullo*.

¹¹³ L'unica poesia religiosa è [15] *Cristo*. Le quattro poesie politiche sono: [16] *L'Italia*, [17] *Napoleone*, [18] *Arcadia romana*, [19] *Libertà. Ad un fuoruscito infermo a morte*.

¹¹⁴ N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1835-1839), cit., p. 111. La lettera è citata in: A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 22.

¹¹⁵ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 73.

¹¹⁶ Scrive Franco Fido: «Il periodo di legittimazione e codificazione del genere si apre nel decennio 1720-30, e si conclude nel ventennio 1820-40, con una punta massima di produttività autobiografica nei decenni "ottanta" e "novanta" del Settecento, fra le *Confessions* di Rousseau e la Rivoluzione francese, quando per un momento l'autobiografia sembra addirittura soppiantare il romanzo in nome della verità» (F. Fido, *I topoi del soggetto. Alle origini dell'autobiografia moderna*, in Id., *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 162). Sul genere autobiografico, si veda: P. Lejeune, *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, Il Mulino, 1986; G. Nicoletti, *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 5-116; I. Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Bari, Laterza, 2007. Tommaseo è un lettore attentissimo e aggiornato dei romanzi francesi usciti nei primi anni Trenta. Si sa che appena giunto a Parigi egli legge il romanzo *Volupté* di Sainte-Beuve e si entusiasma per le opere di George Sand, *Valentine*, *Indiana*, *Leila*, *Jaques*, *Leone Leoni*, che saranno alcuni dei modelli della sua prova romanzesca, *Fede e bellezza*, scritta tra il 1838 e il 1839 e pubblicata nel 1840 (cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, introduzione e note di G. Tellini, Milano, Garzanti, 1992; sull'influenza in *Fede e Bellezza* dei romanzi di George Sand, si veda: A. Gendrat-Claudiel, *Attraversando la Bretagna... e la «Revue des Deux Mondes»*. *Spigolature in Fede e bellezza di Niccolò Tommaseo*, in *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, a cura di A. Nozzoli e R. Turchi, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 341-354). È del 1836 *La Confession d'un enfant du siècle* di Alfred De Musset; non si sa se Tommaseo abbia letto l'opera, ma di certo conosce De Musset, compagno della Sand: lo nomina ad esempio in una lettera a Cantù del 26 giugno 1836 in cui, indicando all'amico un elenco di «libri nuovi da tradurre», riporta fra gli altri: «Il Giglio della valle di mastro Balzac, le Confessioni del Musset, le memorie della Merlin» (N.

esperimento di confessione in versi.¹¹⁷ Forse proprio riprendendo Rousseau, la «necessità» dichiarata da Tommaseo nelle sue *Confessioni* è di mostrarsi «intero».¹¹⁸ Non bisogna dimenticare tuttavia che le poesie autobiografiche costituiscono solo una parte delle *Confessioni*, nelle quali Tommaseo raccoglie anche le poesie di tema universale. Tommaseo, d'altronde, non avrebbe mai potuto pubblicare una raccolta di poesie esclusivamente autobiografiche. In più occasioni, infatti, egli ha indicato come un difetto, anzi un pericolo della poesia il suo farsi espressione soltanto degli affetti privati del poeta, che così facendo si chiuderebbe egoisticamente dentro la sfera delle sue passioni individuali. La poesia, al contrario, dovrebbe esprimere gli affetti di tutti gli uomini, rivolgendosi all'intera umanità con un fine educativo, morale e civile. Tale idea egli la esprime, ad esempio, in una lettera a Luigi Carrer del 1° gennaio 1833:

Pare a me che ai dì nostri la poesia partecipi troppo dell'universale egoismo, anche in bocca di gente che certo egoisti non sono. Parlar di sé, delle proprie gioie, delle proprie sventure, è un sollievo, un prepotente bisogno; ma parlar troppo di sé (specialmente in tempi nei quali la gioia o il dolore di un uomo è sì poca cosa appetto alle piaghe e ai trionfi dell'intera umanità) parlar troppo di sé toglie all'arte quella importanza che la fa essere una missione, anziché un vano trastullo. E tutto lo sforzo sì della virtù e sì del genio parmi consista nel sapersi slanciare fuori di sé, conoscere sé stesso negli altri non gli altri in sé stesso; soddisfare alla necessità che ha l'uomo continua di ricantare nella sfera propria, allargandola, la vita, comprendendo i piaceri e gli affanni, i diritti e i doveri della grande famiglia. L'arte così viene ad acquistare e varietà ed efficacia; e il poeta in doppio senso si fa creatore.¹¹⁹

Rivolgendosi al poeta Carrer, suo coetaneo, Tommaseo critica l'«egoismo» diffuso nella poesia del loro tempo. A suo parere, i poeti moderni parlando «troppo di sé» hanno reso la poesia «un vano trastullo», un gioco, invece che una «missione». Piuttosto che rinchiudersi in sé stessi, essi dovrebbero invece «slanciarsi fuori di sé», uscendo dal proprio egoismo: soltanto confrontandosi con gli altri uomini e con i loro «piaceri», «affanni», «diritti» e «doveri» i poeti potranno adempiere alla loro «missione». Tale idea, che Tommaseo cercherà di attuare nella propria opera di poeta, egli la ribadisce anche in molti scritti degli anni Venti e Trenta, che in parte raccoglierà nel 1838 nel volume *Della bellezza educatrice. Pensieri*.¹²⁰

La disposizione dei singoli testi all'interno delle due sezioni delle *Confessioni* risponde a un criterio di affinità tematica. Ad esempio, le poesie dedicate alla morte sono riunite nella prima

Tommaseo, *Il primo esilio. Lettere di lui a Cesare Cantù (1834-1839)*, cit., p. 67). Sul Tommaseo autobiografo e memorialista si veda: L. Diafani, *Tommaseo e le forme dell'autobiografia: il memorialista*, in *Niccolò Tommaseo tra modelli antichi e forme moderne*, a cura di G. Ruozi, Bologna, Gedit, 2004, pp. 119-144.

¹¹⁷ Per i rapporti tra poesia e autobiografismo, si rimanda a: P. Lejeune, *Michel Leiris: autobiografia e poesia*, in Id., *Il patto autobiografico*, cit., pp. 285-361; G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit.; A. Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010. Su Tommaseo: C. Di Biase, *Autobiografismo e arte in Niccolò Tommaseo*, Napoli, Federico & Ardia, 1967.

¹¹⁸ Scrive Rousseau all'inizio delle *Confessioni* (i corsivi sono miei): «Mi inoltro in un'impresa senza precedenti, l'esecuzione della quale non troverà imitatori. Intendo mostrare ai miei simili un uomo *in tutta la verità della sua natura; e quest'uomo sarò io*»; e poco sotto: «Mi sono mostrato così come fui, spregevole e vile, quando lo sono stato, buono, generoso, sublime quando lo sono stato» (J.J. Rousseau, *Le Confessioni*, introduzione e traduzione di G. Cesarano, Milano, Garzanti, 2014⁹). Le *Confessioni* di Rousseau escono postume a Parigi tra il 1782 (i sei libri della prima parte) e il 1789 (i restanti sei della seconda parte).

¹¹⁹ G. Damerini, *Tommaseo amico e nemico di Carrer. Con lettere e documenti inediti*, Venezia, Per la fondazione Omero Soppelsa, 1934, p. 35.

¹²⁰ N. Tommaseo, *Della bellezza educatrice. Pensieri*, cit.

sezione, e lo stesso accade, nella seconda, per quelle di argomento amoroso. Talvolta il nesso tra le poesie consiste nel semplice ricorrere di una medesima parola nel titolo, per cui [10] *La notte del dolore* è collocata vicina a [11] *La notte dell'innocenza*.¹²¹ In alcuni casi, somiglianze di natura metrica, o più genericamente formale, presiedono alla ripartizione delle poesie, come nelle due canzonette per fanciulli, [11] *La notte dell'innocenza* e [12] *Il pensiero*, accostate in quanto entrambe in ottonari e intercalate da elementi ritornellistici. Alla ricerca di una simmetria delle forme metriche soggiace, d'altronde, la strutturazione dell'intero libro, dal momento che i metri antichi sono collocati negli estremi della raccolta, come ha rilevato Manai:

La raccolta si apre e si chiude con due canzoni petrarchesche (*La poesia. A mio padre e Felicità. A una vecchia*), con una perfetta rispondenza nei due limiti interni, la fine della prima parte e l'inizio della seconda, dove si trovano altre due forme metriche classiche, una ballata trecentesca e un sonetto caudato (*Libertà e Educazione*).¹²²

Bisogna osservare, però, che *La poesia. A mio padre* non è una canzone petrarchesca, ma una canzone a stanze indivise di stampo post-petrarchesco; mentre va specificato che il recupero di metri antichi riguarda, come si vedrà, anche altri componimenti della raccolta, non collocati in posizioni marcate.

Secondo Manai, sarebbe impossibile individuare una struttura narrativa nella raccolta:

Quella di *Confessioni* non è una struttura narrativa. Tommaseo non cerca di dare durata e solidità al momento lirico inserendolo in un racconto, in una storia ordinata cronologicamente, secondo lo schema offerto dal canzoniere per eccellenza della letteratura italiana; piuttosto, fa in modo che dall'insieme emerga una compiuta figura di scrittore, tale da offrirsi come modello intellettuale e umano.¹²³

È tuttavia vero che nelle poesie della seconda sezione traspare l'intenzione di Tommaseo di rappresentare la propria "confessione", la quale implica uno svolgimento narrativo: essa inizia con l'ammissione degli errori commessi dal poeta nei confronti dei genitori, degli amici, delle donne e termina nel pentimento e nella volontà di espiare i suoi peccati (*Espiazione* è il titolo, appunto, della penultima poesia della raccolta).

L'ordinamento tematico delle poesie accentua, all'opposto, l'estrema eterogeneità dei metri impiegati che, con audace sperimentalismo, Tommaseo varia instancabilmente; inoltre, ha la conseguenza di confondere l'ordine cronologico dei testi, che in molti casi riportano in calce il luogo e la data di composizione.¹²⁴

Molte delle caratteristiche delle *Confessioni* che si sono sin qui descritte si ritrovano anche nelle successive raccolte poetiche di Tommaseo, perfino nella edizione definitiva delle *Poesie* del 1872: suddivisione della raccolta in parti prive di titolo, raggruppamento delle poesie secondo il tema, accentuato sperimentalismo metrico, indicazione in calce ai testi della data e del luogo di composizione. La rassegna delle poesie delle *Confessioni* che qui si propone, intende, da un lato,

¹²¹ L'osservazione è di Manai, A. Manai, *Introduzione*, in N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. X.

¹²² Ivi, pp. X-XI.

¹²³ Ivi, p. IX.

¹²⁴ Ad esempio la saffica [2] *L'universo. A giovane donna*, datata «Parigi, ottobre del 35. In un giardino» è posta accanto al polimetro [3] *La vita e la morte*, datato «Lucca, febbraio 1833».

approfondire la specificità di ciascun testo poetico e, dall'altro, mettere in risalto i criteri secondo i quali le poesie sono collocate nella raccolta.¹²⁵

Le *Confessioni* si aprono con un testo di grande impegno letterario e con funzione meta-poetica, [1] *La poesia. A mio padre*, una canzone antica le cui cinque stanze indivise hanno la misura eccezionale di ventidue versi, a conferma della gravità dell'argomento trattato. Nelle prime due stanze Tommaseo esprime la convinzione che sia possibile avere una conoscenza intuitiva e totale della «natura». Soltanto l'anima semplice, umile («umil», v. 15) può sentire la «natura»: questo è l'argomento della prima stanza. Per descrivere l'«anima abbandonata alla natura» (v. 6), il poeta ricorre all'immagine della «tacente giovinetta», con una similitudine che occupa i primi sei versi della canzone:

Come del primo affetto
Alla tacente giovinetta in core
Ferve la gioia irrequieta e mesta;
Ferve così, tra timida e sicura,
Della letizia agli estri e del dolore
L'anima abbandonata alla natura:
Ed ha facili i voli; [...]
(vv. 1-7)

Sia la «giovinetta» sia l'«anima abbandonata alla natura» sperimentano il «fervore» dell'«affetto»: ¹²⁶ la prima, la «gioia irrequieta e mesta», la seconda la «letizia» e il «dolore». L'«affetto», scrive Tommaseo, «ferve», è veemente¹²⁷ e irrequieto, condizionando con i propri «estri» e impeti l'«anima» che ad esso è «abbandonata». Continua Tommaseo nella prima stanza:

[...] e non arresta
Il libero concetto
Della parola ognor tarda seguace
L'anelo passo, né dell'arte il freno:
Ma per l'aere invisibile sereno
Come in estivo ciel notturna face,
Com'alito di fior, lieve si spande.
(vv. 7-13)

L'anima che si lascia totalmente trasportare dal sentimento, dall'«affetto», può esprimere liberamente il contenuto del suo pensiero. Il «concetto» infatti, scrive Tommaseo, è «libero» di spandersi come una cometa nel cielo estivo, «com'alito di fior». Nella poesia si percepisce la contrapposizione esistente, secondo Tommaseo, tra la «natura» e l'«arte», che egli approfondisce in

¹²⁵ Si rimanda, per un confronto, alla lettura delle *Confessioni* condotta da Rosa Maria Monastra: R.M. Monastra, *L'esilio in Francia: le «Confessioni»*, in L. Gallotti Giordani-R.M. Monastra, *Niccolò Tommaseo e la crisi del romanticismo*, Bari, Laterza, 1981².

¹²⁶ «Affetto» è parola fondamentale della concezione tommaseiana della poesia: è la prima parola-rima delle *Confessioni*, in coppia con «concetto».

¹²⁷ Si veda la voce [2.754] «fervere» nel *Dizionario Tommaseo-Bellini*: «V. n. ass. Aff. al lat. aureo *Fervere*. Bollire, Essere cocente. [...] 4. Trasl. Esser veemente» (N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, U.t.e.t., 1861-1879).

altre poesie delle *Confessioni*. L'«arte» viene qui descritta come un «freno» che 'arresta' l'espressione del «concetto». La «parola» è infatti «ognor tarda seguace» del concetto, lo segue con «anelo passo».

Il ciel quant'egli è grande
Alla umil si disserra; e per quel vano
Immenso ammira cose
D'ogni sapere umano
Al bieco sguardo scrutator nascose.
E ne' silenzi della fida mente
Il non creato spiro
Or in nota di bacio or di sospiro
Sonar l'innamorata anima sente.
(vv. 14-22)

La «natura» si rivela nella sua grandezza all'anima umile («alla umil si disserra»), rimanendo invece 'nascosta' e non conoscibile a chi la indaga con uno sguardo «bieco» e «scrutatore», forse identificabile in quello dell'indagine scientifica e razionale. Ai vv. 18-22 si apprende che solo la mente che ha fede («fida mente») può conoscere la natura nella sua essenza, nel suo «spiro». Come si legge nell'ode saffica successiva, [2] *L'universo. A giovane donna*, Tommaseo ha una concezione spiritualistica dell'universo, il quale, nella sua opinione, è vivificato da uno spirito presente in ogni cosa. Il «non creato spiro» (v. 20) potrebbe dunque indicare lo spirito della natura, prima che esso abbia assunto una forma, prima che sia «creato». La concezione di Tommaseo descritta in questa stanza è di difficile interpretazione, necessitando probabilmente dell'integrazione di altri testi delle *Confessioni*. È il poeta stesso, d'altronde, a indicare come un difetto delle prime tre stanze della canzone il loro carattere didascalico e la «retorica troppa» dello stile.¹²⁸

Nella seconda stanza il poeta dichiara che la natura è ispirazione per la «fantasia», e scrive: «Un pio silenzio, un volger d'occhi, un nome, / Una fronda, una piuma, è poësia» (vv. 33-34). La natura non va dunque rivestita, in poesia, con gli artifici della retorica e con gli espedienti della «tetra arte» (v. 32), anche se Tommaseo non sembra fornire, nella canzone, suggerimenti utili a ritrarre la natura con immediatezza e semplicità. Nei versi conclusivi della stanza, Tommaseo sembra descrivere la possibilità, per l'uomo, di sperimentare una corrispondenza, una connessione tra le 'immagini' della natura e i propri «affetti» e «pensier»:

Qual da percossi acciar forti scintille,
Balzan volando a mille
D'un'immagine sola i caldi affetti:
E a ognun di lor, com'onde
In cui pietra si getti,
Il dilatato tremito risponde
Degli arcani pensier: fin che sopita

¹²⁸ Nelle *Memorie poetiche* Tommaseo afferma che la canzone è «in sul primo mezzo didascalica» (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 260). Inoltre scrive Tommaseo a Poerio l'8 agosto 1836: «I versi nella *Poesia*, che a voi piacciono, a me sanno di retorica troppa, dico le tre prime stanze» (A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, cit., pp. 172-174).

Cade la mente stanca.
Indi risorge all'opre, e si rinfranca
Nelle battaglie dell'esterna vita.
(vv. 35-44)

L'«immagine» della natura agirebbe immediatamente sugli «affetti» dell'uomo. Essi sono paragonati a «forti scintille» che, letteralmente, «Balzan» fuori dalle immagini. A loro volta, i «caldi affetti» provocano una perturbazione, un allargamento del pensiero che ad essi 'risponde': «E a ognun di lor [...] Il dilatato tremito risponde / Degli arcani pensier»; l'effetto è simile a quello delle onde turbate da una pietra che sia gettata al loro interno. È il 'calore' degli affetti¹²⁹ a giustificare l'immagine dei «percossi acciar» e delle «forti scintille», in una scena di lavoro convulso («tremito») e di forza veemente («forti»), tra il 'fervere' di mille «scintille»; forse il lavoro di un fabbro (non nominato) che a colpi di martello percuota gli «acciar» nella sua bottega.¹³⁰

Al contrario, è 'fredda' quella poesia a cui manca l'«affetto», descritta nella terza stanza della canzone. In questo caso, l'anima del poeta è come un «fior che smorte al suolo / Pieghi le foglie» (vv. 45-46), sul quale si scatenano le forze della natura («e lungo estivo foco / E turbinosa pioggia indi l'aggrave», vv. 46-47). A un'anima di questo tipo è «meta unica e vanto, / E sudor freddo ed affannoso gioco / La mera voce modulata in canto» (vv. 48-50), ovvero, essa ricerca in poesia soltanto la vuota sonorità della parola. Si riporta per intero la terza stanza:

Ma fior che smorte al suolo
Pieghi le foglie, e lungo estivo foco
E turbinosa pioggia indi l'aggrave,
È l'alma a cui fu meta unica e vanto,
E sudor freddo ed affannoso gioco
La mera voce modulata in canto.
Pallide, tronche, disgregate e schiave
Vedi con fiacco volo
Le immagini tremar nel dubbio ingegno;
E la parola languida in quel vano
Morir com'eco di rumor lontano;
Or a tropp'alto, or a tropp'umil segno
Mirar l'egro pensiero; e degli scarsi
Suoi moti il cor sdegnarsi,
E palpitar di mendicato affetto:
Vecchie imbelli querele,
Vecchio imbelle dispetto
Far sua delizia; Iddio chiamar crudele,
Natura maledir stolta e tiranna;

¹²⁹ «i caldi affetti» (v. 37); e prima: «Ferve la gioia», «Ferve... l'anima» (vv. 3-6). Ma anche la «notturna face» (v. 12).

¹³⁰ Questi versi richiamano forse *Il sabato del villaggio* di Leopardi (corsivi miei): «Odi il *martel picchiare*, odi la sega / Del legnaiuol, che veglia / Nella chiusa bottega alla lucerna, / E s'affretta, e s'adopra / Di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba», vv. 31-37 (G. Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di M. Fubini. Edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1974², p. 25). Il sostantivo «opre» di Tommaseo (v. 43) potrebbe richiamare questi versi di Leopardi.

Isquisito tormento
Trar dagli acri piaceri; ad ogni vento
Mormorando piegar, debole canna.
(vv. 45-66)

Il bersaglio polemico di questi versi è molto probabilmente Leopardi, non nominato nella canzone, ma riconoscibile in chi, bestemmiando, chiama «Iddio ... crudele» e maledice la «Natura [...] stolta e tiranna» (v. 62-63).

Le ultime due stanze della canzone, la quarta e la quinta, sono dedicate alla vicenda biografica del poeta. Egli vi esprime il suo rimpianto per avere abbandonato, a uno stesso tempo, il padre e la possibilità di una vita «sol d'amor dotta e di Dio» (v. 70) che gli avrebbe consentito di sentire meglio «l'armonia del mondo» (v. 73):

Se degli amari studi
E del profondo delle altezze umane
Ignara teco mi correa la vita
O padre, e sol d'amor dotta e di Dio;
Meglio d'un pio soffrir le gioie arcane,
E gl'inni della speme e del desio,
E l'armonia del mondo avrei sentita.
(vv. 67-73)

Eppure, scrive il poeta nella quinta ed ultima stanza, la sua «incerta e stanca ... vita», che è «contesta», intessuta, «di tedii e d'errori e di rimorso / E d'altero patir» (vv. 89-91), può trovare un riscatto nel dedicarsi agli altri uomini, i «miseri fratelli»:

E la parola franca
Che dal trafitto cor consolatrice
Sgorga inesausta ai miseri fratelli,
Quasi schietta rugiada in bianchi velli,
Sui pensier miei riscende irrigatrice.
(vv. 96-100).

La «famiglia» e la «patria» che ha abbandonato lasciando la casa paterna, il poeta le può così trovare negli altri uomini:

Dovunque è un uom che spera e che desia,
Ivi è la mia famiglia:
La fede è patria mia,
E l'Italia m'è donna e madre e figlia.¹³¹
(vv. 103-106)

¹³¹ Per motivi di censura, il verso è omissso nelle *Confessioni*.

Il secondo testo delle *Confessioni* è l'ode saffica [2] *L'universo. A giovane donna*. Nelle agili strofe di tre endecasillabi chiusi da un quinario, Tommaseo espone la sua concezione dell'«universo»; in particolare, la sua «credenza» che «tutta la materia» sia «spirito o simbolo di spiriti, fenomeno loro», come egli spiega in una lettera a Capponi del 1° novembre 1835.¹³² L'illustrazione di Tommaseo si riferisce alla sesta e alla settima strofa dell'ode, che qui si riportano:

E tutto vive. E quel che morte al mondo
Pare, è menzogna de' nostr'occhi infermi.
Un sereno, immutabile, profondo
Spirto i suoi germi

Spande nel giro delle sfere ardenti,
Getta nell'ozio delle tombe oscure.
E nulla cosa è vil: tutte possenti,
Tutte son pure.

(vv. 21-28)

Tale concezione spiritualistica dell'universo, vivo in ogni sua parte (persino nelle «tombe oscure» simbolo della «morte», definita una «menzogna de' nostr'occhi infermi»), è spiegata dalla presenza di «un sereno, immutabile, profondo / Spirto» che permea ogni cosa. Essa trova una efficace condensazione nel quinario conclusivo della poesia: «Tutto è mistero» (v. 72).

I due testi iniziali delle *Confessioni* sono seguiti da un gruppo di tre poesie dedicate al tema della morte. Il primo di questi, [3] *La vita e la morte. In morte di un fanciullo*, è un polimetro suddiviso in tre parti, che contengono i monologhi della *Vita*, della *Morte* e degli *Angeli*. L'ultimo monologo risolve in una unità l'antitesi dei primi due, conciliando in uno sguardo superiore a quello dell'uomo (angelico, appunto) la vita e la morte, entrambe definite «linguaggio» di Dio:

Degli umani la sorte
Mistica nube involve, e al guardo fura
Del superbo profano.
Tutto è quaggiù mistero oltre natura:
Sacro linguaggio arcano
È la vita del par come la morte.
(vv. 80-85).

Il gruppo delle poesie 'in morte' prosegue con l'ode [4] *Gl'Ignoti*, dedicata, come informa il sottotitolo, a una «donna, della quale altro non seppi se non che fu Lionese, e bella, e morì tistica in grande angoscia». Il poeta, che si aggrega al corteo funebre della donna a lui «ignota», intrattiene con il suo «spirito sciolto» un dialogo commosso: «Tra cadaveri ignoti è il tuo riposo. / Ma nessun de' tuoi fidi / T'amò com'or t'am'io, spirito sciolto, / Che linguaggio mi parli oltre l'umano» (vv. 22-25). La poesia contiene anche un ritratto d'anima del poeta a Parigi:

¹³² Si cita dalla *Nota critica* di Manai (N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 187); cfr. N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., pp. 322-323.

Mesto ed ignoto al mondo, ignoti affetti
Cerco, e virtù sepolte, e gioie ascose:
E in pensar ch'a se stesso è gran mistero,
Esulta il mio dolore.
(vv. 32-35)

Nei versi conclusivi dell'ode, rivolgendosi a tutti gli «Spiriti ignoti» (v. 85), il poeta raccomanda la sua anima al loro amore. Chiude il gruppo delle poesie in morte la poesia [5] *Un fantasma*, in distici di settenari, dedicata al padre del poeta, morto nel 1835 (Tommaseo ne ha notizia il 15 agosto di quell'anno).¹³³ Nella poesia, la «cara Ombra» del padre visita il figlio per ammonirlo di «non macchiare» di peccati gli anni del suo «doglioso esiglio» (vv. 10-14). Nei versi conclusivi, al poeta sorge il dubbio che la visione del padre sia un annuncio di morte: «- Forse il dì che s'affretta / La fida ombra diletta / Viene a nunziarmi, o Dio - // La morte è il giorno mio» (vv. 45-48).¹³⁴

Nell'ode [6] *Le memorie. A...* (il nome di Capponi è omissso nella stampa) è espressa la convinzione che tutte le cose, anche le «memorie», siano «parole» che Dio invia all'anima dell'uomo:

Un sospirar di giovanette fronde,
Un pianger d'onde, un raggio che si sposa
All'erba rugiadosa;
Un inchinar di fronte innamorata,
Una prece infiammata, un pio consiglio,
Un affetto di figlio, un guardo arreso
Di sconosciuto viso,

Son parole che Dio, con ascosa arte
D'amor, confuse o sparte all'alma invia;
Ed ella allor con pia
Voglia ne' giri del tempo e del loco
Le assembla a poco a poco e ricompone,
E di sua lunga visione intero
C'intravvede il mistero.

(vv. 36-49)

L'uomo deve perciò individuare, raccogliere e ricomporre i frammenti del «mistero» dell'universo.

Le due poesie successive, [7] *Odio e amore* e [8] *Voluttà e rimorso. Elena*, affrontano il tema dell'amore tragico: quello di due giovani amanti nel primo caso, dell'Elena omerica nel secondo. La seconda di queste poesie condivide con la vicina [9] *La donna. A Giorgio Sand* la dedica a una figura femminile. [7] *Odio e amore* è un polimetro che, come avverte il sottotitolo, inizialmente faceva parte di un dramma intitolato *I nobili e la plebe*: «intermezzo di dramma tratto dalla storia di Brescia: *I nobili e la plebe*». Vi si alternano senza interruzioni i cori di entità astratte personificate (come *La*

¹³³ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 225.

¹³⁴ Questi ultimi due versi della poesia compaiono solo nelle *Confessioni*, poiché l'autore li ometterà nelle raccolte successive.

speranza, Il coro di santi, la Voce di lacrime, la Voce di demoni...) che commentano la morte dei due giovani amanti. Alla *Voce di Demoni* e a quella di *Tiranni* che sfidano Dio («Questo suol di sangue intriso / Sarà campo a lunga giostra. / Il secondo paradiso / Tolto è all'uomo. Italia è nostra. / Qui con noi fermò suo nido / La discordia e la sventura. / Dio di pace, io qui ti sfido», vv. 73-79) risponde nella conclusione la *Voce di Santi*, i quali proclamano la vittoria del Signore («E agli empì in fronte scritto / Veggo pur di tua fè l'alto suggello. / Sanguinante e scalfitto / Il nome di cristiano ancora è bello!», vv. 158-161). I dialoghi si chiudono con una preghiera a Dio:

Questa in suo mal feconda
Terra, che a larghi solchi aperse l'ira,
Un germe, o Dio, nasconda
Di quell'amor che a libertà cospira.

Inebbria di sventura
L'alme di sangue e d'odio sitibonde:
E i cuor ch'orgoglio indura,
Stempra del buon dolore alle larghe onde.

Que' che durar non ponno
Del secol fero la lunga tempesta,
Chiama, o Padre, al tuo sonno,
E in miglior patria a miglior di li desta.
(vv. 170-181)

Per comporre il lungo monologo dell'Elena omerica (109 versi), nella poesia [8] *Voluttà e rimorso. Elena*, Tommaseo decide di sperimentare nei versi italiani l'esametro latino. Nel monologo Elena esprime, da una parte, il suo amore voluttuoso per Paride, dall'altra dimostra «rimorso» per il male da lei procurato. Nelle *Memorie poetiche* Tommaseo precisa che «sebbene» il tema della poesia «paia trattato con idee cristiane, il germe (e non solo il germe) di quelle idee, è pure tutto in Omero». ¹³⁵

La terza poesia della serie, [9] *La donna. A Giorgio Sand*, è un acceso appello alla famosa scrittrice francese George Sand che contiene, come ha scritto Tommaseo, «tra le lodi severi consigli». ¹³⁶ Nella poesia Tommaseo esprime anche la sua concezione della donna, la cui natura egli definisce un «mistero». Si riporta la lassa iniziale della poesia, composta di lasse di ottonari irrelati chiusi da un quadrisillabo:

Siete un gemito, un sorriso,
Un fuggevole fantasma;
Siete un sordido, un sublime,
Un terribile diletto,
Un mistero.
(vv. 1-5).

¹³⁵ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 275.

¹³⁶ N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, cit., p. 99.

La donna, continua Tommaseo, è allo stesso tempo «Dio» (v. 14) e «fango» (v. 31). Nella conclusione della poesia, dopo aver ricordato alla Sand i modelli biblici femminili di Eva e di Maria, Tommaseo la ammonisce a essere «donna» e a non tradire la sua natura:

Ma perché dell'arte il piombo
Calzi al piede, e ad ora ad ora
Gravi il molle arco del ciglio
D'accademica burbanza?
Non t'infingere, o poeta;
Tu se' donna.

E quand'altra apparir vuoi
Più che donna, allor tu cadì,
E la serpe della noia
Ti s'avvinghia al collo intorno.
Ma sublime allor mi sei
Quando ignuda e donna torni,
Ricca il crine e ricca il seno,
Non di dubbi e d'ire armata.
(vv. 141-154).

Nella visione di Tommaseo, alla Sand è dunque sufficiente essere «donna» per essere «poeta»: essa non deve assolutamente rendersi prigioniera delle costrizioni dell'«arte» e della «noia». Tommaseo esorta quindi la Sand a fuggire dalla «garrula Parigi», piena di «lussurie letterate», e a tornare alla natura, «A volar tra i raggi e il verde / De' tuoi campi e del tuo cielo» (vv. 160-161). L'anima «divina» della Sand è nata infatti «A gioire umilmente, / A abbracciarsi col dolore, / Ad intendere la croce» (vv. 165-167). Se per caso, scrive Tommaseo nella conclusione, alla Sand verrà la tentazione di chiudersi nel proprio dolore, allora (rivolgendo alla scrittrice la medesima esortazione che egli rivolge a sé stesso in altre poesie) lei deve pensare ai «veri affanni» delle altre persone, deve fare proprio il dolore di tutti gli uomini:

Tutti, al par del figlio umile,
Tutti al par dell'alta Madre,
I dolori in seno accogli
Delle etati e delle genti:
Te per tutti espiatrice
Ostia porgi; e allora, o misera,
Sentirai che sia l'amore.
(vv. 198-204)

I distici [10] *La notte del dolore*, dedicati da Tommaseo alla propria madre, parrebbero continuare la serie delle poesie incentrate su figure femminili; tuttavia, il titolo scelto da Tommaseo suggerisce di collegarla alla successiva, [11] *La notte dell'innocenza. Coro di fanciulle*. La poesia alla madre (in

distici di settenari come quella dedicata al padre)¹³⁷ è un accorato elenco dei dolori della donna, vedova del marito e priva della vicinanza dell'«unico / Tuo figlio sventurato» (vv. 41-42). La successione dei suoi dolori è incalzante, poiché l'intera poesia è costituita da un unico periodo sintattico, retto dagli ultimi due versi in cui si concentra il messaggio: «[...] - quest'è 'l tuo vivere, / Povera madre mia» (vv. 43-44). Il testo successivo, [11] *La notte dell'innocenza. Coro di fanciulle*, è un'agile canzonetta di ottonari le cui strofe geminate sono chiuse da un ritornello, «Al riposo andiam, sorelle: / Lieto di doman sarò» (vv. 7-8, 15-16). La presenza del ritornello accomuna il testo alla canzonetta vicina, [12] *Il pensiero*, anch'essa in ottonari. Il ritornello che chiude tutte le strofe recita: «Giovanetti, aprite il core / alle gioie del pensier».

Seguono tre poesie non riconducibili ad alcun raggruppamento. La prima è una poesia per nozze, la ballata antica [13] *Natura ed arte. Per giovinetta che va sposa al Brasile*. La poesia inizia con una lussureggiante descrizione degli «inusati splendori» della «natura, / Antica madre, e pura / Di grazia giovanile» (vv. 14-17) che la sposa vedrà nel «lontan Brasile» (v. 3). Si reca, come esempio, la terza strofa:

Diletta vedrai
 Varietà d'odori,
 Di bellezze, d'amori:
 E in tirso, in ondeggiante
 Nastro, in racemi, in gai
 Festoni, in lunghe spire
 Composti i fior venire;
 E l'ellera gigante;
 E più d'alpine piante
 Un arboscel sublime
 Fletter le lente cime
 A grande arco simile.
 (vv. 30-41)

Nella seconda metà della ballata, Tommaseo approfondisce la contrapposizione tra «Natura» e «arte». Secondo Tommaseo alla sposa, che egli definisce «ancella / Del cittadino stile», non sarà dato godere della natura perché «Laggiù t'inseguiranno / Della fatal Parigi / L'elette noie e i ligi / Vezzi e 'l fasto servile» (vv. 74-77). Infatti è:

Raro colui che intese
 La sapiente e pura
 Tua voluttà, Natura.
 L'arte con freddi nodi
 Di serpe ci comprese;
 (vv. 90-94)

¹³⁷ [5] *Un fantasma* è in distici baciati, mentre nella poesia alla madre i distici sono irrelati, con il primo settenario sdrucchiolo e il secondo piano.

Insomma, sono ‘rari’ gli uomini che abbiano compreso la «Natura» (di cui Tommaseo sottolinea la «sapiente e pura / [...] voluttà»), poiché i «freddi nodi» dell’«arte» avvinghiano l’uomo come una «serpe». Solo il ‘dolore’, come si legge più avanti, secondo Tommaseo può liberare gli esseri umani dai vizi causati dalla vita in società (vv. 100-106). Eppure, egli continua, il dolore «non tutte cura ... le piaghe umane» (vv. 112-113), poiché solo Cristo, si legge nella conclusione, potrà cancellare le colpe dell’uomo. Negli ultimi versi della ballata, infatti, dopo avere mosso un’accusa contro la schiavitù allora praticata in Brasile (vv. 118-123), Tommaseo afferma che solo il sangue di Cristo può redimere l’umanità:

Ahi tutti schiavi, e tutti
No’ siam selvaggi ancora.
L’uomo il vicino ignora,
E ne’ fraterni guai
Non sente i propri lutti.
Di Cristo il sangue in questa,
Malnota ancor, foresta
Non è piovuto assai.
Oh Padre, e quando mai
La potestà del brando
Sarà finita? E quando
Saremo un solo ovile?
(vv. 136-147)

La poesia successiva è il polimetro [14] *Presente e avvenire*, suddiviso in tre sezioni che adottano il medesimo schema metrico, ma con diverse misure versali, rispettivamente l’ottonario, il decasillabo, il doppio senario. Tali sezioni contengono i monologhi dell’*Uomo*, dell’*Umanità* e del *Tempo*: in essi, come ha scritto Tommaseo, «l’uomo in prima, e poi l’umanità, si lamenta de’ suoi dolori, e il tempo risponde».¹³⁸ Nell’ultimo monologo, infatti, quello del *Tempo*, il dolore è inteso come una prova necessaria della vita, attraverso la quale si impara ad amare:

Pria tacita stilla, poi rivo lucente,
Qua fonda fiumana, là sozzo torrente,
S’accolgon gli affetti, concorrono al mar.
Nell’ira villana, nel vile periglio,
Nell’esule patria, nel libero esiglio,
Ne’ dubbi, nel sangue s’impara ad amar.
(vv. 67-73)

L’ultimo dei componimenti non appartenenti ad alcun gruppo è la breve, ma densissima, poesia religiosa [15] *Cristo*. Liberatore dell’uomo, Cristo, scendendo nel pane della comunione, ‘trasmuta e rende’ «le coscienze umane / Ostie di vita» (vv. 1-6). Il «misterio» della transustanziazione si deve perciò ‘rinnovare’ spesso («Forz’è si rinnovelli / Spesso il misterio, e mora / L’agnel per man degli empi», vv. 13-15), affinché la «vita» ‘balzi’ fuori dalla morte (vv. 17-18).

¹³⁸ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 258.

La prima sezione delle *Confessioni* si conclude con il gruppo delle quattro poesie politiche: [16] *L'Italia*, [17] *Napoleone*, [18] *Arcadia Romana* e [19] *Libertà*. *Ad un fuoruscito infermo a morte*. Nell'ode in ottonari [16] *L'Italia*¹³⁹ Tommaseo mostra le sofferenze dell'Italia («Sola, inerme, tramortita / Giaci, o donna delle genti», vv. 1-2) e rivolge una preghiera a Dio perché metta fine al suo dolore (la parola «dolor» è ripetuta in chiusura di tutte strofe della poesia). Così nell'ultima strofa:

A te chiami, e si consigli
Col tuo Verbo la tradita.
Tu la via, tu sei la vita;
Tu sottraggila a' perigli
Della speme e del terror.
Tu la campa da' suoi figli,
Dagli amici e dagli amanti.
Voi che in lei nasceste, o Santi,
Tregua orate al suo dolor.
(vv. 46-54)

Segue il madrigale antico [17] *Napoleone*. Le prime due terzine del madrigale sono occupate dalle domande del poeta a Napoleone, non nominato nella poesia: «Di', non sentivi il gemito incessante / Dei mille ignoti in nome tuo morenti?» (vv. 2-3); «Di', non vedevi Italia a te chiamante / Siccome creatura che si muore?» (vv. 5-6). Alla quartina finale è affidata la considerazione che Napoleone fu lo strumento inconsapevole del disegno di Dio:

Delle forti opre e delle ree che oprasti
Le più grandi a te stesso erano ignote:
E Iddio col molto sangue che versasti
Scrisse d'amor misteriose note.
(vv. 7-10)

Segue l'infiammata accusa politica e religiosa di [18] *Arcadia Romana*, il sonetto «con intercalare» in cui un ritornello di un verso è ripetuto dopo ciascuna quartina e terzina. In essa si alternano i dialoghi irreligiosi di arcadi e cardinali: «Cantiam le vaghe donne. E i re scettrati», dicono, ad esempio, i cardinali *Bernetti* e *Macchi* (v. 5). Conclude il gruppo la ballata [19] *Libertà*, dedicata a un giovane esule ferito a morte (il piemontese Paolo Pallia).¹⁴⁰ All'elenco delle sofferenze della sua condizione di esule («Tutti del pigro inglorioso esiglio / Ricever dêi nel cor gli ottusi strali», vv. 9-10) segue, nella parte conclusiva della ballata, un inno alla libertà, intesa come un dono divino: «Non è scintilla di percossa pietra libertà / Ma raggio eterno è libertà del cielo» (vv. 33-34). Anche se gli uomini non sono ancora degni della libertà («Noi del tuo spiro, o santa, ancor non degni», v. 40), Tommaseo proclama, nella conclusione, la sua fiducia nel rinnovamento dell'umanità attraverso l'esperienza del dolore:

¹³⁹ Si rimanda alla lettura che della poesia ha fatto Giacomo Debenedetti: G. Debenedetti, *Tommaseo: quaderni inediti* [lezioni inedite del 1958-59 e 1959-60], presentazione di A. Moravia, Milano, Garzanti, 1973, pp. 191-198.

¹⁴⁰ N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, cit., p. 97.

Ma nostra mente, a ciascun dì che cade,
È d'un peso d'errore alleggerita.
Più invecchia e più l'oppressa umanità
Si sente nel dolore ingiovanita.
Noi cadrem, secche foglie; e maggior vita
N'avrà la pianta che del sole a' rai

Eterni, eterna sorge: e fien gli affanni
Nostri alle genti afflitte esempio e scola.
(vv. 45-52)

Con questa ballata si chiude la prima sezione delle *Confessioni*, quella di tema universale. La seconda sezione si apre invece con un gruppo di tre poesie tutte centrate sulla figura del poeta e sulla vicenda biografica che lo ha portato all'esilio volontario. Il primo di questi testi, il sonetto ritornellato [20] *Educazione*, contiene un autoritratto poetico di Tommaseo. In esso l'autore dichiara che, nonostante egli abbia ricevuto dalla «natura» un carattere pieno di contraddizioni («Al vario viver mio negò natura / Schietto duol, schietta gioia, amore schietto; / Diemmi un tedio operoso, una mistura / Di gaudio amaro e di sdegnoso affetto», vv. 5-8), egli può opporre la sua «anima severa» alla «misera età» in cui vive; la madre infatti lo ha educato nell'amore e nella religione (vv. 12-16):

Chi nell'amore, e chi nella sventura,
Altri fra 'l sonno, ed altri fra il dispetto,
Quale in dì tetro, e quale in notte pura,
Fu nel ventre di sua madre concetto.

Al vario viver mio negò natura
Schietto duol, schietta gioia, amore schietto;
Diemmi un tedio operoso, una mistura
Di gaudio amaro e di sdegnoso affetto.

Ahi di misera età misero figlio,
Che infaticata in suo languor, vaneggia
Tra 'l sorriso, il sospiro e lo sbadiglio!

Ma 'l dì ch'io di te nacqui, o madre mia
(Deh che innanzi la morte ancor ti veggia!),
Dal tuo sorriso e dal sospir venia,
Educator dell'anima severa,
Alle mie labbra, un bacio e una preghiera.

L'ode [21] *Vocazione*, che riprende complicandolo il metro della *Risurrezione* di Manzoni, è il «testamento in ottonari» di Tommaseo¹⁴¹ scritto nell'ottobre del 1833. In esso il poeta prefigura a sé stesso due opposte possibilità future: la morte o la vita. La contrapposizione tra i due destini è marcata dalla ripetizione presente negli *incipit* della prima e della quarta strofa: «Una voce in cor mi suona / E mi dice: “tu morrai [...]”» (vv. 1-2); «Una voce in cor mi suona / E mi dice: “tu vivrai [...]”» (vv. 25-26). Entrambe le sorti il poeta offre a Dio («Della vita e della morte / I tesori io sacro a te», vv. 63-64). In [22] *Esilio volontario*, in cui il metro della *Risurrezione* è trasposto in senari, egli raffigura la sua condizione morale e psicologica all'inizio dell'esilio, rivolgendosi alla sua «anima stanca».¹⁴²

Risorgi, rinfranca
La possa smarrita;
O anima stanca,
Conosci la vita.
Tua patria è l'esiglio,
Tua sede il periglio,
Tua legge l'amor.
(vv. 1-7)

In questo testo Tommaseo si prescrive, come ha scritto Giacomo Debenedetti, «una sorta di catechismo morale»¹⁴³ cui conformare la propria vita di esule; soprattutto egli si mette in guardia dal fidarsi di sé stesso e del suo cuore «vano»:

E il vano tuo core
Infido a se stesso,
Dal proprio vigore
Turbato, compresso,
A guisa di brando
Il duolo aguzzando
Verrà contra sé.
(vv. 36-42)

L'ode successiva, [23] *Solitudine*, introduce il tema della confessione delle colpe del poeta, contenendovi il resoconto delle sofferenze inflitte alla propria madre: «Baciai di donna estrania, / Come di madre, il viso; / Né la tua pura angoscia / Né 'l puro tuo sorriso / M'han tocco di pietà» (vv. 9-10). Forse un giorno, scrive il poeta, egli proverà «rimorso» delle proprie azioni: «Tempo verrà che vividi / Col declinar degli anni / Quasi rimorso indomito / I tuoi materni affanni / Risorgeranno in me» (vv. 49-53). Il suo destino è però tutto rivolto al compito civile e morale che egli si è assunto nei confronti degli altri uomini:

Tardo e superbo, all'anima

¹⁴¹ Così definisce la sua ode Tommaseo nella lettera a Capponi del 27 luglio 1833 (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 9). Si rimanda alla lettura che della poesia ha fatto Debenedetti: G. Debenedetti, *Tommaseo: quaderni inediti* cit., pp. 185-191 e pp. 257-288.

¹⁴² La poesia è stata scritta nel primo periodo dell'esilio, a Marsiglia nel 1834, in una tappa del viaggio verso Parigi.

¹⁴³ G. Debenedetti, *Tommaseo: quaderni inediti* cit., p. 201. Si rimanda alla lettura del critico (ivi, pp. 198-205).

S'apprese un gran pensiero,
 Farmi agli afflitti popoli
 Nunzio del santo vero,
 A Italia mia legar
 Gli esempi del patire,
 Vincer pregando l'ire,
 L'ire d'amore armar.
 (vv. 81-88)

Nonostante il poeta e la madre siano destinati a morire l'uno lontano dall'altra («Forse divisi, o povera / Madre, il terreno esiglio / Lasciar dovremo», vv. 105-107), in punto di morte la preghiera della madre «scenderà benefica» sul figlio (v. 113), come una assoluzione: «E scenderà da lei / Rimedio ai falli miei, / Conforto al mio cammin» (vv. 118-119).

L'ode [24] *Agli amici. In morte d'un d'essi* è dedicata all'amico Antonio Marinovich, morto nel 1834. La poesia è una originale rielaborazione della sestina lirica, poiché le strofe di sei versi sono legate a coppie tramite l'inversione della sequenza rimica. Ad essa Tommaseo affida un commosso ricordo dell'amico sebenicense, cui confessa i torti commessi nei suoi confronti: «Or gl'insani sospetti e i cenni alteri / Tornanmi innanzi, e ne vergogno e piango: / Ma poca al fallo è la vergogna e il pianto» (vv. 46-48). La poesia è anche l'occasione, per il poeta, di rendere omaggio ai molti suoi amici, i cui nomi sono però sostituiti dai puntini di sospensione. Tra questi si contano Sebastiano Melan, Michele Sartorio, il poeta Samuele Biava, Antonio Rosmini («Alto Rosmin¹⁴⁴ che in questo esiglio porte / D'angelo il cor, di cherubin la mente», vv. 86-87), inoltre Alessandro Manzoni, anche se i versi a lui riferiti sono interamente omessi nella stampa.¹⁴⁵

Inizia con [25] *Ad una* il gruppo più consistente della seconda sezione, formato da otto poesie di tema amoroso dedicate a diverse figure femminili. L'unità della serie è rafforzata dal fatto che le sei poesie centrali hanno tutte il medesimo titolo *Ad altra*; le conclude, quasi a riepilogo delle precedenti, la cantata [32] *Tutte*. Benché Tommaseo taccia sempre i nomi delle donne, la loro identità in molti casi è rivelata dal poeta nel carteggio con Capponi.¹⁴⁶ L'ode-canzonetta [25] *Ad una* venne scritta a Firenze per la figlia di Gino, Ortensia Capponi; in essa Tommaseo esprime l'impossibilità del loro amore a causa della loro differenza sociale, lei marchesa e lui povero esule:

Non vedi? - A te di rosei
 Piacer trapunta veste,
 A te le chiome in lucida
 Gemma ed in fior conteste:
 A me solinga e povera

¹⁴⁴ Il nome è omesso nella stampa, ma è integrato da Manai sulla base della lettera di Tommaseo a Capponi del 27 novembre 1834 (N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 270).

¹⁴⁵ I versi a Manzoni non compaiono nemmeno nell'appendice di poesie delle *Memorie poetiche*. Essi sono stati integrati da Pecoraro sulla base della lezione contenuta nelle memorie *Un affetto*: «[...] e la miseria mia / Al cantor d'Ermengarda e di Maria / (A cui tutto è nel cor l'alto intelletto) / Fe' tremante la voce, umido il ciglio», vv. 90-93 (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 415-416).

¹⁴⁶ Tra le donne presenti nelle *Confessioni* figurano anche alcune prostitute frequentate da Tommaseo a Parigi, Elisa, Teresa, Celina (si veda per ciascuna poesia il commento di Manai: N. Tommaseo, *Confessioni*, cit.). Si veda inoltre il saggio di Antonio Pomarici: A. Pomarici, *Donne e amori nella giovinezza di Niccolò Tommaseo*, Napoli, Federico & Ardia, 1953.

Vita di spregi, e gl'impeti
Di non compianto duol;
E degli altrui dolori
Rimorso, e senza fiori
Tomba in estranio suol.
(vv. 21-30)

La ballata antica [26] *Ad altra*, composta da una sola strofa, è dedicata a una donna portoghese che ha prestato l'ombrello al poeta.¹⁴⁷ I primi tre versi della ripresa sono omessi nelle *Confessioni*. La poesia si svolge attorno alla considerazione che da un semplice oggetto, l'ombrello appunto, «escon talora / Dolci pensieri all'anima amorosa» (vv. 3-4). Nell'ode-canzonetta successiva, [27] *Ad altra*, per la principessa Cristina Trivulzio di Belgioioso, il poeta ritorna sul tema dell'amore impossibile tra lui e la donna: «T'amerei se, al mondo ignota, / In un povero vestir, / Su la pallida tua gota / Non spirasse del gemmato / Volgo il gelido respir» (vv. 1-5). Alla canzone antica di stampo petrarchesco [28] *Ad altra* è affidata invece la dichiarazione della volontà del poeta di rinunciare definitivamente all'amore. Il suo addio all'amore deve però comportare un necessario, radicale mutamento della sua vita:

Troppo sprecai la vita;
E pien del mio desiro,
Scarsa accolsi pietà de' mali altrui.
Or Iddio mi rinvita
Per la via del sospiro
All'amor ch'ogni cosa abbraccia in lui.
(vv. 23-28)

Il poeta dunque si impone di distaccarsi da sé stesso, rivolgendo la propria attenzione agli altri uomini:

La lieta e rea ventura,
E la materia e Dio,
Le somme e l'ime gioie in me provai.
D'ampia amistà sicura
E di brutal desio
E di virginea tenerezza amai.
Or non più su' miei guai
Ma sugli altrui dolori,
Sì fieri e sì diversi,
Canto e pietà si versi;
Sull'empie gioie, e sui traditi amori;
Sulle oziose cure,
Sulle audaci paure.

¹⁴⁷ Cfr. la *Nota critica* alla poesia di Manai (N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., pp. 283-284).

Franca d'immondi affetti
Potrà l'eterea mente
Regnar sé stessa e le soggette cose.
(vv. 75-90).

Solamente quando si sarà liberato dagli «immondi affetti» dell'amore, il poeta potrà essere padrone di sé stesso.

Nell'ode-canzonetta [29] *Ad altra*, Tommaseo descrive l'effetto benefico dell'amore sulla sua anima «che domata dagli anni / E dal tedio, cadria» (vv. 6-7). L'amore ha qui l'aspetto del «piacente sorriso» di una fanciulla povera, che «tra i fucati affetti / Di cittadine mura» ('fucato' vale finto) mostra al poeta «gli schietti / Color della natura» (vv. 18-20). Ricorre nella poesia il motivo della contrapposizione tra arte e natura, trattato anche in altri testi. La poesia è introdotta da una strofetta di tre versi, probabilmente su imitazione della ripresa della ballata antica; la scelta di porre accanto a quest'ode-canzonetta la ballata antica [30] *Ad altra* fa risaltare l'originale contaminazione dei due metri operata da Tommaseo. In questa ballata ([30] *Ad altra*) l'impossibilità dell'amore è determinata dalla giovane età della donna: «Non son per te. Tu troppo nova ancora, / Io troppo antico dell'aspro sentiero. / Ne' medesmi dolor non s'addolora, / Né ben s'abbraccia il tuo col mio pensiero» (vv. 13-16). Nella poesia successiva, l'ode-canzonetta [31] *Ad altra*, dedicata a Geppina Catelli, Tommaseo ammette le sue «terribili» colpe nei confronti della donna che a Firenze gli fu «Madre, sorella, amante» (v. 7):

Dunque per me più misera
Vivesti, e per me rea!
Ingrato, io di terribili
Gioie e di speme empiea
Quel cor che, poi frustrato,
Lavar con tante lacrime
Doveva il mio peccato.

Ella esultò negl'impeti
D'un inconcesso amore:
E me spietato e perfido
Diceva, e non migliore,
Allor ch'ai desiosi
Suoi baci, qual fantasima
Di morte, Iddio frapposi;
(vv. 29-42)

Il poeta chiede dunque al «Signor degli Angeli» (v. 57) e alla «Vergine» (v. 66) di avere pietà della donna: dal momento che «le sue colpe» furono causate dal poeta, sarà lui a dover scontare «i suoi dolori» (vv. 59-60). I versi conclusivi dell'ode offrono una sintesi efficace di questa serie di poesie d'amore delle *Confessioni*:

S'è ver ch'amore all'anima
È spiro, i' vissi assai:

Molti e profondi e insoliti
Affetti esercitai.
Non di piacer fiorita
Ma calda di memorie
Mi correrà la vita.
(vv. 78-84)

Il poeta confessa in questi versi di avere provato diverse esperienze affettive («Molti e profondi e insoliti / Affetti esercitai»). Tuttavia, quasi per consolarsi del fatto che egli si è spesso negato volontariamente l'amore, Tommaseo afferma che la sua vita, se pure non è stata piena di piaceri, almeno sarà per lui «calda di memorie».

Il gruppo di poesie d'amore si conclude con la cantata [32] *Tutte*, in cui il poeta, quasi riepilogando il contenuto delle poesie precedenti, rammenta tutte le donne «cui Dio / Concesse presentir quanto d'affetti / Fosse oscuro tesoro in me sepolto» (vv. 173-175). Il metro della cantata, grazie alla sua alternanza di recitativi narrativi e sezioni liriche delle arie, consente a Tommaseo di ricapitolare distesamente le memorie dei suoi amori,¹⁴⁸ che si prolungano addirittura per 220 versi.

Gli ultimi due componimenti delle *Confessioni* si possono considerare l'epilogo della raccolta, così come le prime due poesie potrebbero costituire il prologo. I distici di endecasillabi [33] *Espiazione. Ad A... P...* sono la risposta di Tommaseo «a un'epistola in versi di Alessandro Poerio».¹⁴⁹ Le lodi dell'amico sono per Tommaseo «rampogna... possente» (vv. 5-6), e infatti egli stesso ammette i propri errori (vv. 5-8):

Mesto sentire, e lieta fantasia,
Veloci affetti il mio genio mi dié.
E tra l'audacia de' pensier fioria,
Qual fiore in selva, il pudor della fé.

Ma per ingrate terre i' derivai
La limpid'onda che scese di ciel;
E gli erranti per l'alto idoli amai
Gravare, indegno, di sordido vel.

Muta allor di splendori ed in gramaglia
Rinvolta i' vidi natura seder;
E infaticata sentii la battaglia
Fremermi dentro de' molli pensier.

¹⁴⁸ Scrive Tommaseo inviando la poesia a Capponi l'11 agosto 1834: «Rimembranze sono, non piaghe recenti» (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 150).

¹⁴⁹ N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 312. Annota Tommaseo nel *Diario intimo* il 20 dicembre 1836: «Riveggo versi col Poerio, e parlo di poesia; c'imparo. Scrivo *E anch'io*, in un dì» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 207). Inviando la poesia a Capponi, tra l'11 e il 15 gennaio 1835, scrive Tommaseo: «Questi ch'ora vi mando sono indiretti a Poerio, che con suoi molto belli lodava le mie peregrine virtù, e confessavasi un po' peccatore. E i suoi mi paiono tali, ch'io sento vergogna di mostrargli i miei» (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., pp. 207-208). Informano i curatori del carteggio che «i versi del Poerio al Tommaseo sono le terzine, *Come indarno venuto a questa luce*, a pag. 83 delle *Memorie liriche* (Parigi, Didot, 1843) e 123 delle *Poesie* (Firenze, Le Monnier, 1852)» (*ibidem*, in nota).

(vv. 9-20)

Sembra che il poeta si ritenga colpevole di avere intorbidato la «limpid'onda» dell'ispirazione poetica, ricorrendo nelle sue poesie ad un linguaggio eccessivamente metaforico e appesantito dalla retorica (vv. 13-16). Tommaseo, dopo avere ricordato i piaceri che si è negato («Quante a te gioie, e quante invidiasti / Dolci mestizie, vagante mio cor!», vv. 29-30), si esorta a rialzarsi dai propri errori:

Deh s'erga almeno con nobile vol
L'ingegno affranto; e questa voce fioca,
Armoniosa d'affetto e di duol,

Suoni del mio pentir; suoni all'uom pio
Gioia e preghiera, al caduto pietà:
Suoni alle genti la tua legge, o Dio,
Suoni la luce di tua libertà.

(vv. 33-40)

La seconda parte della poesia è occupata da una descrizione dell'«universo», concepito come uno «spirito» compenetrato da Dio, che ricorda quella presente nella saffica [2] *L'universo. A giovane donna*:

Questa che move e sta, suona ed olezza,
E in sette brilla ed in mille color,
E palpita di morte o di bellezza,
Materia arcana, pregnante d'amor,

È aura che da lunge messaggera
D'ignote terre, volando ne vien;
È di voci armonia che non intera
Giunge, e si perde nell'ampio seren.

Questo che dell'amor suo ne circonda
Ampio universo, e si curva su me,
Spirito è tutto: e, come sole in onda,
Dio vi penètra e lo compie di sé.

(vv. 65-76)

Chiude le *Confessioni* la canzone antica [34] *Felicità. Ad una vecchia*. Il tema della poesia è la contrapposizione tra il poeta e una vecchia «curva, tremante, avvolta in vili panni» (v. 1). Si riporta la quarta stanza della canzone, in cui l'opposizione tra il poeta e la donna è più esplicita:

Come più bello il sole inver la sera,
Come d'autunno i fior sembran più gai,
Così la vita che a te fugge omai
È più sgombra d'inganni e più sincera

Di quïete memorie e di preghiera.
Tu le smanie cocenti
D'acri desir non senti,
Né per vani lamenti
Del duol la noia ti si fa piú nera.
(vv. 24-27)

Mentre il poeta è turbato da desideri molesti, pungenti («acri desir», «smanie cocenti») che lo fanno soffrire fino alla «noia ... piú nera», la vita della vecchia, che si sta avviando alla sua fine, è invece «sgombra d'inganni» e acquietata dai ricordi e dalla preghiera. Nella sesta stanza della canzone, il poeta si rivolge a sé stesso:

O tu che il cielo hai stanco de' tuoi lai,
Perché dunque al piacer l'anima chiudi?
Che? gli unanimi amici e i dolci studi,
E una pia, che di te pensa, non hai?
(vv. 46-49)

Egli si impone dunque di non lamentarsi piú, e di gioire per tutte le bellezze «che 'l paradiso / Intorno a te diffonde» (vv. 9-10), dal momento che esse sono «largo compenso» alle sue sofferenze:

Un raggio, un'armonia, nel cui sorriso
S'apra a nuovi pensier l'alma languente,
Una parola che nel cor si sente,
Un tacer con pietate, un mirar fiso,
Un lampo di piacer che 'l paradiso
Intorno a te diffonde,
E come il ciel profonde
Bellezze disasconde
A cento a cento in un girar del viso;

È di molti martir largo compenso.
(vv. 55-64)

Come si spiega nell'ottava stanza, l'ultima della canzone, è l'«ignoranza sublime» della vecchia che le fa immediatamente percepire il mistero dell'universo. A lei addirittura «Iddio parla nel petto / Le sue dolci parole»:

A te pur, lassa, Iddio parla nel petto
Le sue dolci parole, a te 'l diletto
Piú vergine, e 'l martir fa meno intenso
Ignoranza sublime. E solo io penso
Al tuo dolor, tapina;
E il pensier mio s'inchina
A te che un dì regina

Forse tener vedrò l'etere immenso.
(vv. 64-72)

Nell'ultimo verso delle *Confessioni*, il poeta si professa colpevole della felicità che si è negato: «E un dolor solo è vero, il fallo mio» (v. 81).

C) Giudizi

Nelle memorie politiche intitolate *Un affetto*, composte nel 1838, Tommaseo riassume così la vicenda della pubblicazione delle *Confessioni* e, più genericamente, l'accoglienza dell'opera:

A stampare le Confessioni m'incuorò Gino Capponi, fiorentino, un de' più ingegnosi e più colti e popolari signori d'Italia, scrittore di composta eleganza. [...]

Egli a stamparle mi prestò il danaro, né mai potetti sapere se gli esemplari vendutine in Italia coprissero il debito mio; ma lo spero: e ad ogni modo lucrato non ci ho sembra io grandemente.

Le dette Confessioni non dispiacquero a chi aveva senso di poesia, sebbene troppi versi ci fosse più argutamente pensati che caldamente sentiti. Sentiti erano, ma l'espressione lambiccata li faceva parere usciti dall'ingegno piuttosto che dal cuore profondo.¹⁵⁰

Il libro inizia ad essere letto a Parigi nei primi giorni dopo la stampa, come si ricava da alcune annotazioni di Tommaseo nel *Diario intimo*. Tommaseo doveva subito avere chiesto l'opinione di Luigi Cicconi, improvvisatore di tragedie e poeta, se già il 13 febbraio registra che quest'ultimo gli fa «osservazioni invocate».¹⁵¹ Il 14 febbraio Fauriel legge le *Confessioni* («Iersera dalla Belgioioso; al Fauriel non dispiacciono i versi»)¹⁵² Il 22 febbraio la principessa di Belgiosioso gli comunica che «ha letto i versi e non le dispiacciono».¹⁵³ Inoltre alcuni amici lo aiutano a smerciare le copie del libro.¹⁵⁴

I primi giudizi sulle *Confessioni* arrivano da Firenze, e vengono riportati al poeta da Capponi, nella lettera degli ultimi di marzo del 1836:

Le *Confessioni*, come poesia, non sarebbero molto cercate. Lo sono per il nome dell'autore; poi s'avvezzano anche alla poesia. E tutti, inclusive i sapienti, le trovano poesia vera, e bellissima, a luoghi, come è sempre la poesia. Quelle parti che non lodano, accusano di oscurità, e alcuni metri non piacciono. Dicono: perché ammazzare tanta armonia, quanta il signor Niccolò ne sa produrre, cercando metri arbitrarj e qualche volta un po' strani? Questo,

¹⁵⁰ N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, cit., p. 99. L'indicazione di alcuni dei passi citati in questa rassegna di giudizi sulle *Confessioni* si deve alla consultazione di: A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 23.

¹⁵¹ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 236.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Il 6 febbraio: «Il R... chiede altri esemplari del libro mio»; il 7 febbraio: «Il Cicconi mi vende dieci esemplari de' versi»; il 10 febbraio: «Il L... mi colloca di molti esemplari»; il 18 febbraio: «Il Bianchi prende per la Belgioioso quindici esemplari de' versi [...] Il Leopardi mi copia i versi per il Cobiانchi, che li gradisce, e viene»; il 22 marzo: «Il Pomba mi scrive gli mandì i miei versi». Il 21 febbraio Tommaseo annota che dà il manoscritto dei suoi versi a Giovanni Stefani: «Gli do il manoscritto de' versi miei per memoria» (ivi, pp. 236-240). Il 12 settembre 1836: «L'Accursi compra delle *Confessioni* cinquanta esemplari» (ivi, p. 255).

già vi sarete accorto che lo dico io; ma non lo dico solo. Gli esametri d'Elena non mi vanno a sangue. E perché mettere puntini, senza bisogno né buona scusa? perché sopprimere: *l'ira immite, e de' popoli e de' re?* Un'altra volta che stampiate versi (e dovete farlo perché poeta siete), stampategli, per Dio, tutti interi.¹⁵⁵

In nota alla lettera di Capponi, i curatori Isidoro Del Lungo e Paolo Prunas riportano anche il giudizio di Giuseppe Montanelli, anch'egli collaboratore della «Antologia», affidato a una sua lettera a Tommaseo del medesimo mese, il marzo 1836:

Non saprei qual critica fare ai tuoi componimenti. Più si leggono, e più essi sono eloquenti. Se fosse difetto d'un componimento il non presentare subito, a chi legge, le sue bellezze, direi che di questo difetto peccano i tuoi versi. Fa mestieri, per gustarli, leggerli e rileggerli più volte; ma, alla fine, siamo sempre certi di trovare un bel concetto. Credo che la maggior parte di quei tuoi componimenti non diverrà popolare in Italia per questa ragione, ma saranno delizia delle anime gentili che pensano. Il componimento più spontaneo, e in conseguenza più intimamente poetico, è quella lirica *Ad una* che comincia *Allora allor nell'anima*. Io son d'avviso però, che la novità dello stile sia una delle ragioni per cui le tue poesie non sono facilmente capite da tutti. Quell'esametro non mi è piaciuto punto: anzi, mi è stato impossibile seguirne la lettura fino al termine, benché mi ci sia provato più volte.¹⁵⁶

Dopo la lettera di marzo, Tommaseo il 13 agosto 1836 chiede a Capponi di approfondire il suo giudizio sulle *Confessioni*:

Se voi m'aveste indicato i luoghi dove la mia poesia è poesia, m'avreste fatto carità; ma gli è un troppo chiedere ad uomo felice. Vorrei sapere se Elena, senza la fascetta degli esametri, vi paia spettabile in sé. Quanto agli esametri, avrete avuto, credo, una mia piena di versi latini e di greci. E le leggi al mio esametro imposte son più rigide delle seguite fin qui. Ma poiché non vogliono, non farò più.

E quali altri versi paiono strani? Vorrebbero: *Bella Italia, amate sponde...*¹⁵⁷ Farò. Pur troppo sono in vena da ciò.

I versi alla Sand non furono intesi. Colpa mia. A voi e a due o tre altri piacquero; e m'è assai, ma non tutto.¹⁵⁸

Risponde Capponi l'8 settembre 1836, soddisfacendo la richiesta dell'amico:

Li esametri, alle corte, non mi piacciono. Le citazioni ch'ebbi nel foglio a parte (un po' di greco mi rallegra sempre l'anima), li mostrano lavoro eruditissimo; a me già senza questo parevano sopraccaricati (italiano o no che sia, non me ne importa un c...) di lingua omerica. E per dirvi qualcosa degli altri metri, quello alla Sand mi va poco; quel tronco m'inquieta, e

¹⁵⁵ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., pp. 402-403.

¹⁵⁶ La lettera di Montanelli, «inedita, senza data, ma certo del marzo 1836», si legge in: N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 403 (in nota).

¹⁵⁷ Si tratta dell'ode-canzonetta *Per la liberazione d'Italia* di Vincenzo Monti (A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 25).

¹⁵⁸ Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., pp. 462-463.

in tutta quella composizione è un po' di sussulto convulsivo. Ma è tra quelli dove sia più poesia, per chi ve la sa trovare. Ed anche nel coro troppa varietà di metri, e passaggi un po' crudi. E qualcosa d'incomposto è anche in ...¹⁵⁹ (maniera d'esprimersi assai filosofica, e che giustifica la vostra...) Ma questo, e la *Solitudine*, sono tra le più ispirate; e in tutte è poesia, fuori che ne' puntolini. Il Centofanti faceva un articolo sulle *Confessioni*, da mettersi nel *Progresso*. Ma già sapete com'è; avrà cominciato in questo tempo venti altre cose, finita nessuna.¹⁶⁰

Una lettera di Tommaseo a Capponi, del 11-14 ottobre 1836, contiene di riflesso anche il giudizio non certo lusinghiero di Manzoni. A Capponi che il 28 luglio 1836 gli scriveva: «Chi vi disse non fatto per la poesia era una gran bestia»,¹⁶¹ Tommaseo risponde, nell'ottobre: «Voi dite gran bestia chi mi credette non nato alla poesia: e tra coloro che con doloroso silenzio, con fredde lodi, e con obliqui consigli, me ne sconfortarono, è un certo Manzoni».¹⁶²

Il 2 maggio 1836 Tommaseo invia le *Confessioni* ad Alessandro Poerio, rientrato a Napoli dall'esilio nel marzo del 1835. Con lui, come si è già osservato, Tommaseo ha discusso di poesia a Parigi, e a lui ha sottoposto i suoi componimenti. Il giudizio di Poerio sulle *Confessioni* è affidato allo scambio epistolare tra il maggio e l'ottobre del 1836.

Scrivete Tommaseo a Poerio, il 2 maggio 1836, inviandogli una copia delle *Confessioni*: «Di me ho poco da dire. Ho stampato i versi e ve li mando. Correggeteli; mandatemi le osservazioni vostre sugli argomenti, sui metri, sul numero, sullo stile. Ditemi se vi paiano poesia, dove e quando. Non li mostrate: e chi li vuol leggere (se pur qualcuno li vuole) li ordini a Firenze: e' vi sono. Questo dico per ritrarne la spesa. Vieusseux li vende».¹⁶³ Nella lettera, Tommaseo comunica inoltre a Poerio di aver incontrato Giovita Scalvini (i due si erano conosciuti nella primavera precedente, ma i loro rapporti si approfondiscono nella primavera di quell'anno, il 1836): «Anch'io vi vedrei volentieri. Dacché mi lasciate, non ho più con chi parlare di poesia, dico di poesia vera. Fu qui lo Scalvini di nuovo, lo conobbi meglio, e lo conobbi più poetico ingegno che non mi paresse. Gli è tornato a Bruxelles».

Il 13 luglio 1836, da Napoli, Poerio esprime il proprio giudizio sulle *Confessioni*. La lettera ha la profondità e la completezza di una vera e propria recensione, perciò la si riporta integralmente:

Ora mi affretto di parlarvi delle vostre liriche. Desiderate che io vi dica con ischiettezza, se a me paia esservi dentro vera poesia e dove più specialmente.

Io vi dirò dunque senza adulazione che ne' vostri versi è poesia profonda e sentita, copiosa di pensieri e ricchissima d'affetto. Ed in molti luoghi è novità non cercata, in molti sicuro ardimento. Errando tra vari soggetti e di natura differentissima, avete serbato l'unità intrinseca del sentire, e tutti i componimenti presi insieme sono un inno bellissimo di spiritualismo,

¹⁵⁹ La trascrizione lacunosa della lettera, da parte di Isidoro Del Lungo e Paolo Prunas, è dovuta al fatto che nel manoscritto «è ròsa la carta» (*ibidem*).

¹⁶⁰ Ivi, p. 474. La lettera è citata da Rinaldin (A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 25).

¹⁶¹ Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 456.

¹⁶² Ivi, p. 482. Bezzola commenta così la reazione di Tommaseo al giudizio di Manzoni: «Al Tommaseo parigino, ormai vicinissimo alla sua stagione maggiore, il sapersi dal Manzoni creduto poco atto alla poesia doveva bruciare violentemente nel ricordo, un po' per la quasi morbosa sensibilità tommaseiana, molto anche perché proprio Niccolò era stato testimone degli entusiasmi del Manzoni per i versi del Grossi» (G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, cit., p. 103).

¹⁶³ A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, cit., p. 167.

all'infuori del secondo intitolato *L'Universo*, il quale, benché abbondi di squisiti pregi, ritrae più di un panteismo non dissimile da quello che trovasi espresso in parecchie liriche di Göthe.

Forse più affettuosa e tenera di ogni altra è quella composizione che avete chiamato *Solitudine*. Gli *Ignoti* è un'elegia di nuovo esempio, non piagnolenta e scapigliata, ma piena di un'immaginazione concitata e malinconica, che accarezza ed idoleggia il dolore. Nelle *Memorie* la riflessione e la fantasia si abbracciano con tanta concordia, che n' esce fuori un composto meraviglioso. Nella *Poesia* sono cose bellissime, ed avete con largo e vario volo toccato le cime del bello, ed evitato il didascalico languore. Quantunque sparso di forti tocchi e di idee complessive, che molte altre ne richiamano alla mente, mi piacciono meno le composizioni, nelle quali sotto forma drammatica introducete a parlare ora l'Uomo, ora l'Umanità, ora la Morte, ora gli Angeli, ora il Tempo, ora la Speranza. Queste personificazioni non mi finiscono di piacere, se non quando sono rapidissime a guisa d'immagini; ma, ordinate a far soliloqui o dialoghi come personaggi di drammi, sogliono raffreddare. Nelle poesie per donne parecchie mi vanno a genio, particolarmente quella che comincia: «T'amerei se al mondo ignota ecc.». Ma sono troppe, tanto più che la materia è rifiuta nel componimento intitolato *A tutte*, il quale ha grandi bellezze ma pecca di prolissità. Dimenticava i versi *Ad Una*, che assai mi piacciono; se non che in qualche luogo mi riescono oscuri. Potenti sono gli altri che cominciano «Oh di timida speme»; ma perché tante interruzioni e lacune, e spesso lasciate in bianco tanto da sospendere il senso? In generale non lodo quest'usanza, che può sembrare affettazione. Neppure approvo l'indicazione accurata del luogo, del tempo e talvolta della disposizione d'animo, con cui fu scritto ciascun componimento. Debbo anche dirvi con tutta franchezza che parecchi de' metri da voi scelti non mi si confanno all'orecchio. Ne' versi indiretti a Giorgio Sand è grandissima forza di pensiero, ma gli ottonari senza rima non mi paiono poter soddisfare all'armonia. Così pure è pieno d'affetto il componimento *La notte del dolore*, ma il metro la illanguidisce assai. Non so poi come un uomo del vostro altissimo ingegno abbia voluto ritentare l'esametro italiano. La *Vocazione* mi commuove assai. Nella *Felicità*, versi diretti ad una vecchia, sono bellezze recondite e delicatissime. Nella *Libertà*, per un fuoruscito infermo a morte, sono anco notabili pregi.

Eccovi sinceramente il mio giudizio. In pieno queste poesie vanno per una via nuova, cioè per la via della Natura: tanto maggior arte vi è dentro: lo stile è spesso felicemente negletto, e pieno di spezzature: rade volte dà nel basso e nello strano. La lingua è schietta e viva, all'infuori di pochissime mende. Il vostro ingegno abbondante e concitato trova meravigliosamente le idee accessorie e le opposte, ma questa medesima ricchezza lo travia di tempo in tempo alle antitesi, non già che io le biasimi tutte, poiché sobriamente adoperate danno gran risalto alla poesia, e colgono nel vero. I pedanti accanitamente vi perseguitano e vi perseguiteranno, perché abborrono dalla semplicità, ch'è rigida condanna della loro gonfia grettezza.¹⁶⁴

A Poerio risponde Tommaseo l'8 agosto 1836:

Con troppo amore voi giudicate i versi miei. Gl'indiretti a donne son troppi, è vero: ma pochi al bisogno del cuore pettegolo. Vorrei m'indicaste le oscurità. Le lacune affettazioni

¹⁶⁴ Si cita la lettera da: R. Ciampini, *Alessandro Poerio difende Leopardi*, in *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 264-267. La prima edizione, lacunosa, della lettera in: A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, cit., pp. 168-171.

non sono, ma o per sopprimere i nomi o certi vanti, sordidi in bocca propria, quando non si conosce l'animo di chi li dice. Ne' versi a voi, quattro sono soppressi, perché c'entrava il «mendico», parola già cantata nella *Vocazione*, e ricantarla sapea di zoccolante. E così sempre una ragione o buona o triste; ma affettazione no.

Di metri, ben dite, ve n'ha di non buoni. Vi tentono anch'io; e se inciampo, non ci ricasco almen più. Volli con legge più severa ritentare l'esametro; e tutti gridano alla coglioneria, e anch'io mi do del coglione, ma non mi so pentire dell'averli fatti, a memoria forse degli esametri latini, che mi segarono il pensiero dai dieci ai vent'anni.

Se mi additaste le antitesi più peccaminose, mi fareste grazia. Quanto al panteismo di Goethe, non so, perché poche cose di lui conosco. Ma, in quella seconda, io non mirai ad essere panteista, bensì ad indicare la comunione delle cose, che non vuol dire unità di sostanza.

I versi nella *Poesia*, che a voi piacciono, a me sanno di retorica troppa, dico le tre prime stanze [...].

Lo stento e l'artificio vorrei certo aver potuto fuggire molto meglio che non feci: ma, zeppi e inzuppati d'arte, come mai rendere la Natura sempre, e con quella franchezza che sola la rende? [...]

Una cosa serbavo a dirvi per ultima, nella quale vorrei conveniste nel parer mio. Le personificazioni non mi paiono cosa turpe. Io non difendo le mie. Ve n'ha d'inutili e importune, di fredde. Ma personificare gli enti morali fu ovunque officio e bisogno della poesia, ed è istinto di natura, e lo vediamo tuttodi nella vita e nei familiari colloqui. Eschilo la forza, Omero la preghiera, Virgilio la fama. Tutta la mitologia su questo istinto si fonda. E i misteri del medio evo, più poetici assai delle tragedie nostre, di personificazioni son pieni. E n'ha Dante, il Petrarca, l'Ariosto, e Milton, e tutti. E la scuola decrepita di poesia artificiale, nella quale fummo educati, spense le personificazioni perché sconobbe la poesia delle immagini, così come la poesia della natura e la poesia dell'affetto. E alle personificazioni sostituì le considerazioni filosofiche e gli *aperçus*. Ond'io lascio alla severità del vostro giudizio l'esempio mio, ma difendo la cosa in genere, perché sento profondamente che fuor dell'immagine, in tutto il mondo animato e parlante, non è poesia.¹⁶⁵

La lettera continua con un rimprovero di Poerio a Tommaseo per quanto ha scritto a proposito di Leopardi in un articolo comparso, nel maggio di quell'anno, nel primo numero dell'«Italiano», un giornale pubblicato a Parigi dagli esuli italiani.¹⁶⁶

Nel suo intervento (firmato A. Z.), dal titolo *Della letteratura presente d'Italia*,¹⁶⁷ Tommaseo illustra quali sono state, nell'ultimo «terzo di secolo», le «tre generazioni di poeti in Italia». La prima generazione è rappresentata dai classicisti («devoti delle forme antiche, dico alle estrinseche forme, senza cura di popolarità, senza passioni altre che personali; o, se civili, tinte d'odio, comprese dalla paura»), la seconda dai romantici («amici di nuove forme, credenti, affettuosi talvolta, animati di

¹⁶⁵ Ivi, pp. 172-174.

¹⁶⁶ Per notizie sull'«Italiano», si veda: P. Ciureanu, *Gli scritti francesi di Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 67-75; I. Gabbani, «L'Italiano». *Un foglio letterario nella Parigi della Monarchia di Luglio*, tesi di Dottorato, (a.a. 2014-2015), tutor: Jean-Charles Vegliante e Luca Curti, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 - Università di Pisa (alle pp. 205-212 si tocca anche l'articolo di Tommaseo e il conseguente confronto con Poerio riguardo a Leopardi).

¹⁶⁷ A. Z. [Niccolò Tommaseo], *Della letteratura presente d'Italia*, «L'Italiano», fasc. 1, maggio 1836, pp. 11-20. L'articolo è stato ripubblicato da Tommaseo, con tagli, negli *Studi critici*: N. Tommaseo, *Conchiusione. Della letteratura presente d'Italia, e quali meriti ci abbia il Manzoni*, in Id., *Studi critici*, Venezia, coi tipi di Giorgio A. Andruzzi, 1843, pp. 313-319.

alcuna generosa speranza»), la terza è quella dei «devoti al vero ed al nuovo, con amore più caldo, con più forte ardimento»,¹⁶⁸ cioè a coloro che seguono l'esempio di Manzoni, definito «il più semplice di tutti i moderni poeti, quegli che meno si discosta dalla natura e dal vero, che meno esagera, più crede, più ama; a più virtuosi sensi dispone l'animo de' leggenti».¹⁶⁹ Leopardi viene annoverato all'interno della prima generazione, tra gli imitatori di Foscolo, e sui suoi *Canti* Tommaseo esprime un giudizio estremamente negativo:

Quella maniera di lirica pensata, e affettata, e sovente penosa, ma forte e raccolta, che ci diede i *Sepolcri del Foscolo*, ebbe imitatori pochi e freddi: poesia tutta d'arte, di schiena, d'erudizione; ove ogni verso sottintende un passo d'antico, ed è come una citazione armonizzata.

A questo genere si recano in parte i canti di Giacomo Leopardi, elegantemente disperato, prolissamente dolente, e dottamente annoiato di questa misera vita. Quella mestizia è sì tetra, e quel ritmo sì penosamente gentile, che l'anima, in leggerlo, langue di compassione e di tedio. Ne rimarranno due o tre canzoni per saggio di quasi poetica singolarità; ma non le son destinati né ammiratori né discepoli al certo.¹⁷⁰

Giustamente Poerio, amico di Leopardi che frequenta a Napoli, ed estimatore sia della sua poesia sia della sua prosa, rimprovera a Tommaseo di avere, nel suo articolo, 'messo troppo giù' quest'ultimo, insieme a Piero Giordani,¹⁷¹ definito da Tommaseo «noioso cercatore di lenta e fredda eleganza, anima senza affetti».¹⁷² Che il giudizio sulle poesie di Leopardi sia uno dei temi di discussione tra Tommaseo e Poerio, sul quale i due non concordano, lo testimonia il loro carteggio.¹⁷³ Tuttavia ciò su cui si vuole puntare l'attenzione è la risposta di Tommaseo del 13 ottobre 1836, poiché essa conferma (insieme all'articolo comparso sull'«Italiano») che la sua opinione sulla poesia di Leopardi è determinata da un pregiudizio ideologico. Le prime righe della lettera del 13 ottobre sono intanto una integrazione della risposta a Poerio dell'8 agosto 1836:

Piacemi che le *Memorie* non vi dispiacciano: composizione poco avvertita da altri, e che per me pare sentita. [...] Circa a' metri, credo anch'io ce n'abbia di strani, e non più d'una volta tentabili. Ma tento ora il potere dell'ali, ora l'aria che mi regge; e, se cado, risorgerò, se a Dio piace. Tento, ma per le vie della natura; e se l'arte ci s'immischia, viene non invocata, come vampata di fornace in estate a chi cerca il fresco e l'aperto. Vorrei m'aveste additati

¹⁶⁸ A. Z. [Niccolò Tommaseo], *Della letteratura presente d'Italia*, cit., p. 11.

¹⁶⁹ Ivi, p. 14.

¹⁷⁰ Ivi, p. 12.

¹⁷¹ Scrive Poerio a Tommaseo: «Con la medesima franchezza dirò, vi dirò che mettete troppo giù Leopardi e Giordani. Il primo è a pensier mio, grandissimo scrittore, e lascia dubbio se più eccellente nel verso o nella prosa» (R. Ciampini, *Alessandro Poerio difende Leopardi*, in Id., *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, cit., p. 166)

¹⁷² A. Z. [Niccolò Tommaseo], *Della letteratura presente d'Italia*, cit., p. 17.

¹⁷³ Il 12 aprile 1835 Poerio, scrivendo da Napoli a Tommaseo, lo informa che Leopardi («che veggo alcuna volta») sta scrivendo delle «nuove cose», e «forse farà nuova edizione delle sue Liriche con giunta di alquante altre recentemente scritte» (l'edizione Starita dei *Canti* è di quell'anno, il 1835); continua Poerio: «Voi sapete che nelle lodi debite a Leopardi, o, per dir meglio, nella misura di queste lodi non siamo pienamente concordi; ma credo che queste sue nuove cose vi piaceranno più che non vi sono piaciute le passate, essendo scritte con una semplicità e schiettezza di stile e lingua da dovervi proprio dar nel genio» (A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, cit., pp. 151-152). Tommaseo risponde il 28 maggio 1835: «godo che il Leopardi possa scrivere nuovi canti. Li vorrei d'altra tempera: e voi con l'autorità dell'affetto inducetelo a non più vantare la bestemmia fredda e la sventura noiosa» (ivi, p. 157).

alcuni almeno de' modi strani e de' bassi, e le mende di lingua. Che i pedanti mi perseguitino, so, ma non sento.¹⁷⁴

Quindi, riprendendo le considerazioni dell'articolo comparso nell'«Italiano», Tommaseo scrive:¹⁷⁵

Ch'io abbassi troppo il Leopardi e il Giordani, può essere; ma vi confesso che le opinioni religiose e morali hanno gran peso nel giudicare ch'io fo degli ingegni; e uomo che neghi Dio, o la bellezza, eziandio umana, del cristianesimo, parmi natura gretta e dannata in questa vita a gelo perpetuo. Il Leopardi è scrittore, ma scrittor d'arte; tocca l'eleganza, alla poesia e all'eloquenza non sale: ha piccoli affetti e angusti che, chiusi in luogo caldo, infortiscono in passione e perdono ogni delicatezza, né t'inebbriano né ti rinforzano.

[...]

Io non lodo che il Leopardi metta in luce quelle piaghe dell'animo suo, egli che ai credenti invidia la fede; epperò non dovrebbe con lamentanze argomentatrici turbare le menti dei semplici. Ma codesto non dà né diritto né dovere in paese non libero a denunciarlo ed avvelenar con calunnie il suo (sebbene importunamente manifestato) dolore.¹⁷⁶

Nella sua risposta, Tommaseo ammette il pregiudizio con cui egli giudica la poesia di Leopardi («uomo che neghi Dio, o la bellezza, eziandio umana, del cristianesimo, parmi natura gretta e dannata in questa vita a gelo perpetuo»). Se Tommaseo ammette che Leopardi «è scrittore», tuttavia a suo avviso egli è «scrittor d'arte», ovvero (ribadendo il suo giudizio espresso nell'«Italiano») è un classicista, lontano dalla natura e dal vero, e quindi non popolare. Tommaseo conclude la sua risposta a Poerio avanzando un ultimo pregiudizio moralistico: Leopardi non dovrebbe 'mettere in luce' «quelle piaghe dell'animo suo» perché, con le sue «lamentanze argomentatrici» (un'espressione davvero efficace che tiene insieme il lamento e l'«argomentazione» filosofica di Leopardi incentrata sull'esperienza del dolore) egli turba le «menti semplici». È singolare che quest'ultima critica venga mossa a Leopardi proprio dallo scrittore che, da pochissimi mesi, ha mostrato le piaghe del suo cuore nelle *Confessioni*.

Con un altro poeta e critico italiano, Giovita Scalvini, proprio nei primi mesi del 1836, Tommaseo discute a Parigi delle sue *Confessioni*. Grazie anche alla ricostruzione dei rapporti tra Tommaseo e Scalvini fatta da Fabio Danelon,¹⁷⁷ si sa che, dopo un primo incontro avvenuto nel marzo 1835,¹⁷⁸ nella primavera del 1836 i due scrittori hanno a Parigi «una assidua frequentazione nella quale la discussione suscitata dalla lettura dei loro versi doveva essere viva e continua».¹⁷⁹ Lo

¹⁷⁴ Ivi, pp. 176-177.

¹⁷⁵ Nell'ottobre 1836, scrivendo a De Tivaldo, Tommaseo difende così quanto ha scritto nell'*Italiano*: «Parmi d'averti già detto [...] che esagerati non credo i miei qualsiasi pregiudizi sulla presente letteratura d'Italia; posso e debbo crederli non infallibili; posso temere di avere *senza saperlo* esagerato il vero ma esagerati proprio cioè di là da quel ch'io sento non li posso credere veramente senza che mi corra l'obbligo di ritrattarli. Or io li reputo veri e moderati e pietosi; e tali li reputerò fintanto che non mi sia dimostrato il contrario [...]. Ned è punto necessario essere potente ingegno per accorgersi che la presente letteratura ne' più è senza scopo, senza dignità, e sebbene meno in ciò avvilita che in Francia; pure troppo gravemente avvilita. Or queste son magagne morali; e bisogna additarle, quando si veggono, o si crede di vederle [...]» (D. Rasi, *Storia di un'amicizia: il carteggio inedito Niccolò Tommaseo-Emilio De Tivaldo*, cit., p. 310).

¹⁷⁶ A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, cit., pp. 177-178.

¹⁷⁷ F. Danelon, *Tommaseo e Scalvini. Un'amicizia letteraria. Con nove lettere inedite di Niccolò Tommaseo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Torino, Loescher, 1989, vol. CLXVI, fasc. 533, pp. 70-104.

¹⁷⁸ L'incontro del marzo 1835 è avvenuto «dopo la favorevole impressione suscitata in Tommaseo dal saggio scalviniano sui *Promessi Sposi*» (F. Danelon, *Tommaseo e Scalvini*, cit., p. 72.)

¹⁷⁹ Ivi, p. 75.

testimonierebbero alcuni biglietti scambiati tra i due in questo periodo.¹⁸⁰ Tra il febbraio e l'8 marzo 1836, ad esempio, Scalvini chiede a Tommaseo «altre quattro copie» delle *Confessioni* («Ho bisogno di altre quattro copie delle vostre *Confessioni*, che credo di poter collocare qui»).¹⁸¹ Le discussioni con Scalvini devono essere proficue per Tommaseo, se nel *Diario intimo* egli annota, il 17 aprile 1836: «Dallo Scalvini: approfitto delle sue critiche a' versi miei»,¹⁸² e il 25 aprile: «Lo Scalvini, e gli leggo con profitto la mia *preghiera*». ¹⁸³ Tuttavia, come informa Danelon, «all'incirca tra la fine di aprile e la metà di maggio lo Scalvini lasciò Parigi: da allora i due non si incontrarono più». ¹⁸⁴ Da quel momento in poi, i rapporti tra i due scrittori avvengono via lettera; tuttavia, come si vedrà, le loro discussioni non saranno incentrate sulle *Confessioni*, ma sulle nuove poesie che Tommaseo inizia a scrivere subito dopo la stampa delle *Confessioni*, e che di lì a un anno vedranno la luce in un opuscolo intitolato *Versi facili per la gente difficile*.

Tra i corrispondenti di Tommaseo durante l'esilio francese va ricordato Cesare Cantù, con il quale egli intrattiene rapporti epistolari dal 1828.¹⁸⁵ I due giovani scrittori si sono conosciuti a Milano, anche se, come informa Donatella Martinelli, i loro primi incontri devono essere stati «pochi e fugaci». ¹⁸⁶ Il dialogo tra i due si svolge dunque per lettera, vivendo «l'epoca più intensa» nel periodo che «segue immediatamente il distacco del Tommaseo da Milano». ¹⁸⁷ Le lettere che, dal 1834, Tommaseo invia a Cantù dalla Francia sono una fonte di informazione preziosissima per conoscere la sua vita negli anni dell'esilio. Come ha osservato Ettore Verga, queste lettere «scritte a breve distanza l'una dall'altra, svolgono un seguito, non interrotto, di ragguagli e di aneddoti sulla sua vita parigina, sulle sue occupazioni, sui suoi studi, sulle sue relazioni, esprimono un complesso omogeneo

¹⁸⁰ Alcuni di questi biglietti sono stati pubblicati da Pecoraro: M. Pecoraro, *Alcune lettere di Giovita Scalvini totalmente o parzialmente inedite*, «Lettere Italiane», XV, 1, 1963, pp. 61-84.

¹⁸¹ Ivi, p. 69.

¹⁸² F. Danelon, *Tommaseo e Scalvini*, cit., p. 75. Cfr. nel *Diario intimo*: N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 242.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ F. Danelon, *Tommaseo e Scalvini*, cit., p. 75.

¹⁸⁵ Le lettere inviate da Tommaseo a Cantù nel periodo compreso tra il 1834 e il 1839 sono state pubblicate da Ettore Verga: N. Tommaseo, *Il primo esilio. Lettere di lui a Cesare Cantù (1834-1839)*, edite ed illustrate da E. Verga, Milano, L.F. Cognati, 1904. Sul carteggio, si veda lo studio di Donatella Martinelli, che si avvale anche della consultazione delle lettere di Cantù a Tommaseo: D. Martinelli, *Il carteggio Cantù-Tommaseo*, in *Cesare Cantù e "l'età che fu sua"*, (Brivio, 12 novembre 2005; Milano, 2 dicembre 2005; Varenna, 11 giugno 2005), a cura di M. Bologna e S. Morgana, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 123-149.

¹⁸⁶ D. Martinelli, *Il carteggio Cantù-Tommaseo*, cit., p. 127.

¹⁸⁷ La Martinelli informa che il «colloquio epistolare» tra i due personaggi dura «quasi cinquant'anni (dal 1828 alla morte del Tommaseo nel '74)», ed è «documentato da duecento lettere all'incirca» (ivi, p. 123); e scrive inoltre: «Certo l'epoca più intensa del carteggio è quella che segue immediatamente il distacco del Tommaseo da Milano, per tutto quello che l'ambiente milanese significò per i due giovani letterati, due 'provinciali' che non avevano conosciuto l'età d'oro del «Conciliatore», e arrivavano quando una grande stagione della cultura lombarda s'era chiusa. L'impronta del Manzoni, più anziano, all'apice della sua parabola di scrittore, doveva segnarli in modo diverso, e però decisivo [...]. Contava il legame durevole con gli amici di quell'ambiente: il Biava, il Sartorio, il Racheli, lo Stella. A Milano il Tommaseo lascia, nel '27, una stagione importante della sua vita: quella della conversione al romanticismo, da un lato, e dall'altro alla lessicografia italiana, con il progetto di un *Dizionario dei sinonimi* fondato sullo studio del toscano vivo. E il Cantù, giusto quando il dalmata prendeva la via di Firenze, vi fissava la propria dimora, ed entrava in relazione con il Manzoni pochi mesi dopo che il dalmata era approdato a Firenze (la prima lettera è datata 3 maggio 1828)» (ivi, p. 132). Paolo Bartesaghi informa che sono gli articoli di Tommaseo sull'«Antologia» a far conoscere in Italia le opere di Cantù, favorendo inoltre rapporti di quest'ultimo con Vieusseux: nel 1832 giunge a Cantù la richiesta di diventare collaboratore della rivista (P. Bartesaghi, *Cesare Cantù e Giampietro Vieusseux: due "moderati" laboriosissimi*, in *Cesare Cantù e "l'età che fu sua"*, cit., p. 61). Scrive Bartesaghi: «Nel dicembre del 1828 Tommaseo sull'«Antologia» recensisce l'*Algiso*: novella breve (quattro canti, in ottave), dal fondo storico (in questo caso: la Lega lombarda lotta con il Barbarossa e la distruzione di Milano), da cui il poeta ha saputo svolgere «quel germe poetico, che la storia ci porge affatto nudo, e percettibile appena» (ivi, p. 57); inoltre: «L'anno successivo, 1829, sempre sull'«Antologia» viene registrata prontamente, ancora da parte del Tommaseo, l'uscita del I fasc. della *Storia della città e della diocesi di Como*» (ivi, p. 58).

di giudizi, di sentimenti, di affetti, formano per così dire un tutto organico, e meglio valgono, per questo [...] che non una raccolta di corrispondenze per tempi e per argomenti diversi».¹⁸⁸ I suoi «effervescenti *réportages* da Parigi», come ha rivelato Donatella Martinelli, venivano addirittura «letti avidamente» anche in casa Manzoni.¹⁸⁹

Nel novembre 1836 Tommaseo si informa se Cantù ha ricevuto le *Confessioni*: «Ma il Ruggia non vi mandò egli certe *Confessioni*, peccato contro lo spirito? Ditemene severo il pensiero vostro. Il M.[anzoni] interrogare non oso».¹⁹⁰ Tuttavia, anche a causa del ritardo con cui l'editore Ruggia di Lugano invia il libro a Cantù, per alcuni mesi Tommaseo non riceve il giudizio dell'amico. L'anno successivo Tommaseo non sa ancora che cosa Cantù pensi delle sue poesie, e in una lettera che secondo Verga «va posta alla fine del '36», Tommaseo scrive: «Voi non mi dite nulla di certe *Confessioni*. Segno che le vi paiono robaccia proprio».¹⁹¹ E l'11 maggio 1837: «Parlatemi del *Confiteor* peccaminoso».¹⁹² Richiesta ribadita il 25 giugno 1837: «e ditemi del *Confiteor* quel che si dice e quel che voi ne sentite».¹⁹³

Non è dato conoscere il giudizio di Cantù sulle *Confessioni*, ma dalle lettere di Tommaseo a quest'ultimo si ricava di riflesso il severo giudizio di Antonio Rosmini. Quello di Manzoni, pur richiesto dal poeta, non è dato conoscerlo. Durante gli anni dell'esilio in Francia, Cantù svolge il ruolo di intermediario non solo tra Tommaseo e Manzoni, ma anche tra lui e Rosmini.¹⁹⁴ Il 6 luglio 1837 Tommaseo scrive a Cantù per informarsi sull'opinione di Rosmini e Manzoni in merito alle *Confessioni*: «Al Rosmini, confessore severo, il *Confiteor* non parrà perdonabile»,¹⁹⁵ e più di un mese dopo, il 29 agosto 1837: «E de' versi miei ch'ha egli detto [Rosmini]? Chiodi. E il Manzoni li ha egli veduti?».¹⁹⁶ In questi pur brevi accenni, Tommaseo si dimostra consapevole che Rosmini, «confessore severo», non deve avere apprezzato la sua raccolta (a lui «il *Confiteor* non parrà perdonabile»). Da Manzoni, invece, egli deve avere ricevuto il solito silenzio.

Negli anni in cui Tommaseo risiede a Parigi, d'altronde, lui e Rosmini si sono momentaneamente allontanati, tanto che non scambiano alcuna lettera addirittura per un anno e mezzo.¹⁹⁷ Il silenzio, iniziato il 23 agosto 1835, è rotto da Tommaseo l'11 gennaio 1837, quando tramite Cantù fa giungere una sua lettera a Rosmini, che così inizia: «Caro Rosmini. Non ci scriviamo, ma l'uno dell'altro abbiamo notizia e ci parliamo in Dio. E se voi non tutte approvate le cose mie, sono certo però che m'amate e sono certo che credete al mio affetto ed alla mia riverenza».¹⁹⁸ Rosmini dunque, su ammissione dello stesso Tommaseo, «non approva» alcune delle sue opere: tra esse sono sicuramente

¹⁸⁸ N. Tommaseo, *Il primo esilio. Lettere di lui a Cesare Cantù (1834-1839)*, cit., p. 5.

¹⁸⁹ Scrive la Martinelli: «Ora sappiamo che la splendida corrispondenza francese era allestita dal Tommaseo a beneficio non solo del Cantù, ma di Casa Manzoni, dove gli effervescenti *réportages* da Parigi (i più sapidi ch'egli scrivesse in quegli anni, da oltralpe) erano letti avidamente (ne certifica il Cantù stesso, dal quale apprendiamo che Cristina s'era specializzata nella decifrazione della terribile grafia *pattes de mouches*). La circostanza non doveva mancare di accendere l'estro inventivo di quel curioso 'inviato speciale', e spiega l'impareggiabile *verve* delle sue cronache» (D. Martinelli, *Il carteggio Cantù-Tommaseo*, cit., pp. 134-135).

¹⁹⁰ N. Tommaseo, *Il primo esilio*, cit., p. 86.

¹⁹¹ Ivi, p. 94.

¹⁹² Ivi, p. 121.

¹⁹³ Ivi, p. 129.

¹⁹⁴ Franco Buzzi ha messo in rilievo i molti riferimenti a Tommaseo presenti nel carteggio Cantù-Rosmini: F. Buzzi, *Un'amicizia intellettuale tra storia e filosofia. La corrispondenza tra Cesare Cantù e Antonio Rosmini*, in *Cesare Cantù e "l'età che fu sua"*, cit., pp. 99-122.

¹⁹⁵ N. Tommaseo, *Il primo esilio*, cit., p. 138.

¹⁹⁶ Ivi, p. 150.

¹⁹⁷ Una dettagliata ricostruzione dei rapporti tra Tommaseo e Rosmini durante gli anni dell'esilio francese è affidata ad una lunga nota di Missori: N. Tommaseo-A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, II (1827-1855), cit., pp. 270-278.

¹⁹⁸ Ivi, p. 270.

i libri *Dell'Italia*, che di lì a un mese (il 14 febbraio) vengono messi all'Indice.¹⁹⁹ Quanto alle *Confessioni*, Rosmini non deve averle ancora lette, dal momento che l'11 maggio 1837 scrive a Cantù: «non vidi le *Confessioni*, che vedrei volentieri: forse al principio del mese prossimo potrò essere a Milano, dove spero trovarle».²⁰⁰ Da una lettera di Rosmini di qualche anno più tardi, quando Tommaseo ha già pubblicato il suo romanzo *Fede e Bellezza*, si apprende che egli condanna le *Confessioni* per il loro contenuto immorale; scrive infatti Rosmini a Cantù il 10 agosto 1840: «Non vidi il Romanzo di Niccolò, e mi trafigge il cuore di ciò che me ne scrivete. Già mi recarono non poco dolore diverse sue poesie, dove par che cerchi la castità nell'impudicizia».²⁰¹ Rosmini si riferisce senza dubbio alle poesie d'amore di Tommaseo pubblicate nelle *Confessioni* e quindi nell'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche*.

Le *Confessioni* destano anche l'attenzione della censura. Osserva Manai che l'«ostilità delle autorità» nei confronti della raccolta era d'altronde «facilmente prevedibile»:

Non si poteva certo dire che Tommaseo si fosse troppo affaticato a rendere il libretto sopportabile per le censure italiane, sebbene avesse consentito a non pubblicarvi un graffiante *Epitalamio a Leopoldo II*. Oltre alle esplicite dichiarazioni ideologiche espresse in tante poesie, la presenza del sonetto caudato *Arcadia Romana* non poteva in nessun modo risultare accettata ai tutori dell'ordine costituito. Proprio questa poesia venne scelta da un anonimo censore, nella sua relazione al Buongoverno, per esemplificare gli spiriti sediziosi di tutto il libro.²⁰²

Già Capponi, che ha letto in anteprima le poesie, in una lettera del 12 febbraio 1836, quando le *Confessioni* devono ancora arrivare alla dogana toscana, esprime a Tommaseo la consapevolezza che molte delle sue poesie sono «incolpabili»:

Le poesie vostre che mi avete mandato sono incolpabili, ed io conto che sia tale il volume tutto intero: se così è, mandatene 200 o più copie; ma se vi fossero cose che toccassero particolarità italiane, lasciate fare al librajò, non v'assumete voi di spedire qui a nessuna direzione; potreste compromettere qualcuno: già per altri libri vi fu chi ebbe delle inquietudini. Se mai vi fosse fuggito dalla penna qualche scherzo un po' salato, non lo stampate: questo è consiglio d'amico, non disprezzatelo. Siamo di manica larga nelle cose generali; nelle altre no. Addio.²⁰³

A qualche mese dalla diffusione del libro in Italia, il 24-26 agosto 1836 Vieusseux informa Tommaseo: «Pare che da Roma siano venute doglianze relativamente alle *Confessioni*. Una persona è già stata inquisita per quel volumetto».²⁰⁴

¹⁹⁹ Lo stesso Rosmini in una lettera del 4 marzo 1837 dichiara a don Andrea Fenner che non vuole avere alcuna relazione con Tommaseo «dopo il libro da lui stampato»: «Vi raccomando di non entrare in discorso sopra T.; io non debbo aver più con lui alcuna relazione dopo il libro da lui stampato: ciò vi sia regola per tacere... Torino, 4 marzo 1837». Secondo Missori, «Il libro cui Rosmini allude è *Confessioni*; in esso il Dalmata non mostra eccessivo rispetto per i prelati della corte di Roma»; ma potrebbe trattarsi anche dei libri *Dell'Italia* (ivi, p. 271).

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Ivi, p. 278 (in nota).

²⁰² A. Manai, *Introduzione*, in N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. VIII.

²⁰³ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 384. Cfr. A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., pp. 22-24.

²⁰⁴ N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1835-1839), cit., p. 162.

Inizialmente Vieusseux sembra ottimista riguardo alla vendita delle *Confessioni*, e il 1° aprile 1836 rassicura Tommaseo:

Confessioni. Le vostre osservazioni su questa parte mi fanno ridere, perché si vanno vendendo e perché piacciono assai le vostre poesie. E non poteva essere diversamente. Del resto vi dò la mia parola di farvi conoscere sinceramente l'esito di quest'affare, affinché possiate colmare il deficit se vi sarà.²⁰⁵

Tuttavia un anno dopo, l'8 maggio 1837, interrogato da Tommaseo Vieusseux deve ammettere che la vendita degli esemplari delle *Confessioni* da lui posseduti non ha avuto buon esito:

Mi rincresce il dirvi che neanche la metà è stata venduta. Il pubblico voleva un'opera che giustificasse il titolo *piccante*; voleva dell'ardito, dello strano, dello scandaloso; la delicatezza dei sentimenti esposti non trova simpatia.²⁰⁶

²⁰⁵ Ivi, p. 140.

²⁰⁶ Ivi, p. 227. La lettera è citata anche in: A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 26.

II. I *Versi facili per la gente difficile* (1837)

A) Notizie

Diversamente dalle *Confessioni*, l'opuscolo intitolato *Versi facili per la gente difficile* è un'edizione occasionale.²⁰⁷ La silloge nasce «in pochi giorni come contributo personale» a una vendita di beneficenza organizzata a Parigi dalla principessa Belgioioso, «negli ultimi giorni di marzo del 1837».²⁰⁸ Dell'opuscolo, la cui tiratura è limitatissima, si sono per lungo tempo perse le tracce, fino al ritrovamento di un esemplare (appartenuto a Niccolini) da parte di Piergiorgio Pozzobon. Allo studioso si devono l'edizione critica e il commento dei *Versi facili*, da cui si traggono le informazioni qui riportate.

La vendita di beneficenza si svolge a Parigi, nella casa della principessa di Belgioioso, dal 28 al 30 marzo 1837. Il ricavato viene destinato ai poveri italiani che vivono nella capitale francese. Tommaseo, sempre molto solerte quando si tratta di promuovere opere di carità,²⁰⁹ partecipa non solo all'ideazione della vendita, ma decide di contribuirvi egli stesso. Prende forma così l'idea di raccogliere alcune delle sue nuove poesie, allora inedite, in un opuscolo litografico dal titolo *Versi facili per la gente difficile*. Nell'opuscolo Tommaseo raccoglie sette poesie, tutte scritte in seguito alla pubblicazione delle *Confessioni*. La stesura delle poesie qui raccolte si collocano esattamente al centro del periodo compreso tra l'uscita delle *Confessioni*, nel gennaio 1836, e la pubblicazione di quella che si può considerare la seconda raccolta poetica di Tommaseo, l'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche*, stampata nell'agosto del 1838 (ma l'autore vi lavora già dal maggio del 1837). Le poesie dei *Versi facili* sono perciò un documento prezioso per comprendere la reazione di Tommaseo alle critiche suscitate dalla sua prima raccolta.

Come si è osservato, dopo aver stampato le *Confessioni* Tommaseo si rivolge subito agli amici per conoscere il loro giudizio sui suoi versi, e già entro l'estate del 1836 egli ha un quadro completo delle critiche alla raccolta. Molti degli amici, tra cui Capponi, Montanelli e Poerio, ritengono un difetto l'eccessiva varietà dei metri adottati nella raccolta, e trovano persino 'strani' alcuni metri o non adatti al tema delle poesie. In alcuni casi, essi notano l'oscurità dei componimenti, nel linguaggio utilizzato o nel loro contenuto, concludendo (l'opinione è di Montanelli) che i versi di Tommaseo non sarebbero diventati popolari. Del disappunto del poeta di fronte alle critiche dei suoi amici, che pure in parte ha accettato e riconosciuto, fa fede la sua amara risposta a Capponi, nella lettera citata del 13 agosto 1836: «E quali altri versi paiono strani? Vorrebbero: *Bella Italia, amate sponde...* Farò. Pur troppo sono in vena da ciò».²¹⁰ L'ironia di Tommaseo, rivolta all'ode-canzonetta *Per la liberazione d'Italia* di Monti, si rivolge a chi, inspiegabilmente a suo parere, gli chiede di utilizzare metri meno difficili: egli dovrebbe dunque, secondo loro, scrivere poesie dai metri semplici e cantabili, da canzonetta melica o da aria di melodramma? Tale è appunto quella poesia di Monti, costituita di agili quartine di ottonari, alternatamente piani e tronchi, dal ritmo cadenzato: «Bella Italia, amate sponde / Pur vi

²⁰⁷ [N. Tommaseo], *Versi facili per la Gente difficile*, [Paris, 1837].

²⁰⁸ N. Tommaseo, *Versi facili per la gente difficile*, edizione critica e commento a cura di P. Pozzobon, introduzione di A. Balduino, Rovereto, Osiride, 2002, p. 46. L'*Introduzione* di Pozzobon è alle pp. 16-74. È questa l'edizione da cui si cita il testo.

²⁰⁹ Tommaseo aveva destinato il ricavato della vendita dei libri *Dell'Italia* alla Commissione per gli esuli italiani bisognosi, istituita a Parigi (ivi, p. 22). Nei primi mesi del 1837, inoltre, Tommaseo contribuisce a una vendita in favore degli esuli polacchi, donando una lettera di Manzoni (ivi, pp. 26-27).

²¹⁰ Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 463.

torno a riveder! / Trema in petto e si confonde / L'alma oppressa dal piacer» (vv. 1-4).²¹¹ Tommaseo confessa a Capponi che «pur troppo» è disposto a scrivere poesie più 'facili'. Bisogna osservare tuttavia che solo un'ode-canzonetta dei *Versi facili* è avvicinabile a *Bella Italia, amate sponde* di Monti, per la cantabilità dei versi e la suddivisione in quartine, la poesia [5] *Preghiera*. Gli altri testi dei *Versi facili* presentano la medesima varietà dei metri che caratterizzava le *Confessioni*: vi trovano posto le terzine e i distici di endecasillabi, una novella in ottave, un sonetto in ottonari che Tommaseo riprende dalla tradizione arcadica, infine due poesie in cui si ripetono alcuni elementi ritornellistici.

Come informa Pozzobon, «non si conosce la tiratura dei *Versi facili*, ma - data la natura dell'edizione - si presume sia stata molto ridotta».²¹² La lettera a Capponi del 29-30 marzo, in cui Tommaseo illustra all'amico i dettagli della vendita di beneficenza, informa però che il poeta subito provvede a inviare in Toscana alcuni esemplari dell'opuscolo.²¹³ Le copie inviate in Toscana sono destinate a Capponi, a Lambruschini, a Vieusseux (che ha il compito di inviarne una a Manzoni). Due copie vengono aggiunte in seguito per le figlie di Capponi, Marianna e Ortensia. Un esemplare dei *Versi facili* ricevono, ciascuno, Giovanni Battista Niccolini e Alessandro Poerio. Una copia giunge al «Giornale di commercio» di Firenze, che ospita una recensione dell'opuscolo.²¹⁴

B) Struttura

Prima di descrivere la struttura dei *Versi facili*, è utile fare un riepilogo delle poesie inedite a disposizione di Tommaseo al momento della vendita di beneficenza. Raccogliendo le annotazioni del *Diario intimo* e le informazioni contenute nei carteggi, sembra di poter affermare che nei mesi che vanno dall'aprile 1836 al marzo 1837 Tommaseo abbia scritto ben tredici poesie, mentre altre due sarebbero soltanto allo stadio iniziale nel mese della vendita. Tommaseo ha quindi cominciato ben presto a scrivere nuove poesie dopo le *Confessioni*.²¹⁵

Dall'aprile al giugno 1836, Tommaseo ha scritto:

- l'ode-canzonetta *Preghiera*, che Tommaseo legge a Scalvini il 25 aprile;²¹⁶
- la canzonetta a Gigia («Gli hanno un bel dir costoro»);²¹⁷
- i distici alla cantante Adele Crescini, *A Mad. A. C.*;²¹⁸
- il sonetto anacreontico *La pietà*;²¹⁹

²¹¹ Lo schema delle strofette è /aʒb,ab/. Si cita la poesia da: V. Monti, *Scelte poesie*, con varie lezioni a cura di G. Carducci, Livorno, coi tipi di Franc. Vigo, 1885, pp. 261-264.

²¹² N. Tommaseo, *Versi facili per la gente difficile*, cit., p. 35.

²¹³ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., pp. 535-542.

²¹⁴ Cfr. P. Pozzobon, *Versi facili per la gente difficile*, cit., pp. 35-40.

²¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 55-56.

²¹⁶ Nel *Diario intimo*, il 25 aprile 1836: «Lo Scalvini, e gli leggo con profitto la mia *preghiera*» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 242). La poesia verrà pubblicata, nel 1837, nei *Versi facili* e quindi, nel 1838, nell'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [II, 71] *Preghiera*.

²¹⁷ Il 2 maggio: «Correggo la *Gigia*» (*ivi*, p. 243). La poesia è pubblicata nella prosa delle *Memorie poetiche*, come esempio di «poesia piacevole» (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 286-287). Non è pubblicata nelle *Poesie* del 1872.

²¹⁸ Il 9 giugno 1836: «Ieri vo dalla Crescini e la sento con gran voluttà degli orecchi. Fo al Louvre i versi per lei» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 247). La poesia è pubblicata nei *Versi facili*, quindi nella prosa delle *Memorie poetiche* (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 283-284). Nelle *Poesie* del 1872 [I, 9] *A un'italiana. Sentito in Parigi il suo canto*.

²¹⁹ Il 22 giugno: «A letto fo un sonetto anacreontico» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 248). Il sonetto è pubblicato nei *Versi facili*, quindi nella appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [III, 84] *Solletico di pietà*.

- l'ode-canzone in ottonari «Se i dolori altrui non senti».²²⁰

Nell'estate 1836:

- l'inno *Per fanciulli* («Or chi di fiori il campo»);²²¹

- l'ode-canzone *Ad un'Atea* («Gli atti soavi e il dolce foco ond'ardi»);²²²

- la novella in versi *La contessa Matilde*;²²³

- le terzine per le nozze di Charles de Montalembert, *Al Conte de M... che si sposa ad una fanciulla dei Conti di M...*;²²⁴

- le strofe (in cui dialogano «Il poeta» e «La donna») dal titolo - *Je voudrais te voir heureuse, - Il y a encore du chemin à faire*.²²⁵

Da novembre a dicembre 1836:

- l'ode saffica *All'orologio della mia stanza*;²²⁶

- l'ode a Ortensia Capponi, *Ad una marchesa partoriente*;²²⁷

- l'inno religioso *Alla Vergine*.²²⁸

Nel marzo 1837 (allo stadio iniziale):

- la novella in versi *Rut*;²²⁹

- i distici intitolati *La mia donna* (solo iniziata).²³⁰

²²⁰ Il 27 giugno: «Per via fo: *Non hai viscere d'amor*» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 248). La poesia è pubblicata nella prosa delle *Memorie poetiche* (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 284-285). Nelle *Poesie* del 1872 [III, 88] *Carità*.

²²¹ Secondo Pozzobon è stata scritta nell'«estate» (P. Pozzobon, *Versi facili per la gente difficile*, cit., p. 55). La poesia è stata inviata da Tommaseo a Scalvini, che dà un suo giudizio il 2 settembre 1836 (M. Pecoraro, *Alcune lettere di Giovita Scalvini totalmente o parzialmente inedite*, cit., p. 74). La poesia è pubblicata nella prosa delle *Memorie poetiche* (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 285-286). Nelle *Poesie* del 1872 [III, 94] *Dio*.

²²² Il 26 luglio 1836: «Fo i versi a Celina» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 251). La poesia è pubblicata nei *Versi facili* e nella appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [II, 63] *A donna non credente*.

²²³ Il 26 luglio 1836: «Comincio a scrivere la *Matilde*»; il 9 ottobre 1836: «Stato quindici giorni a Villanova nel bosco di Boulogne; finitaci la *Contessa Matilde*, scritto il *Duca d'Atene*» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 251 e p. 255). La novella è pubblicata nei *Versi facili*. Nelle *Poesie* del 1872 [III, 140] *La contessa Matilde*.

²²⁴ Il 12 agosto: «Versi a Montalembert nel bagno» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 253). La poesia è pubblicata nei *Versi facili* e nella appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [III, 115] *Al conte...*

²²⁵ Pozzobon informa che il manoscritto autografo della poesia è datato 18 agosto 1836 (N. Tommaseo, *Versi facili per la gente difficile*, cit., p. 162). La poesia è pubblicata nei *Versi facili* e nella appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [II, 65] *Je voudrais...*

²²⁶ Il 15 novembre: «Scrivo i versi all'orologio al teatro delle Varietà» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 258). La poesia è pubblicata nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [II, 49] *All'orologio...*

²²⁷ Il 21 novembre 1836: «Comincio sabato sera i versi all'Ortensia»; il 10 dicembre: «Iersera nella galleria Colbert compongo: *Io canto al tuo periglio*» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., pp. 259-260). La poesia è pubblicata nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [III, 118] *A una marchesa...*

²²⁸ Il 28 dicembre 1836: «Iersera scrivo: *dolce Maria*» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 261). La poesia è pubblicata nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [IV, 160] *Alla Vergine*.

²²⁹ Il 4 marzo: «Scrivo la *Rut*. Diciotto ottave in men di quattr'ore» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 265). La novella è pubblicata nella prosa delle *Memorie poetiche* (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 295-306). Nelle *Poesie* del 1872 [III, 137] *Rut*.

²³⁰ Il 20 marzo: «Comincio *La giovin donna*» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 266). La poesia è pubblicata nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [II, 74] *L'ideale*.

Delle tredici poesie scritte entro il marzo 1837, Tommaseo ne raccoglie sette all'interno dei *Versi facili*. Esse, in ordine, sono le seguenti:

- [1] *La pietà*;
- [2] *Ad un'Atea*;
- [3] *A Mad. A. C.*;
- [4] - *Je voudrais te voir heureuse, - Il y a encore du chemin à faire*;
- [5] *Preghiera*;
- [6] *Al Conte de M... che si sposa ad una fanciulla dei Conti di M...*;
- [7] *La contessa Matilde*.

Due parrebbero i criteri che soggiacciono all'organizzazione della raccolta. Il primo, come scrive Pozzobon, è «la presenza più o meno diretta della figura femminile», la quale «risulta sempre associata al dolore (a sua volta quasi costantemente legato alla dimensione amorosa), patito dalla donna stessa (n. 2, 4, 7) o da altri (n. 3, 5, 6)»;²³¹ il secondo è che «tale dolore [...] non è propriamente quello del poeta, bensì il dolore sofferto da altre persone, particolarmente da donne».²³² Dall'opuscolo verrebbero escluse, di conseguenza, le poesie di tipo autobiografico, di cui Tommaseo ha dato molti esempi nelle *Confessioni*. Sembra che con la raccolta del 1837 egli intenda distaccarsi dalla poesia di argomento personale e di confessione di sé, che caratterizza la seconda sezione delle *Confessioni*, per approfondire, al contrario, la poesia di tema universale, propria della prima sezione. Già nelle *Confessioni* il poeta si esorta ad 'uscir di sé', abbandonando il racconto dei propri dolori e dei propri amori, per dare voce al dolore degli altri esseri umani; ad esempio, nell'ode [28] *Ad altra*, in cui scrive: «Or non più su' miei guai / Ma sugli altrui dolori, / Sì fieri e sì diversi, / Canto e pietà si versi» (vv. 81-84).²³³ L'esortazione ad 'uscir di sé' diventa centrale, come si vedrà, nell'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche*.²³⁴

Come documenta il *Diario intimo*, già dal 2 marzo 1837, più di venti giorni prima della vendita di beneficenza, Tommaseo si occupa del progetto dei *Nuovi Scritti* da pubblicare, in quattro tomi, a Venezia.²³⁵ Il primo tomo corrisponde alle *Memorie poetiche*, nelle quali egli propone quasi tutti i 'versi facili'. Poiché le *Memorie poetiche* erano l'opera cui questi versi erano destinati, si rimanda il loro commento alla sezione dedicata ad esse.

C) Giudizi

Già dalla primavera del 1836 Tommaseo sottopone i nuovi componimenti a Scalvini. Come si è osservato, nei primi mesi del 1836 la frequentazione tra Tommaseo e Scalvini è assidua. Proprio a quest'ultimo il 25 aprile Tommaseo fa leggere una delle sue nuove poesie, *Preghiera*.²³⁶ Dopo la

²³¹ Ivi, pp. 56-57.

²³² Ivi, p. 58.

²³³ N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 79.

²³⁴ Dell'esortazione a 'uscir di sé', rivolta da Tommaseo a sé stesso, fa fede una poesia scritta nel giugno 1836, ma non pubblicata nei *Versi facili* ed esclusa dall'appendice delle *Memorie poetiche*; la poesia è invece pubblicata nel corpo delle *Memorie poetiche* come esempio di «cos[a] medi[a] tra prosa e poesia» (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 284). Si riporta la prima strofa della poesia: «Se i dolori altrui non senti / Tutto pien del tuo dolor, / Se al tradito, al derelitto, / Al frustrato in suo delitto, / Se non pensi ai mesti assenti, / Non hai viscere d'amor», vv. 1-7 (ivi, pp. 284-285).

²³⁵ Il 2 marzo 1837 Tommaseo annota: «Dispongo la materia pe' quattro volumi da stampare a Venezia» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 265).

²³⁶ Ivi, p. 242.

partenza di Scalvini da Parigi, nell'aprile-maggio 1836, il dialogo tra i due autori prosegue in forma epistolare nell'estate e nell'inverno di quell'anno. Le lettere che essi si scambiano hanno al centro proprio le poesie scritte da Tommaseo dopo l'uscita delle *Confessioni*, alcune delle quali egli raccoglierà nei *Versi facili*.

Nella lettera del 22 luglio 1836 Scalvini, da Bruxelles,²³⁷ dà un giudizio assai positivo sulla poesia dedicata alla cantante Adele Crescini [*A Mad. A. C.*]: «I vostri [versi] mi sono piaciuti moltissimo; e mi paiono nobili, passionati, pellegrini nel pensiero e nella forma. Parlo di quelli alla Crescini; ché gli altri sono un leggiadro scherzo»²³⁸ (non si può sapere però a quali «altri» versi si riferisca Scalvini). Egli propone inoltre alcune varianti a questa poesia.²³⁹

Una seconda lettera è inviata da Scalvini, da Gaesbeek in Belgio, il 2 settembre 1836.²⁴⁰ In essa egli propone alcune varianti da apportare ai testi inviatigli da Tommaseo, arricchendo le sue considerazioni con brevi giudizi su ciascuna poesia. I testi citati nella lettera sono: *La pietà* (su cui scrive: «La canzone è bella nel suo tutto; il concetto ne è nuovo, e vestito di poesia»),²⁴¹ *A Mad. A. C.* (che ha già commentato nella lettera del 22 luglio), *Ad un'atea* (a parer suo la «canzone è grave e vera a pietosa né so perché la dicitate tra il religioso e il lubrico»),²⁴² la poesia che inizia con il verso «Se i dolori altrui non senti» [*Carità*] («è bella e piena di moralità; ma il pensiero non è così pellegrino come quello della seconda, né la forma così schietta, a mio parere»),²⁴³ *a Gigia* («Alla Gigia vorrei vedere aggiunti alcuni versi che in bocca del poeta ne spiegassero rapidamente la moralità»),²⁴⁴ l'inno *Per fanciulli* («quanto a me è bellissima, semplicissima, nobilissima»).²⁴⁵

A Scalvini Tommaseo risponde il 26 ottobre 1836, commentando le sue puntuali osservazioni e infine aggiungendo un *post scriptum*: «Non mostrate di grazia i miei versi ad anima vivente, e meno a corpi senz'anima». ²⁴⁶

Nel frattempo, Tommaseo leggeva a sua volta le poesie composte da Scalvini, in un reciproco scambio tra i due poeti. Lo si apprende dalla lettera di Scalvini del 15 novembre 1836, da Bruxelles, nella quale, inviando i propri versi a Tommaseo, gli chiede non solo di correggerli, ma di dirgli se secondo lui meritano o meno di essere pubblicati.²⁴⁷ In un altro frammento della lettera, pubblicato da Tommaseo,²⁴⁸ Scalvini approfondisce le sue osservazioni sulle varianti alle poesie, già comunicate

²³⁷ La lettera, purtroppo lacunosa, è pubblicata dallo stesso Tommaseo: *Scritti di Giovita Scalvini ordinati per cura di N. Tommaseo*, Firenze, Le Monnier, 1860, pp. 231-233. La lettura della lettera va integrata con le osservazioni di Danelon: F. Danelon, *Tommaseo e Scalvini. Un'amicizia letteraria. Con nove lettere inedite di Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 76-78.

²³⁸ *Scritti di Giovita Scalvini ordinati per cura di N. Tommaseo*, cit., p. 232.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ La lettera è pubblicata parzialmente da Tommaseo (ivi, pp. 233-234); se ne veda la versione integrale in: M. Pecoraro, *Alcune lettere di Giovita Scalvini totalmente o parzialmente inedite*, cit., pp. 72-75.

²⁴¹ Ivi, p. 73.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Ivi, p. 74. È la poesia che inizia con il verso «Gli hanno un bel dir costoro».

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 74.

²⁴⁶ F. Danelon, *Tommaseo e Scalvini. Un'amicizia letteraria. Con nove lettere inedite di Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 94-96.

²⁴⁷ La lettera di Scalvini è pubblicata in: *Scritti di Giovita Scalvini ordinati per cura di N. Tommaseo*, cit., pp. 234-236. Si riportano alcuni brani della lettera di Scalvini: «Vi mando per mezzo di Collegno parte dei miei versi, ai quali ho fatto parecchi cangiamenti. Vi prego di avere la pazienza di leggerli, e di dirmene il vostro parere. [...] Ma non vi prego solo di badare alle varianti; vi prego di badare a tutto. Notate ciò che vi par duro, prolisso, fiacco, falso nel pensiero e nell'espressione [...]. Quando avrete occasione, mi rimanderete il libretto. Non li mostrate a nessuno: finora li avete veduti voi solo. Tocca a voi dirmi apertamente se meritino sì o no di essere pubblicati. Io non ho mostrato i vostri a nessuno» (ivi, pp. 234-235).

²⁴⁸ Ivi, pp. 235-236.

a Tommaseo il 2 settembre. Con questa lettera si conclude lo scambio epistolare tra i due scrittori relativo ai versi di Tommaseo.

Nello stesso periodo in cui Tommaseo si confronta con Scavini sulle eventuali modifiche da apportare alle sue poesie, con Capponi discute ancora dei difetti della sua prima raccolta, le *Confessioni*. Che Tommaseo non abbia ancora fatto leggere all'amico fiorentino le sue nuove poesie, lo testimonia il rimprovero rivoltogli da quest'ultimo, il 28 luglio 1836: «Ma che avete smesso di scrivere versi, o piuttosto di mandarmeli?».²⁴⁹ Il 13 agosto Tommaseo, mentre tocca ancora il doloroso argomento dei suoi esametri a Elena e dei versi alla Sand, criticati dallo stesso Capponi, menziona la poesia composta per il matrimonio di Montalembert [*Al Conte de M... che si sposa ad una fanciulla dei Conti di M...*]; chiede dunque a Capponi di correggerla, anche se ancora non gliela spedisce.²⁵⁰ La lettera di Capponi dell'8 settembre 1836 verte nuovamente sulle *Confessioni*, con la richiesta rinnovata di inviargli nuove poesie: «Mandatemi, per carità, de' versi».²⁵¹

Il 14 ottobre 1836 Tommaseo informa Capponi che invierà, intanto, i suoi versi a Poerio, il quale a sua volta li invierà a Firenze: «Questa, vedete, passa la solita (e assai disonesta) misura: onde non posso mandare né versi né lettere. Ma al Poerio manderò di quelli, e dirò ve li passi, per avere così e vostre osservazioni e sue».²⁵² Tra i versi ricevuti da Poerio, Capponi potrà leggere anche la *Contessa Matilde*: «Ne' quattordici di che stetti in campagna (tre de' quali consumati in gite a Parigi) scrissi il *Duca*, e il più d'una *contessa Matilde*, in ottave, che vi verrà dal Poerio».²⁵³ Capponi si complimenta con Tommaseo per avere scritto una poesia sulla contessa Matilde, che non vede l'ora di leggere; scrive infatti il 4 novembre: «E la *Contessa Matilde* avete fatto bene a scriverla. Infelice donna! Non tocca dal marito, e stuprata da Voltaire, bisogna *riabilitarla*, come dicono, e rifarla degna de' versi di Dante, che sono propriamente il vestibolo del paradiso».²⁵⁴ Inoltre aggiunge, nella conclusione della lettera: «E addio, Sig. Niccolò. *Matilde* e *Duca*, fate che io li abbia presto; poiché non mi credete più degno de' versi fatti per la strada, o voi non siete più degno di farne. Addio».²⁵⁵

Finalmente, tra novembre e dicembre Capponi può leggere almeno *La contessa Matilde*, oltre al racconto il *Duca d'Atene*. Scrive infatti all'amico il 30 dicembre 1836: «Ho sull'anima un peccato: lessi al Niccolini la *Matilde*, e gli strapiacque: la manderò al Poerio, ora che il colera cessa. Ho letto il *Duca d'Atene*, e mi piace».²⁵⁶

²⁴⁹ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 456.

²⁵⁰ Scrive Tommaseo il 13 agosto 1836: «Montalembert si marita il dì sedici nel Belgio a una Mérode, buona giovanetta e credente [...]. E io gli manderò questi versi, fatti tra ieri e oggi in un bagno ora freddo, ora violento e quasi apoplettico. Li mando incorretti, perch'è li abbia il dì delle nozze, e ajutino al sacramento. Ma voi mi ajuterete, spero, a correggerli poi» (ivi, pp. 464-465).

²⁵¹ Ivi, p. 478.

²⁵² Ivi, p. 494.

²⁵³ Ivi, p. 497. A Poerio infatti il giorno prima (il 13 ottobre 1836) Tommaseo ha inviato alcuni suoi versi tra i quali le ottave della *Contessa Matilde*, affinché glieli correggesse: «Però vi mando queste bazzecole mie, che facciate il medesimo con severità e pazienza... Ritornando a' miei versi, nella *Contessa Matilde* avevo dapprima seguito la leggenda mezzo favolosa del Villani: poi vidi che la si poteva conciliare con la storia, e medicai. Guelfo di Baviera (non di Svevia, come il Villani vuole) fu il secondo, o, com'altri pretende, il terzo marito di Matilde matura in età. Ma la fama è che i mariti suoi la lasciarono intatta, per impotenza, o per virtù, o per volere di lei. La mia scena può stare tra il primo divorzio e la tornata del marito lorenese in Italia, che fu dopo tre anni, tornata la quale non dimostra ch'ei si rappattumasse con lei. Fin d'allora Matilde aveva già date battaglie e soccorsi i pontefici, e aveva ventott'anni circa» (A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, cit., pp. 181-182); i puntini di Croce nella trascrizione indicano probabilmente l'omissione di qualche riga, in cui forse Tommaseo specifica quali poesie intende inviare a Poerio.

²⁵⁴ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., pp. 502-503.

²⁵⁵ Ivi, p. 505.

²⁵⁶ Ivi, p. 518.

Tra il febbraio e il marzo dell'anno seguente, il 1837, Tommaseo invia a Capponi i versi che ha scritto per sua figlia Ortensia, che ha partorito un figlio.²⁵⁷ Quindi, con la lettera del 29-30 marzo spedisce a Capponi i *Versi facili* («vi mando questi versicoli fatti imprimere per la vendita che tiene la Belgioioso a pro degl'Italiani poveri»)²⁵⁸ Tommaseo spiega dunque all'amico qual è stato il suo contributo all'iniziativa della principessa Belgioioso, gli chiede un parere sui versi e gli invia alcune copie dell'opuscolo per Vieusseux, Lambruschini e Manzoni:

Io le ho buttato [alla Belgioioso] nel grembiule qualche autografo, e questi versi, poich'altro non avevo, io tribolato, da dare. Ditemene dunque il parer vostro: perché se proprio non c'è nulla da sperare di alquanto notevole, smetto. E perché e' sono stampati pe' poveri, e venduti da signore, bisogna pagarli caro. Due copie cinque franchi l'una: delle altre due, l'una per Vieusseux, l'altra per Lambruschini, un franco. Poi una quinta mandate al Manzoni, con una lettera che inchiuderò in altra al Vieusseux.²⁵⁹

Il 29 aprile 1837 Capponi annuncia di avere ricevuto i *Versi facili* e invia il proprio contributo alla vendita («Ho avuto ier l'altro solamente i ver[si: ho] detto a V. vi faccia pagare quaranta franchi per dare alla Belgioioso»)²⁶⁰ Quindi espone a Tommaseo le sue impressioni sulle poesie:

I versi mi piacciono più che mai, leggendoli leggibili, benché pieni di spropositi. Io per me dico sempre, ch'è poesia la vostra, se v'è poesia nel mondo. Benché nelle forme trovi qualche volta da ridire. Per esempio, nel metro della *Preghiera* non mi piace quando il terzo e l'ultimo, tronco, non si legano insieme da fare un endecasillabo. Voi mi direte pedante, e sin qui va bene. M'allegherete forse esempi classici; ed io vi risponderò classicamente, che il suono *haeret in aure*, e che l'orecchio non sa d'esempi.

O chi è Adele? Anche lì m'inciampa qualche volta, non l'orecchio, ma il cervello. Quella a Montalembert mi piace ora più di prima; le altre più che mai: e questo bel periodo è da citare in un Dizionario di sinonimi.²⁶¹

Risponde Tommaseo il 12 maggio 1837: «Che nella *Preghiera* i due ultimi suonino più scorrevole facendo un endecasillabo, è vero. Ma non volevo per questo guastare il più. La feci anno ['un anno fa'], in aprile, passeggiando il Ponte delle Arti, e tossendo; l'altra all'*Atea*, la feci in luglio a Herblay, in camera e tossendo».²⁶²

Due mesi dopo, il 17 luglio 1837, Tommaseo informa Capponi che sta scrivendo nuove poesie: «la mia musa balla. Fo versi».²⁶³ Dopo aver accennato, nella stessa lettera, alla morte di Giacomo Leopardi (avvenuta il 14 giugno), egli comunica all'amico che ha scritto un'altra novella in versi, questa volta su un soggetto biblico, la *Rut*: «Ho fatto la *Rut* in modo che non mi scontenta [...] Ma non di questi versi parlo io quando dico che fo versi. E vorrei tentare altra cosa che la lirica; ma ora

²⁵⁷ Scrive Tommaseo a Capponi il 15 febbraio 1837: «I versi per l'Ortensia manderò. Profetici, se non poetici» (ivi, p. 520). Il 23 marzo 1837 gli invia il seguito dei versi ad Ortensia (ivi, p. 527). La poesia verrà pubblicata nell'appendice delle *Memorie poetiche*, con il titolo *Ad una marchesa partoriente*.

²⁵⁸ Ivi, p. 538.

²⁵⁹ Ivi, pp. 539-540.

²⁶⁰ Ivi, p. 550.

²⁶¹ Ivi, p. 550.

²⁶² Ivi, p. 556.

²⁶³ Ivi, p. 570.

son tutto ne' quattro volumi».²⁶⁴ L'accento ai «quattro volumi» è, ovviamente, ai *Nuovi Scritti*, che Tommaseo ha già venduto all'editore veneziano il Gondoliere a inizio aprile 1837, anche se inizia a lavorarvi nel mese successivo.

Un ultimo giudizio sui *Versi facili* giunge a Tommaseo da Poerio, che il 9 febbraio 1838 (con quasi un anno di ritardo rispetto alla loro stampa) gli comunica di aver ricevuto l'opuscolo, a Napoli, tramite Capponi:

Con particolare occasione Gino (non Vieusseux) mi fece recapitare le ottave sulla *Contessa Matilde*, ed i versi facili per la gente difficile. Assai mi piacque la franchezza dello stile del primo componimento, ed i vivi spiriti di poesia che ivi abbondano; se non che non potei cavarne concetto intero, e stimo che sia un principio al quale altro debba tener dietro. Non dimenticate di mandarmi la continuazione. Gli altri versi mi andarono pure a genio, specialmente quelli ad un ateo, e quelli gravissimi e fortissimi indiretti ad un vostro amico in occasione di nozze. E mi par bello il mostrare che anco nelle poesie occasionali si può uscir dalla via trita, e radunare ad un avvenimento comune immagini splendide, pensieri grandi, speranze e dolori infiniti. Lasciamo disputare ai professori di estetica se un subbietto sia tragediabile oppure no; ma in fatto di Lirica ogni subbietto è capace di poesia, purché colui che lo prende a trattare sia poeta. Spesso anzi l'umiltà de' subbietti, innalzata dalla fantasia a significare cose sublimi ed inaspettate, induce nella mente una meraviglia diletta, con molta grazia di novità...²⁶⁵

Poerio esprime un giudizio positivo sui *Versi facili*, elogiando specialmente la poesia [2] *Ad un'Atea* e quella scritta per le nozze di Montalembert, [6] *Al Conte de M... che si sposa ad una fanciulla dei Conti di M...*. Sembra di capire, invece, che egli abbia qualche riserva sul sonetto anacreontico [1] *La pietà*, da cui non è riuscito a trarre «concetto intero», non comprendendo in pieno il suo significato. Poerio crede addirittura che esso sia un preludio ad altre poesie e ne chiede a Tommaseo la «continuazione». Nonostante la critica di Poerio, Tommaseo accoglierà il sonetto nell'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche*.

²⁶⁴ Ivi, pp. 574-575.

²⁶⁵ I puntini di sospensione sono nella trascrizione di Croce (A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, cit., pp. 183-184).

III. Le Memorie poetiche e Poesie (1838)

Alle *Memorie poetiche e Poesie*, pubblicate a Venezia nel 1838 per i tipi del Gondoliere,²⁶⁶ Tommaseo affida il racconto autobiografico del suo tirocinio poetico e letterario.²⁶⁷ Nel libro egli narra le «agevolezze» e gli «ostacoli» incontrati dal suo «ingegno», ponendosi un dichiarato fine pedagogico: giovare agli «scrittori novelli» ed essere loro di qualche «conforto». Scrive infatti nella premessa all'opera, intitolata *L'autore a chi l'ama*:

Parlare tanto di sé, razzolare ne' vecchi fogli per trarne qualche verso o concetto da presentarvi, sarebbe forse vanità troppa se non avesse il suo fine. Ma dal narrare come l'ingegno mio si venisse svolgendo, quali agevolezze rincontrasse per via, quali ostacoli, credo che qualche lume possa agli scrittori novelli venire, e qualche conforto. [...] Di sole le cose che riguardano l'educazione dell'ingegno è parlato qui; del cuore, tanto quanto valse più direttamente ad ampliare le vie dell'ingegno.²⁶⁸

La scelta di pubblicare la propria autobiografia a soli trentasei anni, e soprattutto, come osserva Laura Diafani, «prima e non dopo aver compiuto e dato alle stampe molte delle sue opere»,²⁶⁹ appare ai primi lettori dell'opera come una violazione della prassi del genere autobiografico, quale si è imposta a partire dal Settecento. Anche per questo motivo, a Venezia le sue memorie sono l'oggetto di numerose critiche, come subito riferisce a Tommaseo Emilio De Tipaldo, a pochissimi mesi dalla stampa («Dicono: a che è egli venuto ora in campo colle sue *Memorie Poetiche*? [...] E chi presume egli di essere? Un Galileo, un Newton?»).²⁷⁰

Tuttavia l'intenzione di Tommaseo è che le *Memorie poetiche* contengano proprio le «memorie» della sua «gioventù», come egli dichiara a De Tipaldo nel febbraio-marzo 1837, prima ancora di iniziarne la stesura.²⁷¹ Tommaseo sembra dunque consapevole che il tempo della sua giovinezza, corrispondente anche a quello della sua formazione di uomo e di letterato, si è ormai concluso, avendo egli finalmente raggiunto la maturità.²⁷² Tale consapevolezza è esplicita nelle parole conclusive

²⁶⁶ N. Tommaseo, *Memorie poetiche e Poesie*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838.

²⁶⁷ Mario Fubini spiega così il valore dell'aggettivo «poetiche» che compare nel titolo: «L'aggettivo non vuol già significare la coloritura sentimentale di quelle *Memorie*, bensì il loro oggetto, ossia l'attività del poeta, e si risolvono, tutte o quasi, in un rendiconto di letture, di esperimenti, di propositi» (M. Fubini, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1971, p. 360).

²⁶⁸ Si cita l'opera nell'edizione curata da Marco Pecoraro: N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata *Educazione dell'ingegno*, a cura di M. Pecoraro, Bari, Laterza, 1964, p. 7.

²⁶⁹ L. Diafani, *Tommaseo e le forme dell'autobiografia: il memorialista*, in *Niccolò Tommaseo tra modelli antichi e forme moderne*, a cura di G. Ruoizzi, Bologna, Gedit, 2004, p. 123.

²⁷⁰ Scrive De Tipaldo a Tommaseo il 22 ottobre 1838: «Dicono: a che è egli venuto ora in campo colle sue *Memorie Poetiche*? Meno male ch'egli avesse scritta la Storia della sua vita. Ma scrivere come l'ingegno suo si venisse svolgendo, non è una grande vanità? E chi presume egli di essere? Un Galileo, un Newton? [...] Vi è molta borra in questo volume» (D. Rasi, *Storia di un'amicizia: il carteggio inedito Niccolò Tommaseo-Emilio De Tipaldo*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di A. Chemello, Milano, Guerini e Associati, 1998, p. 308).

²⁷¹ La definizione è di Tommaseo nella lettera a De Tipaldo del 14 febbraio-1 marzo 1837, trascritta da Donatella Rasi: «Le memorie poetiche saranno le memorie della mia gioventù, ma in quella parte che riguarda l'ingegno. Non saranno forse spiacevoli né inutili a leggere come storia d'un ingegno che viene a poco a poco emancipandosi e aprendosi al vero. Saran tessute d'affetti, e sparse di frammenti d'inedite cose mie, le quali saranno come le pietre milliarie del mio duro cammino» (ivi, pp. 304-305).

²⁷² Si seguono le osservazioni della Diafani; secondo la studiosa l'autore delle *Memorie poetiche* «doveva sentirsi al varco di una nuova fase della sua esistenza. [...] Tommaseo tale compiutezza la trova non nel raggiunto compimento dei progetti

dell'opera: abbracciando «in uno sguardo» la vicenda ormai giunta al termine, Tommaseo riconosce che le sue «deboli, e poco felici, e certo non gloriose esperienze» nell'arte gli hanno dato «almeno di quella un'immagine più compiuta che l'educazione volgare e la volgare esperienza non dia».²⁷³ A suggellare le memorie è anzi una definizione della poesia e del «poeta sommo», offerte come il risultato della sua educazione giunta a compimento:

Le deboli, e poco felici, e certo non gloriose esperienze ch'io venni facendo nell'arte, mi diedero almeno di quella un'immagine più compiuta che l'educazione volgare e la volgare esperienza non dia. M'accorsi che la poesia si compone di tutti insieme questi elementi che ora dirò: lingua, stile, numero, affetto, immaginazione, memorie, desiderii, amore della bellezza estrinseca, della bellezza morale, della patria, di Dio. Tutte insieme queste condizioni congiunte darebbero il poeta sommo; chi più ne ha, più è grande, e più dura, e più giova. A molti le dette qualità pare che reciprocamente s'oppugnino; e costoro non parlino di poesia. L'uomo che più ne raccolse, e che, dopo i profeti, fu innanzi a tutti poeta, è un cittadino della repubblica di Firenze.²⁷⁴

Nella premessa che apre le *Memorie poetiche*, Tommaseo ammette di averle composte «razzola[ndo] ne' vecchi fogli per trarne qualche verso o concetto» da presentare ai suoi lettori.²⁷⁵ Egli vi passa in rassegna tutta la propria produzione giovanile, dai primi esperimenti in latino, fino alle più recenti composizioni in prosa e in versi, edite e soprattutto inedite. Alcuni testi, l'autore li reca interi, di altri riporta solo qualche frammento, a saggio della varietà dei suoi studi e del suo inesauribile sperimentare.²⁷⁶

L'idea e la fisionomia delle *Memorie poetiche* si trovano già tracciate nel *Diario intimo*, in un appunto (messo in risalto da Marco Pecoraro) che risale addirittura al 30 ottobre 1833, quasi quattro anni prima. Stilando nel *Diario* un elenco dei «libri da farsi o da correggersi», Tommaseo annota alla voce *Memorie*:

letterari - come accade, per citare un esempio cruciale nelle lettere italiane, nella *Vita* alfieriana -, bensì nella sua «giovinezza»» (L. Diafani, *Tommaseo e le forme dell'autobiografia: il memorialista*, cit., p. 123).

²⁷³ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 307.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Ivi, p. 7.

²⁷⁶ Secondo Giacomo Debenedetti le *Memorie poetiche* sono «una tra le più curiose autobiografie che si posseggano, e tanto più notevole nella letteratura italiana, dove le autobiografie scarseggiano, anche se la loro scarsità sia compensata dal valore eccezionale di alcune poche»; continua lo studioso: «Le *Memorie poetiche* sono un'autobiografia della formazione intellettuale, morale e soprattutto letteraria, da cui i fatti esterni, cronachistici, diaristici son quasi completamente eliminati. Sono narrati invece i pensieri, le idee nel loro maturare, le vicende dei tentativi e dei progressi, direi, tecnici nell'arte di scrivere. [...] Le *Memorie poetiche* sarebbero, sul piano dell'autobiografia, un *Bildungsroman*, dove il racconto si riduce quasi a una radiografia del racconto, e quel che si vede assume, pur nella sua concretezza, quella consistenza diafana, trasparente e larvale, quasi fantomatica delle immagini fotografate ai raggi x. È, ripeto, la storia di una mente, di un cervello, di un animo di artista, di scrittore: gli ancoraggi della storia, le sue condensazioni più visibili sono affidate ai prodotti, ai risultati di quella mente, di quel cervello, di quell'anima. (Bisogna aggiungere che il Tommaseo, con l'aria di disprezzare gli esercizi che veniva facendo, li aveva tenuti decisamente da conto, forse non ne aveva distrutto nemmeno un rigo: sicché queste *Memorie* sono anche l'antologia dei suoi inediti, a partire dai primissimi esordi; insieme con lavori che aveva pubblicato o avrebbe pubblicato, la maggior parte di quelli che non troveranno più posto in altre raccolte)» (G. Debenedetti, *Tommaseo: quaderni inediti*, cit., pp. 120-121).

Memorie - Frammenti dove l'individuo sia simbolo dell'umanità - Miei frammenti di prose e di poesie.²⁷⁷

Le *Memorie poetiche* si compongono davvero di una ricchissima selezione di «frammenti di prose e poesie», recati a testimonianza delle più svariate prove letterarie dell'autore, costituendosi in forma di prosimetro. I «frammenti» sono disposti in ordine prevalentemente cronologico, e sono tenuti assieme dalla cornice autobiografica in prosa. La «gracile tela» della narrazione, come la definisce Tommaseo,²⁷⁸ serve all'autore per rievocare le occasioni in cui vennero scritti i testi selezionati, per offrirne un commento, per esprimere i giudizi più svariati, in una prosa ricchissima di notizie sulle letture e sugli incontri che hanno influito in modo determinante sulla sua formazione di uomo e di letterato.²⁷⁹

Al prosimetro delle *Memorie poetiche*, suddiviso in quattro libri, Tommaseo fa seguire un'appendice di *Poesie*. Il titolo di *Memorie poetiche e Poesie* avverte che il volume si compone di due parti. I quarantanove testi poetici raccolti nell'appendice vanno intesi come il «coronamento dell'opera».²⁸⁰ Come ha scritto Mario Fubini, le poesie in appendice testimoniano la maturità raggiunta dall'autore, il punto di arrivo della sua formazione intellettuale:

le *Memorie poetiche* [...] ebbero il compito di presentare [...] al pubblico italiano il Tommaseo poeta, consapevole della raggiunta maturità e desideroso di offrire con una silloge di componimenti che gli parevano definitivi o quasi, un saggio del suo vario sperimentare e tentare.²⁸¹

²⁷⁷ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 156. Cfr. le osservazioni di Pecoraro (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 525-527).

²⁷⁸ Ivi, p. 306.

²⁷⁹ Nonostante la gran parte della bibliografia critica su Tommaseo contenga utili spunti per la lettura delle *Memorie poetiche*, non sono molti gli studi dedicati specificamente all'opera. A parte la citata *Nota critica* di Pecoraro alla sua edizione, si veda: A. Borlenghi, «Le *Memorie poetiche*», in Id., *L'arte di Niccolò Tommaseo*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1953, pp. 15-54; A. Borlenghi, *Sulle «Memorie poetiche»*, in Id., *Fra Ottocento e Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955, pp. 43-64; A. Balduino, recensione a *Memorie poetiche. Edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata «Educazione dell'ingegno»*, a cura di Marco Pecoraro, Bari, Laterza, 1964, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLII, 1965, pp. 149-158; M. Fubini, *Romanticismo italiano*, cit., pp. 359-364 (il capitolo sulle «Memorie poetiche» è datato 1965); L. Diafani, *Tommaseo e le forme dell'autobiografia: il memorialista*, cit., pp. 119-144; P. Pozzobon, «Opinioni non mercabili». *Sul testo delle Memorie poetiche e poesie di Niccolò Tommaseo*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», s. X, vol. II, 2020, pp. 85-153.

²⁸⁰ L'osservazione è di Pecoraro (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 553), il quale ha messo in risalto l'importanza dell'appendice di *Poesie*: «La silloge di componimenti [...] aggiunta in appendice quasi a coronamento dell'opera, esprimeva senza dubbio i risultati più cospicui di quei tentativi lirici, e si poneva in posizione primaria rispetto alle stesse *Confessioni*, che, apparse due anni prima, rappresentavano l'unico corpo organico veramente notevole della sua produzione poetica. Quella raccolta, quindi, era il naturale punto di arrivo delle sue aspirazioni liriche: ed essa è, a nostro parere, l'espressione più viva, anche nell'impiego delle inconsuete forme metriche, delle tendenze e dei sentimenti che si dividevano l'animo del Tommaseo. Quelle poesie, di carattere per lo più intimo e soggettivo, soffuse di malinconia e di tenerezza, e libere da particolari inquietudini di angusto moralismo, rivelano - ci pare - con la loro fresca ispirazione, il periodo poetico più felice dell'autore. Un senso doloroso della vita, un'irrequieta nostalgia dei genitori e degli amici lontani, una mesta riflessione sulla fugacità del tempo e sulla realtà della morte, un desiderio d'amore sospeso tra "la confidenza e il riserbo", ed altri motivi di consimile fervore spirituale vibrano, con rara intensità, in quelle composizioni. In esse, dunque, e non nelle *Confessioni*, come crede invece il Ciampini, culmina veramente la poesia della giovinezza del Tommaseo, quella che per noi va soprattutto dal 1833 al 1838 (e non dal '30 al '40, come egli afferma), e che corrisponde in generale al fecondo periodo di permanenza in Francia dell'autore» (*ibidem*).

²⁸¹ M. Fubini, *Romanticismo italiano*, cit., pp. 362-363.

Proprio per questo motivo, le poesie e il racconto autobiografico si completano a vicenda:²⁸² nell'appendice di *Poesie* si trova realizzata quella idea di poesia che Tommaseo nella prosa ha illustrato «per la ragion de' contrarii», indicando i difetti delle sue composizioni;²⁸³ alla narrazione in prosa egli affida invece il racconto del lento, ma infaticabile, suo avvicinamento alla poesia. Tale processo, prendendo le mosse dal primo sonetto «il qual dipingeva Priamo innanzi ad Achille», scritto «tra gli undici e i dodici anni»,²⁸⁴ ha il suo culmine nel quarto ed ultimo libro del volume, dedicato al periodo più prolifico della scrittura poetica di Tommaseo, cui risalgono tutte le poesie che si trovano raccolte nell'appendice: il soggiorno a Firenze e poi l'esilio in Francia. Esattamente nel quinquennio che inizia nel 1832-1833 e termina nel 1838 Tommaseo consegue i risultati poetici più alti della sua giovinezza.

Nelle *Memorie poetiche* la decisione di Tommaseo di dedicarsi con maggiore impegno alla poesia a partire dal giorno in cui egli compie i trent'anni (inaugurando quindi il suo trentunesimo anno di vita), è descritta quasi come una tappa premeditata; lo scrittore rievoca così quel giorno, il 7 ottobre 1832:²⁸⁵

Fino al trentesimo anno avevo predestinato tenermi ne' cancelli della critica e della filologia: quello passato, esercitare in nuovo modo l'immaginazione e il pensiero. E il sette d'ottobre del 'XXXII, ultimo di dell'anno mio trigesimo, lasciai in tronco i *Sinonimi*; qualche gitarella cominciai nella ancora a me sconosciuta Toscana; pensai un dramma.²⁸⁶

Tra gli amici che lo sollecitano a comporre poesie è Capponi:

La conoscenza di Gino Capponi, il quale ne' primi cinqu'anni del mio soggiorno fu nascosto a me, ed io a lui, da parecchi chiarissimi corpi opachi, m'animò al poetare, e mi diede della poesia più eletta idea e più sicura, per via d'esclusione, sgomberando il sentimento dell'arte dagli involuppi rettorici, metafisici ed etici che lo fasciano, quasi cadavere imbalsamato. E depurato, e, se così posso dire, condensato questo sentimento nell'animo mio, quello pure della eloquenza si venne svolgendo. Libero di me, a' lungamente amati e predestinati lavori nel 'XXXIII mi diedi tutto.²⁸⁷

²⁸² Nella prosa Tommaseo rimanda almeno due volte alle poesie in appendice: «E varie liriche scrissi che vedrete qui in fine» (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 264); «La salute declinante e l'animo ferito m'invigorivano a poesia: scrissi allora cose delle quali più tardi avrete novella» (ivi, p. 292).

²⁸³ Ivi, p. 284.

²⁸⁴ Ivi, p. 11. Questo avvicinamento, che inizia nel primo capitolo intitolato «primi germi di poesia», non è sempre progressivo ma è costante e diretto a una «meta» presto intuita da Tommaseo; essa viene raggiunta lentamente districandosi tra molte attività, di cui si dà ampia testimonianza nelle *Memorie poetiche*.

²⁸⁵ Benché sia nato il 9 ottobre 1802, nei suoi scritti Tommaseo è solito anticipare di un giorno la sua data di nascita.

²⁸⁶ Ivi, p. 254. Come informa Tommaseo le «sopite scintille della poesia» si sono accese in lui qualche anno prima, nella permanenza in Dalmazia del 1831 (è il periodo a cui risalgono le quattro poesie politiche); poi tornato a Firenze inizia «a far versi»: «Andato nel 'XXXI a rivedere i miei, in quel viaggio sentii più che mai le sopite scintille della poesia riaccendersi. La natura corporea non ancor mi parlava il suo divino linguaggio; e a riceverne le armonie durano tuttavia fatica i sensi illanguiditi da lunga inerzia, da studii deprimenti, e da altre cagioni. Ma i pensieri e gli affetti incominciavano ad agitarsi in insolito modo. Conobbi a Venezia Francesco Rio bretone, ora noto per un buon libro sull'arte cristiana, cristiano a voce alta e a fronte levata, siccome tutti dovrebbero essere e pochi sono. Mi fu, nel viaggio, assai lungo lavoro la novella *I due baci*, ristampata poi sotto il titolo: *Educazione delle donne*, lavoro minuzioso, con tocchi qua e là di osservatore e di scrittore inesperto, ma non senza qualche verità. Poi tornato in Firenze mi diedi a far versi» (ivi, p. 253).

²⁸⁷ Ivi, p. 254.

Come si è già osservato, nel 1833 ha inizio il prolifico periodo della scrittura poetica di Tommaseo, che, inaugurato nell'ultimo anno del soggiorno fiorentino e approfondito durante l'esilio in Francia, trova la sua espressione nella pubblicazione delle *Confessioni* (1836), dei *Versi facili per la gente difficile* (1837) e quindi dell'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche* (1838). Di questo periodo Tommaseo fa un resoconto dettagliato proprio nel quarto libro delle *Memorie poetiche*, presentando e commentando tutte quelle poesie che egli ha deciso di non includere nell'appendice del volume.

La storia della composizione delle *Memorie poetiche* è stata ricostruita da Pecoraro.²⁸⁸ Una delle prime notizie riguardanti l'opera risale al 2 marzo 1837, giorno in cui Tommaseo annota nel *Diario intimo*: «Dispongo la materia per quattro volumi da stampare a Venezia».²⁸⁹ Le *Memorie poetiche*, infatti, fanno parte di un più largo impegno editoriale che nelle intenzioni dell'autore prevede la pubblicazione di quattro volumi presso i tipi del Gondoliere (i futuri *Nuovi scritti*):

Il 2 marzo del 1837, dopo avere appena finita la stesura del *Duca d'Atene*, della *Contessa Matilde* e degli *Aforismi della scienza prima*, il Tommaseo, a Parigi dov'era in esilio, prese la decisione di disporre la materia per quattro nuovi volumi da stampare a Venezia, nei quali raccogliere in modo organico gli sparsi frammenti del suo faticoso tirocinio poetico e letterario, e insieme i risultati delle sue continue meditazioni sull'estetica elevata a questione morale, sui principi generali dello stile e dell'arte, sullo scopo precipuo della critica, e, infine, sulle norme da seguire per la compilazione di un buon vocabolario italiano.²⁹⁰

Tommaseo illustra il contenuto dei quattro volumi (il primo dei quali è costituito dalle *Memorie poetiche*) in una lettera a De Tiplado che precede di alcuni giorni la pertinente, già citata annotazione del *Diario intimo*. Con l'amico greco Tommaseo è in strettissimo contatto epistolare durante l'esilio a Parigi, anche perché De Tiplado si occupa per suo conto, a Venezia, della stampa del *Commento alla Divina commedia* sempre per i tipi del Gondoliere.²⁹¹ Il progetto dei quattro volumi dei *Nuovi scritti*, che Tommaseo sceglie di affidare alla medesima tipografia veneziana, avvalendosi della mediazione di De Tiplado, si sovrappone addirittura alla stampa del *Commento* al poema dantesco.²⁹² Scrive dunque Tommaseo a De Tiplado, in una lettera iniziata, come informa Donatella Rasi, il 14 febbraio ma completata il 1° marzo:

Dirò finalmente dei nuovi volumi. [...] E' sarebbero quattro - *Memorie poetiche* - *Della bellezza educatrice* - *Dizionario estetico* - *Prolegomeni al nuovo Dizionario della lingua italiana*. [...] *Le memorie poetiche* saranno le memorie della mia gioventù, ma in quella parte

²⁸⁸ M. Pecoraro, *Nota critica*, in N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 525-618.

²⁸⁹ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 265.

²⁹⁰ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 525.

²⁹¹ Il contributo di De Tiplado è fondamentale all'uscita del *Commento* tommaseiano alla *Commedia*, come scrive la Rasi: «Sua fu la ricerca dell'editore, suo il contratto, sua assieme al Bernardini ed al Carrer la revisione delle bozze (e le lettere mostrano che il lavoro fu reso tutt'altro che facile dalla "disumana" grafia del Tommaseo)» (D. Rasi, *Storia di un'amicizia: il carteggio inedito Niccolò Tommaseo-Emilio De Tiplado*, cit., p. 298; e vedi le pp. 298-303).

²⁹² La cronologia dell'uscita dei volumi del *Commento* dantesco di Tommaseo è riassunta da Pozzobon: «Quando Tommaseo si accinge all'impresa dei *Nuovi scritti*, è ancora impegnato nella pubblicazione del suo commento alla *Commedia* di Dante. A iniziarne la stampa era stata la tipografia veneziana di Luigi Plet, che, però, dalla fine di luglio del 1837 era passata nelle mani di Antonio Papadopoli, assumendo il nome de «Il Gondoliere», mutuato dall'omonimo quotidiano da essa pubblicato. L'*Inferno* esce dalle presse all'inizio di aprile del 1837, il *Purgatorio* è in buona parte già stampato intorno alla metà di settembre, l'intera *Commedia* è pronta in dicembre. Le prime due cantiche, dunque, vedono la luce quando Tommaseo era ancora a Parigi, il *Paradiso* quando si era già trasferito a Nantes» (P. Pozzobon, «*Opinioni non mercabili*». *Sul testo delle Memorie poetiche e poesie di Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 90-91).

che riguarda l'ingegno. Non saranno forse spiacevoli né inutili a leggere come storia d'un ingegno che viene a poco a poco emancipandosi e aprendosi al vero. Saran tessute d'affetti, e sparse di frammenti d'inedite cose mie, le quali saranno come le pietre milliarie del mio duro cammino.²⁹³

Come si legge nella lettera, già all'inizio del marzo 1837 Tommaseo ha in mente il titolo e il contenuto dei quattro volumi proposti allo stampatore: *Le memorie poetiche*, *Della bellezza educatrice*, il *Dizionario estetico*, i *Prolegomeni al nuovo Dizionario*. Poiché essi nascono anche dalla rielaborazione di «cose in gran parte stampate» (è in particolare il caso del volume *Della bellezza educatrice*), Tommaseo non solo si illude di poter consegnare tutte e quattro le opere entro l'anno, ma addirittura nel giro di un mese, il 9 aprile 1837, vende all'editore i *Nuovi scritti* di cui nulla ha ancora preparato.²⁹⁴

Il primo volume a cui Tommaseo lavora è quello delle *Memorie poetiche*. Il 12 aprile scrive nel *Diario intimo*: «Comincio a pensare alle *Memorie poetiche*»,²⁹⁵ il 3 maggio ne inizia la stesura (quel giorno nel *Diario intimo*: «Scrivo le *Memorie poetiche*»)²⁹⁶ e nel giro di un mese le conclude,²⁹⁷ come attesta Pecoraro:

Il 4 giugno, infatti, dovevano essere complete, dal momento che il Tommaseo si accinse a mettere in ordine il tomo della *Bellezza educatrice*, che finì dopo venti giorni; il 1° luglio, poi, intraprese la stesura del *Dizionario estetico*, che terminò nella prima decade di agosto; e subito dopo, il 10 di questo stesso mese, dette inizio ai *Prolegomeni* (o *Prefazione*) al *Dizionario*, come chiamò in principio quell'opera, cioè all'ultimo dei volumi promessi.²⁹⁸

Mentre la sezione in prosa delle *Memorie poetiche* è pronta, nella sostanza, a inizio giugno 1837, assai diversa è la questione dell'appendice di *Poesie*. Infatti, come informa ancora Pecoraro, «il libro autobiografico, [...] almeno fino al maggio del '38, dovette subire varie aggiunte e correzioni nell'appendice, cioè nella parte delle *Poesie*».²⁹⁹ Il ritardo è causato dal fatto che, non solo nella

²⁹³ Si cita lettera inedita da: D. Rasi, *Storia di un'amicizia: il carteggio inedito Niccolò Tommaseo-Emilio De Tipaldo*, cit., pp. 304-305.

²⁹⁴ Scrive Pecoraro: «Il 9 aprile del 1837, finita la stampa del primo volume della *Commedia di Dante*, coi tipi del Gondoliere, vendette allo stesso editore le nuove opere di cui nulla aveva ancora preparato» (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 527). Registra Tommaseo nel *Diario intimo* il 9 aprile: «Il Gondoliere compra i quattro volumi de' nuovi scritti» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 267).

²⁹⁵ Ivi, p. 267. Il passo è citato da Pecoraro (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 527).

²⁹⁶ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 268.

²⁹⁷ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 529. La lettera di Tommaseo a Vieusseux del 12 giugno 1837 conferma che la stesura delle *Memorie poetiche* è avvenuta nel mese di maggio (si sottolinea il passo riguardante le *Memorie poetiche*): «Ho venduto al Plet di Venezia (dico *ho*: la scritta non è fatta ancora) quattro volumi di mio, per trentacinque lire austriache al foglio; ne' quali volumi rifonderò parte delle cose vecchie; e a ciò chieggo la vostra licenza. Il primo sarà *Memorie poetiche e poesie*; il secondo, *Della bellezza educatrice*; il terzo, *Dizionario estetico*; il quarto, *Prefazione al nuovo Vocabolario italiano*. Delle cose vecchie conserverò poco, e lo stile rifarò quasi: ma mi giova averle tutte, per trarre da tutte quel po' di sugo che c'è, e strizzate, buttarle per sempre via. Prima di morire vorrei a questo modo purgare la mia memoria, e alleggerire la terra che mi coprirà. Ma non ci riesco. Nel passato mese ho messo in ordine il primo volume; in questo darò sesto al secondo. Ho quattro copisti» (N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, a cura di V. Missori, I (1835-1839), cit., p. 235). Il riferimento alla lettera è suggerito da Pecoraro (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, p. 530).

²⁹⁸ Ivi, p. 529.

²⁹⁹ Ivi, p. 530.

seconda metà del 1837 ma persino all'inizio dell'anno seguente, Tommaseo continua a scrivere nuove poesie. Ciò appare evidente dal seguente prospetto.³⁰⁰

marzo 1837:

- La novella in versi *Rut*;³⁰¹
- I distici di endecasillabi intitolati *La mia donna* (solo iniziata).³⁰²

(nel maggio scrive le *Memorie poetiche*)

estate 1837:

- *morti a Barbastro* (12 luglio 1837: «Comincio i versi dei morti a Barbastro»);³⁰³
- *La vecchiezza* (13 luglio: «Fo i versi sulla mia vecchiezza: *Del mio commossa*»);³⁰⁴
- *Una serva*.³⁰⁵

settembre 1837:

- *A Maria Ponti* (il 5 settembre «Scrivo i versi in morte di Maria Ponti: *Il di ch'ei nacque*»);³⁰⁶
- *Mane Thecel Phares* (il 7 settembre: «Comincio i novenari di Baldassarre»; e il 9 settembre: «scrivo i novenari»);³⁰⁷
- *A tre alberi* (19 settembre: «Fo i versi a tre alberi»);³⁰⁸
- *Cristo e le cose* (21 settembre «Comincio a scrivere *Cristo e le cose*»; e il 30 settembre: «Ieri a Bellevue scrivo *Cristo e le cose*»);³⁰⁹

³⁰⁰ Si confrontino questi dati con la cronologia di Pecoraro (ivi, pp. 531-533).

³⁰¹ Il 4 marzo: «Scrivo la *Rut*. Diciotto ottave in men di quattr'ore» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 265). La novella è pubblicata nella prosa delle *Memorie poetiche* (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 295-306). Nelle *Poesie* del 1872 [III, 137] *Rut*.

³⁰² Il 20 marzo: «Comincio *La giovin donna*» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 266). La poesia è pubblicata nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [II, 74] *L'ideale*.

³⁰³ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 261. La poesia non è inserita nelle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [I, 7] *Gl'italiani morti in Ispagna*.

³⁰⁴ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 261. La poesia è accolta nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [II, 68] *La vecchiezza*.

³⁰⁵ La datazione di *Una serva* è suggerita da Pozzobon, per il quale «si può ritenere [...] che il poeta abbia concentrato la stesura vera a propria della novella nel periodo compreso tra la fine di luglio e la prima settimana di agosto di quell'anno» (N. Tommaseo, *La contessa Matilde, Rut, Una serva*, edizione critica e commento a cura di P. Pozzobon, introduzione di A. Balduino, Firenze, Vallecchi, 1990, p. 141). Si vedano inoltre le annotazioni nel *Diario intimo* (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., pp. 271-272). La novella è nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [III, 139] *Una serva*.

³⁰⁶ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 274. La poesia è inclusa nell'appendice delle *Memorie poetiche*, con il titolo *Il pensiero d'una moribonda*. Nelle *Poesie* del 1872 [II, 66] *Il pensiero d'una morente*.

³⁰⁷ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 275. La poesia è accolta nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [I, 32] *Mane, Thecel, Phares*.

³⁰⁸ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 276. La poesia è accolta nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [II, 50] *A tre alberi*.

³⁰⁹ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., pp. 276-277. La poesia è nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [IV, 146] *Cristo e le cose*.

- *L'amico nostro* (il 25 settembre: «Ieri a Bellevue ed a Saint-Cloud. Lieto il bosco del sole e dell'ultima verdura. Finisco ivi *Il Cristo e le cose* (cancellato, e sopra scritto: «l'amico nostro»)).³¹⁰

(mancano nel *Diario intimo* riferimenti ai mesi di ottobre e novembre 1837. Nel frattempo, Tommaseo si è trasferito a Nantes)³¹¹

fine 1837:

- *Alla Vergine* (*Memorie poetiche*: «L'immagine della Vergine, illanguidita nel mio pensiero, mi riapparve sulla fine dell'anno, viva e amorosa»)).³¹²

inizio 1838:

- *A Luigi Tonti* [*La poesia*] (il 7 febbraio 1838 ne annuncia la stesura a Capponi).³¹³

Nel prospetto non compaiono tutte le poesie inserite nell'appendice di *Poesie* delle *Memorie poetiche*, poiché non di tutte si è riusciti a ricavare la datazione. È possibile che, come accaduto per le *Confessioni*, Tommaseo abbia composto alcune poesie addirittura in prossimità della stampa provocando, come si vedrà, il ritardo dell'uscita delle *Memorie poetiche*.³¹⁴

Negli ultimi mesi del 1837 Tommaseo invia a Capponi, per averne un giudizio, alcune delle sue nuove poesie. Il 10 novembre 1837 egli scrive all'amico, inviandogli i propri versi:

Leggete con pazienza, e con carità severa notate le magagne maggiori. Corretti sono, ma non tanto a sazietà quant'i' soglio. Mi dispiace di non aver potuto con più pulita scrittura rendervi più piacenti. *Cristo e le cose*, e *L'amico nostro*, mi pajono aggiungere una fogliolina non illeggiadra al fiore dell'umana poesia. D'ogni cosa ditemi, più particolareggiato del solito, il sentir vostro.³¹⁵

Capponi gli risponde il 19 dicembre 1837, commentando *Cristo e le cose*, *L'amico nostro*, la *Serva e Mane*, *Thecel*, *Phares* (nella lettera vi si riferisce con il titolo *Baldassarre*); difficile invece identificare quali siano i versi inviati da Capponi a De Tiplado tramite Vieusseux:

³¹⁰ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 276. La poesia è nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Nelle *Poesie* del 1872 [IV, 155] *L'amico nostro*.

³¹¹ Della sua partenza da Parigi Tommaseo informa Capponi il 12 novembre 1837 (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., pp. 598-599).

³¹² N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 294.

³¹³ Scrive Tommaseo a Capponi il 7 febbraio 1838: «Ho scritto al Lambruschini ed al Tonti. A questo ho mandato de' versi: fateveli mostrare; e, se stampabili, dite li mandi al Tiplado, e corregga Come vergine afflitta si muoja

in affranta» (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, II (1837-1849), cit., p. 22). Informa Pecoraro: «*La poesia*, dedicata a Luigi Tonti, pistoiense, l'autore del canto *La primavera* e di un lodato *Saggio sopra la «Scienza nuova» del Vico*, fu composta a Nantes, forse nel gennaio del 1838» (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 532). Il componimento è nell'appendice delle *Memorie poetiche* con il titolo *La poesia. A Luigi Tonti pistoiense*. Nelle *Poesie* del 1872 [III, 104] *Lo scrittore e l'umanista*.

³¹⁴ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 533.

³¹⁵ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., pp. 593-594.

Carissimo. Ho dato al Vieusseux i versi per il Tipaldo. Sì, *Cristo e le cose* e *L'amico nostro* sono tra' più belli che abbiate fatto. Né vi ho trovato cosa da valiare, se non forse nel primo un dubbio estetico, dove alludete al sacramento. La *Serva*, più splendida di poesia della *Matilde*, e assai più commovente e severa. Dove la *serva* racconta la malattia della madre mi faceste piangere giù addirittura, che Dio ve ne rimeriti. E nella *Serva* bazzecole, che proprio sarebbe pedanteria il notarle e, non abbiatelo a male, nemmeno le ho tenute a mente [...]. *Baldassarre*, e li altri due sul metro stesso, sono i men còliti. Il primo specialmente. [...] Solamente, badate che la vostra poesia non trascenda troppo nel sottile. *Cristo e le cose* vorrei fosse l'ultimo confine, e il più temerei che divenisse vizio. Quella, piuttosto che fiore, è gemma per li intendenti. Ma voi, signor mio, più che invecchiate, più siete poeta, perché v'accostate al Tema.³¹⁶

Il 30 dicembre 1837 Tommaseo risponde alle osservazioni di Capponi, esprimendo un proprio giudizio su quelle poesie:

In *Cristo e le cose* quel ch'io dico del sacramento dipende dal modo com'io considero la natura de' corpi. Né eresia c'è. Del corpo di Cristo alcuni elementi vivono tuttavia nell'universo. Che è che vieti a Dio di far di questi elementi quel ch'egli fa del polipo, e d'altre vite che non si propagan per seme? La verginità di Maria, così spiegata, divien cosa semplicissima, cioè doppiamente divina. Che la *serva* v'abbia un po' fatto piangere, ringrazio Dio e l'anima vostra. Que' versi furono composti piangendo. [...]

In *Baldassarre* il nuovo metro ha troppo del rossiniano: suona minaccia, com'io volevo che suonasse, ma la gravità del giudizio non si sente. Del resto, le quattro parti compongono un corpo solo; un solo è il titolo.³¹⁷

Nel marzo del 1838 un'altra preoccupazione, di carattere economico, domina Tommaseo, e riguarda la necessità di sbarazzarsi al più presto delle copie invendute delle *Confessioni*. Molte delle poesie in esse contenute, infatti, presto verranno ristampate nell'appendice delle *Memorie poetiche*. Scrive dunque a Capponi il 26 marzo 1838: «pregate il Vieusseux venda o baratti a qualunque sia patto le *Confessioni*, ché nel volume il quale ora si stampa a Venezia que' versi ci son quasi tutti».³¹⁸ La risposta di Vieusseux non è certo rassicurante; scrive il 3 maggio 1838: «Per le *Confessioni* servirò il Tipaldo; ma per il resto è impossibile»;³¹⁹ e il 7 luglio 1838, quando ormai l'uscita delle *Memorie poetiche* è imminente: «Io poi vi dirò che vado sempre vendendo qualche copia delle *Confessioni*, e che poco alla volta, alla meglio si esiteranno».³²⁰ Pozzobon informa che proprio «nel mese di luglio il plico contenente il materiale del primo volume è pronto per la spedizione, e con esso il manifesto. La nuova avventura editoriale ha dunque inizio».³²¹

Il rapporto di Tommaseo con la tipografia del Gondoliere nei mesi dell'allestimento della stampa delle *Memorie poetiche* è assai travagliato. Pozzobon, cui si deve la puntuale ricostruzione di questo periodo, dimostra come Tommaseo sia assillato dal timore che la sua opera esca piena di errori

³¹⁶ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, II (1837-1849), cit., pp. 3-4.

³¹⁷ Ivi, pp. 8-9.

³¹⁸ Ivi, p. 32.

³¹⁹ N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1835-1839), cit., p. 327.

³²⁰ Ivi, p. 340.

³²¹ P. Pozzobon, «Opinioni non mercabili». *Sul testo delle Memorie poetiche e poesie di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 93.

tipografici, giustificato dalle scorrettezze presenti, a suo parere, nel *Commento* alla *Commedia* di Dante, da poco stampato dal medesimo editore.³²² Egli dunque pretende che nulla venga stampato prima che ne abbia potuto vedere le bozze, in particolare delle poesie:

il Dalmata è fermamente determinato a ottenere che questa volta i suoi testi vengano editi senza arbitrarie modifiche e, per quanto possibile, senza errori di stampa. In questi mesi le lettere al Tipaldo insistono continuamente, quasi con ossessione, su un unico punto: niente deve essere cambiato senza il suo consenso; gli si mandino le bozze, almeno quelle dei versi, perché lui vuol vedere di persona e di persona fare le correzioni e gli interventi dovuti.³²³

La richiesta di Tommaseo è difficile da soddisfare, data la sua assenza da Venezia; egli si trova inizialmente a Nantes, e poi in Corsica: impossibile per il direttore della stamperia, Giovanni Bernardini, inviargli le bozze, senza che questo comporti un ennesimo ritardo della pubblicazione. Così il 13 marzo 1838 Tommaseo a De Tipaldo, che svolge il ruolo di mediatore tra l'autore e Bernardini; scrive Tommaseo il 13 marzo 1838:

Prego di nuovo per le bozze, se non de' versi qua e là sparsi nel primo volume, almeno de' raccolti alla fine. L'indugio sarebbe di venti giorni, non più; ché non anderebbero già perduti: perché potrebbesi intanto dar mano al secondo [volume]. Pago io. Che se non fosse assolutamente possibile mandino almeno sottofascia i fogli mano mano che tirano: e io indirizzerò le correzioni se ce n'è di proprio necessarie. Ma questo spediente all'ultima necessità. Col Bernardini tu insisti per le bozze, e scongiura. Per gli altri volumi la cosa sarà più liscia. Ma in fatto di versi ogni minuzia vuol dire.³²⁴

Tuttavia, come conclude Pozzobon, «dopo tante ostinate insistenze da parte del Tommaseo, pare che le bozze dei versi, almeno di quelli contenuti nell'appendice delle *Memorie poetiche*, alla fin fine gli siano state inviate».³²⁵ L'opera, sebbene con qualche mese di ritardo, esce finalmente all'inizio dell'agosto 1838:

Attese inizialmente per il mese di aprile e poi di giugno, le *Memorie poetiche e poesie* vedono la luce i primissimi giorni di agosto del 1838. Bernardini all'inizio di settembre provvede a inviarne alcune copie al Capponi e al Vieusseux. Trattenuta quella per sé, il Ginevrino doveva mandarne una al Tommaseo, cosa che fa il 21 dello stesso mese. Questi la riceve il 3 ottobre in Corsica, dove si era trasferito - come si evince dal *Diario intimo* - da circa due mesi e mezzo.³²⁶

³²² Si veda la lettera a De Tipaldo dell'8 aprile 1838: «Ma tu non mi parli di quel che più mi preme, del rivedere le bozze de' versi: Riprego per carità. [...] Cosa necessaria, l'affermo dopo vista l'edizione del *Dante*. Ma tu questo non dire al Bernardini. [...] Se in questi versi che mando, invece di *penace*, per esempio, mi fanno *penale*?» (ivi, p. 99).

³²³ Ivi, p. 96. Per le lettere a De Tipaldo lo studioso si avvale della trascrizione di Donatella Rasi (D. Rasi, *Storia di un'amicizia: il carteggio inedito Niccolò Tommaseo-Emilio De Tipaldo*, cit., pp. 263-313).

³²⁴ P. Pozzobon, «*Opinioni non mercabili*», cit., p. 97.

³²⁵ Ivi, p. 99.

³²⁶ Ivi, p. 102.

B) Struttura

Si è già osservato che il racconto autobiografico delle *Memorie poetiche* e l'appendice di *Poesie* fanno parte di un disegno unitario. Tuttavia, solo un'attenta lettura di entrambe le parti dell'opera fa percepire come esse integrino reciprocamente. A questo punto bisogna approfondire qual è la struttura dell'appendice di *Poesie*, che può considerarsi la seconda raccolta ufficiale delle poesie di Tommaseo: in tale forma, infatti, i suoi testi poetici vengono letti per oltre un trentennio, fino all'edizione definitiva delle *Poesie* del 1872.³²⁷

L'appendice di *Poesie* è formata da quarantanove componimenti. Molti di questi (ben venticinque) sono già stati pubblicati poco più di due anni prima nelle *Confessioni*, uscite anonime a Parigi nel gennaio 1836. Non tutte le poesie della prima raccolta, però, passano il vaglio della selezione di Tommaseo nel 1838: se alcune di esse vengono escluse dall'appendice per non incorrere nel veto della censura, altre sono scartate perché non rispondono più ai mutati ideali estetici dell'autore, come egli spiega nella prosa delle *Memorie poetiche*. Le poesie delle *Confessioni* che non entrano nella nuova raccolta sono le seguenti:

- le quattro poesie politiche (*L'Italia, Napoleone, Arcadia romana, Libertà. Ad un fuoriuscito inferno a morte*), vietate dalla censura;

- altre cinque poesie (*La poesia. A mio padre, Natura ed Arte. Per giovinetta che va sposa al Brasile, Presente e avvenire, Ad altra [a una portoghese], Felicità. Ad una vecchia*), inserite nella prosa delle *Memorie poetiche*, dove Tommaseo discute dei loro difetti.

Nell'appendice di *Poesie*, oltre ai venticinque componimenti delle *Confessioni*, vengono accolti anche cinque dei sette testi poetici pubblicati, alla fine del marzo 1837, nei *Versi facili per la gente difficile*:

- *La pietà, Ad un'Atea*,³²⁸ *Je voudrais te voir heureuse. Il y a encore du chemin à faire, Preghiera, Al Conte de M... che si sposa ad una fanciulla dei Conti di M...*

Due poesie dei *Versi facili* restano escluse dall'appendice. Si tratta di *A Mad. A. C.*, i cui difetti Tommaseo illustra nella prosa delle *Memorie poetiche*, e della novella in versi *La contessa Matilde*, vietata dalla censura,³²⁹ la quale colpisce anche altri componimenti dell'appendice di *Poesie* che, di conseguenza, vengono stampati mutili dei versi incriminati.³³⁰

³²⁷ N. Tommaseo, *Poesie*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1872. Osserva Manai: «Le *Memorie poetiche* rimasero uno dei libri più fortunati di Tommaseo, e per lungo tempo solo tramite esse furono note le sue poesie» (A. Manai, *Cronistoria delle poesie di Niccolò Tommaseo*, «Rassegna della Letteratura Italiana», s. VIII, n. 1-2 (gennaio-agosto 1994), p. 96). A vent'anni di distanza, le poesie dell'appendice vengono riedite a Napoli a cura di Luigi Vicoli, in un'edizione uscita senza il consenso di Tommaseo; alle poesie dell'appendice, il curatore aggiunge alcuni componimenti della prosa delle *Memorie poetiche*: N. Tommaseo, *Poesie*, prima edizione napoletana per cura di L. Vicoli, Napoli, Francesco Rossi-Romano editore, 1857.

³²⁸ Nelle *Memorie poetiche* la poesia è intitolata [39] *Ad altra*.

³²⁹ Scrive Pozzobon: «Sull'edizione veneziana, invece, si abbattono i veti della censura austriaca, che non solo costringono ad ampie amputazioni il componimento *Al Conte de M...*, ma addirittura determinano l'esclusione dalla stampa della *Contessa Matilde*, con grandi proteste dell'autore» (N. Tommaseo, *Versi facili per la gente difficile*, cit., p. 67).

³³⁰ Pozzobon riassume così gli interventi della censura ai singoli testi dell'appendice di *Poesie* e di alcuni componimenti inseriti nella prosa delle *Memorie poetiche*: «In verità, T.[ommaseo] si era illuso che la censura non intervenisse, o intervenisse in modo molto limitato (cfr. la lettera al Tivaldo del 28 luglio 1837, in cui egli esprime la convinzione che

Sono ben diciannove i testi poetici inediti pubblicati nell'appendice di *Poesie*, tutti scritti tra l'uscita delle *Confessioni* e l'estate del 1838:

- (nella prima parte) [3] *A C. di B. In morte di sua madre*; [5] *Parole d'un uomo giovane nella morte di donna attempata*; [6] *Il pensiero d'una moribonda*; [8] *Ad una marchesa partoriente*; [12] *Piaghe nascoste*; [16] *Una serva*; [17] *Il portico di San Frediano*; [18] *Mane, Thecel, Phares*; [20] *Cristo e le cose*; [21] *L'amico nostro*; [22] *Alla Vergine*; (nella seconda parte) [26] *Lucca. A bella e colta donna lucchese, autrice di versi, che ne chiedeva all'autore, non conosciuto*; [31] *All'orologio della mia stanza*; [32] *A due alberi*; [44] *La vecchiezza*; [45] *La mia donna*; [46] *Ad un albero che si riflette nella spera della mia stanza*; [48] *La poesia. A Luigi Tonti pistoiese*; [49] *Epilogo e prologo*.

Nell'appendice di *Poesie* viene riproposta la medesima divisione in due parti già adottata nelle *Confessioni*. Una pagina bianca separa la poesia *Alla Vergine*, che conclude la prima parte, da *Educazione* in apertura della seconda: la pagina bianca è la 348 nell'edizione del 1838, ma non è riprodotta nell'edizione di Pecoraro.³³¹ Anche la distinzione fra le due sezioni della raccolta riproduce quella delle *Confessioni*: le poesie di argomento universale sono collocate nella prima parte, le poesie liriche dedicate alla confessione del poeta sono poste nella seconda. Una differenza rilevante rispetto alla raccolta del 1836 è costituita dall'assenza di tutte le poesie politiche; in compenso, Tommaseo accresce nella prima sezione il numero delle poesie religiose, ben quattro contro l'unica delle *Confessioni*.

Dalla nuova raccolta vengono esclusi sia il testo proemiale sia il testo conclusivo delle *Confessioni*, le due canzoni antiche *La poesia. A mio padre* e *Felicità. Ad una vecchia*. Si tratta di due componimenti importanti della prima raccolta: da una parte essi garantiscono la simmetria dell'opuscolo, aprendo e chiudendo le *Confessioni* con lo stesso metro antico; dall'altra essi offrono dichiarazioni utili a comprendere l'idea di poesia nutrita in quel momento da Tommaseo. Nella canzone proemiale delle *Confessioni*, *La poesia. A mio padre* Tommaseo, contrapponendosi implicitamente a Leopardi, esprime la sua concezione della poesia come immediata espressione dell'«affetto», che non deve essere resa artificiosa da un'esagerata elaborazione retorica e stilistica o dalla eccessiva densità del pensiero, del «concetto». Nella canzone conclusiva, *Felicità. Ad una*

quanto avrebbe eliminato la censura "sarà poco, pens'io, forse nulla": BNCF, CT, 183, 18, 18. Copia. Inedita). Ad es., dei testi già stampati a Parigi nelle *Confessioni* (1836), gli interventi della censura, oltre al madrigale *Napoleone*, colpiranno i vv. 7-18, 25-30, 37-38, 43-48 di *Presente e Avvenire* (poesia inserita nel corpo delle *Memorie poetiche*, pp. 224-225, priva di titolo), versi che vennero cassati assieme ai vv. 39-46 di *Vocazione*. Per quanto concerne le altre liriche, la censura eliminò i vv. 9 e 12 de *Il pensiero d'una moribonda*, prima di abbattersi sul dramma *I nobili e la plebe* del quale venne pubblicato solo, come del resto già nelle *Confessioni*, l'intermezzo *Odio e amore*. Infine si accanì su due componimenti editi l'anno precedente, sempre a Parigi, nella *plaque* litografica *Versi facili per la Gente difficile [...]: Al Conte de M... che si sposa ad una fanciulla dei Conti di M...*, di cui vengono eliminati i vv. 20 (secondo emistichio)-21 e 37-58, e, con grandissimo rammarico dell'autore, l'intera novella *La contessa Matilde*. L'azione più pesante della censura, tuttavia, "si concretò ai primi di ottobre del '39 quando [il censore] Brembilla avvertì Bernardini che "i due primi volumi si mettevano al *transat*, che è quanto dire non potevano essere inseriti né in gazzette né in altri annunci [...]"", praticamente venivano boicottati, anche come conseguenza del fatto che - essendo usciti dalla penna dello stesso autore dei corrosivi libri *Dell'Italia* - erano già stati proibiti negli Stati Pontifici (Berengo, pp. 342-344)» (P. Pozzobon, «Opinioni non mercabili», cit., p. 98, in nota). Il riferimento bibliografico citato è: M. Berengo, *Una tipografia liberale veneziana della Restaurazione. Il Gondoliere*, in AA. VV., *Libri, tipografi, biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell'Istituto di Biblioteconomia e Paleografia - Università degli Studi di Parma, Olschki, Firenze 1997, I, pp. 335-354.

³³¹ Della divisione in due parti dell'appendice di *Poesie* avverte Manai (N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. IX in nota).

vecchia, egli si confessa colpevole di non aver saputo sperimentare quella felicità che vede incarnata nella «vecchia», poiché è stato troppo impegnato a lamentarsi delle proprie sofferenze.

Prima di passare in rassegna i testi dell'appendice di *Poesie*, è necessario soffermarsi sui motivi che hanno portato Tommaseo ad escludere da essa alcuni componimenti delle *Confessioni*, inserendoli nella prosa delle *Memorie poetiche*. Nel discutere i difetti di queste poesie, infatti, Tommaseo rivela implicitamente (o, utilizzando una sua espressione, «per la ragion de' contrarii») ³³² i criteri con cui ha selezionato le poesie dell'appendice. I testi delle *Confessioni* non inseritivi e posti invece nella prosa sono cinque. Si riportano di seguito i loro titoli, nell'ordine in cui essi compaiono nel volume, accompagnandoli con le osservazioni dell'autore, e quindi con le motivazioni della loro esclusione dall'appendice di *Poesie*: ³³³

- [*Presente e avvenire*] (pp. 258-260)

«Nello stile è non so che di restio e di disadorno, sebbene di poesia il concetto non manchi. Ma poesia di concetto, non già di profondo pensiero né d'affetto profondo, né d'immagine. E la poesia del concetto è di tutte la più sbiadita, ed è la più comune oggidì, che i nostri discorsi e disegni ed amori son tanti conciossiaché personificati». ³³⁴

- [*La poesia. A mio padre*] (pp. 260-263).

«A mantenere in me la soave fiamma del bello, giovarono i colloqui di Alessandro Poerio, solo col quale io potessi in Parigi ragionare d'alta poesia, di quella ch'egli con potente vocabolo chiamava intensa. Ma anch'egli tirava allora, come tutti tiriamo, alla poesia di concetto, e fece che per un po' verso quella pendessi. Di che mi fa fede una canzone a mio padre, canzone in sul primo mezzo didascalica, e che da ultimo un poco s'innalza sopra la nebbia dell'etere della poesia». ³³⁵

- [*Ad altra (Ad una portoghese)*] (pp. 273-274)

«Ferita non fu, ma solletico innocente quello a che la ballata seguente accenna. Si tratta d'ombrello prestato da mano non disamata, e non inimica». ³³⁶

- *Felicità. Ad una vecchia* (pp. 275-278)

«Versi oramai non iscrivevo se non sopra soggetti che m'avessero commosso in modo mio, destata un'impressione differente, se non diversa, dalle comuni; purché non contraria. Perché il paradosso non è poesia. E questo è sovente il torto del Byron, e dei novatori di Francia. Ma l'impressione in me più d'una volta, lavorandoci, era sopraffatta dal concetto; e la poesia del conciossiaché vi trapela. Così nella canzone *Ad una vecchia* (canzone di metro petrarchesco, ma disusato dai petrarchisti, e pure non de' più languidi, perché le tre rime accosto gli danno una certa pertinacia non senza vigore), la prima scintilla che la destava era poetica; ma poi la fiamma è nutrita di quella sorta di torba fumosa e grave, ch'è appunto il conciossiaché mentovato. Però non la reco intera». ³³⁷

³³² N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 284.

³³³ Nei casi in cui Tommaseo omette i titoli delle poesie, li si recano tra parentesi quadre; alcune di esse compaiono in forma frammentaria. Si indicano tra parentesi tonde le pagine delle *Memorie poetiche*.

³³⁴ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 260.

³³⁵ *Ibidem*. Il giudizio è già stato espresso da Tommaseo in una lettera a Poerio dell'8 agosto 1836: «I versi nella *Poesia*, che a voi piacciono, a me sanno di retorica troppa, dico le tre prime stanze» (A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, cit., p. 173)

³³⁶ Ivi, p. 273.

³³⁷ Ivi, pp. 275-276.

- *Natura ed Arte. Per giovinetta che va sposa al Brasile* (pp. 278-281)

«E questo pure è metro antichissimo, e corrente con onda di numeri piena, e capace di vari congegnamenti d'armonia, e di pose varie, cosa alla musica più importante ch'ella non vegga ora; e dalla quale a lei verrà col tempo mirabile innovamento. Ma la canzone mia è troppo lunga; e quando dalla bellezza desiderata del cielo e dei campi si viene a impantanare nella gentil società, prende un po' qualità dal soggetto, e non si libera al volo che un tantino alla fine».³³⁸

In tre casi (*Presente e avvenire, La poesia. A mio padre, Felicità. Ad una vecchia*) l'esclusione delle poesie è dettata dal fatto che in esse il «concetto» prevale sull'«impressione», sul «pensiero», sull'«affetto»: con queste osservazioni Tommaseo ribadisce la sua convinzione che in poesia l'«affetto» del poeta debba esprimersi in modo immediato, senza orpelli retorici e senza ricorrere a concetti ingegnosi. Il difetto che egli ravvisa in questi testi delle *Confessioni* è tipico a suo parere di quella che egli definisce «poesia di concetto», assai comune tra i poeti moderni, tanto che sia Poerio sia lui stesso ne hanno dato esempi: «E la poesia del concetto è di tutte la più sbiadita, ed è la più comune oggidì, che i nostri discorsi e disegni ed amori son tanti conciossiaché personificati».³³⁹ La ballata antica *Natura ed Arte*, di cui pure Tommaseo elogia alcune qualità del metro, ha invece il difetto di essere «troppo lunga»; se egli nelle *Memorie poetiche* promuove quella parte della ballata in cui si descrive la natura incontaminata del Brasile, d'altra parte ritiene meno soddisfacente la parte in cui si passa a trattare della società parigina. Per concludere, la ballata antica *Ad altra* [*Ad una portoghese*] viene citata accanto a un'altra poesia inedita di argomento amoroso trattato in modo ironico, dal titolo *Parodia*.

Tommaseo spiega inoltre le ragioni dell'esclusione di una poesia stampata nei *Versi facili*:

- [*A Mad. A. C.*] (pp. 283-284)

«Io per esempio dubitavo sin dal primo se questi versi scritti per cantatrice egregia e non da teatro (cantatrice al modo italiano, ampio e svariato, e agile, e profondo) fossero prosa; e la coscienza mi diceva che sì. Ma qualch'uomo di senno mi diceva che no: altri poi mi fece intendere velatamente che sì: ond'io conchiudo che poesia non sono».³⁴⁰ Inoltre, dopo averne riportato alcuni versi, continua Tommaseo: «Ometto la fine ch'è più prosa ancora: e i quattro ultimi dei qui trascritti, li ho trascritti per dirvi che il concettino del fiume e delle memorie chinate a specchiarsi, a me stesso pareva un giochetto: ma un altro n'ebbe pietà; e io lo lasciai. E ve l'addito perché sappiate guardarvi da simile poesia ch'è la morte dell'affetto, e della quale son pieni i Francesi ed il Byron; gente che ama ed arrabbia col capo assai più che col cuore».³⁴¹

I versi *A Mad. A. C.*, che Tommaseo ha scritto a Parigi per la cantante Adele Crescini, vengono esclusi dall'appendice di *Poesie* perché l'autore, dopo averne discusso con altre persone (tra cui Scavini, cui si sa che questi versi sono piaciuti), ha concluso che «poesia non sono». Egli ritiene inoltre che il «concettino» con cui si chiude il componimento sia «un giochetto» fatto con il «capo» e non con il «cuore», per cui definisce questo tipo di poesia «la morte dell'affetto».

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 260.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 283.

³⁴¹ *Ivi*, p. 284.

Tommaseo inserisce nella prosa delle *Memorie poetiche* anche alcuni componimenti inediti, di cui indica i difetti che hanno determinato la loro esclusione dall'appendice di *Poesie*:

- *Parodia* (pp. 271-273)³⁴²

«Ogni mese quasi alla poesia ritornavo non già con isvogliata puntualità, come a compito, ma con dolce desiderio amoroso. Né i luoghi comuni della poesia m'allettavano più, od almeno non i soliti, né al solito modo. E per prova, vedete come nel principio del 'XXXV io trattassi l'amore».³⁴³

- [*Se i dolori altrui non senti*] (pp. 284-285)³⁴⁴

- *Per fanciulli* (pp. 285-286)³⁴⁵

«Altre due cose medie tra prosa e poesia mi venner commesse nella state del 'XXXVI, pensacchiando in campagna: le quali vi possono dare l'immagine della poesia per la ragion de' contrarii».³⁴⁶

- *Gli hanno un bel dir costoro* (pp. 286-287)³⁴⁷

«Di poesia piacevole tentai qualcosa, pur per tentare: e un saggio ne reco».³⁴⁸

Due di queste poesie (la canzonetta [*Se i dolori altrui non senti*] e l'inno *Per fanciulli*) sono citate come esempi di «cose medie tra prosa e poesia». Altre due si trovano nel corpo delle *Memorie poetiche* per il loro tono non serio (*Parodia* e *Gli hanno un bel dir costoro*).

Di una poesia delle *Confessioni* tanto criticata dagli amici, *Voluttà e rimorso*, l'autore illustra le ragioni che lo hanno invece indotto ad includerla nell'appendice di *Poesie*. Si tratta del suo originale tentativo di sperimentare nei versi italiani gli esametri latini:

- *Voluttà e rimorso. Elena* (p. 275)

«Vollì ritentare nella lingua nostra l'esametro: che mi fu apposto a grave peccato, né io vo' rinnovarlo, ma di quell'unica prevaricazione non so pentirmene ancora. Scelsi a ciò un tema antico, il quale sebbene paia trattato con idee cristiane, il germe (e non solo il germe) di quelle idee, è pure tutto in Omero».³⁴⁹

Nella prosa delle *Memorie poetiche* Tommaseo ricorda anche la novella in versi *La contessa Matilde*, non comparsa nel volume a causa della censura («scrissi nella popolosa solitudine del bosco di Boulogne *La contessa Matilde*, e altre cosette in Parigi») ³⁵⁰ e, infine, reca per intero l'altra novella in ottave, *Rut*, presentandola così: «Accarezzai di lì a poco in ottave la dolce figura di Rut, al sacro testo attenendomi più stretto ch'io potessi, e del poetico linguaggio cogliendo, come parte elettissima, i modi più semplici. Perché di semplicità più che d'ogni cosa il nostro linguaggio poetico ha di bisogno, imbellettato, imparruccato, incipriato, sì che il pensiero è della poesia la menoma parte [...]

³⁴² Non pubblicata nelle *Poesie* del 1872.

³⁴³ Ivi, p. 271.

³⁴⁴ Nelle *Poesie* del 1872 con il titolo [III, 88] *Carità*.

³⁴⁵ Nelle *Poesie* del 1872 [III, 94] *Dio*.

³⁴⁶ Ivi, p. 284.

³⁴⁷ Alla poesia Tommaseo si riferisce come i versi «A Gigia», non pubblicati nelle *Poesie* del 1872.

³⁴⁸ Ivi, p. 286.

³⁴⁹ Ivi, p. 275.

³⁵⁰ Ivi, p. 293.

Ond'io con biblica semplicità volli travestir la mia *Rut*; e ve la presento così; e se la non vi piace, io fo come Booz, la tengo per me». ³⁵¹ A questo punto si può procedere con una rapida rassegna dei componimenti compresi nell'appendice di *Poesie*.

L'appendice di *Poesie* si apre con l'ode saffica [1] *L'universo. A giovane donna*, secondo testo delle *Confessioni* (dopo *La poesia. A mio padre*, esclusa dall'appendice), che ha il merito di rendere subito partecipe il lettore, sulla soglia della raccolta, delle incalzanti domande del poeta di fronte ai fenomeni della natura (l'aria, la luce, il calore). Tali domande occupano per intere le prime tre strofe e lo stupore culmina nell'esclamazione: «Quanti moti un sol moto, e quanti adduce / Una sola cagion diversi effetti!» (vv. 13-14). Come si spiega subito, la «cagion» di quei fenomeni è «una sola», perché una è la «materia» che, variata «in varii modi», ha prodotto gli «zeffiri», i «ruscelli», i «fiori ed augelli». Quella «materia» è «amore». ³⁵²

Una materia in varii modi ordita
Voi, zeffiri produsse, e voi, ruscelli:
Esce d'un solo amor la vostra vita,
Fiori ed augelli.

(vv. 17-20)

Tommaseo chiarisce poi la sua concezione dell'universo, permeato da un «sereno, immutabile, profondo / Spirto» che diffonde i suoi «germi» in ogni cosa:

E tutto vive. E quel che morte al mondo
Pare, è menzogna de' nostri occhi infermi.
Un sereno, immutabile, profondo
Spirto i suoi germi

Spande nel giro delle sfere ardenti,
Getta nell'ozio delle tombe oscure.
E nulla cosa è vil: tutte possenti,
Tutte son pure.

(vv. 21-28)

Perfino la «morte» è vivificata dallo spirito: se non ce ne accorgiamo, è perché i «nostri occhi infermi» sono velati dalla «menzogna» (v. 22). ³⁵³ La «Morte», insieme all'«Amore», svolge un'azione rigeneratrice degli uomini, con dedizione addirittura «materna»:

³⁵¹ Ivi, pp. 294-295.

³⁵² Inviando la lettera a Capponi il 1° novembre 1835, Tommaseo chiarisce il significato delle prime strofe dell'ode: «Se dal primo giudicate i versi seguenti, non intenderete niente, e non vi piaceranno. Non è roba amorosa. [...] C'è tropp'aria in questa roba; ma l'aria è più poetica a me dell'acqua: è l'ego Dominus. Nella prima direste voi *rende* o *suona*? Nella seconda, vedete la mia scienza fisica: dubito se la luce venga dal sole. E io credo che no. Nella terza è il calorico radiante o, meglio, radiato. Nella quinta è la identità degli elementi animali e dei vegetabili, e la composizione chimica dell'acqua e dell'aria. Nella sesta è la credenza mia, tutta la materia essere spirito o simbolo di spiriti, fenomeno loro» (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito*, I (1833-1837), cit., pp. 322-323).

³⁵³ La concezione dell'universo espressa nella saffica ha ricordato a Poerio il panteismo di Goethe; rispondendo all'amico, Tommaseo precisa che nella sua poesia egli non ha certo mirato ad essere panteista, «bensì ad indicare la comunione delle cose, che non vuol dire unità di sostanza». La lettera, già citata, di Tommaseo dell'8 agosto 1836 si legge in: A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, cit., pp. 172-174. Nella concezione di Tommaseo espressa nella

Morte e Amor con perpetua fattura
Van rinfrescando le corporee salme:
Amore e Morte con materna cura
Allevan l'alme.

(vv. 61-64)

Questa concezione della morte viene approfondita nelle cinque poesie successive, tutte incentrate sul tema della morte. La prima di queste poesie, come nelle *Confessioni*, è il polimetro [2] *La vita e la morte. In morte d'un fanciullo*, che contiene i tre monologhi della *Vita*, della *Morte* e degli *Angeli*. Oltre all'ode [4] *Gl'ignoti*, anch'essa già nelle *Confessioni*, il gruppo comprende altri tre nuovi testi: [3] *A C. di B. In morte di sua madre*, [5] *Parole d'un uomo giovane nella morte di donna attempata*, [6] *Il pensiero d'una moribonda*.

[3] *A C. di B.* è un'ode saffica. Il metro è però variato rispetto a quella proemiale: non solo Tommaseo impiega il settenario come verso breve invece del quinario, ma diversifica il profilo rimico delle strofe dispari e pari.³⁵⁴ Le contrapposizioni su cui si fondano le prime tre strofe della poesia toccano il vertice nella quarta, in cui Tommaseo definisce «Bella» la «morte» e «Bello il dolor».³⁵⁵ Approfondendo la concezione dell'universo già espressa nell'ode proemiale, [1] *L'universo*, egli ribadisce nelle ultime due strofe della poesia che un «concento arcano» comprende «ogni natura / Di dolori e d'amor» e che Dio «misura» i tempi di tale «concento», accendendo e spegnendo il «fomite» della vita:

In questo che comprende ogni natura
Di dolori e d'amor concento arcano,
Sommo maestro, i tempi Iddio misura
Con la infallibil mano.

E ad ogni suon di mille vite il fomite
È acceso in terra, e di mill'altre è spento;
E segue imperturbato, infaticabile,
L'infinito concento.

(vv. 17-24)

La saffica è seguita dalla poesia [4] *Gl'ignoti*, già presente nelle *Confessioni*. Anche l'ode successiva, [5] *Parole d'un uomo giovane*, è una saffica (si tratta della terza, dall'inizio della raccolta). Il metro è nuovamente variato, poiché in ciascuna strofa i versi dispari sono piani irrelati,

saffica, tutti gli enti della realtà si fondono e si confondono l'uno nell'altro, risultandone rinnovati: «L'una nell'altra essenza si rinfonde, / E più rinnova quanto più si mesce» (vv. 53-54). Il collegamento misterioso di tutte le cose, dell'infinitamente piccolo con l'infinitamente grande e viceversa, e addirittura la corrispondenza fra gli opposti sono dichiarati nella strofa conclusiva dell'ode: «In ogni istante è un'infinita ampiezza / D'anni: ogni spazio è l'universo intero. / Il buio è luce, e l'umiltate altezza. / Tutto è mistero» (vv. 69-72).

³⁵⁴ Nelle strofe dispari i versi sono disposti a rima alternata, con schema /ABAb₇/; nelle strofe pari la rima *A* è sostituita da una corrispondenza tra terminazioni sdruciole anarime, con schema /SASAb₇/.

³⁵⁵ Così la quarta strofa dell'ode: «Bella la morte s'è battesimo all'anima / Che la innovi di fé mite e severa! / Bello il dolor se guarda in alto e temprasi / In nota di preghiera!» (vv. 13-16).

mentre il verso breve è quinario.³⁵⁶ La poesia contiene il monologo di un «uomo giovane» a una «donna» defunta: nelle prime tre strofe l'uomo rivolge alcune domande alla donna; nelle ultime tre egli esprime le sue richieste nella forma di una preghiera. La poesia si chiude con la rappresentazione dell'amore come una «fiaccola», un fuoco «sacro» che gli uomini si passano di mano in mano:

Così di mano in man passa agitata
La fiaccola d'Amor: l'uno cadendo
La porge all'altro, e questi il sacro foco
Nutre piangendo.

(vv. 21-24)

Nell'ode [6] *Il pensiero d'una moribonda* è Tommaseo a rivolgersi alla donna, «Maria» (si tratta di Maria Ponti, conosciuta dal poeta nel periodo milanese), per chiederle che cosa ha incontrato nel cielo, lei che è morta nel giorno di Natale: «Di' quant'inni per l'alto, e che fiammanti / Danze di soli rincontrasti, e quanti / Mondi gioian nel pargolo Messia» (vv. 3-6). Nella terza strofa compare la medesima immagine della poesia precedente, ovvero la rappresentazione dell'amore come «divina fiamma» (v. 14). Nella quarta e ultima strofa, si svela il significato del titolo, il «pensiero» della donna: nell'«ora del morir», Maria ha pensato al poeta «lontano, e veramente / Non degno de' pensier d'una morente» (vv. 18-20).

Seguono due poesie d'occasione. La prima, [7] *Al conte del M... che si sposa ad una fanciulla dei conti di M...*, viene composta in occasione del matrimonio di Charles de Montalembert. Nel giorno delle nozze, Tommaseo ammonisce l'amico a pensare a chi è più sfortunato di lui (il verbo «pensa», all'imperativo, è ripetuto addirittura sei volte nel componimento, aprendo anaforicamente i versi 1, 7, 13, 21, 23, 33). L'ode è stampata mutila dei versi finali, omissi da Tommaseo poiché contengono un'accusa alla Chiesa, colpevole a suo avviso di essersi sottomessa alla politica francese e tedesca, e che certamente non sarebbero sfuggiti alla censura; al tema era particolarmente sensibile Montalembert, un liberale cattolico francese che in gioventù era stato seguace dell'abate Lamennais e collaboratore dell'«Avenir».

L'ode-canzonetta [8] *Ad una marchesa partoriente* è dedicata a Ortensia Capponi, figlia di Gino. Il «canto» del poeta inizia con la previsione di due possibilità opposte alla partoriente. La prima è terribile: «Io canto al tuo periglio. / Forse una bara fia / La culla del tuo figlio» (vv. 1-3); la seconda è positiva: «Forse una vita nuova / Ti s'apre; e adesso appena / Comincia la tua prova» (vv. 13-15). Ortensia deve dunque ascoltare il poeta («il poeta ascolta», v. 18). Egli prima dà alcuni consigli alla donna, poi fa due profezie, una sul futuro di quest'ultima (vv. 31-42) e una su quello di suo figlio (vv. 67-95).

Le ultime tre poesie citate sono legate dalla somiglianza del metro: si tratta in tutti i casi di variazioni della terzina. [6] *Il pensiero d'una moribonda* è composta da strofe esastiche di endecasillabi a schema /AABCCB/, suddivisibili in due terzine collegate dalla rima *B* in sede finale; in [7] *Al conte del M...* le terzine sono collegate a coppie dalla rima *B* in posizione mediana, con schema /ABA CBC/; il medesimo schema rimico è tradotto in settenari nelle strofe esastiche di [8] *Ad una marchesa partoriente*, con schema /abacbc/.

³⁵⁶ Le strofe della saffica hanno schema /PAPas/.

Seguono i due cori per fanciulli, in ottonari, collocati l'uno accanto all'altro già nelle *Confessioni*: [9] *La notte dell'innocenza. Coro di fanciulle* e [10] *Il pensiero*. Dopo di essi, è posta l'ode [11] *Le memorie. A Gino Capponi*, anch'essa nella raccolta del 1836.

Si apre, a questo punto, un gruppo di componimenti in cui è costante la riflessione sulla donna, o, più genericamente, la presenza di una figura femminile. La prima è [12] *Piaghe nascoste*, composta di lasse di quinari irrelati, alternatamente sdruciolati e piani. In essa l'apparizione di una donna all'«anima semplice» del poeta (v. 5) improvvisamente lascia trapelare la visione della «libidine» suscitata dalla presenza della donna, che, come un «angue lucente», le serpeggia «tra seno e seno» (vv. 7-10). La poesia continua con una riflessione sul significato della 'carne', e di ciò che essa nasconde («forse il sudicio / Velo che involge / La gravata anima / Il meglio asconde», vv. 17-22). Così le due lasse finali:

Notte è lo spirito
Tremenda; e dove
Il bello ha termine,
Sorge il sublime.
Cristo sui triboli
Dell'ampia terra
Spreme una gocciola
Di sangue sacro
E i rovi spirano
Aura di rose.
(vv. 23-32)

La concezione che Tommaseo ha della donna è affidata all'ode [13] *La donna. A Giorgio Sand*, già presente nelle *Confessioni*, e composta di lasse di ottonari irrelati conclusi da un quadrisillabo. La donna vi è definita un «mistero», essendo allo stesso tempo «Dio» e «fango»: sembra che Tommaseo esalti la natura spirituale della donna («D'ogni amor, d'ogni beltate / Spira in voi lo Spiro eterno; / Siete Dio», vv. 12-14), condannando in lei quella corporea («Tutto il resto è polve vermi; / Siete fango», vv. 22-23). Alla saffica a George Sand fanno seguito, come nelle *Confessioni*, gli esametri intitolati [14] *Voluttà e rimorso. Elena*.

Al polimetro [15] *Odio e amore*, incentrato su un episodio tratto dalla «storia di Brescia» e pubblicato nelle *Confessioni*,³⁵⁷ Tommaseo accosta la novella in versi [16] *Una serva*. In essa si racconta il turbamento dell'amore provato dal vescovo Zanobi per una donna povera, di nome Agnese. Si riporta un passaggio della lunga novella in ottave, che conta ben 628 versi, nel quale il vescovo confessa a un prete la sua «colpa», consistente nell'essersi innamorato di Agnese:

³⁵⁷ Da una lettera di Vieusseux a Tommaseo del 2 settembre 1837, sembra di apprendere che il poeta gli abbia chiesto di distruggere il dramma cui apparteneva l'intermezzo *Odio e amore*, e che si intitolava *I nobili e la plebe*. Incerto sul da farsi, Vieusseux chiede conferma a Tommaseo: «Ho aperto il bislungo, e vi ho trovato un dramma in 5 atti *I nobili e la plebe*; ma caro amico, senza un reiterato invito, o piuttosto ordine vostro, non ho il coraggio di annichilare una vostra produzione la quale ritoccata potrebbe fare onore a voi e piacere a tutti; perché questa smania di distruzione di una cosa che vi ha costato tante veglie? Pensateci meglio; è facile il mandarvi quei pochi fogli vostri che avanzano. Scusate la dilazione» (N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1835-1839), cit., p. 258). Tommaseo deve avere confermato la sua decisione poiché un mese dopo, nella lettera dell'8-10 ottobre, Vieusseux scrive: «Conformandomi ai vostri ordini precisi, farò un autodafé del vostro dramma; ed aspetto i primi freddi, e la riapertura delle stufe per eseguire i vostri comandi» (ivi, p. 272).

Ma come il papa alfin si fu partito,
Torna alla greggia sua l'egro pastore,
Che risolve dell'animo ferito
Tutta aprir la sozzura a un confessore.
Sceglie un prete nell'armi incanutito
Che gli ultim'anni avea sacri al Signore.
«E a Dio, comincia, agli Angeli, a Maria
Confesso, e ai Santi e a te la colpa mia.

La colpa mia, la colpa mia confesso».
E narrò la pietà, l'ignudo seno
Della fanciulla, il guardo mal compresso,
E de' tenui pensier l'acre veleno.
(vv. 437-448)

In un'altra scena, Tommaseo descrive l'immediato effetto benefico di una preghiera recitata dal vescovo, per cui questi «s'alza mutato» quasi come «molla che, pigiata, scatti»:

Non cercar, sventurato, a quarant'anni
Misera ignota e irrisa e infame e rea.
Pensa a quel tempo che non d'altri affanni
Che degli altrui, pietà di possedea.
Salvami, o Madre, da crudeli inganni,
Tu del sicuro amor serena idea:
Sgombra co' rai dell'immortal tuo giorno
La sozza nebbia che mi fuma intorno».

E quasi molla che, pigiata, scatti,
Da quel breve pregar s'alza mutato;
E in alti affetti e varii e in virili atti
Versa ed afforza l'animo turbato.
(vv. 517-528).

Dopo la novella, Tommaseo inserisce un altro polimetro, analogo per struttura a [15] *Odio e amore*, poiché anch'esso costituito da una rapida successione di dialoghi: [17] *Il portico di San Frediano*. L'episodio è tratto dalla storia toscana del Duecento, come spiega il sottotitolo: «Dopo la rotta di Montaperti, i guelfi di Toscana e Romagna sono raccolti in Lucca, e dimorano intorno alla chiesa detta». I personaggi sono storici, poiché vi compaiono i componenti di alcune famiglie guelfe, come i Buondelmonti e i Donati, e inoltre personaggi di rilievo quali Cavalcante de' Cavalcanti e Brunetto Latini.³⁵⁸ Il polimetro si chiude con la recita dell'Ave Maria, intonata da «un prete di San Frediano, della famiglia de' Garzani»; tutti recitano la preghiera, tranne il Cavalcanti.

Al polimetro fa seguito il poemetto di ispirazione biblica [18] *Mane, Thecel, Phares*, in distici di novenari tronchi. Il poemetto è suddiviso in quattro sezioni, prive di titolo. La prima narra l'episodio

³⁵⁸ Scrive Borlenghi: «Protagonisti sono famiglie guelfe, ora trattate come cori, ora invece attraverso figure storiche» (N. Tommaseo, *Opere*, cit., p. 197, in nota).

biblico della sventura annunciata a re Baldassarre dal profeta Daniele, chiamato a interpretare il significato della misteriosa scritta *Mane, Thecel, Phares*, che compare sul muro durante un banchetto:

Quand' ecco sul muro una man
Con dita che rapide van
Scriventi una scritta ch' al re
E a' grandi compresa non è.
(vv. 11-14)

Così la spiega il profeta:

Iddio sconoscesti: però
Iddio quelle dita mandò
Di mano veggente, immortal,
Scrivente la scritta fatal,
Che dice: 'Ecco l'ultimo di:
Iddio lo tuo regno finì.
Iddio di sua man ti pesò,
Il peso calante trovò.
Sei morto. La tua potestà
Nel Perso e nel Medo n'andrà'».
(vv. 51-60).

La seconda sezione narra l'epilogo della storia di Roma, il cui «popolo» si è nutrito delle «altrui libertà» come ad un «fiero banchetto»:

A fiero banchetto sedé
La fame del popolo re;
Nutrì lungo corso d'età
La sua con le altrui libertà;
De' popoli bevve nell'or
Le lagrime, il sangue, i sudor;
(vv. 61-66)

Nella terza sezione, il poeta passa ad ammonire i «grandi di Francia», sui quali, dopo che essi hanno sottomesso il popolo francese, si è abbattuta la «scure» della ghigliottina e della rivoluzione:

Quand' ecco leggiera a veder
Sugli ebri una scure s'alzò,
E al torbido sol balenò,
E scese veloce e salì,
E vili e possenti finì.
(vv. 100-104).

La quarta sezione è dedicata al popolo americano. «Rampollo divelto dal sen / Materno» (vv. 107-108), esso ha ridotto in «venale valor» (v. 123) non solo i beni della natura, ma anche gli esseri umani con la schiavitù:

E l'uomo (tremendo tesor!)
Al testo e al color giudicò;
Gli spirti al mercato comprò:
La morte ai selvaggi vendé,
E il vizio, più dura dei re.
(vv. 124-128)

Questa la profezia di Tommaseo: un giorno sarà proprio la «razza», disprezzata e temuta dagli americani, a togliere la libertà al loro «popol mercante ed artier» (v. 129):

La razza, tuo spregio e terror,
Segnata d'infame color,
Un dì sulla tua libertà,
Qual grandine grossa cadrà.
(vv. 131-134).

Il poemetto si conclude con i puntini di sospensione, lasciando ipotizzare l'omissione di alcuni versi.

Con il testo successivo ha inizio il gruppo delle quattro poesie religiose che conclude la prima sezione dell'appendice di *Poesie*. Una sola di esse appartiene alle *Confessioni*, la prima, [19] *La redenzione*, che vi compariva con il titolo [15] *Cristo*. Segue un'altra poesia incentrata sulla figura di Cristo, [20] *Cristo e le cose*, composta di terzine di endecasillabi, tutti irrelati (i primi due versi sono sdrucchioli, il terzo è piano). Nei primi versi Cristo è rappresentato nell'orto del Getsemani, dialogante dapprima con i fiori del Getsemani, che il suo sangue «dovrà sudato tingere» (v. 2), poi con le loro «spine pungenti» destinate a cingere il suo capo, infine con il «freddo sudario» che lo accoglierà; quindi Egli dichiara la necessità della Sua morte (««Di grande amor desidero / I tuoi crudeli abbracciamenti, o morte»») (vv. 8-9). Nelle terzine successive, Tommaseo sostiene che gli «atomi» appartenenti al corpo di Cristo sono tuttora presenti nella natura:

La terra impressa delle sue vestigie,
Quante sostanze comporrà ne' secoli,
Imberà tutte della sua virtute.
L'aria che spiri, correrà perpetua
Or sotterra or per l'alto, e innumerabili
Morta' petti, Signor, la spireranno.
Gli atomi ch'alle tue membra involaronsi
Già vive, e al dio voler ministri furono,
Di mendichi e di re membra saranno.
La luce, il caldo e le correnti ereree
Senza nome né pondo, che 'n te vissero
Sparsi nel vano e in nuove vite attratti,

D'un in altro emisfer si tramutarono:
E in suo quièto armonioso vortice,
Da lor sacrata, li agitò natura.
(vv. 10-24)

A questa poesia Tommaseo fa seguire un lungo testo (64 vv.) incentrato anch'esso sulla figura di Cristo, [21] *L'amico nostro*, composto di distici di ottonari irrelati (il primo piano e il secondo tronco). L'ultima poesia religiosa, che suggella la prima sezione dell'appendice di *Poesie*, è l'inno [22] *Alla Vergine*, in lasse di quinari rimate liberamente. La prima metà del componimento è occupata dal pensiero del poeta rivolto alla propria madre (si recano le due lasse iniziali):

Madre dell'unico
Conforto mio,
Ché non pens'io
Con la dolcezza
Ch'i' doveria
La tua bellezza?
Amor degli angeli,
Fior delle cose,
Perché continovo
Al tuo materno
Amore eterno
Non raccomando
La madre mia?

Nella seconda parte della poesia, è affermata l'idea che la «grazia» di Maria, scendendo sulla terra «Com'onda schietta» (v. 39) che aumenta di secolo in secolo, porterà alla liberazione di tutti i popoli dalla tirannia dell'«odio»:

E liberati
Per te dall'odio
Ch'è lor tiranno,
Tutti vivranno
Un giorno i popoli
Innamorati
Di tua divina
Malinconia,
Umil regina,
Dolce Maria.
(vv. 47-56)

La seconda sezione dell'appendice di *Poesie* si apre con i tre testi autobiografici già presenti nelle *Confessioni*: il sonetto ritornellato [23] *Educazione*, l'ode-canzonetta in ottonari [24] *Vocazione* e l'ode in senari [25] *Esilio volontario*. Dopo queste poesie Tommaseo inserisce l'ode [26] *Lucca*, in senari, e dedicata (come recita il sottotitolo) «A bella e colta donna lucchese, autrice di versi, che ne

chiedeva all'autore, non conosciuto». Nelle ultime due strofe il poeta in esilio esprime la sua nostalgia dell'Italia, dalla quale da quattro anni è «diviso»:

Ma il Dio che riluce
Sull'itale fronti,
E i rivi ed i monti,
E i templi, e la luce
D'Italia, e' languor
E i vanti già suoi
Amar tu non puoi
Con tanto fervor,
 Quant'io che, da lei
Diviso è quattr'anni,
Indarno vorrei
Dal fonte toscano
Diffusa riber
La dolce favella
Che pur di lontano
Dagli aridi affanni
Rinfranca e rabbella
Lo snello pensier.
(vv. 33-50)

Dopo le prime quattro poesie, in cui viene tracciata la vicenda esistenziale e politica di Tommaseo, dalla sua «educazione» fino all'«esilio», trovano posto i componimenti che riguardano la sfera dei suoi «affetti». I primi di questi testi riguardano i genitori di Tommaseo. Si tratta di tre poesie già presenti nelle *Confessioni*, ma originariamente distanziate l'una dall'altra, e collocate perfino in sezioni diverse; nell'appendice di *Poesie* Tommaseo decide di raggrupparle: l'ode-canzonetta [27] *Solitudine*, dedicata alla madre; i distici di settenari a rima baciata [28] *Un fantasma*, scritti per il padre morto; [29] *La notte del dolore*, anch'essa in distici di settenari (ma alternatamente sdrucchioli e piani irrelati), e dedicata alla madre. Il trittico di poesie ai genitori è seguito dall'ode [30] *Agli amici. In morte d'un d'essi*.

A questo punto Tommaseo inserisce due poesie inedite, l'ode saffica [31] *All'orologio della mia stanza* e le terzine intitolate [32] *A tre alberi*. La saffica [31] *All'orologio della mia stanza* presenta un metro assai diverso rispetto alle saffiche precedenti, poiché i versi sono a rima baciata anziché a rima alternata. La prima parte contiene un'apostrofe all'orologio, che occupa le prime cinque strofe; così l'inizio:

Misura e testimon de' miei pensieri,
Degli umil preghi e de' lamenti alteri
Che pochi al giorno mio momenti gai
 Segni, e son pure assai;
Non t'arrestar. [...]
(vv. 1-5)

Nella seconda parte, dopo avere riflettuto sul «Trino misterio ignoto» rappresentato dal «Tempo», dallo «Spazio» e dal «Moto», che è «padre ad ambi e figlio» (vv. 21-28), Tommaseo approfondisce la metafora della vita dell'uomo intesa come una nave, con la quale si conclude l'ode precedente, [30] *Agli amici* (nell'ultima strofa, scriveva: «Navi affrettanti per diversa via / Siam noi nel mondo», vv. 115-116); quindi nell'ode [31] *All'orologio*:

Noi sul mar delle cose alziam le vele,
Nautili erranti per l'onda infedele;
E va la viva navicella in pace
Per insin ch'a Dio piace.
(vv. 29-32)

Gli uomini sono descritti come «nautili erranti» (i nautili sono molluschi che vivono in alto mare) che, abbandonandosi al volere di Dio, affrontano le avversità della vita rappresentate dall'«onda infedele». Subito il poeta passa a parlare di sé stesso e della sua vita:

Incerta molto e fragile, la mia
Sciolse dal porto e si rifece in via;
Molte evitò cortesi isole belle,
Molte affrontò procelle.
(vv. 33-36)

La sua esistenza sembra consistere anzitutto nell'«evitare» le tentazioni, le «cortesi isole belle», e poi nell'affrontare le tempeste (forse un richiamo all'«onda infedele» del v. 30). Il poeta pare interpretare la propria vita come una lotta contro il peccato, la cui esperienza in lui è tuttavia accompagnata dalla possibilità della salvezza, qui descritta dall'apparizione di figure angeliche:

I' vidi nereggiar sulle funeste
Acque i peccati, quai naufraghe teste;
E dall'aperto ciel con mite affetto
Qualche capo diletto

Raggiar suo riso, come fa l'aurora
Quando le ancor mugghianti onde colora;
(vv. 37-42)

Nelle ultime due strofe il poeta intona la sua preghiera:

Deh prima che le irate amare spume
M'inghiottano, poss'io di qualche fiume
Presso l'ombrosa solitaria foce
Piantare un'umil croce

Segnata del mio nome; e il navigante
Sul bramato terren l'umide piante

Posando, mi rammenti, in atto pio
Sospiri, e pensi a Dio.
(vv. 49-56)

Nelle terzine [32] *A tre alberi*, Tommaseo dichiara il suo amore per tutte le forme della bellezza, a nessuna delle quali il suo desiderio e i suoi sensi sono indifferenti.³⁵⁹ Le terzine conclusive sono di nuovo lo spazio della preghiera del poeta:

Così potessi in me le opposte cose
Raccor, gli accenti gai, gli affetti mesti,
I modesti pensier, l'opre animose!
E illuminar d'esempi le parole!
Come le vite di calor feconda,
Mentre le inonda di colori, il sole.
(vv. 16-21).

Il tema dell'amore toccato nelle terzine [32] *A tre alberi* introduce il gruppo delle poesie successive, tutte dedicate all'amore di Tommaseo per donne diverse. Delle nove poesie che compongono la serie, sette sono già stampate nelle *Confessioni*, due appartengono ai *Versi facili*.

Le prime sei poesie sono tutte delle *Confessioni*, anche se il loro ordine viene modificato: [33] *Ad una* («Lieve qual sogno, e limpida»); [34] *Ad altra* («Allora, allor nell'anima»); [35] *Ad altra* («Oh di timida speme»); [36] *Ad altra* («T'amerei, se al mondo ignota»); [37] *Ad altra* («T'arrisi, ti compiansi: e dal tuo labbro»); [38] *Ad altra* («Come fanciul che piange»). Tommaseo inserisce nella serie di poesie d'amore anche due testi dei *Versi facili*: l'ode-canzonetta [39] *Ad altra* («Gli atti soavi e il dolce foco ond'ardi»), il cui titolo originario era *Ad un'Atea*, e l'ode dialogata dal titolo [40] - *Je voudrais te voir heureuse - Il y a encore du chemin à faire*. Entrambi i componimenti presentano un ritornello nella conclusione delle strofe e sono incentrati sulla presenza di una figura femminile che non crede in Dio.

Nell'ode [39] *Ad altra*, in settenari ed endecasillabi, il poeta esprime il suo rammarico per la mancanza di fede della donna: alla fine di ciascuna delle tre strofe è ripetuto il ritornello: «Oh giovanetta, / E tu non credi in Dio!», variato successivamente nella prima parte: «Oh poveretta» (v. 15), «Oh mia diletta» (v. 23). In chiusa alla poesia Tommaseo riconosce che la visione della donna ha una funzione nobilitante su di lui e sui suoi sensi:

E pur la grazia del socchiuso affetto,
E l'umil portamento,
E l'anelar dell'abbracciato petto,
Ed il supplice accento,
Dal grave error che troppo ancor l'alletta
Levano il senso mio
Ver le celesti cose. Oh mia diletta,
E tu non credi in Dio!

³⁵⁹ Egli scrive infatti, con parallelismo, nella seconda e nella quinta terzina: «Il mio desio / A nessuna è restio forma di bello» (vv. 5-6) e «Il senso mio / A nessuno è restio cenni d'amore» (vv. 14-15).

(vv. 17-24)

La poesia intitolata [40] - *Je voudrais te voir heureuse - Il y a encore du chemin à faire* riporta il dialogo tra due personaggi, «il poeta» e «la donna». Il poeta dichiara di voler conoscere «la prima radice» (v. 2) delle sofferenze della donna. Viceversa, la donna, resa disillusa dalle sue sventure, si stupisce che il poeta «sconosciuto» desideri la sua felicità:

Non odio o spregio, non terror, non gioia,
Pianto dagli occhi o dal cor fiamma elice.
Pallida, china al suol, lenta la noia,
E un pensiero disperato ad or ad or.
O sconosciuto, e tu mi vuoi felice?

Risponde il poeta:

Quel che a te bramo, i' nol conobbi ancor.
Ma te conosco: e quel modesto amplesso,
Quel mite sguardo, assai di te mi dice.
Deh rinnovarti e rinnovar me stesso,
Deh riscuoter potessi il tuo languor,
Trovarti un luogo ove posar felice!
(vv. 19-29)

Nell'ultima strofa, il poeta esorta la donna a pregare Dio, l'unico che le può dare la felicità («Guarda, o misera, in alto, in quella pura / Vita di tutte vite allegratrice», vv. 31-32). Il gruppo delle poesie d'amore si conclude, come nelle *Confessioni*, con la cantata [41] *Tutte*.

Alle poesie d'amore dell'appendice di *Poesie* seguono, come nella raccolta del 1836, i distici dedicati a Poerio (il cui nome è ancora omesso nella stampa), [42] *Espiazione. Ad A. P.* Il titolo «espiazione» rende manifesta la volontà di Tommaseo di espriare i «lunghi errori» da lui commessi come poeta (v. 33), primo fra tutti il non avere espresso con immediatezza e semplicità l'ispirazione poetica datagli dalla natura; altra sua colpa sarebbe l'essersi negato la felicità. L'espiazione degli errori, di cui egli confessa di essersi pentito, sembra potersi realizzare, nella concezione di Tommaseo, con l'impegno a rivolgersi nelle sue poesie non più a sé stesso, ma agli altri uomini, per parlare loro di Dio:

Deh s'erga almeno con nobile vol
L'ingegno affranto; e questa voce fioca,
Armoniosa d'affetto e di duol,
Suoni del mio pentir; suoni all'uom pio
Gioia e preghiera, al caduto pietà:
Suoni alle genti la tua legge, o Dio;
Suoni la luce di tua libertà.
(vv. 34-40)

Nella canzone antica [35] *Ad altra* Tommaseo dichiara la sua volontà di dire «addio» all'amore e alle sue tentazioni:

Né per me visco od ami
Avrà più 'l mondo; e scarca
Dell'amorosa salma,
Farà la svogliata alma
Siccome pellegrin che, mentre varca
Gora di sucid'onda,
Guarda all'opposta sponda.
(vv. 67-73)

Troppo occupato ad esprimere il proprio dolore, il poeta sembra essersi dimenticato di esprimere con partecipazione, con compassione³⁶⁰ i dolori degli altri esseri umani, ai quali egli d'ora innanzi intende dedicare la sua poesia:

Or non più su' miei guai
Ma sugli altrui dolori
Sì fieri e sì diversi
Canto e pietà si versi;
Sull'empie gioie, e sui traditi amori;
Sulle oziose cure,
Sulle audaci pàure.
Franca d'immondi affetti
Potrà l'eterea mente
Regnar sé stessa e le soggette cose.
(vv. 80-89)

L'esortazione ad 'uscir di sé' che il poeta rivolge a sé stesso viene ribadita nelle sette poesie, tutte inedite, che sono collocate nella parte conclusiva dell'appendice di *Poesie delle Memorie poetiche*.

La prima di queste è la canzonetta [43] *Preghiera*, già stampata nei *Versi facili*. Nelle prime tre strofette, composte di versi brevi settenari e quinari, è descritta la contrapposizione tra la vitalità della natura e la «vecchiezza» del poeta:

Di sole e di verzura
La terra a Dio fiorisce:
A nuovi amor natura

³⁶⁰ Scrive nella poesia: «Troppo sprecai la vita; / E pien del mio desiro, / Scarsa accolsi pietà de' mali altrui», vv. 23-25. Sul significato del verbo «accolsi» si veda la voce [1.91] 'accogliere', lemma 17, nel *Dizionario Tommaseo-Bellini*: «17. T. Accogliere nell'animo affetto, o anche persona. Ma di persona dice sempre affetto di benevolenza: dove potrebbesi accogliere affetto d'odio, o tentazione a male qualsiasi. = Dant. Inf. 8. (C) *Quale colui che grande inganno ascolta Che gli sia fatto, e poi se ne rammarca, Tal si fe' Flegias nell'ira accolta* (che aveva in sé accolta). T. Horat: *Iram colligit ac ponit temere*. Virg. *Collecta... Ex longo rabies*. = Dant. Purg. 18. (C) *Quest'è il principio là onde si piglia Cagion di meritare in voi, secondo Che buoni e rei amori accoglie e viglia*. T. Il cuore accoglie uno o più affetti, o semplicemente perchè li sente, e se più d'uno, li sente insieme e li lascia vivere, o perchè apre loro l'adito, e fa buona accoglienza» (N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, U.t.e.t., 1861-1879).

Ringiovanisce.
La tua letizia, o Dio,
I miei pensier carezza,
Non scalda del cor mio
L'egra vecchiezza.
(vv. 1-8)

Il poeta prega Dio che lo aiuti ad accogliere i Suoi beni:

Deh s'apra, o Dio, la mesta
Anima a' tuoi piaceri,
Sempre vogliosa e desta
Li chiegga e sperì.
Li attenda in sé raccolta,
Qual chi da lunge attento
Della bramata ascolta
Donna l'accento.
Tutte d'amor sien segni
Le cose: e il verno, il fiore,
La notte, il dì m'insegni
Pensar l'amore.
(vv. 13-24)

E se in futuro egli sarà soggetto alle tentazioni dell'amore, si dovrà così rivolgere a sé stesso:

«Se cedi al tuo desire,
D'ogni pensato oggetto
Non potrai più fruire
Tanto diletto.
Quant'aspro sia saprai
D'un solo amor l'impero;
Mille dolori avrai
D'un sol pensiero.
Credi al vigor natio,
E libera e soletta
Vola, mirando a Dio,
Di vetta in vetta».
(vv. 37-48)

Il ritorno dell'amore è descritto non solo come possibile, ma è dato per certo, nella poesia seguente, [44] *La vecchiezza*, di cui si riporta la prima terzina (gli endecasillabi esterni sono in rima tra loro, mentre quello centrale è sdrucchiolo irrelato):

Dal suo trafitta e del mio duol pietosa,
O amica a' versi miei, vedrommi arridere

Alcuna volta ancor donna amorosa;
(vv. 1-3)

Il poeta deve sottrarsi al richiamo della bellezza femminile, anche se la rinuncia è per lui dolorosa:

Ma tu per l'aure di maggior bellezza
Spiega gemendo il volo. Amasti, o misero:
È incominciata omai la tua vecchiezza.
(vv. 7-9)

Il periodo dell'amore è dunque finito, poiché è iniziata la sua «vecchiezza»:³⁶¹

Sienti di bella donna gli atti e il viso
Vani sembianti che in cocchio trasvolano:
Li rivedrai più veri in paradiso.
D'austere gioie e di possenti amori
Fatti alla nuova età poeta e martire;
Non cercar con desio vili dolori.
(vv. 10-15)

Sembra che Tommaseo intenda conferire un valore esemplare alla sua rinuncia all'amore fisico, dandone testimonianza nella sua poesia. Espresso nuovamente il rammarico per le poche gioie provate, il poeta si stupisce di fronte al suo «cuore» che si desta, proprio quando dovrebbe comporsi in «freddo ... sonno»:

Poco, al pianto e al desir, cor mio, godesti;
Poco godesti. In freddo omai componerti
Sonno, cor mio, bisogna: e tu ti desti?
(vv. 19-21)³⁶²

L'ode si conclude con l'immagine della «lampana» (toscanismo per "lampada"), utilizzata da Tommaseo per descrivere la sua poesia:

Ma da crudeli venti custodita,
Durerà lungo la mia fiamma, e in candido
Chiaror tremolerà d'eterna vita.

³⁶¹ La «vecchiezza» dichiarata di Tommaseo non è certamente anagrafica, dal momento che ha scritto questa poesia a trentacinque anni.

³⁶² Questi versi ricordano per la sintassi spezzata, le ripetizioni, il rivolgersi amaro e quasi stupito del poeta al proprio cuore, quelli di Leopardi nella poesia *A sé stesso*; si segnalano in corsivo i possibili passi che potrebbero avere influito sulla poesia di Tommaseo: «*Or* poserai per sempre, / *Stanco mio cor*. *Perì* l'inganno estremo, / *Ch'eterno* io mi credei. *Perì*. Ben sento, / In noi di cari inganni, / Non che la speme, il desiderio è spento. / *Posa per sempre*. Assai / Palpitasti. Non val cosa nessuna / I moti tuoi, né di sospiri è degna / La terra. Amaro e noia / La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. / *T'acqueta omai*. Dispera / L'ultima volta. Al gener nostro il fato / Non donò che il morire. *Omai* disprezza / Te, la natura, il brutto / *Poter* che, ascoso, a comun danno impera, / E l'infinita vanità del tutto» (G. Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di M. Fubini. Edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1974², pp. 212-213).

Razzo rotato guizza in alto, e muore:
Ma tra' sepolcri la sospesa lampana
Serba sua vita timida lunghe ore;
E degli afflitti il piè per l'ombra nera
Guida all'altar, che van, bagnata in lacrime,
La ghirlanda a portar della preghiera.
(vv. 22-30)

Essa è come un lume sospeso tra i sepolcri, la cui luce «timida», che deve durare a lungo, ha lo scopo di guidare gli uomini nella preghiera a Dio.

Nella poesia seguente, [45] *La mia donna*, Tommaseo descrive la sua donna ideale. Il componimento è tutto costruito su opposizioni e parallelismi, favoriti dalla strutturazione in distici degli endecasillabi (a rima baciata, e tutti con accenti fissi di 4^a e 7^a):

La giovin donna ch'i' amo d'amore
M'ama con tutte le forze del core.
Mai tutta trista né mai tutta lieta:
Queta è sua doglia, la gioia più queta.
Tutta è coperta d'un semplice manto:
La sua parola è un dolcissimo canto.
Vede, dormendo, del ciel visioni,
E le traduce in sognate canzoni.
Ell'ha di vergine il timido amore,
Di vedovetta il maturo calore.
Da sera al sommo degli anni salisce,
Da mane invergina e ringiovanisce.
(vv. 1-12)

La donna descritta dal poeta vive un rapporto privilegiato di sintonia con la natura e con Dio:

Alle sue docili orecchie amorose
Suona una voce da tutte le cose;
Un'aura spira, sottil ma sicura,
Che le fa tutta sentir la natura.
Docile ell'è come gambo di fiore:
Ma ferma tiensi in radici d'amore.
E sé conosce; e quel Dio che la inspira
Sente in sé stessa, e però non s'ammira.
Altero guarda, comprende profondo:
Però s'inchina ai misteri del mondo.
Ama tranquilla con ordin d'affetto
Un fiore, i mondi, il Signor suo diletto.
Tutti ama; e meco si vive soletta
La mia fanciulla, la mia vedovetta.
(vv. 29-42)

L'ode-canzonetta [46] *Ad un albero che si riflette nella spera della mia stanza* esprime, nelle brevi strofe composte da quattro senari chiusi da un trisillabo, l'infrangersi dei desideri del poeta:³⁶³

Vorrei... Ma che bramo
Un bene negato?
O cor vedovato,
O occhi miei lassi,
 Moriamo.
(vv. 21-25)

Segue una seconda poesia dei *Versi facili*, il sonetto in ottonari [47] *La pietà*, che si riporta nella sua interezza:

Che se all'uom parlando insieme
Mostrerai piagato il core,
Egli fugge o tace, e teme
Il contagio del dolore.

Ma la cura che ti preme
Tempra in sillabe canore
E ogni pio t'ascolta, e geme
Con diletto al tuo malore.

Oh cortesi! invan gli appella
Col mestissimo belato
La trafitta pecorella:

Ma se il duol gorgheggia in canto
L'uccelletto abbandonato,
È lor gioia un sì bel pianto.

In penultima posizione è collocato il testo metapoetico in distici di decasillabi e senari, [48] *La poesia. A Luigi Tonti pistoiese*. Nella poesia Tommaseo dà voce alla sua ansia di provare le esperienze più diverse:

O Luigi, per l'alte vedette,
 Ne' seni del ver
Non assai l'inquieto pensiero
 Discorse e posò.
Chi mi dà per l'immensa natura
 Con l'occhio volar?

³⁶³ Si veda la lettura della poesia proposta da Mario Apollonio: M. Apollonio, *Tommaseo*, in Id., *Fondazioni della cultura italiana moderna*, Firenze, Sansoni, 1948, vol. I, pp. 301-308.

Chi gl'immensi abbracciar con l'amore
Umani dolor?
(vv. 1-8)

Non solo egli vorrebbe vedere la «Cina», l'«Olanda» o libare una stilla del «Nilo» e del «Giordano», ma perfino conoscere che cosa c'è nei pensieri e nel cuore degli uomini:

Bui più tetri, più libere altezze
Vorrei pervagar,
E le cime toccar de' pensieri,
E il fondo de' cuor:
Legger chiaro nell'alma che amando
T'imita, o Gesù;
Addentrarmi nell'imo desiro
D'un servo dell'or;
Come vergine affranta si muoia
Di tisi e d'amor,
(vv. 41-50)

Nella seconda parte della poesia egli riconosce i propri meriti di poeta:

Pure, o Dio, molti rai del tuo Verbo
Percossero in me,
Più d'un suon del tuo vario concento
Nel cor mi parlò:
Né miei proprii gl'ignoti sentii
E merti e fallir;
Divinò qualche volta il passato
La mente del cor.
(vv. 75-82)

Nella conclusione, Tommaseo pone a sé stesso e all'amico, cui è dedicato il componimento, il compito di cercare nel mondo i segni di Dio («L'orme sparse nel mondo, o Luigi, / Cerchiam del Signor», vv. 83-84).

L'ultima poesia dell'appendice delle *Memorie poetiche* è l'ode-canzonetta [49] *Epilogo e prologo*. Si tratta di un testo anch'esso metapoetico, cui Tommaseo affida l'ultima riflessione sulla sua poesia all'interno della raccolta. La struttura metrica delle strofe, eccezionalmente lunghe (dodici versi), merita una breve descrizione. Ciascuna strofa è formata dall'unione di tre quartine. Le prime due quartine sono collegate tra loro dalla rima tronca finale, mentre la terza quartina è in rima con le ultime delle altre strofe (in cui si ripetono le medesime parole-rima *mio, Dio, dolor*).³⁶⁴ Inoltre le prime due quartine e l'ultima si differenziano, entro ciascuna strofa, per il diverso ritmo degli ottonari: i versi hanno accento fisso di 4^a e di 7^a nelle prime due quartine, mentre hanno accenti di 3^a e di 7^a nella terza.

³⁶⁴ Lo schema dell'ode è /p8aab_t: pccbt_t: pddet_t/.

La poesia si apre con un'immagine paesaggistica:

Squallido manto di nubi
Grava le spalle del monte;
Alto la chioma e la fronte
Splende nel libero sol.
Vela il mio cor, ma non puote
Spegner i baldi pensieri,
Premer gli affetti sinceri
L'uggia nebbiosa del duol.
(vv. 1-8)

Mediante la similitudine del «manto di nubi», del «monte», del «sole», Tommaseo pare voler dimostrare che l'esperienza del dolore e perfino della noia da lui provata (di cui ha dato testimonianza in molte sue poesie) non lo ha tuttavia distolto dal prestare attenzione ai dolori degli altri uomini. Questa critica infatti è stata rivolta ai suoi versi, come egli rivela nella conclusione della prima strofa:

E pur c'è cui troppo suona
Lamentoso il verso mio,
Che di me parlando a Dio
Par che oblii gli altrui dolor.
(vv. 9-12)

In apertura della seconda strofa egli rivendica di avere sempre dimostrato partecipazione affettiva nei confronti degli altri:

Né val che d'opra benigna
Ricche e di lagrime pie,
Dal cor non fiacco le mie
Voci movessero al Ciel.
(vv. 13-16)

Tuttavia egli si esorta a non parlare più di sé stesso, ma degli «altrui dolor».

Sdegn a un drappello de' forti
Le voci querule mie,
D'opre e di lagrime pie
Ricco, e ne' rischi fedel.
Lascia l'ombre; e, sole o nembo,
Tenta l'alto, o verso mio:
Spera, esulta: o narra a Dio
Non il tuo, gli altrui dolor.
(vv. 17-24)

Nell'ultima strofa, dopo aver ricordato, ancora a propria difesa, che anche Cristo ha espresso «a Dio» i suoi «chiusi patir», Tommaseo si rivolge nuovamente ai propri versi:

Sien di cantico, sien d'inno
A te l'ale, o verso mio:
Come nebbia in sole, in Dio
Leva e sperdi il tuo dolor.
(vv. 33-36)

Con l'esortazione ad abbandonare una poesia finalizzata all'espressione dei propri affetti privati, Tommaseo scrive l'«epilogo» della sua fase poetica iniziata con le *Confessioni*. Nell'ultimo testo dell'appendice di *Poesie* delle *Memorie poetiche* egli dichiara infatti la sua volontà di ispirare, in futuro, la sua poesia al «cantico» e all'«inno», a fare cioè poesia religiosa, dedicata all'espressione del dolore degli altri esseri umani. Il «prologo» della nuova fase poetica è soltanto annunciato da Tommaseo nell'appendice di *Poesie*, come se si trattasse di un finale aperto. Tale programma verrà realizzato compiutamente negli anni successivi, con la composizione degli inni religiosi che costituiranno la *quarta parte* del volume di *Poesie* del 1872 e con la produzione delle poesie 'cosmiche', che, scritte a partire dagli anni Cinquanta, confluiranno nella *quinta parte* della raccolta definitiva delle sue poesie.³⁶⁵

C) Giudizi

Una rassegna dei giudizi sulle *Memorie poetiche* è offerta da Pecoraro, nelle pagine intitolate *Giudizi e censure* nella sua edizione dell'opera.³⁶⁶ Capponi, nella prima metà del settembre 1838, annuncia che gli sono pervenute le *Memorie poetiche*:

È venuto il primo tomo di Venezia, ma non peranco al Vieusseux. Il Niccolini lo ha veduto e comprato e mostrato al Centofanti, ed ambedue m'hanno parlato con grande ammirazione de' versi *alla mia donna*. Avrò forse oggi il libro, e ve ne scriverò.³⁶⁷

La lettera, molto lunga, contiene anche alcune impressioni di Capponi sulle poesie. La sua ammirazione, come accaduto a Niccolini e a Centofanti, è tutta per il quarantacinquesimo testo dell'appendice di *Poesie*, intitolato *La mia donna*: «Ho letto *la mia donna*. C...! Ma l'è troppo bello. Che faccenda è codesta?»;³⁶⁸ e poco più avanti: «Ho riletto *la mia donna*. I Greci non fecero mai nulla di meglio per la forma, i cristiani pel concetto, il trecento per la lingua. E Dante avrebbe potuto scriverla a quel modo, e non vi cogliono».³⁶⁹ Capponi si sofferma anche sulla poesia dedicata a sua figlia Ortensia, anch'essa stampata nell'appendice («*La Marchesa partoriente* è stampata»);³⁷⁰

³⁶⁵ Queste poesie di argomento cosmico sono inizialmente raccolte da Tommaseo in due opuscoli per nozze stampati negli anni Cinquanta, l'uno nel 1851 per la nipote di Capponi, Giulia Gentile Farinola, l'altro per il matrimonio del fratello di quest'ultima, Paolo, nel 1857, entrambi comprendenti dodici poesie. Si possono ora leggere in: N. Tommaseo, *Versi metafisici. Due omaggi anepigrafici per nozze*, a cura di J. Berti, Firenze, Le Càriti Editore, 2020.

³⁶⁶ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 536-542.

³⁶⁷ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, II (1837-1849), cit., p. 74.

³⁶⁸ Ivi, p. 76.

³⁶⁹ Ivi, p. 78.

³⁷⁰ Ivi, p. 76.

Rispondendo a Capponi, da Bastia il 30 settembre 1838, Tommaseo gli chiede un giudizio più approfondito sull'opera: «Del volume di Venezia ditemi più per minuto. E quali versi vi dispiacciono più, quali meno».³⁷¹ Informa inoltre che l'ode a Ortensia non è stampata nella sua integralità, per cui l'amico dovrà cercare i versi omessi nelle lettere inviategli in precedenza: «La *Marchesa partoriente* non è stampata tutta: manca la virilità del figliuolo. Fate come Iside, cercatela nel Nilo delle mie lettere, e la troverete in quella melma allagatrice e feconda».³⁷²

Dopo Capponi, anche Vieusseux avvisa Tommaseo che ha ricevuto le *Memorie poetiche*; può dunque inviargli in Corsica una copia del volume. Scrive Vieusseux il 21 settembre 1838: «*Memorie poetiche vostre*. Vedrete che ve ne mando una copia; aspetto poi nuove dal Bernardini. Gino ed io abbiamo cominciato a leggere, terminato che avremo vi diremo il nostro parere ed anche l'altrui. Peccato per Gino che la stampa sia così piccola».³⁷³ Il 29 settembre 1838 Vieusseux può finalmente scrivergli il suo giudizio:

Ora parliamo un poco del primo volume dei vostri scritti nuovi *Memorie poetiche*; io l'ho letto con molto piacere, e credo debba interessare l'universale come libro di amena lettura; il letterato come libro pieno di finissime osservazioni; il giovane studioso, per insegnargli a scansare i pericoli e le seduzioni, e ad ordinare l'impiego del suo tempo; il poeta per mille motivi; il moralista, e l'uomo religioso per la parte la più delicata delle vostre confessioni e reminiscenze.³⁷⁴

Vieusseux non risparmia tuttavia due critiche a Tommaseo. La prima riguarda le «poche righe di prefazione», che «possono essere trovate un poco superbiote» e che «possono ai permalosi dispiacere e a tutti quelli che non si trovano rammentati nel vostro libro».³⁷⁵ La seconda è riferita a un accenno malevolo a Giuseppe Salvagnoli Marchetti contenuto nell'opera (di lui Tommaseo scrive «che morì tistico, poco tempo dopo il suo libro») e dettato dal fatto che Salvagnoli aveva osato criticare i metri degli *Inni Sacri* di Manzoni, prontamente difesi da Tommaseo.³⁷⁶ Dopo queste osservazioni, Vieusseux prosegue con le lodi delle poesie dell'appendice:

Non saprei poi troppo lodare alcuni vostri versi inediti, e particolarmente la *Serva* che mi ha fatto piangere; la bellezza e l'affetto di quel componimento saranno gustati da tutti. Ma tutti poi, forse, non apprezzeranno, né sentiranno, perché non ne saranno capaci, la bellezza, la purezza, l'atticismo, la soavità di quella breve composizione intitolata *La mia Donna* che da tutti gl'intelligenti viene proclamata una delle più belle cose che posseda la lingua italiana; e voi ben capite che dicendovi questo non sono che l'interprete del giudizio che ho sentito uscire di bocca a Capponi, a Centofanti, al Cioni, e che so confermato con entusiasmo da Niccolini; ché sarebbe cosa ridicola che in simile materia mettessi fuori la mia opinione.

³⁷¹ Ivi, p. 81.

³⁷² Ivi, p. 84.

³⁷³ N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1835-1839), cit., p. 367.

³⁷⁴ Ivi, pp. 371-372.

³⁷⁵ Ivi, p. 372.

³⁷⁶ Alle critiche espresse da Salvagnoli (*Intorno gl'Inni Sacri di Alessandro Manzoni Dubbi di Giuseppe Salvagnoli Marchetti*, Roma, Presso la Libreria Moderna, 1892), Tommaseo risponde nelle pagine dell'«Antologia» (A.Z. [N. Tommaseo], *Inni di Giuseppe Borghi*, «Antologia», 101 (maggio 1829), pp. 112-120). Sul dibattito si veda anche: A. Manzoni, *Inni Sacri*, a cura di F. Gavazzeni, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1997, pp. XIII-XXV.

Certo si è però che anche a me *La mia Donna* mi ha fatto provare un piacere particolare che ho provato di rado leggendo poesie; e più la leggo, più ne sento la bellezza e la filosofia, per non dire la sublimità.³⁷⁷

Nelle lettere degli ultimi mesi dell'anno Capponi fa altri due brevi riferimenti alle *Memorie poetiche*. Il 6 novembre 1838 scrive a Tommaseo: «Avete detto di me troppo bene nelle *Memorie poetiche*. Nessuno ve lo crederà. [...] Alle poesie non potrei, scrivendovi, tener dietro, e dirvi il come ed il perché talune più mi piacciono, altre meno. Di molte già vi ho scritto; alcune, stampate, mi fanno miglior figura. Quella a vostra madre e le *Memorie*, diretta a me signoria, ed altre, non vi avevo lodate abbastanza».³⁷⁸ Il 20 dicembre: «Delle *Memorie* come discorrere così in punta di penna? Quel libro siete voi: dunque capite che mi piace, signor mio. Della prefazione e del Salvagnoli tisico, le quali cose anche a me piacquero meno, già ve ne scrisse il Vieusseux. De' versi nuovi e bellissimi già vi scrissi io. E basti per ora».³⁷⁹

Nel frattempo Tommaseo ha ricevuto da De Tipaldo le notizie sulle reazioni suscitate a Venezia dalla sua opera. Scrive De Tipaldo il 22 ottobre 1838:

Dicono: a che è egli venuto ora in campo colle sue *Memorie Poetiche*? Meno male ch'egli avesse scritta la Storia della sua vita. Ma scrivere come l'ingegno suo si venisse svolgendo, non è una grande vanità? E chi presume egli di essere? Un Galileo, un Newton? Quante delle sue cose ch'egli condanna sono migliori di quelle ch'approva! Vi è molta borra in questo volume: Chi volesse, potrebbe con questo suo volume tagliargli bene le legna addosso.³⁸⁰

Tommaseo deve avere ricevuto anche da Cantù giudizi meno entusiastici rispetto a quelli degli amici fiorentini, dato che nella seconda metà di novembre del 1838 così gli scrive: «Che si dice delle *Memorie poetiche*? Ricca materia di censure e di scherni! questo si chiama coraggio».³⁸¹ E di nuovo, il 22 dicembre: «Nessuno legge le mie *Memorie poetiche* dunque! Povera la mia rinomèa».³⁸²

Tramite Cantù, Tommaseo cerca di fare avere le *Memorie poetiche* a Rosmini. Cantù dovrebbe avere spedito il volume all'inizio del 1839, ma esso tarda a giungere nelle mani dell'amico roveretano. Rosmini scrive infatti a Cantù, da Domodossola, il 24 marzo 1839: «Solo in questo momento ricevo il vostro biglietto del 2 febbraio, non però ancora le *Memorie* del Tommaseo, che mi verranno presto consegnate. [...] Leggerò le *Memorie* tosto che le potrò avere».³⁸³ Non si conosce però il giudizio di Rosmini.

Il 28 aprile 1839 da Montpellier Tommaseo scrive a Poerio:

Fate d'avere il primo volume almeno de' miei nuovi scritti stampati a Venezia, il qual contiene le *Memorie poetiche*, dov'è un cenno riconoscente di voi, e poesie, altre a voi note, altre nuove. Ditemene il vostro sentire. E, senza pigiare, proponete a taluni de' librai di costi,

³⁷⁷ N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1835-1839), cit., p. 372.

³⁷⁸ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, II (1837-1849), cit., p. 92.

³⁷⁹ Ivi, pp. 115-116. Alla lettera fa riferimento Pecoraro (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 538).

³⁸⁰ D. Rasi, *Storia di un'amicizia: il carteggio inedito Niccolò Tommaseo-Emilio De Tipaldo*, cit., p. 308.

³⁸¹ N. Tommaseo, *Il primo esilio. Lettere di lui a Cesare Cantù (1834-1839)*, cit., p. 202. La lettera è citata da Pecoraro (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 540).

³⁸² N. Tommaseo, *Il primo esilio. Lettere di lui a Cesare Cantù (1834-1839)*, cit., p. 206. Cfr. N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 540.

³⁸³ Cfr. N. Tommaseo-A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, II (1827-1855), cit., p. 277.

di farne venire una mezza dozzina di esemplari, o meno, quanti insomma credete ne possa un libraio esitare nel Regno. Perché da tutte le terre del Papa quel povero libro che nulla contiene ribelle né d'empio, fu bandito in odio dell'autore; che mi duole per l'editore veneto del quale non ho che a lodarmi. Non ho che a lodarmene, sebbene alla stampa gli errori non manchino, e di quelli che posson parere spropositi dell'autore pensati e squisiti. Ma senza pigiare, ripeto, e per via de' librai.³⁸⁴

Nella lettera Tommaseo accenna ai notevoli problemi incontrati dalle *Memorie poetiche* con la censura. Più che l'opera in sé, è il nome di Tommaseo a destare l'attenzione dei censori, dal momento che egli si è già reso noto quale autore dei libri politici *Dell'Italia*, messi all'Indice nel febbraio 1837. Informa Pecoraro:

All'inizio di maggio lettere del Vieusseux, del Tipaldo e del Bernardini, direttore della tipografia, annunziarono al Tommaseo la paventata minaccia di confisca dei nuovi scritti; ed egli ne dette notizia al Cantù, prima l'8 di quel mese, e poi il 7 giugno, con queste parole, che ben riflettono l'angoscia del suo animo, ma anche la sua mesta rassegnazione: "I nuovi scritti dal Papa rigettati, confiscati dall'Austria. Non ne potrete parlar più, e sarà meglio." [...]

L'intervento dell'ufficio veneziano di censura, di cui era capo il canonico Francesco Brembilla, per essersi mostrato indulgente verso il Tommaseo era stato riprovato dal censore di Milano, fu pesante: i due primi volumi, che erano stati regolarmente licenziati, furono iscritti al *transeat*, cioè si potevano vendere ma non esporre all'occhio del pubblico; e gli altri due, anche se già stampati, furono esclusi dalla pubblicazione. Per di più la sede centrale di Vienna pretese che ambedue le ultime opere, il *Dizionario estetico*, cioè, e la *Prefazione al Dizionario italiano*, benché approvate fossero spedite colà per essere sottoposte a nuova censura; fu promessa la restituzione nello spazio di una ventina di giorni, ma, come può comprendersi, l'impegno rimase per allora inadempito: esse videro poi la luce, rispettivamente, nel 1840 e '41.³⁸⁵

Tra la seconda metà del 1838 e il 1839 Tommaseo sta già attendendo a nuove opere: su tutte, le memorie politiche intitolate *Un affetto* e il romanzo *Fede e Bellezza*, iniziato a Bastia nel settembre 1838, e stampato a Venezia nella primavera del 1840.³⁸⁶

Per quanto riguarda la storia delle *Memorie poetiche*, una riduzione dell'opera, senza le poesie, viene pubblicata da Tommaseo nel 1858 con il titolo *Educazione dell'ingegno* nel volume *Ispirazione e Arte o Lo scrittore educato dalla società e educatore*.³⁸⁷ Infine, in forma ancora più ridotta, essa viene ristampata con il titolo *Studii di stile. Memorie*, nel volume *Esercizii letterarii a uso delle scuole italiane*.³⁸⁸ Compendiando le sue *Memorie poetiche*, Tommaseo esclude non solo molti dei fatti più

³⁸⁴ R. Ciampini, *Alessandro Poerio e il Tommaseo. Lettere inedite*, «Rassegna storica del Risorgimento», XXIII, 1936, pp. 586-587.

³⁸⁵ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 541-542.

³⁸⁶ Cfr. N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, introduzione e note di G. Tellini, Milano, Garzanti, 1992, p. XXIV. La scrittura delle memorie intitolate *Un affetto* e del romanzo *Fede e Bellezza* avviene nel medesimo periodo, come testimoniano le note del *Diario intimo*. Scrive Tommaseo il 28 settembre 1838 a Bastia: «Finisco il secondo libro di *Fede e Bellezza*. Scrivo piangendo delle *Memorie politiche* il passo che riguarda mia madre» (N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit., p. 281).

³⁸⁷ N. Tommaseo, *Ispirazione e Arte o Lo scrittore educato dalla società e educatore*, Firenze, Le Monnier, 1858, pp. 439-488. Cfr. N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., pp. 542-544.

³⁸⁸ N. Tommaseo, *Esercizii letterarii a uso delle scuole italiane e di chiunque attenda a addestrarsi nell'arte dello stile*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1869, pp. 653-669. Cfr. N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 554.

strettamente personali in esse contenuti, ma l'intera appendice di *Poesie* che rappresenta, come si è osservato, parte integrante, fondamentale dell'opera originaria.

Parte seconda

Nell'officina metrica di Tommaseo

I.

Il Repertorio metrico delle *Poesie* (1872)

Il repertorio si fonda sullo studio di Arnaldo Soldani, *Osservazioni sulla metrica di Tommaseo*,¹ e si avvale delle ricerche di Jacopo Berti² e di Anna Rinaldin³. Non si citano i singoli contributi degli studiosi all'interno del repertorio, per non appesantire l'apparato critico. La loro discussione è rimandata al *Commento*.

La rappresentazione alfabetico-numerica degli schemi si basa sul modello degli *Istituti metrici del Settecento* di Rodolfo Zucco⁴. I testi poetici di Tommaseo si citano dall'edizione anastatica delle *Poesie* del 1872.⁵

Si suddivide il *Repertorio* in tre sezioni: I.I. *Repertorio metrico*, I.II. *Morfologia della strofa nelle odi*, I.III. *Tavole metriche dei polimetri*.

1. Rappresentazione alfabetico-numerica degli schemi

Si adottano le convenzioni seguenti:

- nel corpo della scrittura la rappresentazione alfabetico-numerica dei metri è segnalata dall'uso delle sbarrette.
- le maiuscole rappresentano l'endecasillabo quando non hanno in pedice una specificazione numerica. Rappresentano il decasillabo, il doppio quinario («5+5»), l'endecasillabo rolliano («5_s+5») quando espressamente indicato in pedice. La minuscola indica il settenario quando priva di indicazione, gli altri versi brevi e medi fino al novenario quando indicato in pedice;
- la misura del primo verso di uno schema si intende estesa a tutti gli altri, se privi di esplicita indicazione. Per esempio, i quattro versi dello schema /a₈bab₄/ sono tutti ottonari meno il v. 4, quadrisillabo. Solo in qualche schema di particolare complessità si è esplicitata la misura di tutti i versi;
- le lettere fra parentesi tonde segnano la rima interna al verso indicato dalla lettera che segue;
- le lettere «p», «s» e «t», maiuscole e minuscole, indicano i versi piani, sdrucchioli e tronchi non rimati;
- la «s» e la «t» in pedice ad una lettera indicano la rima sdrucchiola e tronca (/Sa_tSa_t/); le lettere prive di indicazione alfabetica in pedice sono da considerarsi terminazioni piane *nello schema base*: il che

¹ A. Soldani, *Osservazioni sulla metrica di Tommaseo*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento, II. Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 22-23 maggio 2014; Rovereto, 4-5 dicembre 2014), a cura di M. Allegri e F. Bruni, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti-Accademia Roveretana degli Agiati, Venezia, 2016, pp. 547-587. D'ora innanzi abbreviato in Soldani.

² J. Berti, *La metrica di Niccolò Tommaseo*, banca dati "Nuovo Rinascimento", immesso in rete il 23 giugno 1997.

³ A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, tesi di Dottorato in Italianistica e Filologia classica e medievale, (XXI ciclo, a.a. 2005-2008), tutor: Francesco Bruni, Università Ca' Foscari di Venezia.

⁴ R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001, pp. 11-13. D'ora innanzi abbreviato in Zucco.

⁵ N. Tommaseo, *Poesie*, anastatica dell'edizione Le Monnier del 1872, a cura di S. Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

non esclude che, episodicamente, possano essere sdrucchiole o tronche in qualcuna delle strofe che compongono il testo (le variazioni saranno descritte in nota);

- le lettere in corsivo, grassetto, corsivo + grassetto indicano rispettivamente la ripetizione di quella rima, di quella parola-rima, di quel verso in tutte le strofe di un testo;
- se un testo alterna due o più schemi diversi, questi si trascrivono separati dalla doppia sbarretta (/ABAb // SASa/). Può seguire la sigla «D // P» (= Dispari / Pari) ad indicare il trattarsi di un *sistema strofico doppio*.
- nel caso di strutturazione strofiche isoversali ma non periodiche si è data la rappresentazione dell'intero schema.

Note:

- nella descrizione della canzone antica, la virgola scandisce i piedi della fronte, il punto e virgola isola la fronte dalla sirma, il segno + separa il congedo;
- nella ballata antica le virgole scandiscono le mutazioni, il punto e virgola isola la volta, il segno + isola la ripresa. Nella rappresentazione alfabetica della ripresa si assume sempre la lettera /z/ per indicarne la rima finale, proseguendo a ritroso con le lettere /y/, /x/, /w/;
- nelle lasse si utilizza la virgola per segnalare i rientri di paragrafo; l'«a capo» indica l'eventuale suddivisione delle lasse in più sezioni;
- per i sistemi incatenati, come la terzina dantesca, si è data la rappresentazione delle prime tre strofe, seguita, dopo i puntini, dalla rappresentazione della sequenza finale, per la quale si usano le ultime lettere dell'alfabeto;
- nella voce «strofe» (tetrastiche, pentastiche ecc.) si catalogano i soli casi non riconducibili a generi metrici codificati: dunque non vi compariranno ad es. le strofe pentastiche ecc. di ode o di canzonetta.
- nelle forme dell'ode-canzonetta, le *emistrofe* delle strofe *geminate* e *composte* sono separate dal segno di «due punti», preceduto e seguito da uno spazio. Gli schemi monostrofici dei polimetri sono preceduti da un asterisco (*).

2. *Precisazioni terminologiche*

Si utilizzano le definizioni di Zucco per: verso anarimo, strofa indivisa, geminata, composta isoversale e anisoversale. Le si ricapitolano brevemente.

Nel verso:

- Si dicono *anarime* «le terminazioni di verso il cui segmento postonico non viene replicato, ma che rivestono comunque una funzione strutturante, basata sulla loro relazione con le terminazioni omologhe nella stessa strofa o nelle altre strofe del testo». ⁶ È anarima la terminazione struciola /s/ nello schema /sasa/.

Nella strofa:

- «L'aggettivo *indivisa*, riferito a una strofa, non indica l'assenza di articolazione interna di uno schema metrico, ma individua - contrastivamente - le strofe prive della strutturazione binaria» ⁷ delle strofe *geminate* e *composte*.

- si definisce strofa *geminata* «quella strofa in cui siano individuabili i tratti seguenti:

1. la formazione per accostamento di due sotto-unità strofiche;

⁶ Zucco, p. 13.

⁷ *Ibidem*.

2. la struttura omomorfa di tali sotto-unità, ovvero la loro identità di misura e di profilo ritmico;
3. la presenza di almeno una rima di collegamento tra versi corrispondenti nelle due parti.

[...] tale rima è generalmente tronca e collocata nei versi finali di quelle che si possono chiamare *emistrofe*»⁸. È geminata, perciò, la strofa che ha schema /p₈aab_t : pccb_v/.

- poiché «nelle geminate la rima di collegamento varia di strofa in strofa»⁹, si definiscono «geminate *continue* le serie strofiche in cui la rima di collegamento rimane la stessa per tutto il testo»¹⁰. È il caso dello schema /p₈aab_v/.

- si distinguono dalle geminate le strofe *composte*: «quelle in cui siano riscontrabili i tratti 1 (bipartizione della strofa) e 3 (presenza di una rima di collegamento tra le due parti) ma non il tratto 2 (omomorfismo delle due parti). E si potrà distinguere ulteriormente tra composte isoversali (se le emistrofe hanno lo stesso numero di versi) e anisoversali (se le emistrofe hanno misure diverse)»¹¹. È strofa composta isoversale quella a schema /p₈aab_t : ccpb_v/, è anisoversale quella a schema /a₈bbac_t : addc_v/ (composta da strofa pentastica + strofa tetrastica).

3. Ordinamento degli schemi

I metri sono registrati in ordine alfabetico. Tra parentesi si indica la frequenza del metro sui 213 componimenti totali delle *Poesie* di Tommaseo. Ad esempio, la dicitura «Ballata antica (3/213)» indica che si contano 3 ballate antiche sulle 213 poesie del volume.¹² L'elencazione degli schemi di realizzazione di ciascun metro segue l'ordine alfabetico all'interno dei vari tipi inventariati. A parità di posizione alfabetica, la precedenza è dettata dai versi impiegati, in quest'ordine: endecasillabo, novenario, settenario, quinario, trisillabo, ottonario, quadrisillabo, senario, decasillabo, doppio quinario, doppio senario, altri versi composti. Il verso piano precede il tronco, che precede lo sdrucchiolo. La lettera in carattere tondo precede quelle in corsivo, grassetto, corsivo-grassetto.

4. Citazione dei testi

All'interno delle tabelle, nella colonna di destra il titolo di ciascun componimento è preceduto da una sigla numerica posta tra parentesi quadre: il numero romano (da I a V) indica la *Parte* del volume cui appartiene il componimento; quello arabo - preceduto dalla virgola - indica il numero assegnatogli nell'*Indice* delle *Poesie*¹³. Ad esempio, la dicitura «[II, 67] *Memorie sparse*» indica che la poesia si trova nella *Parte Seconda* del volume, classificata al numero 67 dell'*Indice*. I componimenti polimetrici hanno una ulteriore specificazione numerica, che identifica le diverse sezioni, con numero arabo preceduto da un punto: ad esempio, la dicitura «[II, 67.1] *Dammi l'anima tua...*» individua la prima sezione del polimetro [II, 67] *Memorie sparse*, che ha *incipit*: *Dammi l'anima tua...*

Accanto al titolo del componimento si esplicita, tra parentesi tonde, il numero delle strofe, sempre riferito all'organismo metrico lemmatizzato. Per le forme dell'ode-canzonetta si dà invece il numero delle emistrofe (per l'ode-canzonetta si rimanda alla sezione *II. Morfologia della strofa nelle odi*). Nel caso di componimenti non strofici, il numero tra parentesi indica il numero dei versi, seguito

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Non rientra nel conteggio delle 213 poesie il componimento in *Appendice* al volume di *Poesie* ([Ap, 216] *21 febbraio 1848*).

¹³ L'*Indice del volume* è alle pp. 539-542.

dalla sigla «vv.», ad esempio: nella dicitura «[II, 38] *A mio padre* (5)», il numero tra parentesi indica che la canzone è composta da 5 stanze; mentre «[II, 55] *A Lucia de' Thomasis* (30 vv.)» significa che la poesia è composta da 30 endecasillabi sciolti.

In nota si descrivono in forma sintetica le eventuali particolarità metriche.

Nel repertorio mancano i seguenti numeri presenti nell'*Indice*: [IV, 158] (una prosa), [V, 212] (titolazione generale dei due componimenti successivi), [Ap, 215] (lettera di premessa alla poesia [Ap, 216]), [Ap, 217] e [Ap, 218] (altre due prose).

I.I. Repertorio metrico

Ballata antica (3/213)

ZZ + AB, AB; BZ	[I, 6] <i>Libertà. A un fuoruscito, infermo a morte</i> (9) ¹⁴
Xyyz + AB, AB; Bccz	[II, 59] <i>A giovanetta</i> (3)
x(x ₅)yzyz + abbc, addc; ceez	[III, 114] <i>Per giovanetta che va sposa al Brasile</i> (5) ¹⁵

Cantata (2/213)

Endecasillabi sciolti e arie di vv. brevi	[II, 67] <i>Memorie sparse</i> (165 vv.) [II, 69] <i>Sofia</i> (306 vv.)
---	---

Canzone antica (4/213)

aB, aB; bcC	[IV, 166] <i>Il perdono de' defunti a' viventi</i> (6)
ABBA; AcccA	[III, 108] <i>Felicità. Ad una vecchia</i> (7)
abC, abC; cdeeDff + abCabCdd	[II, 70] <i>Fine dell'errore</i> (6)
aBCDBDCaEFFEGgHihILmML	[II, 38] <i>A mio padre</i> (5)

Distici (7/213)¹⁶

AA	[I, 9] <i>A un'italiana sentito in Parigi il suo canto</i> (12) [II, 74] <i>L'ideale</i> (21) ¹⁷ [III, 142.5] <i>Il sol montava; e discorde-sonanti</i> (5) ¹⁸ [III, 142.6] <i>Ma di Gualtier d'Astimbergo la fiera</i> (5) ¹⁹
a ₉ t ₁	[I, 32] <i>Mane, Thecel, Phares</i> (69) ²⁰

¹⁴ La ripresa è replicata in chiusura della ballata. Identica nello schema rimico, la replicazione varia l'ultimo verso. Questa la ripresa: «Vivi, infelice, vivi. Ancor non hai / né conosciuto né sofferto assai» (vv. 1-2); questa la replicazione: «Vivi, infelice, vivi. Ancor non hai / né disperato né creduto assai» (vv. 57-58).

¹⁵ Si riportano i versi della ripresa: «Fuggi le tane aurate / Di mal domate belve, / E del lontan Brasile / Nelle profonde selve / Ricovrati, o gentile» (vv. 1-5).

¹⁶ Non si contano le due sezioni in distici nel polimetro [III, 142] *Montaperti* ([III, 142.5] *Il sol montava; e discorde-sonanti* e [III, 142.6] *Ma di Gualtier d'Astimbergo la fiera*).

¹⁷ Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

¹⁸ I cinque distici compongono una sezione decastica. Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

¹⁹ I cinque distici compongono una sezione decastica. Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

²⁰ Componimento diviso in quattro parti (vv. 1-60, vv. 61-84, vv. 85-104, vv. 105-138).

aa	[II, 40] <i>Il padre morto</i> (18)
A _{5s+5A}	[V, 191] <i>Il mistero</i> (11)
AB _t : AB _t	[II, 75] <i>Espiazione. Ad Alessandro Poerio</i> (34) ²¹
sp	[II, 41] <i>La notte del dolore. A mia madre</i> (18)

Endecasillabi sciolti (16/213)

Endecasillabi sciolti	[I, 10] <i>A Stefano Conti d'Ajaccio</i> (89 vv.) [I, 12] <i>Alla Dalmazia</i> (53 vv.) [I, 15] <i>La carcere. A Enrico Stieglitz</i> (100 vv.) [I, 19] <i>Luigi Filippo</i> (64 vv.) [II, 54] <i>A*** nell'anniversario delle sue nozze</i> (51 vv.) [II, 55] <i>A Lucia de' Thomasis</i> (30 vv.) [II, 64] <i>Piaghe nascoste</i> (13 vv.) [III, 98] <i>A un maestro</i> (51 vv.) [III, 103] <i>A giovane scrittore</i> (41 vv.) [III, 105] <i>Affetti e idee. A un uomo di legge, autore di versi</i> (31 vv.) [III, 109] <i>La donna. A Giorgio Sand</i> (87 vv.) [III, 135] <i>Le due vedove</i> (433 vv.) [III, 136] <i>Una madre</i> (543 vv.) [IV, 163] <i>I Santi</i> (164 vv.) [V, 179] <i>Le forme</i> (43 vv.) ²² [V, 190] <i>Il possibile</i> (54 vv.)
-----------------------	---

Esametri (1/213)

Esametri	[III, 138] <i>Voluttà e rimorso. Elena (esametri)</i> (109 vv.)
----------	---

Lasse (3/213)²³

AABBCCDDSEe	[V, 210.2] <i>Quante al bramato sol dolcettremanti</i> (11 vv.)
aabbccddseE	[V, 210.1] <i>Ogni favilla, ogni onda</i> (11 vv.)

²¹ Gli endecasillabi in sede pari sono sempre tronchi e sempre di 4^a e 7^a.

²² La poesia è composta interamente da endecasillabi sdruccioli.

²³ Non si comprendono nel conteggio le due lasse del polimetro [V, 201] *L'intero* ([V, 210.1] *Ogni favilla, ogni onda* e [V, 210.1] *Ogni favilla, ogni onda*).

APABB, CddBCDCeeCfEF, gFGHgH, IiJjKjKk, aDDAALIDLmNM, NmNOQQ, OOqRNRNNR, UVvUuVW, WXxWPX	[I, 16] <i>A Pio</i> (73 vv.) ²⁴
aABCbC, DEeDffGG, HiIHILmMnoOnpQQP, RSRs aBcBcADD, EFEGFG, HiIh, IMIM	[III, 120] <i>In morte di un fanciullo</i> (56 vv.) ²⁵
s ₅ aabcb, sdseefc, fgdgh _s i _{ih} _s , lm _n slmo _s n, qsrro _s qucuc	[IV, 160] <i>Alla Vergine</i> (39 vv.)

Madrigale antico (1/213)

ABA CBC DEDE	[I, 5] <i>Napoleone</i> (10 vv.)
--------------	----------------------------------

Madrigale cinquecentesco (1/213)

AAbB cCdEDED	[II, 45] <i>Mio figlio</i> (11 vv.)
--------------	-------------------------------------

Ode-canzonetta (81/213)

Si rimanda alla sezione *I.II. Morfologia della strofa nelle odi*

Ottave (31/213)²⁶

AB AB AB AB	[III, 132] <i>All'anima d'Emma che morì d'anni diciotto ripetendo miei versi della Comunione spirituale</i> (1) ²⁷
ABABABCC	[II, 69.8] <i>Dolce Sofia, candor de' miei pensieri</i> (1) [III, 83] <i>Dolore operoso</i> (3) [III, 85] <i>Non richiedere compassione</i> (1) ²⁸ [III, 86] <i>Una lagrima</i> (1) [III, 87] <i>Il dolore che libera. Santa Caterina de' Ricci</i> (4) [III, 89] <i>Fede e carità</i> (1) [III, 91] <i>La parola</i> (4) [III, 99] <i>L'ingegno solitario</i> (2)

²⁴ Una lassa di endecasillabi e settenari liberamente rimati. I rientri di paragrafo sono indicati con la virgola. /P/ indica la terminazione piana irrelata, simmetricamente posta agli estremi del componimento, nel secondo e nel penultimo verso.

²⁵ Le lasse sono raggruppate in due sezioni separate da una spaziatura: la prima sezione è intitolata *La morte*, la seconda *Gli spiriti*. Nella descrizione dello schema, i rientri di paragrafo sono segnalati dalla virgola; l' 'a capo' segna il confine tra le due sezioni, a partire dalla quale si ricomincia la descrizione alfabeto-numerica.

²⁶ Non si inserisce nel conteggio l'ottava presente nella cantata [II, 69] *Sofia* ([II, 69.8] *Dolce Sofia, candor de' miei pensieri*).

²⁷ Ottava siciliana. I distici sono separati da una spaziatura.

²⁸ L'ottava è divisa in due tetrastici da uno spazio bianco.

	[III, 137] <i>Rut</i> (45)
	[III, 139] <i>Una serva</i> (592 vv.)
	[III, 140] <i>La contessa Matilde</i> (18)
	[IV, 156] <i>San Michele: I. Cantico</i> (10)
	[IV, 165] <i>L'espiazione dell'anime</i> (4)
	[IV, 167] <i>Alle anime già erranti</i> (3)
	[IV, 171] <i>I Beati</i> (3)
	[IV, 172] <i>Ancora I Beati</i> (1)
	[V, 175] <i>Alla terra</i> (4)
	[V, 176] <i>Al mare</i> (4)
	[V, 183] <i>I contagii</i> (5)
	[V, 184] <i>Gl'imponderabili</i> (4)
	[V, 187] <i>Vite latenti</i> (2)
	[V, 188] <i>I corpi celesti</i> (4)
	[V, 198] <i>Gli spiriti ignoti</i> (4)
	[V, 202] <i>Lo spirito e gli astri</i> (1)
	[V, 203] <i>Scala di viventi</i> (6)
	[V, 204] <i>Le altezze</i> (1)
	[V, 206] <i>La vita dell'universo</i> (4)
	[V, 208] <i>Stagioni dell'universo</i> (1)
	[V, 209] <i>Il germe de' mondi</i> (2)
	[V, 211] <i>Unità</i> (3)
SASASABB	[V, 200] <i>Il confine de' mondi</i> (3)
Polimetri (6/213)	
Si rimanda alla sezione <i>I.III. Tavola metrica dei polimetri</i>	[I, 33] <i>Presente e Avvenire</i> (72 vv.)
	[III, 78] <i>I sogni</i> (98 vv.)
	[III, 139] <i>Una serva</i> (592 vv.)
	[III, 141] <i>Odio e Amore</i> (164 vv.)
	[III, 142] <i>Montaperti</i> (88 vv.)
	[V, 210] <i>L'intero</i> (28 vv.)
Saffiche (14/213)	
AABb	[II, 49] <i>All'oriuolo della mia stanza</i> (14)
ABAb	[I, 22] <i>A Pio IX</i> (9)
	[I, 23] <i>A Venezia</i> (11)
	[I, 24] <i>A Venezia</i> (6)
	[III, 133] <i>A vedovo di donna morta a venticinque anni, che gli lascia una figliuoletta</i> (5)
	[V, 189] <i>Lo spazio</i> (10)
ABAb // SASa (D // P)	[III, 128] <i>A C. di B. in morte di sua madre</i> (6)

ABAb ₅	[I, 28] <i>Alle madri italiane</i> (20) [I, 31] <i>L'Europa</i> (17) [III, 90] <i>Fede, Speranza, Amore</i> (3) ²⁹ [IV, 151] <i>Il corpo di Cristo</i> (16) [V, 194] <i>Armonia delle cose (A giovane donna)</i> (18)
A ₆₊₆ BA ₆	[I, 34] <i>Coraggio e Speranza</i> (4) ³⁰
PAPa ₅	[III, 127] <i>Parole d'un giovane nella morte di donna attempata</i> (5)

Sonetti (12/213)³¹

ABAB ABAB CDC DCD	[II, 76] <i>Grandezza suprema</i>
ABAB ABAB CDC EDE	[II, 43] <i>La moglie. Per raccolta stampata dal vedovo marito</i> [III, 121] <i>Per un bambino primogenito di due giovani sposi, morto in età di due mesi</i>
a ₈ bab abab cdc ede	[III, 84] <i>Solletico di pietà</i> ³²
ABAB ABAB CDC EDEFF	[II, 39] <i>Educazione</i> (16 vv.) ³³
ABAB ABAB CDE CDE	[II, 46] <i>A mia figlia</i> [II, 69.6] <i>Meglio nel gran dolor, Donna, m'amavi</i> ³⁴
ABAB BABA CDC EDE	[I, 18] <i>Nella carcere, il dì 5 marzo 1848</i>
ABBA ABBA CDC EDE	[I, 17] <i>I nemici</i> [II, 72] <i>Fede</i> [IV, 150] <i>Il Sabato santo</i> [IV, 161] <i>Alla Vergine</i>
ABBA ABBA CDE EDC	[I, 25] <i>A Carlo Poerio</i>

Strofe tetrastiche (8/213)

aABB	[III, 112] <i>A due sorelle toscane, spose</i> (4)
ABAB	[IV, 148] <i>Gesù nell'orto. Immagine dell'Angelico (Fedele incisione che tengo nella mia stanza)</i> (1)
ABAB CDDC BEEB	[IV, 154] <i>Soprabbondanza della redenzione</i> ³⁵

²⁹ Ogni strofa si chiude con una parola del titolo: «ecco la Fede!» (v. 4), «ecco la Speme!» (v. 8), «ecco l'Amore!» (v. 12).

³⁰ Le strofe dispari (la prima e la terza) si chiudono con la parola «coraggio», le strofe pari (la seconda e la quarta) con la parola «fratelli». Le strofe sono collegate da un ritornello nei versi conclusivi, con qualche variazione: «fratelli, coraggio» (v. 4), «coraggio, fratelli» (v. 8); «speranza e coraggio» (v. 12), «speranza, fratelli» (v. 16).

³¹ Non si conta il sonetto nella cantata [II, 69] *Sofia* ([II, 69.6] *Meglio nel gran dolor, Donna, m'amavi*).

³² Sonetto anacreontico.

³³ Sonetto ritornellato.

³⁴ Il sonetto è collocato all'interno della cantata [II, 69] *Sofia*.

³⁵ Lo schema è a rime alternate nella prima strofa; è a rime abbracciate nelle altre due. /B/ è la parola-rima «mondi» nei vv. 4, 9, 12.

ABBA	[III, 97] <i>L'idea</i> (3) [V, 192] <i>Il fiume della creazione</i> (1) [V, 201] <i>Altro mondo</i> (1)
PPPP	[IV, 149] <i>Al Redentore</i> (10) [V, 173] <i>Il mattino</i> (24)

Strofe pentastiche (3/213)

ABABa	[III, 102] <i>A giovane di buone speranze</i> (5)
ABABc ₅ : DEDEc ₅	[III, 130] <i>In morte di giovane donna da Prato</i> (2)
PPPPP	[IV, 159] [<i>San Michele</i>] <i>IV. Meditazione</i> (20)

Strofe esastiche (7/213)

AAB CCB	[II, 66] <i>Il pensiero d'una morente</i> (4) ³⁶
AB _t AB _t C(c ₅)B _t	[I, 21] <i>Apparizione</i> (3) ³⁷
ABAC _t BC _t	[II, 65] <i>Je voudrais te voir heureuse. Il y a encore du chemin à faire</i> (5)
ABBACc	[III, 126] <i>Augurio d'una fanciulla a sua madre</i> (3) ³⁸
ABCABC	[V, 199] <i>I fiori, le stelle, gli angeli</i> (5)
ABCDEF : FEDCBA	[II, 53] <i>Agli amici. In morte d'un d'essi, Antonio Marinovich</i> (18) ³⁹
PPPPPP	[IV, 162] <i>Alla Vergine</i> (15)

Strofe eptastiche (1/213)

AbCDEFg : AbCDEFg + Fg	[III, 129] <i>Gli ignoti. (Dopo accompagnato un feretro di donna, che fu di Lione, e morì tistica in grande angoscia)</i> (58 vv.) ⁴⁰
---------------------------	--

Strofe ottastiche (1/213)

SSSASSSA	[V, 186] <i>Le vite raggianti</i> (3)
----------	---------------------------------------

Terzine (11/213)

³⁶ Una spaziatura separa le strofe in due strofe tristiche.

³⁷ Nella strofa esastica i distici sono isolati da uno spazio bianco. /B_t/ è rima tronca di collegamento di tutti i distici. Gli endecasillabi dei versi pari sono sempre tronchi «e sempre di 1^a4^a7^a, con passo uniformemente dattilico» (Soldani, p. 575).

³⁸ La rima /A/ è la medesima nelle prime due strofe (*canto* : *manto* , *pianto* : *canto*).

³⁹ Le strofe sono accoppiate per inversione della sequenza rimica.

⁴⁰ Le rime collegano coppie di stanze. L'ode si conclude con un congedo /Fg/, in rima con gli ultimi due versi dell'ultima strofa (*variando* : *raccomando* , *via* : *mia*).

a ₈ aa	[I, 7] <i>Gl'Italiani morti in Ispagna</i> (63 vv.)
AAB _t : CCB _t	[I, 11] <i>A Giuseppe Multedo còrso</i> (96 vv.) ⁴¹
ABA BCB CDC... XYX Y	[II, 52] <i>A una foglia</i> (19 vv.) ⁴² [II, 73] <i>Rinnovamento</i> (31 vv.)
AB(b)A	[II, 50] <i>A tre alberi</i> (18 vv.)
ABA CBC DED FEF... WXW YXY	[III, 115] <i>Al conte de M*** che si sposa a una fanciulla dei conti di M***</i> (60 vv.)
APA BCB DCD PeE	[III, 131] <i>A Carolina Becattini morta d'anni ventitrè</i> (12 vv.)
ASA	[II, 68] <i>La vecchiezza</i> (30 vv.)
PPA	[III, 122] <i>In morte di un bambino. A suo padre</i> (24 vv.) ⁴³
PPP	[V, 174] <i>Il nuov'anno</i> (93 vv.)
SSP	[IV, 146] <i>Cristo e le cose</i> (33 vv.)

⁴¹ /B_v/ lega coppie di strofe.

⁴² Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

⁴³ /A/ è il vocativo «o padre» in tutto il componimento.

I.II.
Morfologia della strofa nelle odi

Il numero tra parentesi che accompagna il titolo dei componimenti (o l'*incipit* delle sezioni) indica il numero delle emistrofe. Gli schemi monostrofici dei polimetri sono preceduti da un asterisco (*).

1. Strofe geminate

Strofe distiche

*SA _t : SA _t	[III, 78.13] <i>E mi sian guida, e di lontan m'additino</i> (2)
------------------------------------	---

Strofe tristiche

*a ₅ bc _t : abc _t	[II, 67.7] <i>Poiché s'è frale</i> (2)
*a _{5s} b _{7c} : a _{5s} b _{7c}	[II, 67.2] <i>L'ore correvano</i> (2)
*a _{5s} b ₇ : a _{5s} b ₇	[II, 67.3] <i>D'amor non anco</i> (2)
*s ₅ ab _t : sab _t	[II, 67.8] <i>In questo esilio</i> (2)
*ssa _t : ssa _t	[III, 78.2] <i>Come giacea quel popolo</i> (2) ⁴⁴
*s ₆ s ₆ a _{9t} : s ₆ s ₆ a _{9t}	[III, 78.6] <i>Perché quella foglia</i> (2) ⁴⁵
*s ₆ sa _t : s ₆ sa _t	[III, 78.9] <i>E i sogni son premio</i> (2)
*S ₆₊₆ SA _t : SSA _t	[III, 78.3] <i>Un solo pensiero, rifratto nell'anima</i> (2) ⁴⁶

Strofe tetrastiche

a ₅ ab _t c ₃ : d ₅ db _t c ₃	[III, 139.5] <i>Alto levai</i> (6) ⁴⁷
a ₈ bac _t : dbdc _t	[III, 145] <i>Caterina Segurana respinge gli assalenti da Nizza</i> (4)
a ₈ bbc _t : addc _t	[V, 197] <i>Danza</i> (4)
*A ₁₀ BBC _t : ADDC _t	[III, 78.5] <i>Come gioia di prole gemella</i> (2) ⁴⁸
*a ₅ bcd _t : abcd _t	[II, 67.9] <i>Quivi ci aspetta</i> (2)
a _s bsb	[I, 1] <i>La poesia</i> (2)
paab _t	[III, 107] <i>I vecchi e i giovani</i> (4) ⁴⁹

⁴⁴ Settenari con *ictus* fisso in 4^a sede. I versi della prima emistrofa hanno accenti di 1^a, 4^a e 6^a, quelli della seconda di 2^a, 4^a e 6^a (modello giambico).

⁴⁵ I senari e i novenari hanno *ictus* fisso di 2^a e 5^a.

⁴⁶ I senari hanno *ictus* di 2^a e 5^a. È sdrucchiolo il primo senario nel verso conclusivo di ciascuna strofa (quello cioè che presenta il secondo senario tronco): «nel buio moltiplica, sfavilla e dispar» (v. 17); «gorgogliano e rompono, com'onde del mar» (v. 20).

⁴⁷ /b/ è piana dopo la prima coppia.

⁴⁸ Decasillabi manzoniani di 3^a e 6^a.

⁴⁹ Settenari melici.

	[III, 144] <i>Le rosine di Torino. Rifugio istituito da Rosa Govona</i> (6) ⁵⁰
p ₈ aab _t : pccb _t	[III, 80] <i>Dolore e speranza</i> (6) [III, 119] <i>Il battesimo</i> (12) ⁵¹ [III, 125] <i>La cresima</i> (11) ⁵²
p ₈ aab _t	[III, 92] <i>La notte. Canto di giovanette</i> (4) ⁵³ [III, 93] <i>Canto per fanciulli</i> (3)
P ₆₊₆ AAB _t : PCCB _t	[I, 35] <i>Le memorie de' popoli</i> (5) ⁵⁴
*saab _t : sccb _t	[II, 67.5] <i>Povero fior, quant'impeto</i> (2)
saab _t	[III, 124] <i>Fanciulli poveri. Pe' benefattori morti</i> (4) ⁵⁵
*SSSA _t : SSSA _t	[III, 78.1] <i>Come al letto di madre inferma e povera</i> (2)
*sSsA _t : sSsA _t	[III, 78.8] <i>Né son già spenti o mutoli</i> (2)
*sssA _t : sssA _t	[III, 78.14] <i>Dal fior dei dì che furono</i> (2) ⁵⁶
sssa _t : sssa _t	[I, 29] <i>Trieste</i> (21) ⁵⁷
*sssa _t : sssa _t	[III, 78.7] <i>Ogni respir di zefiro</i> (2)
*S _{5s+5} SSA _{5t} : S _{5s+5} SSA _{5t}	[III, 78.12] <i>Pure memorie degli anni vergini</i> (2)

Strofe pentastiche

a ₈ abbc _t	[I, 14] <i>La carcere</i> (14) ⁵⁸
a ₈ babc _t : dedec _t	[I, 30] <i>Le galline e il progresso. Alla maestà d'Enrico IV</i> (4) ⁵⁹ [II, 56] <i>A un giovane</i> (6) [III, 111] <i>Il medesimo, in nuova forma [Il matrimonio]</i> (19) ⁶⁰
a ₈ b _t acb _t : de _t dce _t	[II, 62] <i>A donna elegante</i> (12) ⁶¹
a ₈ b _t cab _t : de _t dce _t	[III, 106] <i>Ad un medico</i> (9) ⁶²

⁵⁰ Settenari melici.

⁵¹ La geminazione interessa gruppi di tre strofe.

⁵² Nell'ultima strofa la geminazione interessa un gruppo di tre strofe.

⁵³ Un ritornello occupa gli ultimi due versi delle strofe pari (la seconda e la quarta): «al riposo andiam, sorelle; / lieto di doman sarà» (vv. 7-8 e 15-16).

⁵⁴ /B/ lega le prime due emistrofe e le ultime tre.

⁵⁵ Nella seconda strofa il verso anarimo è piano anziché sdrucciolo. /p/ è tuttavia in rima lontana con /a/ dell'ultima strofa (*sera* : *vera* : *preghiera*, vv. 5, 14, 15).

⁵⁶ Settenari e endecasillabi con accento fisso in 4^a sede.

⁵⁷ /a/ unisce gruppi da 2 a 4 emistrofe.

⁵⁸ L'ultima strofa è una replicazione della prima, sul modello della ballata antica, che agisce anche sulla rima continua /c/: «Nella mesta prigionia / son più libero di pria. / Ha la carcere il suo vanto, / ha la sua dolcezza il pianto, / ha la pena i suoi piacer'» (vv. 1-5, 66-70).

⁵⁹ Nella prima strofa /d/=b/, /e/=a/.

⁶⁰ La geminazione con /c/ collega gruppi di 2, 3, 6 emistrofe: le 3 iniziali (str. I-III) e le 6 finali (str. XIV-XIX).

⁶¹ Collegamento mediante la rima piana non finale /c/. Le emistrofe sono tipograficamente unite, a formare un'unica strofa.

⁶² Il collegamento è dato dalla piana /c/ in 3^a sede. La geminazione collega gruppi di 2 e 3 emistrofe, nel caso delle finali (str. VII-IX).

<i>abccb</i>	[III, 94] <i>Dio</i> (3) ⁶³
<i>saasb_t : sccsb_t</i>	[IV, 147] <i>Fiori dell'orto di Getsemani da un pellegrino recati a Firenze</i> (2)
<i>s₈ab_tsb_t : sac_tsc_t</i>	[II, 44] <i>Per mio figlio</i> (8) ⁶⁴
<i>sasab_t : scscb_t</i>	[II, 48] <i>A mia sorella nella morte di suo marito</i> (12)
<i>*sasab_t : scscb_t</i>	[II, 69.9] <i>Serba, o pensier mio vedovo</i> (2)

Strofe esastiche

<i>A₁₀BABCD_t : EFEFCD_t</i>	[I, 13] <i>Inno per la guardia civica</i> (5) ⁶⁵
<i>abbabc_t : deedc_t</i>	[II, 42] <i>La moglie</i> (12) ⁶⁶
<i>pabbac_t : pdeedc_t</i>	[II, 57] <i>La mia lampana</i> (2)
<i>*sasasb_t : scscsb_t</i>	[II, 67.13] <i>Tu piaga immedicabile</i> (2)
<i>sasasb_t</i>	[III, 81] <i>Conforto</i> (3) ⁶⁷

Strofe eptastiche

<i>a₈babccd_t : efefggd_t</i>	[V, 185] <i>Correnti della vita</i> (6)
<i>a₆babccd_t : efefggd_t</i>	[I, 4] <i>Esilio volontario</i> (10)
<i>sasaasb_t : scscsb_t</i>	[IV, 152] <i>La comunione spirituale</i> (6)

Strofe ottastiche

<i>a₈babccde_t : fgfghhde_t</i>	[I, 2] <i>Vocazione</i> (8) ⁶⁸
<i>ababccsd_t : efefggsd_t</i>	[III, 95] <i>Coro di fanciulle</i> (2)

Strofe di 12 versi

<i>p₈aab : pccb_t : pdde_t</i>	[III, 100] <i>Non si rinchiudere in sé</i> (3) ⁶⁹
--	--

⁶³ Nella terza strofa /a/ cambia. Nell'ultimo verso di ciascuna strofa è presente un ritornello, con qualche variazione: «Chi le comprende? Iddio» (v. 5), «Chi vive immenso? Iddio» (v. 10), «E chi più m'ama? Iddio» (v. 15).

⁶⁴ Il collegamento è garantito dalla piana /a/. I settenari hanno accento fisso in 3^a sede. Nelle due emistrofe iniziali /s/ è la parola-rima «pargolo» nel primo verso. Nelle due emistrofe finali /a/ è la parola-rima «vite».

⁶⁵ Nella seconda coppia /C/ è in rima interna con il verso successivo, secondo lo schema /A₁₀BABC(c₄)D_t : EFEFG(g₄)D_t/. Nella quinta strofa è presente solo il primo verso mutilo, che ripete il v. 1: potrebbe indicare la replicazione della prima strofa.

⁶⁶ /c_t/ unisce gruppi da tre a cinque emistrofe, in ordine: le prime tre, le cinque centrali, le ultime quattro.

⁶⁷ /b_t/ è realizzato dalla terna rimica *dolor' : muor : dolor'*.

⁶⁸ Nella prima strofa /f/=/d/, per cui le prime due emistrofe presentano schema /a₈babcc**d**e_t : dfdfgg**h**e_t/, in cui /h/ è in rima con /a/ della seconda strofa. Nella terza strofa /d/ è realizzato da una terminazione sdrucchiola anarima, schema /a₈babcc**s**d_t : efefggs**d**/.

⁶⁹ /dde_t/ collega le tre strofe. Le prime due emistrofe hanno ottonari con accento fisso di 4^a e di 7^a (modello dattilico), l'ultima emistrofa ha ottonari con accenti fissi di 3^a e di 7^a (modello trocaico).

2. Strofe composte isoversali

Strofe tetrastiche

$a_8abc_t : bddc_t$	[III, 82] <i>Al dolore amico</i> (4) ⁷⁰
$a_8pab_t : pccb_t$	[III, 96] <i>Il pensiero</i> (8) ⁷¹
$p_8aab_t : ccpb_t$	[III, 143] <i>La foresta</i> (26) ⁷²
$p_6abc_t : baac_t$	[IV, 164] <i>Pe' morti</i> (30) ⁷³

Strofe pentastiche

$sasab_t : cdcd_b_t$	[III, 101] <i>Vita nuova</i> (4)
----------------------	----------------------------------

3. Strofe composte anisoversali

Tetrastico + distico

$*SSSA_t : SA_t$	[III, 78.4] <i>Ma la legge, o Signor, che dalle tenebre</i> (2)
$*sssa_t : sa_t$	[III, 78.10] <i>Quante, o Signore, aleggiano</i> (2)

Tetrastico + esastico

$*sssa_t : ssssa_t$	[III, 78.11] <i>Ma in che ti vanti, o misero</i> (2)
---------------------	--

Pentastico + tristico

$sasab_t : ccb_t$	[II, 37] <i>Solitudine. A mia madre</i> (30) ⁷⁴
-------------------	--

Pentastico + tetrastico

$a_8bbac_t : adde_t$	[I, 3] <i>L'Italia</i> (10)
----------------------	-----------------------------

Esastico + ottastico

$*a_5bsabc_t : desdesec_t$	[II, 67.11] <i>Del primo amore</i> (2)
----------------------------	--

Eptastico + tristico

⁷⁰ Le emistroke sono unite tipograficamente.

⁷¹ Le strofe si concludono con il ritornello: «Giovanetti, aprite il cuore / alle gioie del pensier».

⁷² Le emistroke sono unite tipograficamente.

⁷³ Le emistroke sono unite tipograficamente.

⁷⁴ Le emistroke sono unite tipograficamente.

sasassb _t : ccb _t	[II, 61] <i>A fanciulla ricca</i> (20) ⁷⁵
---	--

4. Strofe indivise

Strofe tetrastiche

*a ₅ abb	[III, 141.7] <i>Stanca è la terra</i> (1)
*a ₈ abb	[III, 141.11] <i>La bestemmia dei morenti</i> (1)
a ₈ ab _t b _t	[II, 69.2] <i>Come pioggia in primavera</i> (8)
aBaB	[III, 141.25] <i>E agli empi in fronte scritto</i> (6) [III, 142.10] <i>Figliuoli miei, qual suono</i> (4)
abab	[III, 79] <i>Dolore</i> (19)
*abab	[III, 141.3] <i>Esci, infelice e bella</i> (1) [III, 141.15] <i>L'uom duro i nostri lai</i> (1)
abab ₅	[II, 71] <i>Preghiera</i> (12)
a ₈ bab	[III, 141.19] <i>Mio nemico - E perché sei</i> (3) [V, 205] <i>Gradi degli enti</i> (7)
*a ₈ bab	[III, 141.13] <i>Questo suol di sangue intriso</i> (1)
a ₈ b _t ab _t	[IV, 155] <i>L'amico nostro</i> (16)
*a ₈ b _t ab _t	[III, 142.8] <i>Forti lance e a vincer dotte</i> (1)
a ₈ b _t ab _t	[I, 27] <i>La croce di Savoia</i> (4)
a ₈ bab ₄	[III, 139.3] <i>Nel pensar che i figli vostri</i> (5)
*a ₆ bab	[III, 141.9] <i>Dell'odio son figli</i> (1)
A ₁₀ b ₆ A ₁₀ b ₆	[III, 104] <i>Lo scrittore e l'umanità</i> (18)
A ₆₊₆ B _t AB _t	[I, 26] <i>L'esule</i> (4)
sAsA	[III, 117] <i>D'un quasi cieco e presso a esser vedovo</i> (9)
sasA	[V, 196] <i>Preghiera e amplesso</i> (5)
sasa	[III, 123] <i>Giovinetta morta</i> (2) [IV, 157] [<i>San Michele</i>] <i>II. Inno</i> (21) [IV, 169] <i>Le Ceneri (Il dì 10 febbraio [...])</i> (9) [IV, 170] <i>Immortalità</i> (4)
*sasa	[III, 141.1] <i>Qual d'amorosa vergine</i> (1) [III, 141.4] <i>Or dove sono i rapidi</i> (1) [III, 141.16] <i>A viva forza squarciano</i> (1)
s ₇ a ₅ s ₇ a ₅	[III, 141.18] <i>Deh! non volere appendere</i> (2) ⁷⁶
s ₅ a ₇ s ₇ A ₁₁	[V, 195] <i>La terra e i cieli</i> (17)
*s ₅ asa	[III, 141.2] <i>Tale ai due miseri</i> (1)
S _{5s+5s} A _{5s+5s} S _{5s+5s} A _{5s+5s}	[V, 178] <i>I colori</i> (9)
ssss	[V, 177] <i>La luce</i> (10)

⁷⁵ Le emistroke sono unite tipograficamente.

⁷⁶ Nella seconda strofa la sdrucciola è sostituita da una rima piana, con schema /a7b5a7b5/.

Strofe pentastiche

*A ₁₀ ABBT	[III, 141.24] <i>Dio de' forti, chi son gl'insensati</i> (1)
a ₈ bab _t + zc _t	[III, 110] <i>Il matrimonio</i> (113 vv.) ⁷⁷
a ₆ bbpa ₃	[II, 51] <i>A un albero che si riflette nella spera della mia stanza</i> (5)
*s ₅ assa	[III, 141.6] <i>Pietà de' miseri</i> (1)

Strofe esastiche

A ₁₀ ABC _t BC _t	[I, 20] <i>L'Italia e l'Europa nel 1848</i> (4)
a ₈ ab _t ccb _t	[I, 33.1] <i>Troppo è libero lo sguardo</i> (4) ⁷⁸
A ₁₀ AB _t CCB _t	[I, 33.2] <i>Questo lento languor che m'atterra</i> (4)
A ₆₊₆ AB _t CCB _t	[I, 33.3] <i>Di cielo, di luce, di spirito e d'onda</i> (4)
A ₆₊₆ AB _t CCB _t	[IV, 168] <i>Il transito</i> (2)
aabssb	[V, 193] <i>I mondi</i> (5)
ababba	[V, 180] <i>I corpi</i> (6)
ababcc	[V, 181] <i>I colori, le voci, gli aliti delle cose</i> (10)
*a ₅ babpt	[III, 141.20] <i>Misera, a Dio</i> (1)
*a ₈ babpt	[III, 141.22] <i>Fuggirai de' molli affetti</i> (1)
abacbc	[III, 118] <i>A una marchesa partoriente</i> (18)
*a ₈ bac _t bc _t	[III, 142.7] <i>D'un concerto di lamenti</i> (1)
*A ₁₀ B _t ACCB _t	[III, 141.5] <i>Qui nel lume de' cerchi superni</i> (1)
AB _t A ₅ sb _t	[III, 134] <i>In morte di Giovanna Mannelli-Galilei</i> (9) ⁷⁹
*a ₈ bbapt	[III, 141.12] <i>Degli oppressi il pio consiglio</i> (1)
a ₈ bbc _t ac _t	[III, 113] <i>A sposa novella</i> (4) ⁸⁰
*a ₈ bcabc	[V, 210.3] <i>Infelice, e tra i rottami</i> (1)
*a ₆ bcbca	[III, 141.8] <i>Rosseggian di sangue</i> (1)
*atbapt	[III, 142.2] <i>O donne fiorentine</i> (1)
sasabb	[III, 116] <i>L'elemosina</i> (10)

⁷⁷ Ode ritornellata. La rappresentazione dello schema non riproduce tutte le realizzazioni in cui lo schema-base è variato nel testo della poesia (si tratta inoltre di un testo dialogato). Infatti un ritornello di due versi, recitato dal coro, interrompe con ritmo irregolare la sequenza strofica, talvolta dopo una strofa, talvolta dopo gruppi di due o tre strofe. Tale strofa-*refrain* (con schema /zc_t/) non è sempre identica, anche se alcune parole e alcuni versi si ripetono identici. La terminazione tronca del ritornello, /c_t/, in analogia con la ballata antica è in rima con l'ultimo verso della strofa precedente (e di tutte le strofe precedenti, in caso di gruppi di più strofe); la terminazione piana /z/ del ritornello è talvolta - ma non sempre - in rima con /a/ della strofa precedente (ed esclusivamente della strofa precedente, in caso di gruppi di più strofe).

⁷⁸ La prima strofa ha schema /a₈bc_tabc_t/.

⁷⁹ /b_t/ collega la prima e la seconda strofa (*segui : fiori*), inoltre la terza e la quarta strofa (*amor' : Signor*).

⁸⁰ Ciascuna strofa si chiude con un ritornello, con lievi variazioni: «ha la gioia il suo pudor», v. 6; «ha l'ingegno il suo pudor», v. 11; «hanno anch'esse il suo pudor», v. 18; «vuole anch'ella il suo pudor», v. 24.

ssassa	[I, 36] <i>Nelle nozze di Temistocle Mariotti milite italiano decorato della medaglia d'onore con Ada nipote a Girolamo Segato e al dottor Pier Viviano Zecchini</i> (3)
--------	--

Strofe eptastiche

*a ₈ abc _{cbt}	[III, 142.1] <i>Quando, o padre, all'Apparita</i> (1)
ababbcc	[II, 60] <i>A donna povera</i> (4)
*ababcct	[III, 141.17] <i>L'elmo dislaccia, e scingi</i> (1)
*a ₈ bac _{bct}	[III, 141.14] <i>Qui con noi fermò suo nido</i> (1)
*a ₆ bbac _{d(d)c_t}	[III, 141.10] <i>Il mostro gigante</i> (1)
A(a)BbC(c)D(d)Ee	[III, 77] <i>Le memorie dell'uomo. A Gino Capponi</i> (14)
a ₈ bccabb	[III, 88] <i>Carità</i> (3) ⁸¹
sasaabB	[V, 213] <i>I mondi: l'unità delle forze</i> (4) [V, 214] <i>La redenzione: gli aliti, il sangue, i mondi</i> (8)
sasabsb	[II, 58] <i>Affetti, errore, ravvedimento. A ***</i> (12)
sasasbB	[II, 47] <i>Il morire</i> (4) ⁸²

Strofe ottastiche

*a ₈ t ₁ a ₁ b ₁ a ₁ b ₁ c ₁ c ₁	[III, 142.3] <i>Maledetto il traditor</i> (1) ⁸³
*A ₁₀ BABCCPT	[III, 141.23] <i>Al nemico che scampa al mio brando</i> (1)
AbAbCdCd	[II, 63] <i>A donna non credente</i> (2) ⁸⁴
sasasabb	[V, 182] <i>La vita</i> (6)
s ₈ ssaab _t sb _t	[V, 207] <i>Le ruote divine</i> (1)

Strofe decastiche

*a ₈ bac ₁ bc ₁ pddc ₁	[III, 142.9] <i>Questa terra, intanto, sgombra</i> (1)
*p ₆ abccddbat	[III, 141.21] <i>Non basta il silenzio</i> (1)

Strofe endecastiche

⁸¹ Ciascuna strofa si chiude con un ritornello, con variazioni: «non hai viscere d'amore» v. 7; «non intendi il vero amore» v. 14; «non salisti al sommo amore» v. 21.

⁸² La prima e la seconda strofa sono collegate da /bB/. La terza e la quarta strofa sono collegate da assonanza: nella terza strofa /B/ è la parola «letto» (v. 21), nella quarta /B/ è la parola «stesso» (v. 28).

⁸³ Il metro sembra una variazione dell'ottava toscana (Soldani, p. 560).

⁸⁴ Il componimento è diviso in distici. Un ritornello chiude ciascuna strofa, con una minima variazione: «[...] Oh poveretta, / e tu non preghi a Dio?» (vv. 7-8); «[...] Oh poveretta, / e tu non preghi a Dio!» (vv. 15-16).

5. Strofe a successione irregolare (anisostrofismo)

a ₆ bbc _t ac _t a ₆ b _t accb _t a ₆ bac _t bc _t a ₆ bc _t abc _t a ₆ bc _t bddac _t a ₆ bbac _t aac _t a ₆ bacd _t ecbed _t	[I, 8] <i>A donna lucchese d'ornato ingegno</i> (7) ⁸⁵
abcabc defdef ghil ghil	[IV, 153] <i>La redenzione</i> (4) ⁸⁶
AbaB AbbA ABbA AbBA ABaB aBaB aBbA ABaB ABAB aBAB AbaB aBAB ABAB ABAB ABAB	[Ap, 216] <i>21 febbraio 1848</i> (15) ⁸⁷

⁸⁵ Variazione nel numero dei versi e negli schemi di rime. Le prime quattro strofe sono esastiche, la quinta e la sesta sono ottastiche, l'ultima è decastica (ed è l'unica costruita non su 3 rime, ma su 5).

⁸⁶ Lo schema delle prime due strofe è /abcabc defdef/; la terza e la quarta strofa hanno schema /ghil : ghil/.

⁸⁷ La poesia è collocata in *Appendice* al volume (sigla [Ap]).

I.III. Tavole metriche dei polimetri

La divisione dei polimetri in sezioni è dettata dai rientri tipografici e dalla mutazione del metro delle poesie. Si registrano come appartenenti ad un'unica sezione le emistroke di strofe geminate e composte¹.

Il titolo di ciascuna poesia è preceduto, tra parentesi quadre, dal numero romano della *Parte* del volume (da I a V), e dal numero arabo assegnatogli nell'*Indice*. La dicitura «[II, 67] *Memorie sparse*», ad esempio, indica che la poesia si trova nella *Parte Seconda*, al numero 67 del volume. Le sezioni dei polimetri sono identificate da una ulteriore specificazione numerica, preceduta da un punto: la dicitura [II, 67.1] individua la prima sezione del polimetro [II, 67]).

Cantata (2/213)

[II, 67] *Memorie sparse*²

Sezione	vv. (tot.)	<i>incipit</i>	Versi	Strutturazione rimica
II, 67.1	1-22 (22)	<i>Dammi l'anima tua...</i>	11	sciolti ³
II, 67.2	23-28 (6)	<i>L'ore correvano</i>	5, 7	a _{5s} b _{7c} 7 : a _{5s} b _{7c} 7
II, 67.3	29-34 (6)	<i>D'amor non anco</i>	5, 7	a _{5s} 7b ₇ : a _{5s} 7b ₇
II, 67.4	35-50 (16)	<i>E ancor sei bella...</i>	11	sciolti
II, 67.5	51-58 (8)	<i>Povero fior, quant'impeto</i>	7	saab _t : sccb _t
II, 67.6	59-68 (10)	<i>Vieni: e il languido...</i>	11	sciolti
II, 67.7	69-74 (6)	<i>Poiché sì frale</i>	5	a ₅ bc _t : abc _t
II, 67.8	75-80 (6)	<i>In questo esilio</i>	5	s ₅ ab _t : sab _t
II, 67.9	81-88 (8)	<i>Quivi ci aspetta</i>	5	a ₅ bcd _t : abcd _t
II, 67.10	89-109 (21)	<i>Deh, chi mi dà raccorre...</i>	11	sciolti
II, 67.11	110-123 (14)	<i>Del primo amore</i>	5	a ₅ bsabc _t : desdesec _t
II, 67.12	124-153 (30)	<i>Ma chi né tuoi dolor'...</i>	11	sciolti
II, 67.13	154-165 (12)	<i>Tu piaga immedicabile</i>	7	sasasb _t : scscsb _t

[II, 69] *Sofia*

Sezione	vv. (tot.)	<i>incipit</i>	Versi	Strutturazione rimica
II, 69.1	1-25 (25)	<i>Sempre più t'amo...</i>	11	sciolti
II, 69.2	26-57 (32)	<i>Come pioggia in primavera</i>	8	a ₈ ab _t b _t
II, 69.3	58-70 (13)	<i>Questa del mio penar...</i>	11	sciolti

¹ Si utilizza il modello di R. Zucco, *Il polimetro di Ossian, in Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, vol. I, pp. 283-342.

² Tutte le sezioni in endecasillabi sciolti rimano nell'ultimo verso (*incoronate* : *inebriate* : *abbandonate* : *estenuate* : *irradiate*, vv. 22, 50, 68, 109, 153).

³ L'endecasillabo al v. 20 è sdrucchiolo («E queste chiome che dell'arte fuggono»).

II, 69.4	71-106 (36)	<i>Sei tu, Sofia?...</i>	11	sciolti
II, 69.5	107-175 (69)	<i>Oh ardue gioie...</i>	11	sciolti
II, 69.6	176-189 (14)	<i>Meglio nel gran dolor...</i>	11	ABAB ABAB CDE CDE
II, 69.7	190-213 (24)	<i>Come corpo in cui spiri...</i>	11	sciolti
II, 69.8	214-221 (8)	<i>Dolce Sofia, candor...</i>	11	ABABABCC
II, 69.9	222-306 (85)	<i>Serba, o pensier mio vedovo</i>	7	sasab _t : scscb _t ⁴

Polimetri (6/213)

[I, 33] *Presente e Avvenire*

Sezione	vv. (tot.)	incipit	Versi	Strutturazione rimica
I, 33.1 <i>L'uomo</i>	1-24 (24)	<i>Troppo è libero lo sguardo</i>	8	a ₈ ab _t ccb _t ⁵
I, 33.2 <i>L'umanità</i>	25-48 (24)	<i>Questo lento languor che m'atterra</i>	10	A ₁₀ AB _t CCB _t
I, 33.3 <i>Il tempo</i>	49-72 (24)	<i>Di cielo, di luce, di spirito e d'onda</i>	6+6	A ₆₊₆ AB _t CCB _t

[III, 78] *I sogni*

Sezione	vv. (tot.)	incipit	Versi	Strutturazione rimica
III, 78.1	1-8 (8)	<i>Come al letto di madre inferma e povera</i>	11	SSSA _t : SSSA _t
III, 78.2	9-14 (6)	<i>Come giacea quel popolo</i>	7	ssa _t : ssa _t
III, 78.3	15-20 (6)	<i>Un solo pensiero, rifratto nell'anima</i>	6+6	S ₆₊₆ SA _t : SSA _t
III, 78.4	21-26 (6)	<i>Ma la legge, o Signor, che dalle tenebre</i>	11	SSSA _t : SA _t
III, 78.5	27-34 (8)	<i>Come gioia di prole gemella</i>	10	A ₁₀ BBC _t : ADDC _t
III, 78.6	35-40 (6)	<i>Perché quella foglia</i>	6, 9	s ₆ s ₆ a _{9t} : s ₆ s ₆ a _{9t}
III, 78.7	41-48 (8)	<i>Ogni respir di zefiro</i>	7	sssa _t : sssa _t
III, 78.8	49-56 (8)	<i>Né son già spenti o mutoli</i>	7, 11	sSsA _t : sSsA _t
III, 78.9	57-62 (6)	<i>E i sogni son premio</i>	6	s ₆ sa _t : s ₆ sa _t
III, 78.10	63-68 (6)	<i>Quante, o Signore, aleggiano</i>	7	sssa _t : sa _t
III, 78.11	69-78 (10)	<i>Ma in che ti vanti, o misero</i>	7	sssa _t : ssssa _t
III, 78.12	79-86 (8)	<i>Pure memorie degli anni vergini</i>	5, 5 _s +5	S _{5s+5} SSa _{5t} : S _{5s+5} SSa _{5t}
III, 78.13	87-90 (4)	<i>E mi sian guida, e di lontan m'additino</i>	11	SA _t : SA _t
III, 78.14	91-98 (8)	<i>Dal fior dei dì che furono</i>	7	sssa _t : sssA _t

⁴ Nella penultima strofa (la settima) la rima tronca di collegamento /b/ lega tre emistroke.

⁵ La prima strofa però ha schema /asbc:abc/.

[III, 139] *Una serva*⁶

Sezione	vv. (tot.)	incipit	Versi	Strutturazione rimica
III, 139.1	1-8 (8)	<i>Verso il monte ascendean...</i>	11	ABABABCC
III, 139.2	9-16 (8)	<i>Benedicean la terra...</i>	11	ABABABCC
III, 139.3	17-36 (20)	<i>Nel pensar che i figli vostri</i>	4, 8	a ₈ bab ₄
III, 139.4	37-44 (8)	<i>Seguivavan chiamando...</i>	11	ABABABCC
III, 139.5	45-68 (24)	<i>Alto levai</i>	3, 5	a ₅ ab _t c ₃ : d ₅ db _t c ₃ ⁷
III, 139...	...-636	...	11	ABABABCC

[III, 141] *Odio e Amore*⁸

Sezione	vv. (tot.)	incipit	Versi	Strutturazione rimica
III, 141.1	1-4 (4)	<i>Qual d'amorosa vergine</i>	7	sasa
III, 141.2	5-8 (4)	<i>Tale ai due miseri</i>	5	s ₅ asa
III, 141.3	9-12 (4)	<i>Esci, infelice e bella</i>	7	abab
III, 141.4	13-16 (4)	<i>Or dove sono i rapidi</i>	7	sasa
III, 141.5	17-22 (6)	<i>Qui nel lume de' cerchi superni</i>	10	A ₁₀ B _t ACCB _t
III, 141.6	23-27 (5)	<i>Pietà de' miseri</i>	5	s ₅ assa
III, 141.7	28-31 (4)	<i>Stanca è la terra</i>	5	a ₅ abb ⁹
III, 141.8	32-37 (6)	<i>Rosseggian di sangue</i>	6	a ₆ bc b ca
III, 141.9	38-41 (4)	<i>Dell'odio son figli</i>	6	a ₆ bab
III, 141.10	42-48 (7)	<i>Il mostro gigante</i>	6	a ₆ bbac _t d(d) _c _t ¹⁰
III, 141.11	49-52 (4)	<i>La bestemmia dei morenti...</i>	8	a ₈ abb
III, 141.12	53-58 (6)	<i>Degli oppressi il pio consiglio</i>	8	a ₈ bbapt ¹¹
III, 141.13	59-62 (4)	<i>Questo suol di sangue intriso</i>	8	a ₈ bab
III, 141.14	63-69 (7)	<i>Qui con noi fermò suo nido</i>	8	a ₈ bac b ct
III, 141.15	70-73 (4)	<i>L'uom duro i nostri lai</i>	7	abab
III, 141.16	74-77 (4)	<i>A viva forza squarciano</i>	7	sasa
III, 141.17	78-84 (7)	<i>L'elmo dislaccia, e scingi</i>	7	ababc c t
III, 141.18	85-92 (8)	<i>Deh! non volere appendere</i>	5, 7	s ₇ a ₅ s ₇ a ₅ ¹²
III, 141.19	93-104 (12)	<i>Mio nemico! - E perché sei</i>	8	a ₈ bab

⁶ Il sottotitolo della poesia è: «(Il soggetto non è storico, ma conforme alla storia de' tempi; che non sono, come ognun vede, quelli del San Zanobi vescovo di Firenze)». Componimento narrativo di 74 ottave. Si inseriscono nella tabella solamente le sezioni iniziali, che contengono le uniche concessioni all'ode-canzonetta (vv. 1-68).

⁷ /b/ è piana dopo la prima coppia di emistofe.

⁸ Il testo è accompagnato da un sottotitolo: «(Intermezzo di dramma tratto dalla storia di Brescia. Nel quarto atto muoiono i due giovani amanti, egli patrizio, ella del popolo, già fatti miseri dalle discordie cittadine)».

⁹ L'ultimo verso (v. 31) contiene un elemento ritornellistico («Pietà! Vendetta!») che viene ripreso e variato nelle sezioni [III, 141.10] e [III, 141.12] (v. 48 e vv. 57-58).

¹⁰ Il v. 48, «Vendetta! Pietà!», riprende il v. 31.

¹¹ I vv. 57-58 («Ti sospingano a vendetta / Ti consiglino pietà») hanno /p/ (*vendetta*), /t/ (*pietà*) in rima identica con il v. 48 (con struttura a gradino per il cambio di battuta: «Vendetta! Pietà!»).

¹² Nella seconda strofa, /s/ è sostituita da una rima piana, schema /ab₅ab₅/.

III, 141.20	105-110 (6)	<i>Misera, a Dio</i>	5	a ₅ babpt ¹³
III, 141.21	111-120 (10)	<i>Non basta il silenzio</i>	6	p ₆ abccddbat ¹⁴
III, 141.22	121-126 (6)	<i>Fuggirai de' molli affetti</i>	8	a ₈ babpt
III, 141.23	127-134 (8)	<i>Al nemico che scampa al mio brando</i>	10	A ₁₀ BABCCPT
III, 141.24	135-139 (5)	<i>Dio de' forti, chi son gl'insensati</i>	10	A ₁₀ ABBT
III, 141.25	140-163 (24)	<i>E agli empi in fronte scritto</i>	7, 11	aBaB

[III, 142] *Montaperti*¹⁵

Sezione	vv. (tot.)	incipit	Versi	Strutturazione rimica
III, 142.1	1-7 (7)	<i>Quando, o padre, all'Apparita</i>	8	a ₈ abcbt ¹⁶
III, 142.2	8-13 (6)	<i>O donne fiorentine</i>	7	atbabt ¹⁷
III, 142.3	14-21 (8)	<i>Maledetto il traditor</i>	8	a ₈ t ₁ a ₁ b ₁ a ₁ b ₁ c ₁ c ₁
III, 142.4	22-32 (11)	<i>Di te, Fiorenza, stanco</i>	7	abcbacde _t ade _t
III, 142.5	33-42 (10)	<i>Il sol montava; e discorde-sonanti</i>	11	AABBCCDDEE ¹⁸
III, 142.6	43-52 (10)	<i>Ma di Gualtier d'Astimbergo la fiera</i>	11	AABBCCDDEE ¹⁹
III, 142.7	53-58 (6)	<i>D'un concerto di lamenti</i>	8	a ₈ bac _t bc _t
III, 142.8	59-62 (4)	<i>Forti lai snicie e a vincer dotte</i>	8	a ₈ b _t ab _t
III, 142.9	63-72 (10)	<i>Questa terra, intanto, sgombra</i>	8	a ₈ bac _t bc _t pddc _t
III, 142.10	73-88 (16)	<i>Figliuoli miei, qual suono</i>	7, 11	aBaB ²⁰

[V, 210] *L'intero*

Sezione	vv. (tot.)	incipit	Versi	Strutturazione rimica
V, 210.1	1-11 (11)	<i>Ogni favilla, ogni onda</i>	7, 11	aabbccddseE
V, 210.2	12-22 (11)	<i>Quante al bramato sol dolce-tremanti</i>	7, 11	AABBCCDDSEe
V, 210.3	23-28 (6)	<i>Infelice, e tra i rottami</i>	8	a ₈ bcabc

¹³ La tronca irrelata è in rima con /t/ della sezione successiva (*gioir* : *morir*, vv. 110 e 120).

¹⁴ La tronca irrelata è in rima con /t/ della sezione precedente (*gioir* : *morir*, vv. 110 e 120).

¹⁵ Il testo è accompagnato da un sottotitolo: «(Dopo la rotta di Montaperti, i Guelfi di Toscana e Romagna sono raccolti in Lucca, e dimorano intorno alla chiesa di San Frediano)».

¹⁶ La tronca irrelata in sede finale è in rima con la tronca irrelata della strofa successiva (*sa* : *pietà*).

¹⁷ La tronca irrelata in seconda sede è in rima con la tronca irrelata della strofa precedente (*sa* : *pietà*).

¹⁸ Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

¹⁹ Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

²⁰ /B/ in sede finale di strofa ripete «Ave, Maria» nella seconda, terza e quarta strofa (vv. 80, 84, 88).

II. Il Commento al Repertorio metrico

«Né paia inconveniente che sovra queste minutezze
noi c'intertendiamo sì a lungo: puossi, è vero, trattare di
cose più gravi assai che di versi; ma non è cosa sì grave
che non possa e non debba forse tra poco essere trattata
anco in versi»
N. Tommaseo²¹

Nota.

I metri sono registrati in ordine alfabetico. Il commento di ciascun metro è diviso in due sezioni: A) *Tavola metrica* e B) *Osservazioni*. Le *date di composizione* delle poesie che concludono le *osservazioni* sono soltanto indicative e, nel caso di testi poetici precedentemente editi in altre raccolte tommaseiane, non tengono conto del processo di revisione cui essi sono incorsi per la pubblicazione nelle *Poesie* del 1872.²²

Si suddivide il *Commento* in due sezioni: II.I. *Repertorio metrico*; II.II. *Morfologia della strofa nelle odi*.

²¹ N. Tommaseo, *Delle minute, ma non minuziose cure dell'arte*, in Id., *Ispirazione e Arte, o lo scrittore educato dalla società e educatore. Studi*, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 39.

²² Le poesie si citano dall'anastatica dell'edizione Le Monnier del 1872: N. Tommaseo, *Poesie*, anastatica dell'edizione Le Monnier del 1872, a cura di S. Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

II.I Repertorio metrico

Ballata antica

A) Tavola metrica

ZZ + AB, AB; BZ	[I, 6] <i>Libertà. A un fuoruscito, infermo a morte</i> (9) ²³
Xyyz + AB, AB; Bccz	[II, 59] <i>A giovanetta</i> (3)
x(x ₅)yzyz + abbc, addc; ceez	[III, 114] <i>Per giovanetta che va sposa al Brasile</i> (5) ²⁴

B) Osservazioni

A Tommaseo e non a Carducci spetta, tra i poeti italiani dell'Ottocento, «la priorità della riadozione della ballata», come ha scritto Guido Capovilla.²⁵ Il metro impiegato da Tommaseo in [I, 6] *Libertà. A un fuoruscito, infermo a morte* è il più frequente nelle ballate del Trecento (/ZZ + AB, AB; BZ/);²⁶ nelle altre due ballate il recupero interessa due schemi di Guido Cavalcanti: in un caso il metro è riproposto fedelmente, nell'altro subisce notevoli modifiche. Scrive Capovilla:

In due delle tre ballate (improntate ciascuna ad uno schema differente), il dalmata non si limita ad una ineccepibile riproduzione dei caratteri canonici del metro prescelto: se infatti lo schema di *Libertà*, ZZ.AB,AB;BZ, è quello più comune nel Trecento, in *Ad altra e Natura ed Arte* egli si spinge, sul filo del suo proverbiale puntiglio filologico, al recupero di specifici schemi d'autore. Rimonta infatti a Guido Cavalcanti, e a lui soltanto, lo schema Xyyz.AB,AB;Bccz della prima ballata, rispecchiante *tout court* quello di *Era in penser d'amor*; ed anche per quello della seconda, xyzyz,abbc,addc;ceez, l'unico modello che si può avanzare, pure se non calzante alla perfezione, è cavalcantiano: ripresa di cinque versi,

²³ La ripresa è replicata in chiusura della ballata. Identica nello schema rimico, la replicazione differisce nell'ultimo verso. Questa la ripresa: «Vivi, infelice, vivi. Ancor non hai / né conosciuto né sofferto assai» (vv. 1-2); questa la replicazione: «Vivi, infelice, vivi. Ancor non hai / né disperato né creduto assai» (vv. 57-58).

²⁴ Si riportano i versi della ripresa: «Fuggi le tane aurate / Di mal domate belve, / E del lontan Brasile / Nelle profonde selve / Ricovrati, o gentile» (vv. 1-5).

²⁵ G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, «Metrica», I, 1978, p. 99.

²⁶ Secondo Linda Pagnotta lo schema /ZZ + AB, AB; BZ/ deriverebbe dalla struttura /AB, AB; B(b)Z/ impiegata da Cavalcanti nella ballata *In un boschetto*: «La formula 'minore' /AB, AB; BZ/, privata della rimalmezzo che qui contribuisce ad accentuarne il ritmo cantilenante, avrà pieno sviluppo solo nel secondo Trecento (dove se ne registrano oltre duecento occorrenze), non risultando altrimenti documentata dopo Cavalcanti fino agli esemplari (peraltro monostrofici) di Matteo Correggiaio (Mille merzé) e Antonio da Tempo (Or fusse dato)» (L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. XLIX). Lo schema /ZZ + AB, AB; BZ/ corrisponde al lemma 111 del repertorio (ivi, pp. 60-85); la stanza con schema /AB, AB; BZ/ è la più attestata nella tabella delle *Frequenze*, registrando duecentododici occorrenze (ivi, p. 221). Sulla frequenza di questo schema nella produzione ballatistica del Trecento, cfr. G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento*, cit., p. 101; G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, Certaldo, Centro studi sull'Ars Nova, 1978, p. 113.

mutazioni tetrastiche con distico baciato mediano ed uso nettamente preferenziale del settenario sono particolarità che, riunite, sussistono esclusivamente in *Fresca rosa novella*, a schema appunto $wxy(y_7)Z.abba,baab;cdde(e_7)Z$.²⁷

Cavalcanti è il poeta che più di ogni altro nel Duecento ha legato la propria fortuna al metro della ballata, influenzando in modo determinante sulla forma del metro nei secoli successivi.²⁸ Come osserva Capovilla, il ritorno a Cavalcanti da parte di Tommaseo potrebbe anche essere stato favorito dalla «prima edizione specifica del *corpus* cavalcantiano, a cura di A. Cicciporci», che «nel 1813 era stata pubblicata a Firenze».²⁹

Sono due le caratteristiche delle ballate di Tommaseo messe in risalto da Arnaldo Soldani: la diversità dei tre schemi e la tendenza a trattare la ballata come un metro lungo.³⁰ Scrive Soldani:

delle tre ballate, non ce n'è una uguale all'altra né per tipo di versi né per schema di rime, e l'unica costante significativa sembra la spiccata propensione alla dilatazione del metro, ravvisabile tanto nel numero di versi delle unità strofiche (che arrivano fino ai 12, con una ripresa di 5, per la n. 114), quanto soprattutto nel numero delle stanze (ben 9 nella n. 6, 3 nella 59, 5 nella 114): col risultato di trasformare la ballata in un metro 'lungo', ricorsivo, dal passo quasi narrativo (come è abbastanza evidente sia in 6 che in 114).

Di ascendenza cavalcantiana potrebbe essere il pluristrofismo delle ballate di Tommaseo, dal momento che nei poeti successivi a Cavalcanti, a partire dagli stilnovisti, la tendenza predominante sarà di ridurre il numero delle strofe.³¹ Si procede dunque con la descrizione degli schemi di Tommaseo.

²⁷ G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento*, cit., pp. 101-102.

²⁸ Il ruolo di Cavalcanti nella elaborazione della ballata antica è così illustrato dalla Pagnotta: «Sul retaggio metrico della ballata siculotoscana (pienamente messo a frutto nei due episodi 'arcaicizzanti' di *Fresca rosa novella* e *Perch'ì no spero*) Cavalcanti compie un'importante operazione di sfronamento, contenendo le proporzioni della stanza, la cui misura complessiva si attesta sui sette-otto versi (contro ad una media precedente di dieci-dodici versi), con netta prevalenza di mutazioni distiche (mentre scompare del tutto la terna di piedi), e minima variazione rimica, privilegiando formule isometriche di endecasillabi (in otto ballate su tredici), di cui sono altrimenti noti solo un paio di esemplari, eliminando l'uso della *replicacio* in forma di ripresa, e limitando al massimo l'uso della rimalmezzo, prevalentemente introdotta, con occorrenza 'irrazionale', nella sola ripresa. In questo senso la sua esperienza rappresenta il discrimine attraverso il quale una tradizione eterogenea viene a comporsi in un canone regolare: e ciò non solo per l'azione di filtro condotta sulla varia morfologia della ballata arcaica, ma anche grazie ad una autonoma sperimentazione formale, che ne fa il più probabile artefice di alcune delle forme strofiche destinate a maggior diffusione» (L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana*, cit., 1995, pp. XLVII-XLVIII).

²⁹ G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti*, cit., p. 102 (in nota).

³⁰ Alcuni dati riguardanti il numero di stanze delle ballate due e trecentesche sono stati raccolti da Capovilla: «La marcata tendenza alla ballata pluristrofica manifestata dai siculo-toscani e proseguita dal Cavalcanti viene ad essere lievemente incrinata da Dante, Lapo Gianni, Gianni Alfani, e definitivamente infranta da Cino e dal Petrarca, e tutto l'*usus* del secolo XIV si rivela chiaramente orientato verso la ballata "nuda": è infatti pluristrofico il 40% dei testi trecenteschi, contro il 75% dei testi duecenteschi. Fra questi ultimi, più frequenti sono le ballate con due stanze consecutive alla prima, poi - in ordine decrescente - quelle con tre, quattro, cinque, otto sei, dieci, sette stanze, fino ad un massimo di undici e dodici; per ciascuno di questi ultimi due casi si ha un solo esempio: dodici stanze in tutto ha la ballata *Poi a natura humana* di messer Caccia da Castello [...], mentre di tredici stanze complessive e di congedo è dotata la ballata sacra di Guittone *Beato Francesco, in te laudare* [...]. Un maggior numero di stanze è reperibile in poche ballate del Trecento, tutte di intonazione popolareggiante [...]» (G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, cit., p. 126). Cfr. la tavola *Numero delle stanze* nell'inventario della ballata italiana allestito da Linda Pagnotta (L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana*, cit., pp. 211-216).

³¹ Soldani, p. 556.

La ballata di argomento politico [I, 6] *Libertà. A un fuoruscito, infermo a morte* presenta una ripresa di due versi in rima fra loro e stanza esastica suddivisibile in due mutazioni distiche, seguite dalla volta di due versi. Lo schema /ZZ + AB, AB; BZ/ è realizzato in soli endecasillabi. In chiusura delle nove stanze della ballata (è la più lunga fra quelle di Tommaseo)³² è posta una replicazione, identica alla ripresa nello schema rimico, ma con una variazione nell'ultimo verso: la ripresa infatti recita: «Vivi, infelice, vivi. Ancor non hai / Né conosciuto né sofferto assai» (vv. 1-2), mentre la replicazione muta i due verbi dell'ultimo verso: «Vivi, infelice, vivi. Ancor non hai / Né disperato né creduto assai» (vv. 57-58). Nelle ultime quattro strofe della ballata, occupate da un inno alla libertà, dono di Dio, la sintassi scavalca i confini del metro, con forti *enjambement* interstrofici; si riportano le due strofe conclusive:

Ma nostra mente, a ciascun dì che cade,
 È d'un peso d'errore alleggerita.
 Più invecchia e più l'oppressa umanitate
 Si sente nel dolore ingiovanita.
 Noi cadrem, secche foglie; e maggior vita
 N'avrà la pianta che del sole a' rai

Eterni eterna sorge; e i nostri affanni
 Assenneranno la ventura gente.
 Come sordo fanciul dopo molti anni
 Parla le voci che, guarito, ei sente,
 Tale, o Signor, fia d'essi, e insiememente
 A parlare e a sentir li ispirerai.
 (vv. 45-56).

L'*enjambement* separa il nome «pianta» (al v. 50) e il pronome relativo «che» dal verbo «sorge» della subordinata, in chiusura del primo emistichio del v. 51; ma divide anche i «rai» dall'aggettivo «eterni». Lo stesso aggettivo *eterno* è poi replicato per qualificare «la pianta che... eterna sorge» (vv. 50-51), disponendo con un chiasmo i nomi nel v. 50 (*pianta, rai*) e i rispettivi aggettivi nel v. 51 (*eterni, eterna*): il poliptoto «Eterni eterna» apre il v. 51 confondendo insieme l'«eternità» dei «rai» del sole e della pianta che «eterna sorge» a «maggior vita».

La ballata [II, 59] *A giovanetta*, l'unica di tema amoroso, è costituita da tre strofe con ripresa di quattro versi, fronte con mutazioni distiche e volta tetrastica composta da *concatenatio*, distico centrale a rima baciata e rima chiave. Lo schema /Xyyz + AB, AB; Bccz/ riproduce fedelmente quello della ballata di Cavalcanti *Era in penser d'amor*.³³

³² Nella prima versione della ballata, pubblicata da Tommaseo nelle *Confessioni*, del 1836, le stanze erano addirittura dodici; cfr. N. Tommaseo, *Confessioni*, edizione critica a cura di A. Manai, Pisa-Roma, Istituto Editoriale Poligrafico Internazionale, 1995.

³³ G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti*, cit., p. 101. Lo schema di Cavalcanti è così descritto da Domenico De Robertis: «Ballata mezzana con mutazioni distiche d'endecasillabi AB AB e volta Bccz riproducete la ripresa (dove il I° verso è irrelato)» (G. Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 113). Pagnotta informa che lo schema di Cavalcanti è tratto dalla tradizione sicilotoscana: nel suo *corpus* «trova così spazio la formula /AB, AB; BCCZ/, che, come si è già accennato, il repertorio prestilnovistico mostra specificamente adibita ad uso narrativo, in contesti di carattere prevalentemente non lirico: è il tipo della ballata politica *Sovrana ballata placente*, della invettiva *Cavalere messer Lapo*, della ballata cronachistica *Noi monaci spendarecci*, del contrasto *Nuora, tu pur vuo'*, delle ballate 'cortesie' *Non posso plu coperire* e *Ciacuno, ch'ama, s'allegri*. Cavalcanti se ne serve, con fine

Nella ballata [III, 114] *Per giovanetta che va sposa al Brasile* il rapporto con il modello cavalcantiano è più complesso. Si tratta di una ballata di cinque strofe, con ripresa di cinque versi /x(x₅)yzyz/ costituita da una terminazione piana in rima interna con il verso successivo e da un tetrastico a rima alternata. La fronte è suddivisibile in due mutazioni tetrastiche con schema /abbc, addc/, in cui il distico centrale baciato è preceduto e seguito dalla rima piana di collegamento dei due tetrastici. La volta è realizzata da un tetrastico /ceez/ che, dopo la *concatenatio*, presenta un distico a rima baciata seguito dalla rima chiave. Capovilla ha osservato che l'unico precedente dello schema /x(x₅)yzyz + abbc, addc; ceez/ è individuabile nella ballata di Cavalcanti *Fresca rosa novella*, a schema /wxyy(y₇)Z + abba, baab; cdde(e₇)Z/.³⁴ Lo schema di Cavalcanti è però sottoposto da Tommaseo a numerose modifiche:

- 1) la ballata di Tommaseo è composta di soli settenari;³⁵
- 2) le strofe non sono *capfinidas*;
- 3) il profilo rimico della ripresa è differente;³⁶
- 4) nella fronte, la seconda mutazione tetrastica non inverte le rime della prima;³⁷
- 5) la volta differisce dalla ripresa sia nel numero dei versi sia nella disposizione delle rime;³⁸

intuito metrico, per la sua ballata più accentuatamente descrittiva e narrativa, *Era in penser d'amor*, dove l'incontro e il dialogo con le foresette si snoda per sei stanze (numero superiore anche a quello di *Donna me prega*), riproponendo nella ripresa tetrastica la struttura tipicamente arcaica su tre rime Xyyz, caduta poi in disuso a partire da Dante, e dove all'ottonovenario prevalente nelle più antiche applicazioni della figura si sostituisce una formula più 'alta' di endecasillabi e settenari disposti in blocchi distinti, sul tipo di *Perch' i' no spero* (Ab, AB; Bccz)» (L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana*, cit., pp. L-LI). Nel repertorio della Pagnotta lo schema è attestato solo in questa ballata di Cavalcanti, al numero 98:33 (ivi, p. 190).

³⁴ G. Capovilla, *Occasioni arcaizzanti*, cit., p. 101-102. Il metro di *Fresca rosa novella* è così descritto da Contini: «Ballata di schema e linguaggio arcaici [...]. Le strofi sono *capfinidas*. Fronte *abba, baab*, con inversione di rime nel secondo piede; sirma e ripresa *cdde(e)X*, con *c* irrelato (provenzale *estrap*) e *X* naturalmente costante» (*Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol. II, t. 2, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 491). Scrive Linda Pagnotta: «Un posto a parte nella produzione cavalcantiana occupano [...] le due 'stravaganti' *Fresca rosa novella* e *Perch' i' no spero*. Della particolare testura strofica e metrica della prima si è già notata la probabile dipendenza dal modulo della canzone settenaria siciliana e siculotoscana arcaica, qui portato ad una massima evidenza anche attraverso il riecheggiamento, nella fronte, della formula a rime invertite /ABBA, BAAB/ [...]. Rimanda all'uso arcaico anche l'assenza della *concatenatio* fra mutazioni e volta, che nel *corpus* cavalcantiano manca solo all'altra ballata (dubbia) *Sol per pietà ti prego*, e la collocazione finale dell'unico endecasillabo (spezzato da rimalmezzo, come nella pastorella *In un boschetto*) posto a ribadire il confine metrico della strofa altrimenti olosettenaria [...].» (L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana*, cit., p. XLVIII).

³⁵ Sulla particolarità delle ballate olosettenarie, scrive Pagnotta: «L'isometria non è fenomeno statisticamente rilevante nella storia del genere: in particolare, quella settenaria riguarda una ventina di componimenti, di ambito per lo più prestilnovistico, afferenti ad una dozzina di formule strofiche diverse, di cui cinque accomunate dalla particolarità di avere mutazioni tetrastiche» (ivi, p. XLV). La ballata di Tommaseo presenta entrambe le caratteristiche elencate da Pagnotta, ovvero le mutazioni tetrastiche e l'impiego dei soli settenari. Nel repertorio della Pagnotta, è avvicicabile allo schema tommaseiano il n. 173:3 (è lo schema /zyyz + abbc, abbc; cddz/ della ballata *Donna, la disdegnanza* di Dante da Maiano) (ivi, p. 113).

³⁶ Il primo verso della ripresa non è irrelato, come accade invece nella ballata di Cavalcanti: esso è in rima interna con il secondo verso, forse riprendendo la rima interna tra il quarto e quinto verso di Cavalcanti. Il repertorio della Pagnotta registra ballate con ripresa di cinque versi ('stravaganti'), ma il disegno rimico della ripresa di Tommaseo non ha nessuna attestazione (cfr. *L'Indice delle riprese* in L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana*, cit., p. 189).

³⁷ Lo schema /abbc, addc/ della fronte tommaseiana non è attestato nel repertorio della Pagnotta: si vedano gli schemi delle ballate con mutazioni di quattro versi nella tavola *Numero di versi della mutazione* (ivi, p. 218). I tetrastici a schema /abbc, addc/ sono forse accostabili alle strofe tetrastiche geminate dell'ode-canzonetta di tipo /ABBC : ADDC/.

³⁸ Capovilla segnala i casi di alcune ballate in cui la volta differisce dalla ripresa nel numero dei versi o nella disposizione delle rime: «Dei tre membri strofici che compongono una ballata (ripresa, due o tre mutazioni, volta) l'ultimo mostra di essere il meno stereotipo e lineare. L'asserto vulgato secondo il quale in ogni stanza di ballata sussiste una volta che ripete la struttura della ripresa e ne riecheggia una o più rime, appare piuttosto relativo qualora si tenga conto sia di quei casi in cui la volta differisce della ripresa nel numero dei versi (ad es., per il Duecento [...] di Guittone, *Meraviglioso beato* [...]);

- 6) è presente la *concatenatio*;
 7) sono eliminati i versi irrelati;
 8) la strofa realizzata da Tommaseo è suddivisibile in tre tetrastici, in cui la rima *c* lega tutti i tetrastici e la rima *a* collega le due mutazioni.

Il testo di questa ballata è accompagnato, nelle *Memorie poetiche*, da un breve commento di Tommaseo; egli sottolinea l'antichità del metro da lui impiegato, ne elogia le qualità musicali e infine indica come un suo difetto l'eccessiva lunghezza: «E questo pure è metro antichissimo, e corrente con onda di numeri piena, e capace di varii congegnamenti d'armonia, e di pose varie, cosa alla musica più importante ch'ella non vegga ora; e dalla quale a lei verrà col tempo mirabile innovamento. Ma la canzone mia è troppo lunga; e quando dalla bellezza desiderata del cielo e dei campi si viene a impantanare nella gentil società, prende un po' qualità dal soggetto, e non si libera al volo che un tantino alla fine».³⁹

Date di composizione.

Tutte e tre le ballate sono state scritte a Parigi. Risalgono sicuramente al 1835 [I, 6] *Libertà. A un fuoruscito, infermo a morte* e [III, 114] *Per giovanetta che va sposa al Brasile* (il cui primo titolo era *Natura ed arte*), mentre [II, 59] *A giovanetta* è stata scritta tra il 1834 e il 1836. Vennero tutte pubblicate nelle *Confessioni* del 1836.

per il Trecento, di Ser Giovanni Fiorentino, la ballata *Al mio primo amadore vo' far tornata*, (y₆)Z(y₆)Z. (d₇)A₁₄B, (d₇)A₁₄B; bc(c₇)Z (+3), Giorn. XXI o nella disposizione delle rime ad esempio, per il Duecento: *Lasso! ch'amando la mia vita more*, ZY,(y₅)Z. AB, AB; BZZ. (+2) di Cino da Pistoia (Marti 597); per il Trecento: *Benedetta sia la state*, zyz. ab, ab; bccz. (+8) in ottonari, di Franco Sacchetti (Chiari CIX), sia di quei casi in cui la volta è costituita da un gruppo di versi che riproduce fedelmente la conformazione della ripresa ma non ne riecheggia le rime (ad es.: *Per fanciullezza tenera*, zyyz, ab, ab; baab., in settenari sdrucchioli alternati con novenari tronchi, int. Andrea da Firenze (PM 303)) o è del tutto assente (ad es., *Io vo' far[e] testamento*, yzz. aa. bb; + *Io ...* (+5), in ottonari, ove z = b della I st., anonimo, in M LXXXVII)» (G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, cit., pp. 124-125). Il passo è richiamato da Beltrami (P. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 286 in nota).

³⁹ N. Tommaseo, *Memorie poetiche e Poesie*, edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata *Educazione dell'ingegno*, a cura di M. Pecoraro, Bari, Laterza, 1964, p. 278. Forse una testimonianza della complessità dello schema della ballata è nel *Diario intimo*, nel quale l'8 dicembre 1835 Tommaseo scrive: «Preparo l'ode per giovanetta che va sposa al Brasile: copio e ricopio lo scheletro» (N. Tommaseo, *Diario intimo*. Terza edizione migliorata e accresciuta, a cura di R. Ciampini, Torino, Einaudi, 1946, p. 232).

Cantata

A) Tavola metrica

[II, 67] <i>Memorie sparse</i> (165 vv.) ⁴⁰				
Sezione	vv. (tot.)	<i>incipit</i>	Versi	Strutturazione rimica
II, 67.1	1-22 (22)	<i>Dammi l'anima tua...</i>	11	sciolti ⁴¹
II, 67.2	23-28 (6)	<i>L'ore correvano</i>	5, 7	a _{5s} b _{7c} : a _{5s} b _{7c}
II, 67.3	29-34 (6)	<i>D'amor non anco</i>	5, 7	a _{5s} b ₇ : a _{5s} b ₇
II, 67.4	35-50 (16)	<i>E ancor sei bella...</i>	11	sciolti
II, 67.5	51-58 (8)	<i>Povero fior, quant'impeto</i>	7	saab _t : sccb _t
II, 67.6	59-68 (10)	<i>Vieni: e il languido...</i>	11	sciolti
II, 67.7	69-74 (6)	<i>Poiché sì frale</i>	5	a ₅ bc _t : abc _t
II, 67.8	75-80 (6)	<i>In questo esilio</i>	5	s ₅ ab _t : sab _t
II, 67.9	81-88 (8)	<i>Quivi ci aspetta</i>	5	a ₅ bcd _t : abcd _t
II, 67.10	89-109 (21)	<i>Deh, chi mi dà raccorre...</i>	11	sciolti
II, 67.11	110-123 (14)	<i>Del primo amore</i>	5	a ₅ bsabc _t : desdesec _t
II, 67.12	124-153 (30)	<i>Ma chi né tuoi dolor'...</i>	11	sciolti
II, 67.13	154-165 (12)	<i>Tu piaga immedicabile</i>	7	sasab _t : scscsb _t

[II, 69] <i>Sofia</i> (306 vv.)				
Sezione	vv. (tot.)	<i>incipit</i>	Versi	Strutturazione rimica
II, 69.1	1-25 (25)	<i>Sempre più t'amo...</i>	11	sciolti
II, 69.2	26-57 (32)	<i>Come pioggia in primavera</i>	8	a ₈ ab _t
II, 69.3	58-70 (13)	<i>Questa del mio penar...</i>	11	sciolti
II, 69.4	71-106 (36)	<i>Sei tu, Sofia?...</i>	11	sciolti
II, 69.5	107-175 (69)	<i>Oh ardue gioie...</i>	11	sciolti
II, 69.6	176-189 (14)	<i>Meglio nel gran dolor...</i>	11	ABAB ABAB CDE CDE
II, 69.7	190-213 (24)	<i>Come corpo in cui spiri...</i>	11	sciolti
II, 69.8	214-221 (8)	<i>Dolce Sofia, candor...</i>	11	ABABABCC
II, 69.9	222-306 (85)	<i>Serba, o pensier mio</i> vedovo	7	saab _t : scscb _t ⁴²

B) Osservazioni

Ha scritto Gianfranco Folena che la cantata «dal punto di vista letterario, non da quello musicale, è un sottogenere minore, un microgenere, ma ha pur avuto sotto la tutela della musica una sua consistenza e importanza storica e anche, se pur raramente, un significato poetico autonomo».⁴³ La

⁴⁰ Tutte le sezioni in endecasillabi sciolti rimano nell'ultimo verso (*incoronate* : *inebriate* : *abbandonate* : *estenuate* : *irradiate*, vv. 22, 50, 68, 109, 153).

⁴¹ L'endecasillabo al v. 20 è sdrucchiolo («E queste chiome che dell'arte fuggono»).

⁴² Nella penultima strofa (la settima) la rima tronca di collegamento /b/ lega tre emistrofe.

⁴³ G. Folena, *La cantata e Vivaldi* [1982], in Id., *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 262.

morfologia della cantata manifesta la sua diretta discendenza dalla forma dell'opera, in rapporto alla quale «si presenta come l'unità pertinente minima melodrammatica formata di “aria con recitativo” pressappoco come l'unità pertinente del testo è la frase»;⁴⁴ essa è così descritta da Folena:

dal punto di vista morfologico la cantata, almeno quella di ambito arcadico e settecentesco, è caratterizzata dall'unione-opposizione lirico-narrativa o lirico-drammatica di recitativo e aria (quando questa unione-opposizione si indebolisce e vien meno, in età romantica, la voga della cantata è sostituita da quella di altre forme, siano queste il *Lied*, la romanza o altro). Mentre fino a una certa epoca si hanno cantate numerose che si chiudono col recitativo e nelle quali l'opposizione fra i due costituenti è assai poco marcata nella forma metrica, che assume spesso strutture polimetriche, come nel Lemène e nel Maggi, invece tutte le cantate che io conosco, dall'età di Vivaldi in poi si chiudono sempre con un'aria. Lo schema più canonico è quello che itera due volte la sequenza recitativo-aria, che può costituire da sola una cantata detta allora *aria con recitativo*, cioè introduzione situazionale-espressione lirica di questa situazione, ora con progressione, ora con contrasto semantico fra i due segmenti. L'unica alternativa a questo schema quaternario è lo schema ternario, che si ottiene con la soppressione del recitativo introduttivo, con un'aria d'apertura e una di chiusura separate dal recitativo.⁴⁵

La forma della cantata intesa da Folena come «modulo melodrammatico allo stato puro» trova - secondo una puntualizzazione di Giovanna Gronda - «in ambito letterario la più probante esemplificazione» nelle cantate di Rolli e di Metastasio;⁴⁶ mantenuta più tardi in quelle di Monti.⁴⁷ Sono questi i modelli disponibili a Tommaseo nella elaborazione delle sue due cantate: entrambe iniziano con il recitativo, cui è affidato il compito di fornire «la motivazione o la situazione talora narrativa, comunque affettiva dell'aria».⁴⁸ Nel dettaglio, la cantata [II, 67] *Memorie sparse* ha struttura RARARARARA (R=recitativo; A=aria), mentre [II, 69] *Sofia* presenta la successione RARARA. Bisogna tener presente, inoltre, il rapporto esistente tra la forma dell'ode-canzonetta e la cantata. Infatti se esse «offrono due modalità espressive correlate e complementari, e proprio perciò anche da differenziare» (l'osservazione della Gronda è riferita a Metastasio),⁴⁹ la specificità della cantata è che «il diverso respiro melodico del recitativo e dell'aria consentono una dinamica più

⁴⁴ G. Folena, *La cantata e Vivaldi* [1982], cit., p. 266.

⁴⁵ Ivi, pp. 274-275.

⁴⁶ G. Gronda, *Tra lirica e melodramma: la cantata dal Lemene al Metastasio*, in Id., *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini, 1984, p. 124. La struttura delle cantate di Metastasio è così descritta dalla studiosa: «Nel loro complesso [...] le trentacinque cantate del Metastasio presentano una struttura assai uniforme, i cui tratti caratteristici sono la netta prevalenza dello schema RARA (ventisei casi) su quello ARA (nove casi); la lunghezza dei recitativi superiore a quella delle arie, la assoluta prevalenza dello schema tetrastico nelle strofe delle arie (95 casi su 139) con impiego di ottonari nella prima aria e settenari nella seconda (diciotto casi), rare inversioni (tre casi) e scarse presenze di altre misure diverse (sette casi di quinari, una di senari, una di decasillabi), quasi mai a formare intere unità strofiche» (ivi, p. 145).

⁴⁷ Si veda: G. Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento* [1982], in Id., *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini, 1984, pp. 325-355; lo studio dimostra che «nella storia del libretto, anzi del melodramma italiano fra Sette e Ottocento, non può essere ignorato il contributo fornito da letterati come Cesarotti e Monti» (ivi, p. 351). Le cantate di Monti sono raccolte nelle «*Opere inedite e rare*, Milano 1832, vol. II» e nell'edizione «curata da Giosue Carducci per la collana Diamante di Barbera, particolarmente *Tragedie, drammi e cantate con appendice di versi inediti o rari*, Firenze 1865» (ivi, pp. 353-354).

⁴⁸ G. Folena, *La cantata e Vivaldi* [1982], cit., p. 267.

⁴⁹ G. Gronda, *Tra lirica e melodramma: la cantata dal Lemene al Metastasio*, cit., p. 150.

aperta, che ospita conflitti drammatici veri e supposti e fa dell'aria un momento d'avvio o di conclusione piuttosto che una sede di analisi». ⁵⁰

Comunque, Tommaseo sperimenta alcune soluzioni originali nelle sue cantate, molto diverse l'una dall'altra. Una particolarità riguarda anzitutto i recitativi che, con uno «spostamento parziale rispetto alla tradizione della cantata sei-settecentesca» impiegano in entrambi i casi esclusivamente l'endecasillabo sciolto «in luogo della più comune compaginazione libera di endecasillabi e settenari». ⁵¹ Inoltre, i cinque recitativi di [II, 67] *Memorie sparse* sono tutti collegati da una rima nel verso finale: questa soluzione, da una parte, lega simmetricamente tutti i recitativi della cantata, dall'altra, ha il compito di marcare il passaggio dalla sezione drammatica e narrativa del recitativo a quella lirica dell'aria. Esperimenti di questo tipo Tommaseo poteva trovare nei recitativi di Vincenzo Monti, nei quali però la rima collega nella maggior parte dei casi il distico finale del recitativo precedente all'aria. ⁵² Per quanto riguarda il trattamento l'aria, in [II, 67] *Memorie sparse* Tommaseo allinea in due occasioni più arie monostrofiche (per la precisione, un gruppo di due arie e un gruppo di tre), collocandole l'una di seguito all'altra con una pratica analoga a quella impiegata nei polimetri. Nell'altra cantata, [II, 69] *Sofia*, sono due le particolarità da rilevare: in due casi l'aria è più lunga del recitativo che la precede (la prima aria conta 32 versi contro i 25 del recitativo, mentre l'ultima si estende addirittura per 85 versi), mentre le stesse arie sono realizzate non soltanto da strofe di ode-canzonetta, ma anche da un sonetto e da un'ottava isolata, ovviamente in endecasillabi. Dopo queste necessarie premesse, si descrivono singolarmente gli schemi delle cantate da Tommaseo.

[II, 67] *Memorie sparse* è una cantata di 165 versi. I recitativi sono in endecasillabi sciolti, per un totale di 99 versi; ad essi si alternano le otto arie, corrispondenti a 66 versi totali. Una particolarità risiede nella scelta di far rimare tutti gli ultimi versi dei cinque recitativi. ⁵³ Per quanto riguarda le arie, esse sono tutte monostrofiche, con schemi sempre differenti. La misura delle strofe è variabile: tristica geminata (quattro casi), tetrastica geminata (due casi), esastica geminata (un caso) e geminata anisoversale suddivisa in esastico + ottastico (un caso). I versi impiegati sono solamente il quinario e il settenario (rispettivamente in quattro e in due casi), anche abbinati l'uno all'altro (due casi).

⁵⁰ G. Gronda, *Tra lirica e melodramma: la cantata dal Lemene al Metastasio*, cit., p. 150.

⁵¹ Soldani, p. 566.

⁵² L'utilizzo della rima nei recitativi di Monti è al centro di uno studio di Pier Vincenzo Mengaldo: P.V. Mengaldo, *La rima nei recitativi di Metastasio* [2000], in Id., *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, 2003. Scrive Mengaldo: «Come si sa, con le relativissime eccezioni che vedremo, la porzione conclusiva di dialogo o monologo che conclude il recitativo precedendo l'aria (o duetto, o concertato, non necessariamente, ripeto, coro), ha sempre in sé rime e comunque è sempre rimato l'ultimo verso» (ivi, p. 35). Inoltre specifica che «La forma che prevale assolutamente al proposito è appunto il distico a rima baciata» (ivi, p. 36); con alcune eccezioni: «Si danno casi in cui il recitativo che precede l'aria finisce "sospeso", con un verso irrelato al suo interno; ma allora - e se non ho visto male sempre - quel verso rima col primo, e sempre col primo!, verso dell'aria che segue» (ivi, p. 37). Quest'ultimo artificio era stato messo in rilievo anche da Tommaseo, nel suo studio (ufficialmente un necrologio) dedicato a Monti; se ne riporta un paragrafo (in corsivo i passi più importanti per il nostro discorso): «L'istinto d'aggiunger sempre all'altrui, si riconosce fin nelle canzonette, nelle cantate, ne' drammi musicali; dove il Monti di necessità venne a lotta col Metastasio. Non poteva egli vincerlo di facilità, di naturalezza, d'affetto: lo vinse di dignità e di calore. Osò a qualche modo nel dramma le forme ditirambiche, per poter quasi con la vaghezza della poesia consolarsi della violenza ch'egli doveva fare a sé stesso, lodando coloro che avea conculcati. Osò nuove forme, dicevo: tentò porgere nuove ispirazioni alla musica; e se non ottenne l'intento, non è di lui certamente la colpa. Quella nuova maniera di strofe, que' versi senza rima che trovan poi ciascuno la sua nella strofa seguente; quell'ultimo verso del recitativo, rimato col primo del coro; quegli ottonarii alternati cogli endecasillabi, sono tentativi di mano maestra. Il finale del prim'atto del *Teseo*, è un modello di poesia musicale» (la voce "Monti" in N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1840, pp. 259-260; ma lo studio era stato pubblicato nel 1828 nella «Antologia» di Firenze (N. Tommaseo, *Vincenzo Monti*, «Antologia», vol. 32, 1828).

⁵³ Questa la successione delle rime: *incoronate* : *inebriate* : *abbandonate* : *estenuate* : *irradiate* (vv. 22, 50, 68, 109, 153).

La prima e la seconda aria ([II, 67.2] *L'ore correvano* e [II, 67.3] *D'amor non anco*) sono abbinate in coppia. Le accomuna l'essere entrambe costituite da una strofa tristica geminata e il fatto di disporre un quinario in prima posizione seguito da due settenari, secondo il modello /ABC : ABC/: la prima strofa ha *A* rima sdrucchiola (*correvano* : *sedevano*) e *B* e *C* rime piane; la seconda ha *B* terminazione sdrucchiola anarima (*assidue* , *pungolo*) e *A* e *C* rime piane. La terza aria, [II, 67.5] *Povero fior, quant'impeto*, è composta di soli settenari, con schema /saab_t : scb_t/. La quarta, la quinta e la sesta aria si succedono l'una dopo l'altra (da [II, 67.7] a [II, 67.9]) e sono composte tutte e tre di soli quinari: le prime due strofe sono tristiche geminate di modello /ABC : ABC/, con *C* rima tronca di collegamento (differiscono nel fatto che [II, 67.7] *Poiché sì frale* ha *A* e *B* rime piane, mentre [II, 67.8] *In questo esilio* ha *A* sdrucchiola anarima); l'ultima del gruppo, [II, 67.9] *Quivi ci aspetta*, è una strofa tetrastica di modello /ABCD : ABCD/, con *D* rima tronca di collegamento (lo schema strofico è ottenuto accrescendo di un verso il modello delle strofe tristiche precedenti). La settima aria ([II, 67.11] *Del primo amore*), anch'essa in quinari, è costituita da due emistrofe anisoversali geminate, suddivise in esastico + ottastico, a schema /a₅bsabc_t : desdesec_t/. L'ottava aria, che chiude la cantata ([II, 67.13] *Tu piaga immedicabile*), impiega il solo settenario: una strofa esastica geminata a schema /sasab_t : scscsb_t/, corrispondente al metro del *Cinque maggio* di Manzoni.

[II, 69] *Sofia* è una cantata di 306 versi. I recitativi in endecasillabi sciolti occupano 167 versi, le arie i rimanenti 139. Per le sezioni liriche dell'aria, oltre alle strofe di ode-canzonetta presenti con due esemplari pluristrofici (otto strofe tetrastiche indivise di ottonari, otto strofe pentastiche geminate di settenari), Tommaseo impiega anche un sonetto e un'ottava isolata. La prima aria ([II, 69.2] *Come pioggia in primavera*) è composta da otto strofe tetrastiche indivise di ottonari, a schema /a₈ab_tb_t/, che si estende per un totale di 32 versi. La seconda aria ([II, 69.6]) è il sonetto *Meglio nel gran dolor, Donna, m'amavi*, a schema /ABAB ABAB CDE CDE/. La terza è l'ottava isolata [II, 69.8] *Dolce Sofia, candor de' miei pensieri*. Essa è seguita immediatamente dall'ultima aria, [II, 69.9] *Serba, o pensier mio vedovo*, realizzata in settenari melici, a schema /sasab_t : scscb_t/. Le otto strofe geminate (legate tutte in coppie di emistrofe, tranne la penultima in cui /b_t/ lega tre emistrofe) si estendono per un totale di 85 versi.

Date di composizione.

[II, 67] *Memorie sparse* è del 1834 (nelle *Confessioni* e nelle *Memorie poetiche* compare con il titolo *Tutte*); [II, 69] *Sofia* risale a un periodo compreso tra il 1832 e il 1845.

Canzone antica

A) Tavola metrica

aB, aB; bcC	[IV, 166] <i>Il perdono de' defunti a' viventi</i> (6)
ABBA; AcccA	[III, 108] <i>Felicità. Ad una vecchia</i> (7)
abC, abC; cdeeDff + abCabCdd	[II, 70] <i>Fine dell'errore</i> (6)
aBCDBDCaEFFEGgHihILmML	[II, 38] <i>A mio padre</i> (5)

B) Osservazioni

Gli schemi delle canzoni, scrive Soldani, sono «tutti e quattro diversi, e tre di essi pure parecchio eccentrici». ⁵⁴ [IV, 166] *Il perdono de' defunti a' viventi* è una canzone composta da sei stanze di sette versi costruite su tre rime, con schema /aB, aB; bcC/. Le stanze sono suddivisibili in due piedi distici a rima alternata e sirma di tre versi, in cui il distico baciato finale è introdotto da *concatenatio*; gli endecasillabi si sostituiscono ai settenari nei confini metrici dei piedi e della sirma. Lo schema, come ha scritto Soldani,

è per sé regolare nella partizione in piedi e sirma, ma riducendo i tre moduli all'osso (/aB, aB; bcC/) ottiene una stanza di soli sette versi, che il grande repertorio di Pelosi non attesta nel Trecento (se non in *Verdi panni* di Petrarca, imparagonabile con la nostra perché a *coblas unissonans*), e di cui quello di [Guglielmo] Gorni individua una ventina di esemplari nel Due e nel Quattro-Cinquecento, tra i quali però uno solo (di Girolamo Muzio) a schema identico a quello in questione. ⁵⁵

Va tenuto conto che odi-canzonette con strofe eptastiche indivise di tipo /ABABBCC/, analoghe a quello della stanza di canzone «con fronte di due piedi distici, *concatenatio*, sirma anch'essa distica», ⁵⁶ sono registrate nel repertorio di Rodolfo Zucco. Lo stesso Tommaseo impiega la strofa a schema /ababbcc/ nell'ode [II, 60] *A donna povera*, e uno schema analogo ha la strofa della ballata antica [II, 59] *A giovanetta*, /AB, AB; Bccz/.

La canzone [III, 108] *Felicità. Ad una vecchia*, di sette stanze (nelle *Confessioni* erano nove), come scrive Soldani, «riprende l'anomalo schema petrarchesco del *fragmentum* 206, *S'i' 'l dissì mai* (/ABBA; AcccA/), a tre sole rime in fronte e sirma (sebbene Tommaseo eviti di riprodurre il meccanismo complicatissimo del modello, che accoppiava le stanze in forma di *coblas unissonans* e riusava le medesime tre rime in tutte e tre le coppie così ottenute, variandone la posizione secondo il

⁵⁴ Soldani, p. 556.

⁵⁵ *Ibidem*. Nel repertorio della canzone italiana del Trecento di Andrea Pelosi l'unica canzone con stanze di sette versi nel Trecento è *Verdi panni* di Petrarca (Rvf29) (A. Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V, 1990, p. 95). Lo schema di *Verdi panni* è così descritto da Marco Santagata: «Canzone di 8 *coblas unissonans* di 7 vv., di cui 2 settenari, a schema AbC(d³)EF(g⁵)Hi, più congedo (g⁵)Hi. Il numero delle stanze equivale a quello della 23 [8], mentre il numero dei vv. è il più basso in assoluto fra le stanze petrarchesche» (F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 158). Il repertorio di Gorni registra un solo schema identico a quello di Tommaseo: è la canzone *Ahi, che è quel ch'io sento* di Girolamo Muzio, formata da sei stanze più un congedo /YzZ/ (G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, a cura di G. Gorni e di M. Malinverni, Firenze, F. Casati, 2008, p. 65).

⁵⁶ R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001, p. 238 (d'ora innanzi abbreviato in Zucco); cfr. il tipo 5.1 (Zucco, pp. 236-237).

principio della *retrogradatio*)». ⁵⁷ È lo stesso Tommaseo a dichiarare il suo debito nei confronti del modello petrarchesco; nelle *Memorie poetiche* egli descrive così la sua canzone: «canzone di metro petrarchesco ma disusato dai petrarchisti, e pure non de' più languidi, perché le tre rime accosto gli danno una certa pertinacia non senza vigore». ⁵⁸ Soldani ha tuttavia sottolineato che il repertorio metrico di Guglielmo Gorni, in cui sono registrati gli schemi metrici della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento, «attesta una serie di riprese petrarchiste dello schema in questione, anche nei suoi aspetti più tecnici». ⁵⁹ In ogni caso, la canzone di Tommaseo non è né *unissonans* né a stanze *doblas*, poiché le rime non sono disposte, entro ciascuna coppia di strofe, secondo il principio della *retrogradatio*. Inoltre, differentemente da quella petrarchesca, la canzone di Tommaseo è priva di congedo.

Anche [III, 70] *Fine dell'errore*, come scrive Soldani, è «di stretta matrice petrarchesca». ⁶⁰ Essa è:

l'unica canzone di Tommaseo [...] che appaia del tutto conforme alle convenzioni trecentesche; nella quale, paradossalmente, la singolarità risiede proprio nella perfetta aderenza all'archetipo (*Rvf* 125, *Se 'l pensier che mi strugge*), riprodotto pure nel numero delle stanze (sei più il congedo) e citato direttamente in una rima del congedo (-UGGE), che riprende la prima, e più esposta, del modello. ⁶¹

La canzone ha sei stanze di tredici versi, con schema /abC, abC; cdeeDff/. Le stanze sono composte da due piedi tristici su tre rime replicate, sirma di sette versi in cui alla *concatenatio* seguono un tetrastico a rima abbracciata e un distico baciato finale. Le stanze sono a prevalenza settenaria, con tre soli endecasillabi nella sede finale di ciascun piede e nel terzultimo verso della sirma. La canzone si conclude con un congedo, identico nel disegno rimico alla fronte, seguito da un distico di settenari a rima baciata, con schema /abCabCdd/. Bisogna notare tuttavia che nella redazione della canzone stampata nelle *Confessioni* il congedo di Tommaseo replicava esattamente quello di *Rvf* 125, con

⁵⁷ Soldani, p. 557. La canzone petrarchesca *S'i' 'l dissì mai* (*Rvf* 206) è così descritta da Santagata: «Canzone *unissonans* di 6 stanze *doblas* costruite su tre sole rime (-ella, -ei, -ia) che, complessivamente, contemplan tre sole vocali (a, e, i). Le rime si dispongono, da coppia a coppia, secondo il principio della *retrogradatio*, per cui lo schema ABBA AcccA delle prime due stanze diviene BCCB BaaaB nella III e IV e CAAC CbbbC nelle ultime due (teoricamente, una ulteriore coppia presenterebbe lo stesso schema delle prime due). Il congedo Cbba(a⁵)C ripete la formula sillabica della sirma, variando la rima del quarto v. e introducendo una rima al mezzo nell'ultimo, rima che isola un quinario come primo emistichio» (F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 881).

⁵⁸ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata *Educazione dell'ingegno*, a cura di M. Pecoraro, Bari, Laterza, 1964, p. 275. La citazione riportata da Soldani (Soldani, p. 557), il quale la trae da Capovilla (G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti*, cit., p. 100).

⁵⁹ Soldani, p. 557 (in nota). Il repertorio di Pelosi registra solo due canzoni con stanze di nove versi: *S'i' 'l dissì mai* di Petrarca (*Rvf* 206) e *Amico, se tu vuogli avere onore* di Boccaccio. Nel repertorio di Gorni la ripresa dello schema petrarchesco è testimoniata da quattro canzoni: *S'altro amor seguio, i' prego il Ciel che mai* di Pietro Barignano; *Se mai più l'amoroso e cieco ardore* di Giulio Poggi; *S'i' 'l dissì mai, che 'l ciel empio e rubello* di Giacomo Zane; *S'io 'l dissì per turbar quel sacro e chiaro* di Angelo Di Costanzo (G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento* (REMCI), cit., p. 80). Il repertorio della piattaforma *Lyra* (<http://lyra.unil.ch>), che «offre l'accesso a descrizioni dettagliate di raccolte poetiche a stampa edite nei secoli XVI-XVIII», registra inoltre la canzone *Perfido e disleal, poichè la vita* di Gabriele Fiamma; alla data dell'accesso finalizzato a questo studio (il 1 ottobre 2021) le canzoni repertorate erano 385.

⁶⁰ Ma l'osservazione era già di Anna Vesin (A. Vesin, *Niccolò Tommaseo poeta. Saggio critico con alcune poesie inedite*, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 75), poi ripresa da Manai (N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 292).

⁶¹ Soldani, p. 558. La canzone 125 del *Canzoniere* è così descritta da Santagata: «Canzone di 6 stanze di 13 vv., di cui ben 10 settenari, di schema abCabC cdeeDff, e congedo Abb» (F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 580).

schema /Abb/.⁶² Soldani ha messo in risalto l'originalità della scelta di Tommaseo di imitare lo schema di *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf 125) invece di quello della più famosa canzone gemella *Chiare, fresche et dolci acque* (Rfv 126): i due schemi differiscono infatti solo per la sostituzione, nella seconda, di un endecasillabo al settenario finale.⁶³

La canzone [II, 38] *A mio padre* è composta da cinque stanze indivise di ventidue versi. Come ha scritto Soldani, «la strofa della canz. 38 è abnorme sia per il numero dei versi (22), sia per la sua struttura interna indivisa».⁶⁴ Le stanze sono su dieci rime, con versi a prevalenza endecasillabica: sono sedici gli endecasillabi, contro i sei settenari, con schema /aBCDBDCaEFFEGgHihILmML/. La stanza si apre con un ottastico suddivisibile in due tetrastici non simmetrici su quattro rime, a schema /aBCDBDCa/, in cui il primo e l'ultimo verso sono settenari in rima fra loro; seguono un tetrastico di endecasillabi a rima abbracciata /EFfE/, un distico baciato /Gg/, un tetrastico a rima alternata con i versi mediani settenari /HihI/, un tetrastico a rima abbracciata con il settenario in seconda sede, /LmML/. Lo schema è replicato in tutte le stanze, variando soltanto nell'ultima stanza, che presenta una inversione delle rime centrali del secondo tetrastico, /aBCDBCDa/.

La canzone a stanze indivise di Tommaseo parrebbe riallacciarsi alle forme irregolari della canzone antica post-cinquecentesca «nelle quali», come scrive Pietro Beltrami, «l'architettura petrarchesca della stanza è rispettata solo parzialmente, o non lo è affatto».⁶⁵ Beltrami riporta, come esempi di queste forme metriche, alcune canzoni di Vincenzo Filicaia e di Eustachio Manfredi, le cui stanze «non ammettono una divisione regolare».⁶⁶ Tommaseo non sembrerebbe invece rifarsi alle canzoni a selva di Alessandro Guidi, le cui stanze sono «diverse l'una dall'altra per dimensione, alternanza di endecasillabi e settenari e schema di rime» e sono caratterizzate dalla «libertà di lasciare rime irrelate»;⁶⁷ e non sembra nemmeno rifarsi alla canzone leopardiana, come invece ha ipotizzato

⁶² Nelle *Confessioni* (1836) i versi del congedo, dopo l'emistichio settenario del primo endecasillabo erano sostituiti da puntini («Un di ti sarò noto...»); tuttavia la prima versione della poesia - nella lettera a Capponi inviata da Parigi il 15 agosto 1835 - recava tutti e tre i versi del congedo, con schema /Abb/ coincidente con quello petrarchesco: «Un di ti sarò noto. E non sarai / Allor più mai divisa / Da me, povera Elisa» (cfr. N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 290).

⁶³ Scrive Soldani: «La canzone *Se 'l pensier che mi strugge* è la gemella della successiva *Chiare, fresche et dolci acque* (RVF 126) anche per lo schema metrico (/abC, abC; cdeeDff/), con l'unica differenza che nell'ultimo verso la seconda sostituisce con un endecasillabo il settenario della prima. La canz. 126 aveva costituito uno dei modelli metricamente più imitati nella lunga fase del Petrarchismo (86 casi identificati in Gorni, *Repertorio metrico*, pp. 138-146), sicché risulta molto interessante che Tommaseo si sia indirizzato invece sulla variante meno frequentata dello schema (comunque presente con 48 occorrenze *ibid.*, pp. 134-138), e per di più lasci chiaramente trasparire l'intento di riferirsi precisamente alla 125. Poi, certo, l'imitatore ottocentesco non arriva a riprodurre gli aspetti stilisticamente più accusati di quel capolavoro: la frequenza delle rime tecniche e, soprattutto, la stupefacente tensione sintattica, che fanno della 125 un esempio tra i massimi della 'gravità' petrarchesca» (Soldani, p. 557 in nota).

⁶⁴ Soldani, p. 95. Scrive Soldani in nota: «Pelosi, *Repertorio metrico*, p. 95, segnala solo due casi di stanze di 22 e 23 vv., entrambi in Beccari. Pochi altri esemplari di stanza di 22 vv., ma solo due- o cinquecenteschi, in Gorni, *Repertorio metrico*, pp. 291-292» (Soldani, p. 557 in nota). Gorni registra nove esempi di stanza di 22 versi (G. Gorni, *Repertorio metrico*, cit., pp. 291-299). Scrive Manai: «lo schema utilizzato da Tommaseo ebbe una discreta fortuna tra '400 e '500, con esempi in Cariteo, Sannazaro, Bandello, Alamanni, Molza e Tasso» (N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 292 in nota).

⁶⁵ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011⁵, p. 263.

⁶⁶ Ivi, pp. 263-264. La ricostruzione di Beltrami è avvalorata dalle osservazioni di Theodor Wilhelm Elwert: «Ma qualcosa di fundamentalmente nuovo comincia solo quando si rinuncia sia al principio della struttura interna sia a quello della simmetria. Lo si registra già in Annibal Caro [...], ad es. nella canzone *Manca il fior*, dove non si avverte più la separazione fra piedi e volte: AbCCBDEDBEeDCAA. Sarà tuttavia la poesia barocca del Chiabrera, del Testi e del Filicaia a divulgare questa forma strofica, ormai libera dalla classica suddivisione in fronte e sirma. Una certa articolazione si conserva ancora talvolta, ma non è quella della strofa petrarchesca. La canzone *Sulla terra quaggiù* del Chiabrera ha una fronte di quattro rime diverse, divisa in due piedi, e la sirma monorima, composta di due soli versi: AbcA/DbcD - ee. *Cinzia, la doglia mia* del Testi manca affatto di suddivisione: AbCCbAaDD, lo stesso *E fino a quando inulti* del Filicaia: aBaCDeAeFfEeGG» (Th.W. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri* [1973], Firenze, Le Monnier, 1989⁷, p. 153).

⁶⁷ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 265.

Jacopo Berti.⁶⁸ Se è vero che - riprendendo Beltrami - le prime canzoni leopardiane hanno «stanze ampie, complesse e non divisibili, con schemi difficilmente percepibili senza un'attenta analisi 'sulla carta'» (e ciò vale anche per la presente canzone tommaseiana), tuttavia esse presentano anche «rime irrelate che tendono ad aumentare da un testo all'altro», una caratteristica che non si riscontra in alcuna canzone di Tommaseo. Inoltre, se nelle sue canzoni Leopardi «mantiene l'uguaglianza nel numero di versi tra le diverse stanze», tuttavia «in *All'Italia* e in *Sopra il monumento di Dante* (entrambe del 1818) alterna due schemi diversi, uno per le strofe dispari e uno per le strofe pari»:⁶⁹ anche questo è un aspetto che non si ravvisa nella canzone di Tommaseo.

Date di composizione.

Tre canzoni su quattro risalgono all'esilio a Parigi, negli anni 1834 e 1835: sono infatti pubblicate nelle *Confessioni* le canzoni [II, 38] *A mio padre* e [III, 108] *Felicità. Ad una vecchia* (rispettivamente collocate in prima e in ultima posizione nella raccolta), e [II, 70] *Fine dell'errore*. A distanza di vent'anni viene scritta la canzone [IV, 166] *Il perdono de' defunti a' viventi*, datata 1853.

⁶⁸ Secondo Berti la canzone [II, 38] *A mio padre* «per struttura si avvicina alle prime canzoni leopardiane» (J. Berti, *La metrica di Niccolò Tommaseo*, banca dati "Nuovo Rinascimento", immesso in rete il 23 giugno 1997, p. 2).

⁶⁹ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 265.

Distici

A) Tavola metrica

AA	[I, 9] <i>A un'italiana sentito in Parigi il suo canto</i> (12) [II, 74] <i>L'ideale</i> (21) ⁷⁰ [III, 142.5] <i>Il sol montava; e discorde-sonanti</i> (5) ⁷¹ [III, 142.6] <i>Ma di Gualtier d'Astimbergo la fiera</i> (5) ⁷²
a ₉ t _a t	[I, 32] <i>Mane, Thecel, Phares</i> (69) ⁷³
aa	[II, 40] <i>Il padre morto</i> (18)
A _{5s} +5A	[V, 191] <i>Il mistero</i> (11)
AB _t : AB _t	[II, 75] <i>Espiazione. Ad Alessandro Poerio</i> (34)
sp	[II, 41] <i>La notte del dolore. A mia madre</i> (18)

B) Osservazioni

Gli schemi dei distici sono sei. Prevalgono quelli a rima baciata (quattro), realizzati con quattro diverse misure versali: endecasillabi, settenari, novenari tronchi, endecasillabi rolliani. Le realizzazioni sono tutte eterometriche e soltanto gli endecasillabi ricorrono in più di un componimento.

Scrivono Wilhelm Theodor Elwert che «nella lirica italiana le coppie di versi rimati a due a due (*couplet*, nella poesia francese) [...] non hanno alcuna funzione di metro autonomo».⁷⁴ Conviene dunque iniziare da una breve rassegna degli impieghi del distico nella poesia italiana, anche in poesie liriche. Per Antonio da Tempo i distici di endecasillabi a rima baciata sono una forma di serventesse,⁷⁵ e se ne trovano esempi in Franco Sacchetti.⁷⁶ Inoltre, li hanno impiegati Luigi Alamanni nei suoi epigrammi⁷⁷ e Giovanni Fantoni nel quarto degli *Idilli*, intitolato *Il lampo*;⁷⁸ li impiegheranno Giosue Carducci e Giovanni Pascoli, il primo nel *Pellegrino davanti a Sant Just* (nelle *Rime nuove*)⁷⁹ e il secondo nella *Cavalla storna* (nei *Canti di Castelvecchio*).⁸⁰ I distici di endecasillabi rolliani a rima baciata si ritrovano anch'essi in Carducci, nel prologo di *Juvenilia*.⁸¹ Quelli di settenari a rima baciata

⁷⁰ Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

⁷¹ I cinque distici compongono una strofa decastica. Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

⁷² I cinque distici compongono una strofa decastica. Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

⁷³ Componimento diviso in quattro parti (vv. 1-60, vv. 61-84, vv. 85-104, vv. 105-138).

⁷⁴ Cfr. W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri* [1973], Firenze, Le Monnier, 1989⁷, p. 147.

⁷⁵ Antonio da Tempo nella *Summa* chiama *duplex et duatus* il serventesse in distici di endecasillabi a rima baciata (cfr. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 303).

⁷⁶ Beltrami rimanda a due testi di Franco Sacchetti: «il *Dir de' Bianchi* (n. CCCI del *Libro delle Rime*), di 400 vv., posteriore al 1388, e la *Oratio autoris pro se ipso* (CCCII), di 123 vv. in rime sdruciole (esclusa la conclusione di 3 vv.)» (ivi, p. 299).

⁷⁷ Ricorda Elwert: «Nel sec. XVI Luigi Alamanni si servì di coppie isolate di endecasillabi rimati per i suoi epigrammi, nel tentativo di riprodurre il distico classico» (W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, cit., p. 147).

⁷⁸ Cfr. J. Berti, *La metrica di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 10.

⁷⁹ Scrivono Elwert: «Nel sec. XIX il Carducci costruì delle serie di endecasillabi a coppia sul tipo degli alessandrini francesi in coppie a rima baciata (*Il pellegrino davanti a Sant Just*)» (W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, cit., p. 147).

⁸⁰ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 300.

⁸¹ *Ibidem*.

sono invece il metro della poesia didattica italiana (quelli del *Tesoretto* di Brunetto Latini),⁸² ma il loro impiego lirico è presente in Gabriello Chiabrera: il distico di settenari a rima baciata rappresenta infatti, secondo Beltrami, «il ‘limite minimo’» nei schemi delle sue odi-canzonette.⁸³

Il repertorio tommaseiano registra ben sette poesie in distici, cui si aggiungono due cori appartenenti al polimetro [142] *Montaperti*. Fra gli schemi a rima baciata, si nota l'utilizzo di misure versali anche alternative all'endecasillabo e al settenario: i novenari tronchi in [I, 32] *Mane, Thecel, Phares*,⁸⁴ gli endecasillabi rolliani in [V, 191] *Il mistero*. Tommaseo non adotta solo schemi a rima baciata. I settenari sono tutti irrelati in [II, 41] *La notte del dolore. A mia madre*, in cui la terminazione sdrucchiola anarima viene collocata nelle sedi dispari e la terminazione piana irrelata nelle pari, con schema /sp/; la poesia ha la particolarità di essere costituita da un unico periodo sintattico che si dispiega dal primo all'ultimo verso. Gli endecasillabi sono invece a rime alternate in [II, 75] *Espiazione. Ad Alessandro Poerio*, con i distici rimati a coppie, a schema /AB_t : AB_v/, in cui l'endecasillabo in sede pari è sempre tronco;⁸⁵ lo schema è avvicinabile a quello delle strofe distiche geminate, di cui Tommaseo ha dato un esempio nella tredicesima parte del polimetro [III, 78] *I sogni*, con schema /SA_t : SA_v/.⁸⁶

Un'osservazione riguarda la disposizione delle poesie: due componimenti in distici di settenari, della stessa lunghezza (36 vv.) e collocati l'uno accanto all'altro, formano un dittico dedicato ai genitori del poeta: [II, 40] *Il padre morto*, con schema /aa/, e [II, 41] *La notte del dolore. A mia madre*, con schema /sp/.

Sia Mario Martelli sia Soldani hanno osservato che in alcuni componimenti di Tommaseo la forma distica si accompagna all'utilizzo di versi con accenti fissi:⁸⁷ i ventuno distici della poesia [II, 74] *L'ideale* sono costituiti tutti da endecasillabi dattilici, con *ictus* di 4^a e di 7^a;⁸⁸ identico il caso dei due

⁸² Così Beltrami: «Nella poesia galloromanza la forma tipica del distico a rima baciata è quella in octosyllabes (nella narrativa francese e provenzale, nelle cronache volgarizzate, nei testi didattici) o in hexasyllabes (principalmente nei testi didattici). In Italia la poesia didattica sceglie con il *Tesoretto* di Brunetto Latini la forma del distico di settenari, corrispondente al distico di hexasyllabes» (ivi, p. 297).

⁸³ Così Beltrami: «Il ‘limite minimo’ negli schemi dell'ode-canzonetta di Chiabrera è il distico di settenari a rima baciata, cioè una forma non propriamente strofica, che si avvicina a quella del madrigale; si veda per es. questa *Disperazione amorosa*: In quei che mi han trafitto / Occhi si legge scritto / [...]» (ivi, p. 354). Il repertorio di Zucco non registra però alcun esempio di strofa distica geminata o indivisa nell'ode-canzonetta del Settecento; strofe distiche si ritrovano in alcuni schemi di strofe composte anisoversali (cfr. Zucco, pp. 175-176 e p. 184)

⁸⁴ Si veda a proposito: G. Capovilla, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione / traduzione / società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 76-77.

⁸⁵ Lo stesso poeta Alessandro Poerio, al quale è dedicata la poesia di Tommaseo, commenta così la sua reazione di fronte al metro, in una lettera del 12 aprile 1835: «Serbo con amore quelli [i versi] in risposta a' miei scioperatissimi ternari, e più li leggo più vi trovo bellezza di concetto e d'espressione. In principio, come vi dissi, mi dava noia il metro, poi mi sono venuto talmente mutando da quella disposizione, che mi par metro bellissimo, e se non mi paresse troppa difficoltà, tenterei altrettanto» (A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, con introduzione e a cura di B. Croce, Firenze, Le Monnier, 1949, p. 151).

⁸⁶ Paolo Giovannetti, citando «le forme pratiane del ‘doppio distico’ AB'AB' (documentate sia in *Gelosia orientale* sia in *Galoppo notturno*)», che però sono realizzate in doppi senari, dunque con schema /A₆₊₆B_t : AB_v/, afferma che esse «sono evidentemente riconducibili» («per sottrazione») al metro manzoniano del coro dell'Atto III dell'*Adelchi*, schema /A₆₊₆AB_tCCB_v/ (P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 193). Il modello manzoniano potrebbe agire anche sui ‘doppi distici’ di Tommaseo, che tuttavia impiega in essi l'endecasillabo; se così fosse, si potrebbe individuare un esperimento analogo nelle terzine a schema /AAB_t : CCB_v/ di [I, 11] *A Giuseppe Multedo còrso*.

⁸⁷ M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo*, t. I, *Teoria e poesia*, diretta da A. Rosa, Torino, Einaudi, 1984, p. 602; inoltre cfr. Soldani, p. 575.

⁸⁸ Così Soldani: «in *L'ideale* (n. 74) la cadenza di 4^a7^a caratterizza entrambi i versi di tutti i distici baciati («La giovin donna ch'i' amo d'amore, / m'ama con tutte le forze del core»), come accade anche nel *Coro di Volterrani* del polimetro 142, *Montaperti*. Per la fortuna, notoriamente piuttosto scarsa (proprio a causa della sua eccessiva fissità ritmica), di questo endecasillabo, cosiddetto ‘dattilico’, cfr. il saggio classico di U. Pirotti, *L'endecasillabo dattilico e altri studi di*

cori del polimetro [III, 142] *Montaperti* (il coro dei Volterrani e quello dei Pistoiesi) collocati l'uno di seguito all'altro rispettivamente nella quinta e nella sesta parte del polimetro. Si riporta il «coro di Volterrani», segnalando gli *ictus* sulla 4^a e sulla 7^a sillaba:

Il sol montàva; e discòrde-sonanti
A noi veniano i barbàrici canti.
Degli ottocènto, pien' d'òro e di vino,
Ecco il fracàssò si fà più vicino;
E de' cavàlli la tòrma si scaglia
Con urla gràndi alla nòstra battaglia.
Primo in ischièra presèntasi il forte
Aldobrandìno, gridàndo: «Alla morte».
E con la spàda a due màni si caccia
Tra fante e fànte, spiràndo minaccia.
(vv. 33-42).

I cori sono entrambi costituiti di cinque distici. Il secondo riprende, negli ultimi due versi, la rima conclusiva del primo coro (*istraccia : si caccia , si caccia : minaccia*).⁸⁹

In un caso, come ha notato Soldani, la collocazione dell'endecasillabo dattilico («dal ritmo più pronunciato») è posto «strategicamente in posizioni strofiche fisse»:

Un caso [...] in *Espiazione* (n. 75), a distici accoppiati di endecasillabi, di schema /AB_t : AB_v/, con /B_v/ sempre tronco e sempre di 4^a7^a, e con /A/ che spesso presenta un picco centrale di 6^a7^a (e in un paio di casi anche 4^a7^a).⁹⁰

Si riportano i primi versi di [II, 75] *Espiazione. Ad Alessandro Poerio*, segnalando gli *ictus* di 4^a e di 7^a nel secondo verso di ciascun distico:

Mesto sentire e lieta fantasia,
Raccolti affètti il mio gènio mi dié;

E tra l'audacia de' pensier fioria,
Qual fiore in sèlva, il pudòr della fé.

letteratura italiana, Bologna, Patron, 1979» (Soldani, p. 575 in nota). Dei 42 versi della poesia, l'unico che non ha l'accento di 7^a, dopo quello di 4^a, è il v. 12: «da mane invèrgina e ringiovanisce» (2^a4^a10^a). Berti rimanda a un passo delle *Memorie poetiche* in cui Tommaseo esprime il suo interesse per gli endecasillabi danteschi con accento di 7^a (J. Berti, *Metrica di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 16, in nota); si riporta il passo delle *Memorie poetiche*: «in fogli da sé, registravo i versi di Dante che posano sopra la settima, e quelli che sulla quarta insieme e la sesta e l'ottava, e altre minuzie simili» (N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 138).

⁸⁹ Sul tipo dell'endecasillabo dattilico utilizzato in questi cori, ha scritto Martelli: «Quel che importa è che gli endecasillabi sono invariabilmente accentati sulla quarta, sulla settima e sulla decima sillaba: un tipo, cioè, di endecasillabo che, assai frequente nelle opere fra Due e Quattrocento, tende in seguito a divenire più raro, per risorgere soltanto con i primi romantici (Alfieri, Foscolo, ecc.). È un endecasillabo, questo, particolarmente ritmato e, coincidendo in pratica con un decasillabo arricchito di una anacrusi monosillabica, di valore quasi espressionistico; non per niente, esso fu singolarmente caro ad un poeta come il Pulci: le cui soluzioni ritmiche e lessicali sembrano rivivere nei due cori e, specialmente nel secondo che qui, per questo, riproduciamo» (M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, cit., p. 602).

⁹⁰ Soldani, p. 575 (in nota). Un'analoga osservazione di Manai (N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 312).

Ma per ingrate terre i' derivai
La limpid'ònda che vènne di ciel;

E gl'ingrati per l'alto idoli amai
Gravare, indègno, con sòrdido vel.
(vv. 1-8)

Date di composizione.

Quasi tutti i componimenti in distici risalgono al periodo dell'esilio in Francia. È del 1834 [II, 75] *Espiazione. Ad Alessandro Poerio*. Sono del 1835 [II, 40] *Il padre morto* e [II, 41] *La notte del dolore. A mia madre*. È del 1836 [I, 9] *A un'italiana sentito in Parigi il suo canto*. Sono del 1837 [II, 74] *L'ideale* e [I, 32] *Mane, Thecel, Phares*. Non è sicuro l'anno di composizione del polimetro [III, 142] *Montaperti* (nelle *Poesie* è datato 1833, nelle *Memorie poetiche* è fatto risalire al 1838, ma la prima datazione è la più probabile). Due poesie risalgono all'esilio a Corfù: [I, 21] *Apparizione* e [V, 191] *Il mistero*, entrambe del 1851.

Endecasillabi sciolti

A) Tavola metrica

Endecasillabi sciolti	[I, 10] <i>A Stefano Conti d' Ajaccio</i> (89 vv.)
	[I, 12] <i>Alla Dalmazia</i> (53 vv.)
	[I, 15] <i>La carcere. A Enrico Stieglitz</i> (100 vv.)
	[I, 19] <i>Luigi Filippo</i> (64 vv.)
	[II, 54] <i>A*** nell'anniversario delle sue nozze</i> (51 vv.)
	[II, 55] <i>A Lucia de' Thomasis</i> (30 vv.)
	[II, 64] <i>Piaghe nascoste</i> (13 vv.)
	[III, 98] <i>A un maestro</i> (51 vv.)
	[III, 103] <i>A giovane scrittore</i> (41 vv.)
	[III, 105] <i>Affetti e idee. A un uomo di legge, autore di versi</i> (31 vv.)
	[III, 109] <i>La donna. A Giorgio Sand</i> (87 vv.)
	[III, 135] <i>Le due vedove</i> (433 vv.)
	[III, 136] <i>Una madre</i> (543 vv.)
	[IV, 163] <i>I Santi</i> (164 vv.)
	[V, 179] <i>Le forme</i> (43 vv.) ⁹¹
	[V, 190] <i>Il possibile</i> (54 vv.)

B) Osservazioni

Scrivono Beltrami: «Appartiene al repertorio settecentesco [...] l'endecasillabo sciolto, divenuto il metro per eccellenza della poesia discorsiva, e giunto in questa all'esito più alto con il carne *Dei sepolcri* di Foscolo (1806, edito nel 1807)».⁹² In endecasillabi sciolti sono le traduzioni sette e ottocentesche dai classici (l'*Illiade* di Monti, 1807-1810, l'*Odissea* di Pindemonte, 1809-1822) e dai poeti inglesi (li impiegano Antonio Conti per tradurre *Il riccio rapito* di Alexander Pope, Paolo Rolli per il *Paradiso perduto* di John Milton, Melchiorre Cesarotti nella traduzione dell'*Elegia di Tommaso Gray* e nelle parti narrative del suo rifacimento polimetrico delle *Poesie di Ossian*). Lo sciolto è il metro della poesia satirico-morale (del *Giorno* di Giuseppe Parini) e della poesia drammatica fino a Vittorio Alfieri e ad Alessandro Manzoni.⁹³ Monti ha scritto in endecasillabi sciolti i *Pensieri d'amore*, il *Prometeo*, il *Bardo della Selva Nera*, il *Sermone sulla mitologia*, la *Feroniade*.⁹⁴ Leopardi negli *Idilli* «fa dell'endecasillabo sciolto “il metro per eccellenza della confessione lirica”».⁹⁵ In merito all'impiego degli sciolti nella lirica, Aldo Menichetti chiarisce che:

⁹¹ La poesia è composta interamente da endecasillabi sdruccioli.

⁹² P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 146.

⁹³ Ivi, pp. 130-131.

⁹⁴ Per gli sciolti di Monti si rimanda allo studio di Gianfranca Lavezzi: G. Lavezzi, *Il poeta ha buon orecchio: appunti sugli endecasillabi sciolti di Vincenzo Monti* [2005], in Id., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 43-62.

⁹⁵ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 146 (l'osservazione virgolettata è di Mario Fubini ed Emilio Bigi nel commento ai *Canti* leopardiani).

L'ingresso tardivo nella lirica, propiziato in special modo dal Frugoni, fu presto compensato dalla qualità somma dei risultati: sono in endecasillabi sciolti le *Grazie* del Foscolo, i *Sepolcri* (295 versi, due sdruciolli) e molti fra i più bei *Canti* del Leopardi (lo sdruciollo e il tronco non vi hanno diritto di cittadinanza).⁹⁶

I sedici componimenti in endecasillabi sciolti di Tommaseo hanno alle spalle i precedenti settecenteschi e primo-ottocenteschi che si sono citati. L'estensione delle poesie in sciolti di Tommaseo varia da un minimo di 13 versi, nella lirica [II, 64] *Piaghe nascoste*, a un massimo di 543 versi nella poesia narrativa [III, 136] *Una madre*, seguita a breve distanza da [III, 135] *Le due vedove* (433 versi).

[V, 179] *Le forme* ha la singolarità di essere l'unica poesia composta interamente di endecasillabi sdruciolli; una soluzione che ha qualche precedente nella poesia italiana, tra cui, dopo le *Commedie* di Ludovico Ariosto, uno più recente di Monti.⁹⁷ Si riportano i versi iniziali di [V, 179] *Le forme*:

Come legno sottil per acque limpide,
Vengon de' corpi le lontane immagini,
O come uccelli di varia piuma, e l'aere
Lieve nel volo de' color' non muovono.
Corrono all'occhio, come fida tortora
Corre alla pace del suo nido; e l'occhio
Incontro alle vegnenti invia suoi spiriti,
Gemelli alati messaggier' dell'anima.
(vv. 1-8).

È percepibile il ritmo prevalentemente giambico degli endecasillabi, con *ictus* nelle sedi pari e quasi sempre di 4^a e 8^a; due le eccezioni, in cui l'*ictus* di 4^a è sostituito da quello di 6^a: al v. 1 («Còme lègno sottil | per àcque limpide» 1 3 6 8) e al v. 7 («Incòntro alle vegnènti^invia suoi spìriti», 2 6 8).

Un'altra particolarità risiede nella scelta di Tommaseo di ricorrere agli sciolti per riscrivere due poesie che precedentemente aveva composto in altri metri. È il caso di [II, 64] *Piaghe nascoste*, che nella prima versione pubblicata nelle *Memorie poetiche* era in lasse di quinari, alternatamente sdruciolli e piani irrelati; e quello di [III, 109] *La donna. A Giorgio Sand* che nelle *Confessioni* e

⁹⁶ A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 119. Martelli precisa che il primo impiego lirico degli sciolti si deve a Frugoni: «Il capovolgimento, verso la fine del XVIII secolo, si era avuto con Carlo Innocenzo Frugoni: il quale, trasferendo quel metro dalla poesia genericamente didascalica a quella più propriamente lirica, lo aveva impiegato per epitalami e per canti encomiastici, per elegie funebri e per componimenti in nascita, per tutte quelle occasioni che, fino a lui, erano state celebrate o piante con inni e con odi» (M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, cit., p. 612; in nota lo studioso rimanda alla *Storia della poesia frugoniana* di Carlo Calcaterra).

⁹⁷ Si riportano le informazioni raccolte da Menichetti; a proposito di Ariosto: «I versi sdruciolli furono usati *sciolti* - cioè senza rima -, sotto forma di sequenze isometriche, a partire dalle *Commedie* dell'Ariosto. Questi endecasillabi sdruciolli intendevano riprodurre l'andamento del trimetro (o senario) giambico della commedia latina, riconducendolo peraltro al suo schema-tipo, cioè alla forma che questo verso aveva assunto presso i lirici come Catullo o Orazio, senza le frequenti "soluzioni" che di solito, nei comici, ne accrescevano anche di molto il numero delle sillabe» (A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, cit., p. 116); a proposito di Monti e di Carducci: «Dello stesso metro si servì il Monti per il "carne" in lode di Napoleone cantato sulla cetra da Apollo nel I canto del *Prometeo* (1797), vv. 726-71 (i tre canti del poema sono in endecasillabi piani con rari sdruciolli; Bezzola, II 319-22); "in esso piacque al Carducci di riprodurre, nel suo 'Canto di marzo' [*Odi barbare*, XL], gli accenti e le pause del trimetro giambico dei Latini" (Flamini III); i versi vi sono però aggruppati in strofe pentastiche» (ivi, p. 117).

nelle *Memorie poetiche* era in lasse di ottonari chiusi da un quadrisillabo, tutti invariabilmente piani irrelati. Le due poesie sono collocate l'una accanto all'altra nelle *Memorie poetiche*. Si dà un saggio dei primi versi di *Piaghe nascoste* nella versione delle *Memorie poetiche* (a sinistra) e della loro riscrittura nelle *Poesie* (a destra):

Del turpe secolo	Miglior del sozzo secolo mi parve,
Miglior mi parve;	E con dolcezza libera d'amore
E con letizia	Guardavo in lei. Ma per le belle membra
Ma senz'amore	Fredda lussuria strisciar veggo, come
L'anima semplice	Un luccicar di serpentina squama.
Guardava in lei.	([II, 64] <i>Piaghe nascoste</i> , vv. 1-5).
Or la libidine,	
Angue lucente,	
Le veggo serpere	
Tra seno e seno.	
(<i>Piaghe nascoste</i> , vv. 1-10) ⁹⁸	

Date di composizione.

Le due poesie scritte durante l'esilio in Francia ([III, 109] *La donna. A Giorgio Sand*, del 1835 e [II, 64] *Piaghe nascoste*, del 1837) non erano in endecasillabi sciolti nella prima versione pubblicata nelle *Confessioni*: la riscrittura dei testi nel nuovo metro è avvenuta in occasione della pubblicazione nelle *Poesie*. Al 1839 risale [I, 10] *A Stefano Conti d' Ajaccio*. Sono state scritte tra il 1832 e il 1845: [I, 12] *Alla Dalmazia* dal 1832 al 1845; [II, 54] *A*** nell'anniversario delle sue nozze*; [II, 55] *A Lucia de' Thomas*, [III, 98] *A un maestro* (nelle *Poesie* erroneamente datata 1824). Sono state scritte nel 1841: [III, 103] *A giovane scrittore* e [III, 105] *Affetti e idee. A un uomo di legge, autore di versi*.⁹⁹ Seguono [IV, 163] *I Santi* (1843) e [III, 135] *Le due vedove* (1845).¹⁰⁰ Del 1848 sono [I, 15] *La carcere. A Enrico Stieglitz* (datato febbraio 1848) e [I, 19] *Luigi Filippo*, 15 marzo 1848. A Corfù sono state scritte [V, 179] *Le forme* e [V, 190] *Il possibile* (entrambe del 1851). È datata 1872 la poesia narrativa [III, 136] *Una madre*.

⁹⁸ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 338.

⁹⁹ Per la datazione, cfr. N. Tommaseo, *Scintille*, a cura di F. Bruni, con la collaborazione di E. Ivetic, P. Mastandrea, L. Omacini, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2008, p. 378.

¹⁰⁰ Per la datazione, si veda: P. Pozzobon, *Le due vedove*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, II. *Dal Tommaseo ai contemporanei*, a cura di B.M. Da Rif e C. Griggio, Firenze, Olschki, 1991, p. 43.

Esametri

A) Tavola metrica

Esametri [III, 138] *Voluttà e rimorso. Elena (esametri) (109 vv.)*

B) Osservazioni

Le osservazioni fatte da Mario Martelli sugli esametri di Tommaseo sono esaustive, perciò le si riportano di seguito:

Nel 1835, Niccolò Tommaseo dedicava all'omerica *Elena* poco più d'un centinaio d'esametri, fatti sul tipo di quelli che già aveva tentato il Mascheroni cantando *La fabbricazione degli istromenti de' martiri* e, cioè, da scandirsi fingendo che l'italiano avesse, come il latino o il greco, le sue lunghe e le sue brevi:

Allor ché 'l fremitò / de la púgna da l'àrdua tòrre
Àscolto, àl sommò / del pètto il còre mi bàlza,
e dice: àhi quantí / da la fèrrea dèstra di Màrte
per te tòrmentí / sostèngono svérgognàta,
Tròia di destrierí / domitríce e i nòbili Achèi!.

Tommaseo era, per questo verso, sulla linea che, in fatto di poesia "barbara", avevano inaugurato Alberti e Dati e Tolomei. Né questi esametri hanno avuto una qualche eco nella nostra tradizione formale.¹⁰¹

Lo stesso Tommaseo espone a Gino Capponi il suo sistema prosodico, in una lettera del 21-31 gennaio 1836: «Ho tentati in italiano gli esametri latini con più rigida legge che i cinquecentisti non fecero. Le desinenze, comuni; senza che, impossibile il metro a noi. Le altre sillabe, lunghe o brevi secondo la prosodia latina, e, quanto alle voci che origine latina non hanno, secondo l'analogia del latino. S'intende già, che se la pronunzia nostra raddoppia la consonante, io fo lungo quel che a' latini era breve».¹⁰²

Il metodo di traduzione dell'esametro latino sperimentato da Tommaseo riprende i tentativi quattrocenteschi di Leonardo Dati e di Leon Battista Alberti, e quelli di Claudio Tolomei nel Cinquecento. Il metodo non corrisponde dunque a quello che verrà utilizzato da Carducci, il cui esametro, come scrive Beltrami, «è un verso composto, che rende i due emistichi dell'esametro latino con due versi italiani».¹⁰³

Data di composizione: 1835.

¹⁰¹ M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, cit., p. 601.

¹⁰² N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Bologna, Zanichelli, 1911, p. 367. I passi citati sono riportati in: M. Puppo, *Un esperimento anticipatore: gli esametri su Elena*, in Id., M. Puppo, *Poetica e poesia di Niccolò Tommaseo*, Roma, Bonacci, 1979, p. 122).

¹⁰³ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 224. In alcuni casi, nel risultato, ma non nel «proposito iniziale», anche gli esametri di Tommaseo sono scomponibili in due versi italiani, come ha osservato Puppo (M. Puppo, *Un esperimento anticipatore: gli esametri su Elena*, cit., p. 123).

Lasse

A) Tavola metrica

AABBCCDDSEe	[V, 210.2] <i>Quante al bramato sol dolcetrimenti</i> (11 vv.)
aabbccddseE	[V, 210.1] <i>Ogni favilla, ogni onda</i> (11 vv.)
APABB, CddBCDCeeCfEF, gFGHgH, IiJjiKjkk, aDDAALIDLmNM, NmNOQQ, OOqRNRNNR, UVvUuVW, WXxWPX	[I, 16] <i>A Pio</i> (73 vv.) ¹⁰⁴
aABCbC, DEeDffGG, HiHILmMnoOnpQQP, RSRs aBcBcADD, EFEGFG, HiIh, IMIM	[III, 120] <i>In morte di un fanciullo</i> (56 vv.) ¹⁰⁵
s5aabcb, sdseefc, fgdgh _s i _{ih} _s , lm _n slm _s n, qsrro _s qucuc	[IV, 160] <i>Alla Vergine</i> (39 vv.)

B) Osservazioni

Si intendono ‘lasse’, con Elwert, «quei componimenti che, sebbene composti di versi differenti, rispettano nonpertanto in un certo qual modo il principio dell’articolazione in strofe, poiché i versi si riuniscono insieme in strofe, dando luogo a una successione di strofe, benché ciascuna composta di versi di tipo diverso, entro lo stesso componimento».¹⁰⁶

Una coppia di lasse in endecasillabi e settenari apre il polimetro [V, 210] *L’intero*, costituito da tre sezioni complessive. Le lasse esprimono lo stesso tipo strofico /AABBCCDDSEE/, allineando una serie di quattro distici a rima piana baciata, una terminazione sdrucchiola anarima e un distico baciato finale. La differenza tra le due realizzazioni è che la prima lassa è composta da tutti versi settenari chiusi da un endecasillabo, la seconda al contrario ha tutti i versi endecasillabi chiusi da un settenario. Come ha osservato Soldani:

Interessante, qui, è soprattutto il meccanismo contrastivo tra la discontinuità mensurale e la continuità rimica che si verifica nei punti di sutura tra le tre strofe: con la rima che tiene l’ultimo verso agganciato alla strofa che lo include, e la misura sillabica che lo proietta invece sulla successiva.¹⁰⁷

Una considerazione sul ritmo dei versi: si segnala l’estrema regolarità dei settenari, tutti con *ictus* fisso di 4^a, dall’andamento molto cadenzato,¹⁰⁸ al medesimo modello giambico si conformano anche

¹⁰⁴ Una lassa di endecasillabi e settenari liberamente rimati. I rientri di paragrafo individuano differenti sezioni, che si indicano la virgola [,]. /P/ indica la terminazione piana irrelata, simmetricamente posta agli estremi del componimento, nel secondo e nel penultimo verso.

¹⁰⁵ Le lasse sono raggruppate in due sezioni separate da una spaziatura: la prima sezione è intitolata *La morte*, la seconda *Gli spiriti*. Nella descrizione dello schema, i rientri di paragrafo sono segnalati dalla virgola; l’‘a capo’ segna il confine tra le due sezioni, a partire dalla quale si ricomincia la descrizione alfabeto-numerica.

¹⁰⁶ W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, cit., p. 163.

¹⁰⁷ Soldani, p. 570.

¹⁰⁸ I settenari sono tutti di modello giambico, con accenti di 2^a 4^a 6^a oppure, con inversione della prima battuta, di 1^a 4^a 6^a.

gli endecasillabi, con *ictus* di 4^a e 6^a oppure di 6^a e 8^a; nei casi in cui compare un *ictus* di 3^a, esso è invariabilmente accompagnato dall'accento forte di 6^a o di 8^a.¹⁰⁹

La poesia [I, 16] *A Pio*, definita «inno» nel v. 3,¹¹⁰ è interamente composta di lasse di endecasillabi e settenari rimati liberamente. La misura delle lasse è variabile, estendendosi da un minimo di cinque versi a un massimo di tredici. Alcune rime ritornano nelle varie lasse. Si segnala la ricerca di simmetria da parte di Tommaseo, che dispone le uniche due terminazioni piane irrelate agli estremi della poesia, nel secondo e nel penultimo verso. Schema /APABB, CddBCDCeeCfEF, gFGHgH, IiJjIKJkk, aDDAALIDLMMN, NmNOQQ, OOqRNRNR, UVvUuVW, WXxWPX/

[III, 120] *In morte di un fanciullo* è un testo composto di lasse di endecasillabi e settenari rimati liberamente. Le lasse sono raggruppate in due sezioni separate da uno spazio bianco: la prima è intitolata *La morte*, la seconda *Gli spiriti* (i titoli indicano i personaggi che pronunciano ciascun monologo). La prima sezione è la più estesa, 34 versi, contro i 22 versi della seconda. La misura delle lasse è variabile, da un minimo di quattro versi a un massimo di sedici. Nessun verso è irrelato e ciascuna coppia rimica è impiegata soltanto una volta. Le rime sono disposte esclusivamente secondo schemi a rima baciata, alternata o abbracciata: non sono dunque presenti rime lontane. La prima sezione, *La morte*, ha schema /aABCbC, DEeDffGG, HiIHILmMnoOnpQQP, RSRs/. La sezione *Gli spiriti* ha schema /aBcBcADD, EFEGFG, HiIh, IMIM/.

[IV, 160] *Alla Vergine* è composta da lasse di quinari rimati liberamente. La lunghezza delle lasse è crescente: sei versi nella prima, sette nella seconda, otto nella terza e nella quarta, dieci nell'ultima. Sono presenti versi sdrucchioli irrelati e coppie rimiche sdrucchiole. Alcune rime compaiono in più di una lassa. Lo schema è /s5aabc, sdseefc, fgdgh_siih_s, lmns_lmo_sn, qsrro_squcuc/.

Date di composizione.

Al periodo dell'esilio in Francia risalgono [III, 120] *In morte di un fanciullo* (1833) e [IV, 160] *Alla Vergine* (1836). L'«inno» a Pio IX è stato composto durante la carcerazione a Venezia, il 2 febbraio 1848. Le lasse del polimetro [V, 210] *L'intero* sono state scritte tra il 1845 e il 1860.

¹⁰⁹ L'endecasillabo del v. 13 ha accenti di 3^a6^a7^a («Respiràron sinòr sèlve gigànti»); il v. 20 ha accenti di 1^a3^a6^a8^a («Son del vèro una stilla, un lampo, un àlito»); il v. 21 ha accenti di 3^a6^a8^a («Nella mènè di Dio, nel nòstro affètto»).

¹¹⁰ «[...] il suon dell'inno mio» (v. 3).

Madrigale antico

A) Tavola metrica

ABA CBC DEDE

[I, 5] *Napoleone* (10 vv.)

B) Osservazioni

Il recupero del madrigale trecentesco,¹¹¹ di cui Tommaseo fu un precursore nell'Ottocento, è avvicinabile a quello, coevo, della ballata antica. Madrigali scriveranno in seguito Carducci, Pascoli e D'Annunzio, anche con schema analogo a quello tommaseiano, tratto da Petrarca.¹¹² Scrive Capovilla:

appare notevole, in quanto complementare a quello della ballata, il ripristino del madrigale trecentesco, che in *Napoleone* [...] viene tentato nello schema ABA,CBC,DE,DE, tratto dal Petrarca, e poi destinato a largo impiego nel Pascoli di *Myricae*.¹¹³

¹¹¹ Scrive Capovilla: «Il revival cui andò soggetto il madrigale, nella sua precisa accezione trecentesca, durante la seconda metà del secolo scorso e oltre, si configura quale fenomeno parallelo alla riattivazione della ballata 'antica' (sebbene, al paragone, più limitato)» (G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico'*, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento, «Metrica», III, 1982, p. 201. Beltrami descrive così il metro del madrigale antico: «il madrigale è prima di tutto una forma di poesia per musica a più voci. Se ci si restringe al solo testo e al solo punto di vista metrico, il madrigale antico, secondo la descrizione di Capovilla 1982, è una forma breve a base ternaria, composta di un numero di terzine che va da un minimo di 2 (la ripetizione della terzina è essenziale) fino a 5, conclusa da un distico, o più raramente da un verso isolato o da una coppia di distici. Petrarca, i cui quattro madrigali (Rvf. 52, 54, 106 e 121) sono fra gli esemplari più antichi del genere a noi noti, usa soltanto endecasillabi; l'inserimento del settenario in alternanza con l'endecasillabo, non previsto da Antonio da Tempo, è però registrato da Gidino da Sommacampagna. Gli schemi di rime sono molto vari, come vario è il modo in cui sono inseriti i settenari, e parte delle rime possono essere irrelate (così avviene anche negli esempi di Gidino). Dalla somma di queste possibilità di variazione risulta che, nonostante una certa regolarità, a paragone del madrigale cinquecentesco, già il madrigale antico è una forma molto libera (P.G. Beltrami, *Metrica italiana*, cit., pp. 318-319). Si aggiungono anche le osservazioni di Capovilla, cui rimanda Beltrami: «Se inteso nella sua qualità di organismo strofico, il madrigale può sommariamente definirsi come una serie di pochi terzetti (da due a cinque) per lo più conclusa da un 'ritornello' distico (più raramente si incontrano ritornelli monostici, o distici in coppia); le rime dei terzetti si dispongono secondo varie formule combinatorie; talora una si esse travalica nel ritornello; quale misura versale, anche al madrigale compete l'endecasillabo, eventualmente misto al settenario» (G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico'*, cit., p. 165).

¹¹² Ricorda Beltrami: «Il madrigale antico conosce una nuova fortuna, in forme dissimulate, nella poesia italiana del secondo Ottocento: Carducci ne congiunge tre, come tre strofe, in *Amor mi ride ne la fantasia* (LG.), sullo schema ABB ACC DD; lo stesso schema in *Vignetta* (RN.). Pascoli mostra una vera predilezione per lo schema di *Per ch'al viso d'Amor portava insegna* di Petrarca» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 320). Capovilla ricostruisce dettagliatamente la presenza del madrigale antico in Carducci, Pascoli e D'Annunzio. A proposito di Carducci lo studioso osserva che «la carducciana *Vignetta* (RN XLV) [...], implicando organicamente tratti tematici e lessicali propri dell'antico genere, [...] segna l'effettivo innesto del madrigale nella cultura poetica tardo-ottocentesca» (G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico'*, cit., p. 201); per quanto riguarda Pascoli: «Il metro appare nettamente preferenziale nell'intero arco dell'attività - almeno quella ufficializzata - del poeta, con le sue circa sessanta comparse, dal 1886 al 1911, fra cui, anzi, testi di riconosciuta importanza» (ivi, p. 213); nello specifico lo schema /ABA CBC DEDE/, tratto «da Petrarca, *Perch'al viso d'Amor* [...] È figura largamente maggioritaria in MY [...]; fuori delle MY compare in *Il ciclope*, n. 111 dei *Miti*, in PV, o nell'*Inno degli emigrati italiani a Dante*, in OI [...]» (ivi, p. 214); di D'Annunzio infine (che «va debitore di Pascoli e Ferrari») Capovilla segnala lo schema /ABA CBC DEDE/ in «(*Isotseo*, sezione cit.: II; *La Chimera*, *Tristezza d'una notte di primavera*: I, II, IV; *Poema paradisiaco*: *Un ricordo*, *La buona voce*; *Alcione*, sezione cit.: *La sabbia del tempo*, *In sul vespero*, **L'uva greca*)» (ivi, p. 214 in nota).

¹¹³ G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento*, cit., p. 100.

In [I, 5] *Napoleone* Tommaseo riprende lo schema di un madrigale petrarchesco (nel *Canzoniere* di Petrarca i madrigali sono solo quattro), *Perch'al viso d'Amor portava insegna* (Rvf. 54).¹¹⁴ Si tratta di una «riproposta meramente strofica» del metro, come ha scritto Capovilla,¹¹⁵ il quale viene reinterpretato da Tommaseo «in forma di due terzine e una quartina anziché due terzine e due distici (ABA CBC DEDE)». ¹¹⁶ Ha scritto lo stesso Tommaseo che il suo madrigale a Napoleone intende contrapporsi «all'apoteosi manzoniana del cinque maggio». ¹¹⁷

Data di composizione: 1835.

¹¹⁴ Il madrigale *Perch'al viso d'Amor portava insegna* di Petrarca è così descritto da Santagata: «Madrigale di schema ABA CBC DE DE». L'interpretazione metrica dei quattro versi finali è stata oggetto di un dibattito, rispetto al quale Santagata specifica: «[adotto la scansione proposta con solidi argomenti da Capovilla 1982¹, p. 168; 1983¹, pp. 60-62 [...] in luogo di quella su tre terzetti ABA CBC DED E a stampa nelle edizioni continiane» (F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 290).

¹¹⁵ G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico'*, cit., p. 201.

¹¹⁶ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 320. È vero tuttavia che Francesco Saverio Quadrio (il cui manuale è stato sicuramente consultato da Tommaseo) interpreta i quattro versi conclusivi del madrigale petrarchesco come un «quadernetto, slegato affatto dalle terzine», e come «una chiusa di quattro versi rimati alternatamente» (F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, libro II, vol. II, Milano, ed. Pisarri e Agnelli, 1742, pp. 305-306).

¹¹⁷ N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, edizione critica, introduzione e note di M. Cataudella, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974, p. 97. Il passo è segnalato da Manai (N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 251).

Madrigale cinquecentesco

A) Tavola metrica

AAbB cCdEDED

[II, 45] *Mio figlio* (11 vv.)

B) Osservazioni

Il repertorio metrico registra anche la presenza di un madrigale cinquecentesco. Tommaseo rispetta la brevità caratteristica del metro e la libera alternanza, in esso, di endecasillabi e settenari.¹¹⁸ Prevalgono gli endecasillabi (otto) sui tre settenari, e non ci sono versi irrelati. Lo schema è suddiviso in un tetrastico e in un eptastico. Il tetrastico è composto da due distici a rima baciata, a schema /AAbB/, con l'unico settenario in sede pre-finale. L'eptastico è suddivisibile (la divisione è avvalorata dalla sintassi) in un distico a rima baciata /cC/, il cui primo verso è settenario come nel distico precedente, e in un pentastico a rima alternata /dEDED/, anch'esso con il settenario in sede iniziale. Questo il testo del madrigale:

Sognai che l'attendevo, ed ero solo;
E dicevo: *Chi viene?* e il mio figliuolo
Chi vien? badava a dire:
Sento la voce, e nol veggo venire.

Non permettete, o Dio,
Ch'egli mai prenda a giuoco il dolor mio.
Oh madre, oh madre mia,
Per il figliuol del figlio tuo che tante
Nel gemente tuo cor ferite apria,
Giungi, beata in ciel, le mani sante,
Prega la madre dei dolor', Maria.

Data di composizione: dal 1860 in poi.

¹¹⁸ Si riporta la definizione di madrigale cinquecentesco di Beltrami: «Il madrigale cinquecentesco è una forma libera di endecasillabi e settenari, con rime a schema libero e senza obbligo che tutti i versi siano rimati. Si tratta, come nel caso del madrigale trecentesco, di una forma di poesia per musica, ma il rapporto dei testi con la musica è variabile; come la musica madrigalistica può utilizzare testi diversi dal madrigale (come il sonetto), così quelli che dal punto di vista metrico si dicono madrigali possono essere composti non necessariamente in vista dell'utilizzazione musicale. Essenziale alla forma, nel Cinquecento, è l'uso del settenario; l'altra regola è che il testo sia breve, di non più di 11 o 12 versi, quindi meno ampio del sonetto. L'osservanza di questa regola è tutt'altro che rigida [...]» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 361). Divergente, per alcuni aspetti, il giudizio di Marco Praloran che si avvale anche di uno studio inedito di Mariano Damian; secondo Praloran, «È possibile pensare che il madrigale rappresenti, nella lirica cinquecentesca, un controcanto alla forma-sonetto» e queste ne sarebbero «le principali caratteristiche: a) libera scelta del numero di versi, da un minimo di tre a un massimo di trenta (ma per lo più entro una misura intermedia: tra i dieci e i venti versi), b) libera alternanza di endecasillabi e settenari, c) le rime in punta possono avere qualsiasi tipo di concatenazione, d) può esserci un certo numero di versi irrelati, ma non tutti. La libertà della forma trova naturalmente contrappunto nel prestigio di alcuni modelli della tradizione, prima di tutto quelli petrarcheschi, che vengono ampiamente imitati» (M. Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 59-60 e p. 62). Il contributo inedito citato è: M. Damian, *Morfologia e storia del madrigale cinquecentesco*, Tesi di Dottorato, Università di Padova, 1991. Sul madrigale cinquecentesco si veda anche: A. Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, «Lettere italiane», 4, XXXIII (1981), pp. 529-548.

Ottave

AB AB AB AB	[III, 132] <i>All'anima d'Emma che morì d'anni diciotto ripetendo miei versi della Comunione spirituale</i> (1) ¹¹⁹
ABABABCC	[II, 69.8] <i>Dolce Sofia, candor de' miei pensieri</i> (1) [III, 83] <i>Dolore operoso</i> (3) [III, 85] <i>Non richiedere compassione</i> (1) ¹²⁰ [III, 86] <i>Una lagrima</i> (1) [III, 87] <i>Il dolore che libera. Santa Caterina de' Ricci</i> (4) [III, 89] <i>Fede e carità</i> (1) [III, 91] <i>La parola</i> (4) [III, 99] <i>L'ingegno solitario</i> (2) [III, 137] <i>Rut</i> (45) [III, 139] <i>Una serva</i> (592 vv.) [III, 140] <i>La contessa Matilde</i> (18) [IV, 156] <i>San Michele: I. Cantico</i> (10) [IV, 165] <i>L'espiazione dell'anime</i> (4) [IV, 167] <i>Alle anime già erranti</i> (3) [IV, 171] <i>I Beati</i> (3) [IV, 172] <i>Ancora I Beati</i> (1) [V, 175] <i>Alla terra</i> (4) [V, 176] <i>Al mare</i> (4) [V, 183] <i>I contagii</i> (5) [V, 184] <i>Gl'imponderabili</i> (4) [V, 187] <i>Vite latenti</i> (2) [V, 188] <i>I corpi celesti</i> (4) [V, 198] <i>Gli spiriti ignoti</i> (4) [V, 202] <i>Lo spirito e gli astri</i> (1) [V, 203] <i>Scala di viventi</i> (6) [V, 204] <i>Le altezze</i> (1) [V, 206] <i>La vita dell'universo</i> (4) [V, 208] <i>Stagioni dell'universo</i> (1) [V, 209] <i>Il germe de' mondi</i> (2) [V, 211] <i>Unità</i> (3)
SASASABB	[V, 200] <i>Il confine de' mondi</i> (3)

B) Osservazioni

Nettamente maggioritario lo schema dell'ottava toscana, /ABABABCC/, impiegato in trenta componimenti. Si contano però altri due schemi, entrambi utilizzati una sola volta. Si tratta dell'ottava

¹¹⁹ Ottava siciliana. I distici sono separati da una spaziatura.

¹²⁰ L'ottava è divisa in due tetrastici da uno spazio bianco.

siciliana di [III, 132] *All'anima d'Emma*, composta da una stanza isolata a schema /AB AB AB AB/, con i distici separati da uno spazio bianco. Inoltre dell'ottava anomala a schema /SASASABB/ di [V, 200] *Il confine de' mondi*, in cui Tommaseo varia il metro dell'ottava toscana con una contaminazione melica: egli infatti inserisce, sul modello dell'ode-canzonetta, una corrispondenza fra terminazioni sdrucchiole anarime nelle sedi dispari dei primi sei versi, mentre le sedi pari sono occupate dalla rima; lo schema si conclude con un distico a rima baciata. Si dà un saggio della prima stanza:

Striscia la serpe sulla polve e sibila;
 Ma gli uccelletti nell'amato fiume
 Della tua luce, o sol, tergono e affinano
 La snella voce e l'eleganti piume.
 Altre ed altre vegg'io per l'ultim'etere
 Vite alianti, e d'armonia, di lume
 Tanto beate più quant'è più bello
 Di serpe intormentita agile uccello.
 (vv. 1-8)

L'ottava toscana è un metro narrativo, e come tale è impiegato nelle tre novelle in versi: [III, 137] *Rut*, [III, 140] *La contessa Matilde* e [III, 139] *Una serva*.¹²¹ Un altro componimento narrativo in ottave è il primo dei quattro testi dedicati a San Michele ([IV, 156] *San Michele. I. Cantico*). Tuttavia, l'ottava è impiegata da Tommaseo anche come metro lirico: un'ottava isolata compare all'interno della cantata [II, 69] *Sofia*, che contiene anche un sonetto (è la stanza [II, 69.8] *Dolce Sofia, candor de' miei pensieri*), e sono molte le liriche costituite da una sola ottava, addirittura sette; delle altre, tre poesie constano di due sole ottave, quattro ne hanno tre, nove ne hanno quattro, una ne ha cinque e una ne ha sei.

Non è semplice individuare i possibili modelli dell'impiego dell'ottava - e dell'ottava isolata - come metro lirico da parte di Tommaseo. Tuttavia è certo, come avverte Beltrami, che «l'ottava narrativa [...] non ha probabilmente rapporti diretti con l'ottava isolata 'lirica', quella dello strambotto e del rispetto, nella forma 'siciliana' ABABABAB o 'toscana' ABABABCC».¹²² Inoltre Elwert informa che «sulla fine del sec. XV l'ottava fu adoperata anche come metro lirico nelle *Selve* di Lorenzo il Magnifico e nelle *Stanze per la giostra* del Poliziano».¹²³ È possibile che proprio lo strambotto, o il rispetto, nella forma toscana, di cui Tommaseo ha raccolto più di una testimonianza nella sua edizione dei *Canti popolari toscani*, possa aver costituito la base dei suoi esperimenti lirici in ottave.¹²⁴ L'utilizzo lirico che Tommaseo fa dell'ottava parrebbe inquadarsi

¹²¹ [III, 139] *Una serva* è componimento polimetrico, poiché nel tessuto narrativo delle ottave sono inserite due odi-canzonette.

¹²² P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 113.

¹²³ W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, cit., p. 145.

¹²⁴ Giuseppe Saverio Gargano definisce «strambotto, non nella forma primitiva e popolare, ma in quella letteraria di Agnolo Poliziano e degli altri, con maggior serietà di contenuto» poesie come «*Lo Spirito e gli astri, Una lagrima, Fede e carità*» (G.S. Gargano, *La poesia e la metrica di Niccolò Tommaseo*, «Marzocco», VII, 41, 1902). Nella sua raccolta di *Canti popolari* Tommaseo testimonia la variabilità dei nomi cui sono soggette le poesie del popolo: «I rispetti poi il detto contadino distingueva da' *ramanzetti*, che sono di tre soli versi; e i rispetti son di sei o d'otto o di dieci. E quelli ch'e' chiamava *ramanzetti* (vestigio delle tradizioni romanze), la Beatrice diceva *strambotti*, come li chiamava Matteo Spinello e re Manfredi; e nel pistoiese li dicono, come a Firenze, *stornelli*» (N. Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici*

in quella più estesa pratica, diffusa nella poesia dell'Ottocento, che Sergio Bozzola ha definito «conversione lirica delle forme narrative», e che riguarda ad esempio anche l'utilizzo delle terzine dantesche e degli endecasillabi sciolti in funzione lirica.¹²⁵

Si segnalano due casi di ottave isolate, collocate l'una accanto all'altra nelle *Poesie*, contenenti ciascuna una particolarità metrica che la differenzia da tutte le altre. In [III, 85] *Non richiedere compassione* uno spazio bianco divide l'ottava in due quartine; i primi due versi contengono una sentenza di carattere morale, seguita da una breve narrazione:

Il mondo e la stagion fanno lor via;
Dio solo ascolta e intende il tuo dolore.
Una fanciulla un cardellin nutria;
Inferma, lo nutria con grande amore.

Entra la vergin bella in agonia,
L'uccellin canta allegro al nuovo albore.
Morta giacea la giovanetta; e intanto
Tu, cardellino, seguitavi il canto.
(vv. 1-8).

[III, 86] *Una lagrima* è costituita da endecasillabi con *ictus* fisso di 4^a e 8^a (con eventuale appoggio di 1^a o 2^a) e cesura dopo il primo emistichio quinario; l'eccezione è data dall'ultimo endecasillabo che all'accento di 4^a accosta quello di 6^a:

Come la goccia del terrestre umore
Aspira al sol, poi su' fioretti cade;
Così la stilla dell'uman dolore
Ascende in prego, e per sublimi strade
Corre non vista, e poi dal sommo Amore
Torna rinfusa nelle sue rugiade
Animatrici, e a' primi raggi brilla
Umore e perla, lagrima e scintilla.
(vv. 1-8).

Date di composizione.

Al periodo francese risalgono tutte e tre le novelle in versi, scritte tra il 1836 e il 1837: [III, 140] *La contessa Matilde* (1836), [III, 137] *Rut* (1837) e [III, 139] *Una serva* (1837). L'ottava nella cantata [II, 69.8] *Dolce Sofia, candor de' miei pensieri* è stata composta tra il 1832 e il 1845. Del 1841 è la pubblicazione di [III, 99] *L'ingegno solitario* (nelle *Poesie* datato 1842). Dagli anni '50 in poi (dunque a partire dal secondo esilio a Corfù fino al soggiorno a Torino) la scrittura di ottave da parte

greci, vol. I, Venezia, dallo Stabilimento Tipografico Enciclopedico di Gerolamo Tasso, 1841, p. 7). Sullo strambotto, cfr. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., pp. 121-122.

¹²⁵ Riguardo al metro dell'ottava «canterina», Bozzola riporta i casi (imparagonabili ai componimenti tommaseiani) di «*Ad Emilia* di Giambattista Maccari, 1858 [...]; *Alle donne milanesi* di Aleardi, ed. 1899 [...]; *Ultima stanza* di Gnoli, ed. 1907» (S. Bozzola, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Casati, 2016, pp. 54-55).

di Tommaseo cresce notevolmente. Sono del 1851: [III, 91] *La parola*, [V, 175] *Alla terra*, [V, 176] *Al mare*, [V, 184] *Gl'imponderabili*, [V, 211] *Unità* (pubblicato anch'esso nel 1851); del 1852: [IV, 171] *I Beati*, [V, 183] *I contagii*, [V, 187] *Vite latenti*, [V, 188] *I corpi celesti*.¹²⁶ Del 1854: [IV, 156] *San Michele: I. Cantico*.¹²⁷ Seguono: [IV, 165] *L'espiazione dell'anime* e [V, 198] *Gli spiriti ignoti* (entrambe del 1853), [V, 204] *Le altezze* (1855), [IV, 172] *Ancora I Beati* (1856), [V, 203] *Scala di viventi* (pubblicato nel 1857) e [V, 200] *Il confine de' mondi* (1858). Non hanno una datazione certa, ma risalgono al periodo dal 1845 al 1860: [III, 83] *Dolore operoso*, [III, 86] *Una lagrima*, [III, 87] *Il dolore che libera. Santa Caterina de' Ricci*, [III, 89] *Fede e carità*, [IV, 167] *Alle anime già erranti*, [V, 202] *Lo spirito e gli astri*, [V, 206] *La vita dell'universo*, [V, 208] *Stagioni dell'universo* e [V, 209] *Il germe de' mondi*. Dopo il 1860 è stata scritta [III, 85] *Non richiedere compassione*. Infine risale al 1870 l'unica ottava siciliana [III, 132] *All'anima d'Emma che morì d'anni diciotto ripetendo miei versi della Comunione spirituale*.

¹²⁶ Per la datazione, si veda: A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 467.

¹²⁷ Nelle *Poesie* il cantico dedicato a San Michele è datato «dal 1845 al 1860», ma la sua composizione risale al 1854, su richiesta di Antonio Rosmini (cfr. N. Tommaseo-A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, II, a cura di V. Missori, Milano, Marzorati, 1967, pp. 395-417, in particolare le lettere 337-354).

Polimetri

A) Tavola metrica

[I, 33] <i>Presente e Avvenire</i> (72 vv.)				
Sezione	vv. (tot.)	incipit	Versi	Strutturazione rimica
I, 33.1 <i>L'Uomo</i>	1-24 (24)	<i>Troppo è libero lo sguardo</i>	8	a ₈ ab _t ccb _t ¹²⁸
I, 33.2 <i>L'Umanità</i>	25-48 (24)	<i>Questo lento languor che m'atterra</i>	10	A ₁₀ AB _t CCB _t
I, 33.3 <i>Il Tempo</i>	49-72 (24)	<i>Di cielo, di luce, di spirito e d'onda</i>	6+6	A ₆₊₆ AB _t CCB _t

[III, 78] <i>I sogni</i> (98 vv.)				
Sezione	vv. (tot.)	incipit	Versi	Strutturazione rimica
III, 78.1	1-8 (8)	<i>Come al letto di madre inferma e povera</i>	11	SSSA _t : SSSA _t
III, 78.2	9-14 (6)	<i>Come giacea quel popolo</i>	7	ssa _t : ssa _t
III, 78.3	15-20 (6)	<i>Un solo pensiero, rifratto nell'anima</i>	6+6	S ₆₊₆ SA _t : SSA _t
III, 78.4	21-26 (6)	<i>Ma la legge, o Signor, che dalle tenebre</i>	11	SSSA _t : SA _t
III, 78.5	27-34 (8)	<i>Come gioia di prole gemella</i>	10	A ₁₀ BBC _t : ADDC _t
III, 78.6	35-40 (6)	<i>Perché quella foglia</i>	6, 9	s ₆ S ₆ a _{9t} : s ₆ S ₆ a _{9t}
III, 78.7	41-48 (8)	<i>Ogni respir di zefiro</i>	7	sssa _t : sssa _t
III, 78.8	49-56 (8)	<i>Né son già spenti o mutoli</i>	7, 11	sSSa _t : sSSa _t
III, 78.9	57-62 (6)	<i>E i sogni son premio</i>	6	s ₆ SA _t : s ₆ SA _t
III, 78.10	63-68 (6)	<i>Quante, o Signore, aleggiano</i>	7	sssa _t : sa _t
III, 78.11	69-78 (10)	<i>Ma in che ti vanti, o misero</i>	7	sssa _t : sssssa _t
III, 78.12	79-86 (8)	<i>Pure memorie degli anni vergini</i>	5, 5 _s +5	S _{5s+5} SSa _{5t} : S _{5s+5} SSa _{5t}
III, 78.13	87-90 (4)	<i>E mi sian guida, e di lontan m'additino</i>	11	SA _t : SA _t
III, 78.14	91-98 (8)	<i>Dal fior dei dì che furono</i>	7	sssa _t : sssA _t

[III, 139] <i>Una serva</i> (592 vv.) ¹²⁹				
Sezione	vv. (tot.)	incipit	Versi	Strutturazione rimica
III, 139.1	1-8 (8)	<i>Verso il monte ascendea...</i>	11	ABABABCC
III, 139.2	9-16 (8)	<i>Benedicea la terra...</i>	11	ABABABCC
III, 139.3	17-36 (20)	<i>Nel pensar che i figli vostri</i>	4, 8	a ₈ bab ₄
III, 139.4	37-44 (8)	<i>Seguivavan chiamando...</i>	11	ABABABCC

¹²⁸ La prima strofa ha schema /a₈bc_tabc_t/.

¹²⁹ Il sottotitolo della poesia è: «(Il soggetto non è storico, ma conforme alla storia de' tempi; che non sono, come ognun vede, quelli del San Zanobi vescovo di Firenze)». Componimento narrativo di 74 ottave. Si inseriscono nella tabella solamente le sezioni iniziali, che contengono le uniche concessioni all'ode-canzonetta (vv. 1-68).

III, 139.5	45-68 (24)	<i>Alto levai</i>	3, 5	a ₅ ab _t c ₃ : d ₅ db _t c ₃ ¹³⁰
III, 139...	...-636	...	11	ABABABCC

[III, 141] <i>Odio e Amore</i> (164 vv.) ¹³¹				
Sezione	vv. (tot.)	<i>incipit</i>	Versi	Strutturazione rimica
III, 141.1	1-4 (4)	<i>Qual d'amorosa vergine</i>	7	sasa
III, 141.2	5-8 (4)	<i>Tale ai due miseri</i>	5	s ₅ asa
III, 141.3	9-12 (4)	<i>Esci, infelice e bella</i>	7	abab
III, 141.4	13-16 (4)	<i>Or dove sono i rapidi</i>	7	sasa
III, 141.5	17-22 (6)	<i>Qui nel lume de' cerchi superni</i>	10	A ₁₀ B _t ACCB _t
III, 141.6	23-27 (5)	<i>Pietà de' miseri</i>	5	s ₅ assa
III, 141.7	28-31 (4)	<i>Stanca è la terra</i>	5	a ₅ abb ¹³²
III, 141.8	32-37 (6)	<i>Rosseggian di sangue</i>	6	a ₆ bcba
III, 141.9	38-41 (4)	<i>Dell'odio son figli</i>	6	a ₆ bab
III, 141.10	42-48 (7)	<i>Il mostro gigante</i>	6	a ₆ bbac _t d(d) _t ¹³³
III, 141.11	49-52 (4)	<i>La bestemmia dei morenti...</i>	8	a ₈ abb
III, 141.12	53-58 (6)	<i>Degli oppressi il pio consiglio</i>	8	a ₈ bbapt ¹³⁴
III, 141.13	59-62 (4)	<i>Questo suol di sangue intriso</i>	8	a ₈ bab
III, 141.14	63-69 (7)	<i>Qui con noi fermò suo nido</i>	8	a ₈ bacbct
III, 141.15	70-73 (4)	<i>L'uom duro i nostri lai</i>	7	abab
III, 141.16	74-77 (4)	<i>A viva forza squarciano</i>	7	sasa
III, 141.17	78-84 (7)	<i>L'elmo dislaccia, e scingi</i>	7	ababcct
III, 141.18	85-92 (8)	<i>Deh! non volere appendere</i>	5, 7	s ₇ a ₅ s ₇ a ₅ ¹³⁵
III, 141.19	93-104 (12)	<i>Mio nemico! - E perché sei</i>	8	a ₈ bab
III, 141.20	105-110 (6)	<i>Misera, a Dio</i>	5	a ₅ bbapt ¹³⁶
III, 141.21	111-120 (10)	<i>Non basta il silenzio</i>	6	p ₆ abccddbat ¹³⁷
III, 141.22	121-126 (6)	<i>Fuggirai de' molli affetti</i>	8	a ₈ bbapt
III, 141.23	127-134 (8)	<i>Al nemico che scampa al mio brando</i>	10	A ₁₀ BABCCPT
III, 141.24	135-139 (5)	<i>Dio de' forti, chi son gl'insensati</i>	10	A ₁₀ ABBT
III, 141.25	140-163 (24)	<i>E agli empi in fronte scritto</i>	7, 11	aBaB

¹³⁰ /b/ è piana dopo la prima coppia di emistroke.

¹³¹ Il testo è accompagnato da un sottotitolo: «(Intermezzo di dramma tratto dalla storia di Brescia. Nel quarto atto muoiono i due giovani amanti, egli patrizio, ella del popolo, già fatti miseri dalle discordie cittadine)».

¹³² L'ultimo verso (v. 31) contiene un elemento ritornellistico («Pietà! Vendetta!») che viene ripreso e variato nelle sezioni III, 141.10 e III, 141.12 (v. 48 e vv. 57-58).

¹³³ Il v. 48, «Vendetta! Pietà!», riprende il v. 31.

¹³⁴ I vv. 57-58 («Ti sospingano a vendetta / Ti consiglino pietà») hanno /p/ (*vendetta*), /t/ (*pietà*) in rima identica con il v. 48 (con struttura a gradino per il cambio di battuta: «Vendetta! Pietà!»).

¹³⁵ Nella seconda strofa, /s/ è sostituita da una rima piana, schema /ab₅ab₅/.

¹³⁶ La tronca irrelata è in rima con /t/ della sezione successiva (*gioir* : *morir*, vv. 110 e 120).

¹³⁷ La tronca irrelata è in rima con /t/ della sezione precedente (*gioir* : *morir*, vv. 110 e 120).

[III, 142] <i>Montaperti</i> (88 vv.) ¹³⁸				
Sezione	vv. (tot.)	<i>incipit</i>	Versi	Strutturazione rimica
III, 142.1	1-7 (7)	<i>Quando, o padre, all'Apparita</i>	8	a ₈ abc ₈ cb ₈ t ¹³⁹
III, 142.2	8-13 (6)	<i>O donne fiorentine</i>	7	atb ₈ ab ₈ t ¹⁴⁰
III, 142.3	14-21 (8)	<i>Maledetto il traditor</i>	8	a ₈ t ₈ b ₈ a ₈ t ₈ b ₈ a ₈ t ₈ c ₈ c ₈ t ₈
III, 142.4	22-32 (11)	<i>Di te, Fiorenza, stanco</i>	7	abc ₈ bac ₈ de ₈ ade ₈ t ₈
III, 142.5	33-42 (10)	<i>Il sol montava; e discorde-sonanti</i>	11	AABBCCDDEE ¹⁴¹
III, 142.6	43-52 (10)	<i>Ma di Gualtier d'Astimbergo la fiera</i>	11	AABBCCDDEE ¹⁴²
III, 142.7	53-58 (6)	<i>D'un concerto di lamenti</i>	8	a ₈ b ₈ ac ₈ t ₈ bc ₈ t ₈
III, 142.8	59-62 (4)	<i>Forti lance e a vincer dotte</i>	8	a ₈ b ₈ t ₈ ab ₈ t ₈
III, 142.9	63-72 (10)	<i>Questa terra, intanto, sgombra</i>	8	a ₈ b ₈ ac ₈ t ₈ bc ₈ p ₈ ddc ₈ t ₈
III, 142.10	73-88 (16)	<i>Figliuoli miei, qual suono</i>	7, 11	aBaB ¹⁴³

[V, 210] <i>L'intero</i> (28 vv.)				
Sezione	vv. (tot.)	<i>incipit</i>	Versi	Strutturazione rimica
V, 210.1	1-11 (11)	<i>Ogni favilla, ogni onda</i>	7, 11	aabbccddseE
V, 210.2	12-22 (11)	<i>Quante al bramato sol dolce-tremanti</i>	7, 11	AABBCCDDSEe
V, 210.3	23-28 (6)	<i>Infelice, e tra i rottami</i>	8	a ₈ bcabc

B) Osservazioni

È utile introdurre la trattazione dei componimenti polimetrici di Tommaseo con una breve sintesi della storia del polimetro in Italia dal Seicento all'Ottocento. Scrive Elwert:

Il polimetro in sé non ha nulla di romantico, [...] di polimetri ce ne sono di varie specie: il polimetro barocco di selve di settenari e endecasillabi con inframmezzate canzonette di tipo chiabresco, come negli *Idilli favolosi* del Marino, che diede il tono per tutti i polimetri secenteschi; poi c'è il polimetro più svariato, detto *ditirambo*, pure d'invenzione barocca chiabresca-rediana; sulla fine del Seicento vengono di moda le cantate del Lemene, ma lo schema tipico è quello del Rolli e del Metastasio [...]. Le cantate riproducono cioè, entro limiti più brevi, il sistema dei libretti d'opera. [...] Il polimetro divenne una forma preferita della ballata romantica italiana, col Carrer e soprattutto col Prati.¹⁴⁴

Riguardo all'utilizzo del polimetro nell'Ottocento, scrive ancora Elwert:

¹³⁸ Il testo è accompagnato da un sottotitolo: «(Dopo la rotta di Montaperti, i Guelfi di Toscana e Romagna sono raccolti in Lucca, e dimorano intorno alla chiesa di San Frediano)».

¹³⁹ La tronca irrelata in sede finale è in rima con la tronca irrelata della strofa successiva (*sa : pietà*).

¹⁴⁰ La tronca irrelata in seconda sede è in rima con la tronca irrelata della strofa precedente (*sa : pietà*).

¹⁴¹ Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

¹⁴² Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

¹⁴³ /B/ in sede finale di strofa ripete «Ave, Maria» nella seconda, terza e quarta strofa (vv. 80, 84, 88).

¹⁴⁴ W.Th. Elwert, *Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento* [1849-1850], in Id., *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1970, pp. 156-157.

Col Romanticismo si comincia ad usare il *polimetro* sciolto dalla musica; in un primo tempo lo si limita al nuovo genere letterario della *ballata-romanza*, in seguito esso incontra il favore generale sia come forma metrica facilmente adattabile al contenuto sia perché offre al poeta larghe possibilità di sviluppo per le sue esigenze formali e per la sua abilità creativa. Sulla scia del Berchet il *polimetro* rimase il metro preferito per la poesia epico-lirica di contenuto storico e patriottico (Grossi, Prati, Aleardi, Carducci); G. Giusti invece se ne servì magistralmente per la poesia satirica. Il Pascoli infine lo sottrarrà ad ogni vincolo tematico.¹⁴⁵

Sono sei i polimetri raccolti nelle *Poesie* di Tommaseo, che salgono a otto se si contano le due cantate. Essi comprendono testi molto diversi l'uno dall'altro: la novella in ottave [III, 139] *Una serva*, nel tessuto narrativo della quale sono inserite due odi-canzonette; due «dialoghi» posti l'uno accanto all'altro, [III, 141] *Odio e Amore* e [III, 142] *Montaperti*, il primo dei quali è definito nel sottotitolo «intermezzo di dramma»; una poesia composta di tre parti, [I, 33] *Presente e Avvenire*, nelle quali si succedono i tre monologhi intitolati *L'Uomo*, *L'Umanità* e *Il Tempo*; una lirica, anch'essa tripartita, [V, 210] *L'intero*; la lirica [III, 78] *I sogni*, ottenuta dalla successione, senza spaziature, di forme strofiche e metri differenti. Sono pochi gli elementi di contatto tra questi testi. Per esempio, i due polimetri [III, 141] *Odio e Amore* e [III, 142] *Montaperti* sono entrambi costituiti in prevalenza da strofe indivise realizzate con schemi monostrofici (anche se gli schemi sono diversissimi tra loro) e si concludono con una serie di strofe tetrastiche indivise di settenari ed endecasillabi a schema /aBaB/ (rispettivamente una serie di sei e quattro strofe). Nella quasi totalità dei casi i metri impiegati nei polimetri non ricorrono altrove nelle *Poesie*. Conviene dunque analizzare ciascun polimetro singolarmente.

Il polimetro [I, 33] *Presente e Avvenire* è suddiviso in tre sezioni, intitolate: *L'Uomo*, *L'Umanità*, *Il Tempo*. Le tre parti sono accomunate sia dallo schema rimico delle strofe sia dal loro numero: tutte e tre le sezioni sono infatti composte da quattro strofe esastiche indivise di tipo /AABCCB/.¹⁴⁶ Le sezioni differiscono invece nel metro impiegato, poiché nella prima i versi sono ottonari (con schema /a₈ab_tccb_t/), nella seconda decasillabi (/A₁₀AB_tCCB_t/), nella terza doppi senari (/A₆₊₆AB_tCCB_t/). La disposizione crescente dei versi, tutti parisillabi, nelle tre sezioni (ottonari, decasillabi, doppi senari) potrebbe suggerire l'importanza crescente dei personaggi, o delle personificazioni, che recitano i monologhi: spiega infatti Tommaseo nelle *Memorie* poetiche che nel componimento «l'uomo in

¹⁴⁵ W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, cit., pp. 170-171. I polimetri di Berchet sono messi in rilievo dallo studioso: «Vero novatore fu il Berchet con i suoi polimetri *I profughi di Parga* (1823) e *Le Fantasie* (1829), i quali furono preceduti dalla ballata *Edvino*, tratta da un capitolo del *Vicario di Wakefield*, e inclusa nella traduzione che il Berchet ne fece e pubblicò nel 1810» (ivi, p. 156). I modelli di Berchet sono così riassunti da Giovannetti: «sul Berchet di [*Edevino*] hanno certo avuto un influsso importante la cantata patriottico-celebrativa di Vincenzo Monti e in genere le consuetudini della librettistica, e insieme se badiamo a forme tra loro ben differenziate quali i polimetri di *Ossian*, le digressioni liriche attestata nel [...] *Saul* e nell'*Arminio* di Pindemonte, fino al primo canto del montiano *Bardo della Selva nera*, dove si assiste a un'assidua alternanza di metri narrativi e lirici» (P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 176). Sull'*Ossian* di Cesarotti, si veda: R. Zucco, *Il polimetro di Ossian*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, vol. I, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 283-342. Scrive Zucco: «Se uno dei fondamenti della metrica italiana è la periodicità delle sequenze strofiche, l'*Ossian* del Cesarotti è - prima delle innovazioni leopardiane - una delle eccezioni più vistose a tale norma. Si potrebbe parlare di una costruzione "modulare": organismi strofici rimicamente strutturati, utilizzati solitamente come elementi di una serie periodica, vengono assunti come individui di una serie che li accosta ad elementi diversamente strutturati, o liberi» (ivi, p. 288).

¹⁴⁶ L'unica eccezione è rappresentata dalla prima strofa del polimetro (sez. *L'Uomo*), che ha schema /a₈bc_tabc_t/: «Troppo è libero lo sguardo, / E comprende in un sol giro / Monti, abissi, e terra e ciel; / Troppo il piede infermo e tardo. / Spesso il fiume del desiro / Si raddensa in pigro gel» (vv. 1-6).

prima, e poi l'umanità, si lamenta de' suoi dolori, e il tempo risponde». ¹⁴⁷ Lo schema strofico di partenza è presumibilmente quello in doppi senari, poiché esso corrisponde alla strofa del coro dell'atto III dell'*Adelchi*; ¹⁴⁸ sulla base del modello manzoniano, Tommaseo potrebbe dunque avere ottenuto lo schema in decasillabi e quello in ottonari.

Il polimetro [III, 78] *I sogni* è composto di quattordici sezioni che si succedono l'una all'altra senza alcuna spaziatura. Un elemento di continuità tra le sezioni è dato dalla somiglianza delle strofe, che nella maggior parte dei casi esprimono un medesimo modello strofico, il quale prevede: a) la geminazione delle strofe; b) uno schema rimico in cui si dispone una (in un caso) o più di una terminazione sdrucchiola anarima seguita da una rima tronca di collegamento in sede finale (es. /SA : SA/; /SSA : SSA/; /SSSA : SSSA/... con A rima tronca). La quasi totalità degli schemi non ha altre realizzazioni nelle *Poesie*. La misura delle strofe è variabile: distica geminata (un caso), tristica geminata (quattro casi), tetrastica geminata (cinque casi). Sono contemplate anche combinazioni anisoversali: tetrastico + distico (due casi), tetrastico + esastico (un caso). Anche i versi impiegati sono molteplici: tra gli imparisillabi, il quinario, il settenario, il novenario, l'endecasillabo, quest'ultimo presente anche nella forma rolliana (con il primo emistichio quinario sdrucchiolo); tra i parisillabi, il senario, il decasillabo, il doppio senario. Variabili anche le loro combinazioni: a parte il tradizionale settenario abbinato all'endecasillabo, si segnalano l'endecasillabo rolliano accoppiato col quinario tronco e, inoltre, il senario con novenario. L'unica strofa che realizza un modello differente da quelli descritti appartiene alla sezione [III, 78.5] *Come gioia di prole gemella*, che ha invece uno schema geminato su quattro rime /A₁₀BBC_t : ADDC_t/.

Si dà un saggio delle prime tre parti del polimetro, in cui si può apprezzare la successione delle sdrucchiole e il costante cambiamento del metro delle strofe (la prima parte è in endecasillabi, la seconda in settenari, la terza in doppi senari): ¹⁴⁹

Come al letto di madre inferma e povera,
Dopo lunga stagion, da terre estranie
Torna di notte incanutito il figlio,
Ma lo risente della madre il cor;
Così ne' sogni le smarrite imagini
Che il pensiero educò negli anni giovani,
Tornano miste in dubbia luce, e l'anima
Conosce i segni dell'antico amor.
 Come giacea quel popolo
 Entro alla mente inconscia
 Muto per tanta età?
 E qual virtù lo suscita,
 E, a se medesmo incognito,
 Per l'ombre errar lo fa?
Un solo pensiero, rifratto nell'anima,
È mille pensieri: la turba degl'idoli

¹⁴⁷ N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, cit., p. 258.

¹⁴⁸ Cfr. Soldani, p. 583.

¹⁴⁹ Questo testo di Tommaseo è al centro di uno studio di Stefano Jacomuzzi: S. Jacomuzzi, *L'esperienza del sogno nella lirica del Tommaseo*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, a cura di V. Branca e G. Petrocchi, Firenze, Olschki, 1977, pp. 231-253.

Nel buio moltiplica, sfavilla e dispar.
 Antiche e recenti memorie si mescono;
 Speranze e sgomenti, in sé si confondono,
 Gorgogliano e rompono, com'onde del mar.
 (vv. 1-20).

[III, 139] *Una serva* è una novella in ottave. Nella parte iniziale del componimento sono inserite due odi-canzonette, traduzioni dei salmi 125 e 122.¹⁵⁰ La prima ([III, 139.3] *Nel pensar che i figli vostri*) è costituita da cinque strofe tetrastiche indivise, in cui tre ottonari sono chiusi da un quadrisillabo, a schema /a₈bab₄/. La seconda ([III, 139.5] *Alto levai*) è realizzata da tre strofe tetrastiche geminate che allineano tre quinari seguiti da un trisillabo, a schema /a₅ab₁c₃ : d₅db₁c₃/ (/b/ però è piana dopo la prima coppia di emistroke).

Il polimetro [III, 141] *Odio e Amore* è definito da Tommaseo, nel sottotitolo, «Intermezzo di dramma tratto dalla storia di Brescia». Non si tratta di un dramma, precisa Tommaseo in un lettera all'amico Antonio Marinovich, ma di «dialoghi»:¹⁵¹ infatti il componimento è costituito dall'alternanza di cori (Il coro di santi e di sante, di tiranni, di demoni...) e voci (Voce di lacrime, voce di sangue...) che commentano la morte dei «due giovani amanti», avvenuta nel «quarto atto». Il polimetro è composto da venticinque parti, che si estendono per un totale di 164 versi. Le strofe sono tutte indivise, realizzate nella quasi totalità dei casi con schemi monostrofici, con l'eccezione di tre sezioni: la diciottesima ([III, 141.18] *Deh! non volere appendere*), che comprende due strofe a schema /s₇a₅s₇a₅/ (nella seconda strofa /s/ è sostituita da una rima piana, con schema /ab₅ab₅/); la diciannovesima ([III, 141.19] *Mio nemico! - E perché sei*), tre strofe a schema /a₈bab/; la conclusiva ([III, 141.25] *E agli empi in fronte scritto*), sei strofe a schema /aBaB/. La metà degli schemi strofici è di misura tetrastica (tredici sezioni sulle venticinque complessive). Fra i tetrastici prevale il tipo /ABAB/, su due rime piane (sei casi). Quest'ultimo è presente anche nella variante che sostituisce ad A una corrispondenza tra sdruciole irrelate, con schema /SASA/ (cinque casi). Si contano anche tetrastici composti da due distici a rima baciata, /AABB/ (due casi). Alcuni fra gli schemi strofici di misura maggiore sono ottenuti dall'estensione degli schemi tetrastici: per esempio, la strofa pentastica a schema /s₅assa/ ([III, 141.6] *Pietà de' miseri*) si può considerare una variazione della tetrastica /SASA/, mediante l'aggiunta di una sdruciolata irrelata in sede pre-finale; la strofa esastica di tipo /ABABPT/, realizzata sia in quinari ([III, 141.20] *Misera, a Dio*) sia in ottonari ([III, 141.22] *Fuggirai de' molli affetti*), estende il tetrastico a rima alternata /ABAB/ con l'aggiunta di una piana e di una tronca anarima nelle ultime due sedi strofiche; la strofa ottastica a schema /A₁₀BABCCPT/ ([III, 141.23] *Al nemico che scampa al mio brando*) abbina al tetrastico a rima alternata /ABAB/ un secondo tetrastico composto di un distico a rima baciata /CC/ seguito da due terminazioni anarime, una piana e una tronca /PT/. Tutti gli schemi appena descritti sono impiegati soltanto in questa poesia delle *Poesie*.

Le misure versali utilizzate nel polimetro sono molteplici: il quinario e il settenario (anche combinati tra loro), il settenario alternato all'endecasillabo, il senario, l'ottonario, il decasillabo.

¹⁵⁰ Cfr. N. Tommaseo, *La contessa Matilde, Rut, Una serva*, edizione critica e commento a cura di P. Pozzobon, introduzione di A. Balduino, Firenze, Vallecchi, 1990, pp. 150-151.

¹⁵¹ Scrive Tommaseo all'amico Antonio Marinovich, il 30 gennaio 1833: «Ho fatto una gita sulle montagne pistoiesi, amenissima: e quivi scrissi la prima parte di certi dialoghi (non li voglio chiamare scene, molto men dramma, molto meno tragedia, per non mi far fracassare dai legislatori del dramma e della tragedia) che hanno per titolo: i *Nobili e la plebe*, dalla storia di Brescia» (cito la lettera dalla *Nota* di Manai, in N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., p. 212).

Alcuni schemi presentano terminazioni piane e tronche irrelate. Talvolta esse sono irrelate all'interno della strofa, ma sono in rima con terminazioni piane e tronche precedenti: ad esse sarebbe dunque affidata una funzione di collegamento interstrofico. Ad esempio, nel *Coro di sante* ([III, 141.20] *Misera, a Dio*) con schema /a₅babpt/, la tronca irrelata finale /t/ è in rima con la tronca finale del *Coro di santi* che segue, e che ha schema /p₆abccddbat/ (*gioir : morir*).

Si propone un solo esempio del polimetro di Tommaseo [III, 141] *Odio e Amore*, in cui l'incalzante alternarsi della *Voce di lacrime* e della *Voce di sangue* è messo in rilievo da un ritornello, in cui si ripetono le parole «pietà» e «vendetta».¹⁵² Sono le sezioni che iniziano con [III, 141.6] *Pietà de' miseri* e giungono fino a [III, 141.12] *Degli oppressi il pio consiglio*. È possibile che Tommaseo intendesse riprodurre nella sezione gli elementi ritornellistici da lui ammirati nel *Teseo* di Vincenzo Monti, il cui coro conclusivo dell'atto primo egli ha definito un «modello di poesia musicale»;¹⁵³ il ritornello è infatti il medesimo di quello montiano: «Vendetta, pietà».¹⁵⁴

Nei dialoghi si alternano la *Voce di lacrime* e la *Voce di sangue*. Gli schemi delle strofe sono tutti differenti, ma la misura dei versi è strutturata in ordine crescente, dal quinario al senario all'ottonario. Si evidenziano in maiuscoletto le parole del ritornello, «pietà» e «vendetta»:

Voce di lacrime

Pietà de' miseri
 Che il provocato
 Odio precipita
 Giù per le lùbriche
 Vie del peccato.
 Stanca è la terra
 D'ire, di guerra.
 Signor, t'affretta.
 PIETÀ!

Voce di sangue

VENDETTA!
 Rosseggian di sangue
 Le vie della vita:
 Signore, ove sei?

¹⁵² Al v. 31: «pietà! Vendetta!» (con verso a gradino e cambio di battuta); al v. 48: «Vendetta! Pietà» (ancora con verso a gradino e cambio di battuta); ai vv. 58-59: «(*Voce di sangue*) Ti sospingano a vendetta. / (*Voce di lacrime*) Ti consiglio pietà».

¹⁵³ La voce "Monti" in N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1840, p. 260; ma lo studio era stato pubblicato nel 1828 nella «Antologia» di Firenze (N. Tommaseo, *Vincenzo Monti*, «Antologia», vol. 32, 1828). Il polimetro di Tommaseo è del 1833.

¹⁵⁴ Il coro che conclude l'atto primo del *Teseo* di Monti è caratterizzato dall'intrecciarsi di motivi ritornellistici, uno dei quali coinvolge il verso «Vendetta, pietà», che ricorre due volte, una delle quali proprio in chiusura dell'atto primo. Questo è l'inizio del coro: «(*Coro*) Turbata, pensosa / Quell'alma sdegnosa / Più voce non ha. / La fronte s'oscura, / Fa il guardo paura. / Silenzio: la folgore / Già scoppia, già già. / (*Teseo*) All'armi, soldati; / D'amici infelici / *Vendetta, pietà*». Questi sono gli ultimi tre versi del coro, in cui si ripete il ritornello: «(*Teseo, Piritoo, e soldati*) Tocchiamo gli scudi, / Puniamo quei crudi: / D'amici infelici / *Vendetta, pietà*» (corsivi miei) (V. Monti, *Teseo*, in Id., *Opere*, III. *Tragedie, Drammi e Cantate. Con appendice di versi inediti o rari*, a cura di G. Carducci, Firenze, Barbèra, 1865, pp. 471-472).

È lassa, contrita
La possa de' rei,
Ma l'odio non langue.
Dell'odio son figli
Le truci paure,
I cerchi perigli,
Le vili sventure.
Il mostro gigante
I popoli atterra,
Li calca, li afferra,
E sangue fumante
Spremendo ne va.
Signor, che t'aspetta?
VENDETTA!

Voce di lacrime

PIETÀ!

Voce di sangue

La bestemmia dei morenti...

Voce di lacrime

Il sospir degli innocenti...

Voce di sangue

Il contagio degli esempi,
L'abbominio de' tuoi templi...

Voce di lacrime

Degli oppressi il pio consiglio,
De' pentiti l'agonia;
Padre, il prego di Maria;
Padre, il sangue di tuo Figlio...

Voce di sangue

Ti sospingano a VENDETTA.

Voce di lacrime

Ti consiglino PIETÀ.
(vv. 23-59)

Il polimetro [III, 142] *Montaperti*, composto di dieci sezioni per un totale di 88 versi, è avvicinabile al polimetro precedente, [III, 141] *Odio e Amore*. Come in quest'ultimo, infatti, quasi tutte le strofe sono indivise e sono realizzate con schemi monostrofici. Fanno eccezione i due cori dei *Volterrani* e dei *Pistoiesi*, entrambi in distici di endecasillabi a rima baciata (raggruppati in una strofa decastica), e l'ultima sezione ([III, 142.10] *Figliuoli miei, qual suono*), polistrofica poiché costituita da quattro strofe tetrastiche indivise a schema /aBaB/. In questa sezione conclusiva, in cui i personaggi dei dialoghi recitano insieme l'Ave Maria, le parole «Ave, Maria» sono ripetute con effetto ritornellante nell'endecasillabo finale della seconda, della terza e della quarta strofa.

Molti degli schemi strofici presenti nel polimetro non hanno altre occorrenze nelle *Poesie*, anche a causa della loro struttura assai elaborata e dalla loro misura eccezionale: è il caso, ad esempio, della strofa decastica a schema /a₈bac₁bc₁pddc₁/¹⁵⁵ ([III, 142.9] *Questa terra, intanto, sgombra*) e della strofa endecastica a schema /abc₁bac₁ade₁/, addirittura su cinque coppie rimiche ([III, 142.4] *Di te, Fiorenza, stanco*); anche l'esastica a schema /atbabt/ ([III, 142.2] *O donne fiorentine*) non è tentata altrove nelle *Poesie*.

Diversamente da [III, 141] *Odio e Amore*, in questo polimetro nessuna misura strofica prevale sulle altre, anzi le strofe appaiono quanto mai differenti. Perfino gli unici due schemi tetrastici, entrambi a rime alternate, sono difficilmente avvicinabili tra di loro: infatti gli ottonari a schema /a₈b₁ab₁/ dell'ottava sezione ([III, 142.8] *Forti lance e a vincer dotte*) sono più vicini agli ottonari a schema /a₈bac₁bc₁/ della strofa esastica che li precede ([III, 142.7] *D'un concerto di lamenti*), rispetto ai tetrastici di settenari ed endecasillabi a schema /aBaB/ che concludono il polimetro ([III, 142.10] *Figliuoli miei, qual suono*). Le misure versali impiegate nel polimetro sono tre: il settenario e l'endecasillabo (anche abbinati tra loro) e l'ottonario.

Il polimetro [V, 210] *L'intero*, di 28 versi, è suddivisibile in tre parti, che si succedono l'una dopo l'altra senza spaziature. Le prime due ([V, 210.1] *Ogni favilla, ogni onda* e [V, 210.2] *Quante al bramato sol dolce-tremanti*) sono realizzate da una coppia di lasse in endecasillabi e settenari che esprimono lo stesso tipo strofico /AABBCCDDSEE/, allineando una serie di quattro distici a rima piana baciata, una terminazione sdrucchiola anarima e un distico baciato finale. La differenza tra le due sezioni è che la prima lassa è composta da versi settenari chiusi da un endecasillabo, con schema /aabbccddseE/, la seconda al contrario ha tutti i versi endecasillabi chiusi da un settenario, con schema /AABBCCDDSEe/. Per la terza sezione ([V, 210.3] *Infelice, e tra i rottami*) Tommaseo adotta invece gli ottonari, disponendoli in una strofa esastica a schema /a₈bcabc/, su tre rime replicate.

Date di composizione.

Risalgono agli anni '30 i due polimetri collocati vicini, [III, 141] *Odio e Amore* (del 1833) e [III, 142] *Montaperti* (quest'ultimo potrebbe essere del 1833, anche se nelle *Memorie poetiche* è datato 1838).¹⁵⁶ Del 1834 è [I, 33] *Presente e Avvenire*, mentre del 1837 la novella [III, 139] *Una serva*. Più tardi Tommaseo ha scritto [III, 78] *I sogni* (1851) e [V, 210] *L'intero* (dal 1845 al 1860).

¹⁵⁵ Tale strofa decastica, a schema /a₈bac₁bc₁pddc₁/, è ottenuta dall'estensione della esastica /a₈bac₁bc₁/ tramite l'aggiunta del tetrastico /pddc₁/.

¹⁵⁶ Cfr. il commento di Borlenghi, in N. Tommaseo, *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 197.

Saffiche

A) Tavola metrica

AABb	[II, 49] <i>All'oriuolo della mia stanza</i> (14)
ABAb	[I, 22] <i>A Pio IX</i> (9) [I, 23] <i>A Venezia</i> (11) [I, 24] <i>A Venezia</i> (6) [III, 133] <i>A vedovo di donna morta a venticinque anni, che gli lascia una figliuoleta</i> (5) [V, 189] <i>Lo spazio</i> (10)
ABAb // SASa (D // P)	[III, 128] <i>A C. di B. in morte di sua madre</i> (6)
ABAb ₅	[I, 28] <i>Alle madri italiane</i> (20) [I, 31] <i>L'Europa</i> (17) [III, 90] <i>Fede, Speranza, Amore</i> (3) ¹⁵⁷ [IV, 151] <i>Il corpo di Cristo</i> (16) [V, 194] <i>Armonia delle cose (A giovane donna)</i> (18)
A ₆₊₆ BAAb ₆	[I, 34] <i>Coraggio e Speranza</i> (4) ¹⁵⁸
PAPa ₅	[III, 127] <i>Parole d'un giovane nella morte di donna attempata</i> (5)

B) Osservazioni

Una panoramica dell'utilizzo della saffica da parte di Tommaseo è offerta da Soldani:

Tommaseo riesce a lavorare in ogni modo possibile una strofa relativamente stabile come la saffica, creandone per via combinatoria otto tipi diversi. Ecco allora che accanto allo schema canonico /ABAb/, realizzato in 4^a posizione sia con quinario (nn. 28, 31, 90, 151, 194) sia con settenario (nn. 22, 23, 24, 133, 149), troviamo alcune notevoli sperimentazioni sulle rime: alla n. 49 la sequenza è infatti /AABb/, alla 127 i versi dispari sono piani irrelati (come talvolta in Fantoni), mentre alla 128 il meccanismo è ancora più complicato, perché i vv. 1 e 3 sono collegati nelle strofe dispari da una normale rima piana, nelle pari da una sdrucchiola (naturalmente 'ritmica'), obbedendo dunque a una precisa quanto singolare pianificazione interstrofica. Ancora più significativi gli interventi sulla misura dei versi, di norma fissa nei primi tre (sempre endecasillabi) e a variazione minima nel quarto (o quinario o settenario): la saffica al n. 34, *Coraggio e Speranza*, adotta invece per i tre lunghi il doppio senario, per il breve il senario semplice:

È buja la valle; ma i pini del monte
già l'alba incorona del vergine raggio.

¹⁵⁷ Ogni strofa si chiude con una parola del titolo: «ecco la Fede!» (v. 4), «ecco la Speme!» (v. 8), «ecco l'Amore!» (v. 12).

¹⁵⁸ Le strofe dispari (I, III) si chiudono con la parola «coraggio», le strofe pari (II, IV) con la parola «fratelli». Le strofe sono collegate nei versi conclusivi da un di ritornello, con qualche variazione: «fratelli, coraggio» (v. 4), «coraggio, fratelli» (v. 8); «speranza e coraggio» (v. 12), «speranza, fratelli» (v. 16).

Scuotiamci dal sonno, leviamo la fronte:
fratelli, coraggio. (n. 34, vv. 1-4)¹⁵⁹

La saffica, ricorda Beltrami, «tra le forme della poesia classica è quella che ha una più lunga e ampia tradizione nella poesia italiana», in cui «è normale l'uso di quella che si può dire la *saffica italiana* rimata». ¹⁶⁰ Sono sei gli schemi delle saffiche di Tommaseo, ottenuti sia variando la disposizione delle rime sia combinando differenti misure versali. Lo schema più battuto è quello a rime alternate, che accomuna ben undici poesie: cinque di queste allineano tre endecasillabi e un quinario (è «la forma più comune della saffica italiana, dal cinquecentista Angelo Di Costanzo a Pascoli»), ¹⁶¹ mentre altre cinque sostituiscono con un settenario il quinario conclusivo, sul modello di Monti, Fantoni e Manzoni (si veda ad es. di quest'ultimo *Il nome di Maria*), ¹⁶² in un unico caso viene sperimentata la combinazione di tre doppi senari seguiti da un senario. I restanti schemi sono tutti adottati in un solo componimento. ¹⁶³

In [III, 128] *A C. di B. in morte di sua madre* lo schema è a rime alternate nelle strofe dispari, mentre nelle pari accoppia una corrispondenza fra terminazioni sdruciole anarime, in prima e terza sede, e una coppia rimica piana, in seconda e in quarta, a schema /ABAb // SASa/ (D // P).

Nella strofa di [III, 127] *Parole d'un giovane nella morte di donna attempata*, le sedi dispari ospitano una corrispondenza fra piane anarime, mentre le sedi pari sono occupate da una coppia rimica, con uno schema /PAPa5/ impiegato anche da Fantoni. ¹⁶⁴

Infine [II, 49] *All'oriuolo della mia stanza* sperimenta lo schema a rima baciata, /AABb/, non canonico per la saffica. Berti rimanda a un passo di *Bellezza e civiltà* (nel capitolo *Della musica nelle sue relazioni con la poesia*) in cui Tommaseo scrive: «Non so qual effetto avrebbe in italiano una saffica composta di due versi che rimano fra loro, e del quinario che rima col precedente: ma io ne trovo un esempio in G. B. Costanzo, nipote d'Angelo; esempio mediocre quanto a poesia, ma non spiacevole quanto a suono, se non fosse il soverchio affollar delle rime». ¹⁶⁵ Nella sua realizzazione, Tommaseo sostituisce nel verso breve il settenario al quinario. Lo schema ricorda la strofa tetrastica

¹⁵⁹ Soldani, pp. 558-559.

¹⁶⁰ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 401.

¹⁶¹ Ivi, p. 345.

¹⁶² Ivi, p. 346. Commentando la saffica di Manzoni *Il nome di Maria*, Tommaseo elogia la sua scelta di impiegare in essa il settenario come verso breve, invece del quinario: «Si noti come il Manzoni nella sua saffica ha prescelto al quinario il settenario; e non senza ragione. La saffica italiana che posa sul quinario ha un non so che d'avventato e leggero che non s'affà ad ogni genere d'argomenti. E per avvedersene basta paragonare quelle odi di Labindo che posano sul quinario con quella del Monti che ha il settenario alla fin d'ogni stanza. Il Manzoni pertanto in un tema, tutto dolcezza e riposo, saviamente prescelse il settenario al quinario, come quello che rende l'armonia più soave e tranquilla» (N. Tommaseo, *Della bellezza educatrice. Pensieri*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838, p. 77 in nota).

¹⁶³ Non è mai impiegato lo schema a rime abbracciate, prediletto da Fantoni (con quinario finale); cfr. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 346.

¹⁶⁴ Beltrami riporta un esempio di Fantoni (*Odi* II, xix) in cui la riproduzione del metro latino è ben più rigorosa rispetto al componimento di Tommaseo (endecasillabi *a minore* con l'accento sulla 4^a; quinario con accento sulla 1^a): «Folle s'in alza su cerate penne, / Pelli, chi Artino d'emular procaccia: / Nome infelice, piomberà nell'onda / Pallido in faccia» (ivi, p. 346).

¹⁶⁵ N. Tommaseo, *Bellezza e civiltà, o delle arti del bello sensibile*, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 119. Il passo è citato da Berti (J. Berti, *La metrica di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 17). È molto probabile che Tommaseo si riferisca all'ode saffica *Or che riscalda il sole ambe le corna* di Giambattista Costanzo, a schema /AA(a5)Bb5/, riportata per intero da Quadrio: la presenza della rima al mezzo nel terzo verso spiegherebbe il giudizio di Tommaseo sul «soverchio affollar delle rime». Questa la prima strofa: «Or che riscalda il sole ambe le corna / De l'Ariete, e Zefiro ritorna; / E il mondo adorna di sì bei colori, / D'erbe, e di fiori» (F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, libro II, vol. II, Milano, ed. Pisarri e Agnelli, 1742, p. 287).

/aABB/ di [III, 112] *A due sorelle toscane, spose*, da cui si differenzia soltanto per la presenza del settenario in sede finale anziché in sede iniziale.

In due casi la saffica contiene un ritornello. In [I, 34] *Coraggio e Speranza* le quattro strofe a schema /A₆₊₆BA₆b₆/ si concludono tutte con un ritornello che occupa il senario finale, con qualche variazione nelle strofe: «fratelli, coraggio» (v. 4), «coraggio, fratelli» (v. 8); «speranza e coraggio» (v. 12), «speranza, fratelli» (v. 16). Si nota anche una ricerca di simmetria, poiché le strofe dispari si chiudono con la parola «coraggio», mentre le pari si chiudono con la parola «fratelli». In [III, 90] *Fede, Speranza, Amore* il settenario conclusivo è occupato da un ritornello in cui compare, di volta in volta personificata, una delle entità astratte nominate nel titolo: «ecco la Fede!» (v. 4); «ecco la Speme!» (v. 8); «ecco l'Amore!» (v. 12).

Alcuni componimenti in strofe saffiche sono collocati vicini nelle *Poesie*. Nella *Parte prima* si segnala il gruppo di tre saffiche consecutive, tutte con schema /ABAb/: [I, 22] *A Pio IX*, [I, 23] *A Venezia* e [I, 24] *A Venezia*. A breve distanza seguono altre due saffiche, questa volta a schema /ABABs/: [I, 28] *Alle madri italiane* e [I, 31] *L'Europa*; inoltre quella in doppi senari, [I, 34] *Coraggio e Speranza*. Nella *Parte terza* altre due saffiche, con schemi differenti, sono collocate vicine: [III, 127] *Parole d'un giovane nella morte di donna attempata* e [III, 128] *A C. di B. in morte di sua madre*.

Date di composizione.

Durante l'esilio francese sono state scritte [V, 194] *Armonia delle cose* (1835), [II, 49] *All'oriuolo della mia stanza* e [III, 127] *Parole d'un giovane nella morte di donna attempata* (1836); [III, 128] *A C. di B. in morte di sua madre* (1837). Del 1846 è [I, 34] *Coraggio e Speranza*. Un cospicuo gruppo di componimenti risale agli inizi degli anni '50, quando Tommaseo si trovava a Corfù: del 1851 sono [I, 22] *A Pio IX*, [I, 23] *A Venezia* e [V, 189] *Lo spazio*; [IV, 151] *Il corpo di Cristo* è del 1853; [III, 90] *Fede, Speranza, Amore* è stata scritta tra il 1845 e il 1860. Appartiene agli anni '60 un altro gruppo di poesie: [I, 31] *L'Europa* (1864), [I, 28] *Alle madri italiane* (1866), [III, 133] *A vedovo di donna morta a venticinque anni* (1869). Infine la saffica [I, 24] *A Venezia* è datata 1870.

Sonetti

A) Tavola metrica

ABAB ABAB CDC DCD	[II, 76] <i>Grandezza suprema</i>
ABAB ABAB CDC EDE	[II, 43] <i>La moglie. Per raccolta stampata dal vedovo marito</i> [III, 121] <i>Per un bambino primogenito di due giovani sposi, morto in età di due mesi</i>
a ₈ bab abab cdc ede	[III, 84] <i>Solletico di pietà</i> ¹⁶⁶
ABAB ABAB CDC EDEFF	[II, 39] <i>Educazione</i> (16 vv.) ¹⁶⁷
ABAB ABAB CDE CDE	[II, 46] <i>A mia figlia</i> [II, 69.6] <i>Meglio nel gran dolor, Donna, m'amavi</i> ¹⁶⁸
ABAB BABA CDC EDE	[I, 18] <i>Nella carcere, il dì 5 marzo 1848</i>
ABBA ABBA CDC EDE	[I, 17] <i>I nemici</i> [II, 72] <i>Fede</i> [IV, 150] <i>Il Sabato santo</i> [IV, 161] <i>Alla Vergine</i>
ABBA ABBA CDE EDC	[I, 25] <i>A Carlo Poerio</i>

B) Osservazioni

Nelle *Poesie* sono presenti tredici sonetti, uno dei quali è inserito all'interno della cantata [II, 69] *Sofia*. La tavola metrica dei sonetti, come ha osservato Soldani,

dà conto solo di due varianti strutturali: una per estensione (un ritornellato), l'altra per misura dei versi (un sonettino di ottonari, forma cara al Settecento). Quanto al tipo regolare, non stupirà che le sue occorrenze siano tutto sommato abbastanza contenute (dieci in tutto), dato che notoriamente la forma conosce nel primo e medio Ottocento uno dei momenti di depressione nella sua storia plurisecolare: basti pensare che di Manzoni ci restano solo cinque sonetti (nessuno dei quali confluisce nelle poesie 'approvate') e che Leopardi non ne accoglie neanche uno nei *Canti*. Ma per il nostro ragionamento conta di più che quei dieci sonetti presentino ben sei schemi diversi, di cui uno a quartine anomale (il n. 18: /ABAB , BABA/, peraltro legittimato da un paio di casi petrarcheschi, *RVF* 260 e 279): e che insomma il metro non venga trattato secondo tradizione, ossia come una forma ricorsiva.¹⁶⁹

Tommaseo impiega sette schemi differenti. Il più frequente è lo schema /ABBA ABBA CDC EDE/, con quattro occorrenze;¹⁷⁰ seguono lo schema /ABAB ABAB CDC EDE/,¹⁷¹ con tre occorrenze (che comprendono anche la realizzazione in ottonari di [III, 84] *Solletico di pietà*), e lo

¹⁶⁶ Sonettino in ottonari.

¹⁶⁷ Sonetto ritornellato.

¹⁶⁸ Il sonetto è all'interno della cantata [II, 69] *Sofia*.

¹⁶⁹ Soldani, p. 552.

¹⁷⁰ [I, 17] *I nemici*, [II, 72] *Fede*, [IV, 150] *Il Sabato santo*, [IV, 161] *Alla Vergine*.

¹⁷¹ [II, 43] *La moglie* e [III, 121] *Per un bambino*.

schema /ABAB ABAB CDE CDE/,¹⁷² impiegato due volte. Ne consegue che quattro sonetti presentano uno schema tentato una sola volta. Tra questi, due hanno fronte e sirma di tipo regolare: [II, 76] *Grandezza suprema*, con schema /ABAB ABAB CDC DCD/, e [I, 25] *A Carlo Poerio*, con schema /ABBA ABBA CDE EDC/. Per quanto riguarda gli altri due, uno ha le quartine asimmetriche: [I, 18] *Nella carcere, il dì 5 marzo 1848*, schema /ABAB BABA CDC EDE/, schema che, come ha notato Soldani, è «legittimato da un paio di casi petrarcheschi, *RVF* 260 e 279»;¹⁷³ uno è ritornellato: il sonetto [II, 39] *Educazione*, con schema /ABAB ABAB CDC EDE FF/, nel quale a una combinazione di quartine e terzine impiegata in altri tre sonetti, è aggiunta una coda di due endecasillabi a rima baciata (/FF/).

Sono due le varianti della forma-sonetto impiegate da Tommaseo: il sonetto ritornellato e il sonettino in ottonari. Il sonetto ritornellato è una forma metrica due e trecentesca, di cui si ha il primo esempio in Guido Cavalcanti nel sonetto *Di vil matera mi conven parlare*, a schema /ABBA ABBA CDE DCE FF/. Come spiega Beltrami, la particolarità del metro sta nel fatto che:

viene aggiunto alla normale struttura del sonetto un ‘ritornello’ (cioè una chiusa) di un verso (ritornello semplice) in rima con l’ultimo verso del sonetto (così prescrive Antonio da Tempo [...]), oppure, più normalmente, di due: in questo caso si tratta di un distico a rima baciata, con rima diversa rispetto a quelle del sonetto (ritornello doppio).¹⁷⁴

Si tratta di un metro che, comunque, «sembra esaurire la propria parabola nel Trecento».¹⁷⁵ Il ‘ritornello’ di due distici a rima baciata /FF/ di Tommaseo riprenderebbe proprio il modello cavalcantiano, non seguito però nello schema delle quartine e delle terzine.

¹⁷² [II, 46] *A mia figlia* e [II, 69.6] *Meglio nel gran dolor*.

¹⁷³ Soldani, p. 552.

¹⁷⁴ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 278-279. Nel sonetto di Cavalcanti «il distico in più fa da controcanto al sonetto di Guido Orlando *Per troppa sottiglianza il fil si rompe*, cui questo risponde, che ha eccezionalmente la fronte di sei versi anziché otto, ABBA AB CDC DCD» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 278-279). Di diverso parere Elwert: «Lo inventò Guittone, ovviamente in analogia col commiato della canzone. Esempi: 1) sonetto anonimo del sec. XIV, *Io fui l’ardito Cesare imperiere* (Spongano, *Nozioni*, p. 316): ABBA/ABBA-CDC/DCD/D; 2) Cavalcanti, *Di vil matera*: ABBA/ABBA-CDE/DCE/FF» (W.Th. Elwert, *Manuale di versificazione italiana*, cit., p.131). Per Martelli *Educazione* sarebbe un sonetto caudato: «Lo studioso, ad esempio, della storia e della morfologia del sonetto potrebbe interessarsi alla lettura di un sonetto caudato, ma con la rara coda costituita di un distico a rima baciata, come *Educazione*» (M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, cit., p. 601). Tra i trattatisti antichi, il Quadrio riporta come esempio di sonetto ritornellato un testo di Francesco da Barberino: «Gli Antichi, per non essere ancora ben bene prefissa la regola del Sonetto, soleano alcun verso aggiungere ai quattordici consueti. Quindi in Francesco da Barberino uno se ne trova di sedici versi, che incomincia, *Testo d’un erba, ch’ha nom Zentelina*; ed oltre ai quattordici, ha questi due ancora, che riman tra loro. *Di testo in testo anco zia tanto testo, / Che non pore’ la glosa star nel sesto*» (F.S. Quadrio, *Della storia, e della Ragione d’ogni poesia*, libro II, vol. II, cit., p. 51). Il sonetto di Francesco da Barberino ha schema /ABAB ABAB CDD CDD EE/ (cfr. G.E. Sansone, *Il Canzoniere stilnovistico di Francesco da Barberino*, «La parola del testo», 1 (1997), 2, pp. 219-254). Anche Francesco Redi rimanda a Francesco da Barberino: «i Poeti antichi non facevano sempre i Sonetti di quattordici versi; ma talvolta ne facevano qualcheduno di sedici, ponendovi due versi rimati, come nel fine delle Ottave, dopo i quattordici, perappunto come si è quel soprammentovato Sonetto di *Messer Francesco Barberino*, ed altri, che si leggono ne’ miei manoscritti, e particolarmente uno di *Dante*, che comincia *Iacopo io fui nelle nevitat’alpi* [...]» (F. Redi, *Bacco in Toscana. Ditirambo di Francesco Redi accademico della Crusca con le annotazioni*, Firenze, Piero Matini all’Insegna del Lion d’Oro, 1685, pp. 115-116).

¹⁷⁵ F. Magro-A.Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini ad oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 55; d’ora innanzi abbreviato in Magro-Soldani.

Il sonettino ottonari, anche definito ‘anacreontico’, vive una stagione di particolare fortuna nella poesia arcadica settecentesca, cui si devono numerosi esempi di sperimentazione del sonetto in versi brevi, minori all’endecasillabo.¹⁷⁶ Scrive Jacopo Berti:

Rarissimo negli autori antichi (anche se Gidino da Sommacampagna nel suo trattato riporta un sonetto in ottonari), ma che piacque tanto agli Arcadi del XVII e XVIII secolo, che lo chiamavano sonetto pastorale o anacreontico. Dopo il Tommaseo ce ne sarà qualche esempio anche tra i moderni, per esempio nell’*Isotteo* di quel grandissimo archeologo metrico che fu D’Annunzio.¹⁷⁷

Il sonetto ritornellato è impiegato da Tommaseo per dar vita al suo originale autoritratto di [II, 39] *Educazione*, il secondo è il metro di un testo meta-poetico, [III, 84] *Solletico di pietà*.¹⁷⁸

Nei sonetti si divide l’analisi degli schemi della fronte e della sirma, seguendo l’impostazione metodologica di Rodolfo Zucco e dei dati raccolti dallo studioso nella *Dispensa sull’ordine delle rime nel sonetto italiano*.¹⁷⁹ Le tabelle che si propongono presentano un confronto statistico con i sonetti registrati nella piattaforma Lyra (<http://lyra.unil.ch>), che «offre l’accesso a descrizioni dettagliate di raccolte poetiche a stampa edite nei secoli XVI-XVIII»,¹⁸⁰ e con quelli raccolti nel volume delle *Rime degli Arcadi*.¹⁸¹ Si ricorrerà inoltre al confronto con gli schemi dei dodici sonetti di Foscolo, pubblicati nelle *Poesie* del 1803, che (citando Magro e Soldani) «rappresentano nella storia del metro uno snodo cruciale, toccando un vertice che segna la fine di un’epoca». ¹⁸²

¹⁷⁶ Sul sonetto anacreontico, si veda: R. Zucco, *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), pp. 223-258; inoltre Magro-Soldani, *Il sonetto italiano*, cit., pp. 130-134.

¹⁷⁷ J. Berti, *La metrica di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 9.

¹⁷⁸ Da un confronto con la tavola metrica riportata da Zucco nel suo saggio sul sonetto anacreontico, si ricava che lo schema utilizzato da Tommaseo ricorre in Frugoni, nel giovane Leopardi e in Viale: Frugoni, *Sulla Parma ecco i pastori* (II, vol. III, p. 4), *Cento ninfe ecco dai monti* (III, vol. III, p. 5), *O se in polvere odorosa* (X, vol. III, p. 12), *Non perché la dea vezzosa* (XII, vol. III, p. 14); Leopardi, *Senti là senti gli augelli* (p. 362), *Come oimè, fedel Damone* (p. 363), *Mentre jer stava vedendo* (p. 364), *Quel lion, che al gregge mio* (p. 365); Viale, *Semplicetta tortorella* (p. 41) (R. Zucco, *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, cit., p. 249; cui si rimanda per i riferimenti bibliografici).

¹⁷⁹ R. Zucco, *Dispensa sull’ordine delle rime nel sonetto italiano*, Pasian di Prato, Campanotto, 2020.

¹⁸⁰ Alla data dell’accesso finalizzato a questo studio (il 13 luglio 2021) i sonetti repertoriati erano 10451.

¹⁸¹ I calcoli sono stati fatti da Zucco sulla base di: S. Baragetti, *I poeti e l’Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012 (R. Zucco, *Dispensa sull’ordine delle rime nel sonetto italiano*, cit., pp. 33-34).

¹⁸² Magro-Soldani, *Il sonetto italiano*, p. 143. Secondo i due studiosi, i sonetti di Foscolo «hanno rappresentato un punto di non ritorno ma insieme una sollecitazione autorevole per un ripensamento del metro, dando il via a uno sperimentalismo che tocca, sia pur timidamente, alcune zone dell’Ottocento minore per poi esprimere il meglio - a varie riprese - nel secolo successivo» (ivi, p. 144). Le *Poesie* di Foscolo (uscite a Milano, per i tipi di Agnello Nobile nel 1803) si citano da: U. Foscolo, *Sepolcri, odi, sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori, 2010 [1987]. Questi sono gli schemi dei sonetti di Foscolo (in ordine alfabetico): /ABAB ABAB CDC DCD/ ([1] *Forse perché della fatal quiete*, [2] *Non son chi fui; perì di noi gran parte*, [3] *Te nudrice alle muse, ospite e Dea*, [10] *Un dì, s’io non andrò sempre fuggendo*); /ABAB ABAB CDC EDE/ ([6] *Meritamente, però ch’io potei*); /ABAB ABAB CDE CED/ ([9] *Né più mai toccherò le sacre sponde*); /ABAB BABA CDC DCD/ ([4] *Perché taccia il rumor di mia catena*); /ABAB BABA CDE CED/ ([7] *Solcata ho fronte, occhi incavati intenti*); /ABBA ABAB CDE CDE/ ([11] *Pur tu copia versavi alma di canto*); /ABBA ABBA CDC EDE/ ([8] *E tu ne’ carmi avrai perenne vita*, [12] *Che stai? già il secol l’orma ultima lascia*); /ABBA ABBA CDE CED/ ([5] *Così gl’interi giorni in lungo incerto*).

Schema della fronte¹⁸³

Schema	<i>Poesie (1872)</i>	<i>Lyra</i>		<i>Rime degli Arcadi</i>	
	n.	n.	%	n.	%
ABAB ABAB	7 ¹⁸⁴	209	1,99	1665	32,06
ABAB BABA	1 ¹⁸⁵	65	0,62	160	3,08
ABBA ABBA	5 ¹⁸⁶	10115	96,78	3253	62,65

Nelle quartine prevale lo schema a rime alternate, /ABAB ABAB/,¹⁸⁷ impiegato in più della metà dei sonetti (sette su tredici); lo schema a rime abbracciate, /ABBA ABBA/, si ferma a cinque realizzazioni. Un confronto con i sonetti registrati in *Lyra* e nelle *Rime degli Arcadi* permette di ricavare che in questi ultimi, al contrario, la fronte a rime abbracciate risulta preponderante: dominante nel *Canzoniere* di Petrarca,¹⁸⁸ in *Lyra* essa riguarda addirittura il 96,78% dei sonetti (di cui solo l'1,99% è a rime alternate), e nelle *Rime degli Arcadi* il 62,65% dei sonetti (contro il 32,06% a rime alternate). Foscolo preferisce la fronte a rima alternata, impiegandola nella metà dei suoi componimenti (sei).¹⁸⁹ Tale scelta costituirà un tratto comune a molti poeti minori del primo Ottocento, Tommaseo compreso.¹⁹⁰ Come già osservato, l'asimmetria delle quartine in un sonetto tommaseiano, /ABAB BABA/, risale a due precedenti petrarcheschi (*Rvf.* 260 e 279);¹⁹¹ due esempi si trovano anche in Foscolo.

¹⁸³ Gli schemi analizzati nelle tabelle rappresentano il modello astratto della fronte e della sirma, non la sua realizzazione concreta. Perciò la fronte del sonetto in ottonari, con schema /a8bab abab/, è fatta confluire nel modello astratto /ABAB ABAB/. Ho inserito nelle tabelle anche il sonetto ritornellato, riferendolo al suo modello astratto, perciò nelle tabelle non potrà comparire la coda /FF/.

¹⁸⁴ Titoli componimenti: [II, 39] *Educazione*; [II, 43] *La moglie. Per raccolta stampata da vedovo marito*; [II, 46] *A mia figlia*; [II, 69.3] *Meglio nel gran dolor, Donna, m'amavi*; [II, 76] *Grandezza suprema*; [III, 121] *Per un bambino primogenito di due giovani sposi, morto in età di due mesi*. È in ottonari [III, 84] *Solletico di pietà*.

¹⁸⁵ [I, 18] *Nella carcere*.

¹⁸⁶ [I, 17] *I nemici*; [I-25] *A Carlo Poerio*; [II, 72] *Fede*; [IV, 150] *Il sabato santo*; [IV, 161] *Alla Vergine*.

¹⁸⁷ Lo schema a rime alternate della fronte è quello più antico, come ricorda Beltrami: «Lo schema più antico di questa prima parte [*la fronte*] è ABABABAB (articolato per lo più in distici ben riconoscibili nella struttura retorica e sintattica); più tardi, nel corso del Duecento e soprattutto con lo Stil nuovo, si afferma lo schema ABBA ABBA. Quest'ultimo suggerisce una divisione in due quartine, ma come effettivamente sia pensata dagli autori la struttura dei primi otto versi, e come ciò evolva nel tempo, è questione più complessa» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 269).

¹⁸⁸ Nel *Canzoniere* di Petrarca hanno fronte a rima abbracciata 303 sonetti; solo dieci hanno fronte a rima alternata (cfr. Magro-Soldani, p. 41).

¹⁸⁹ Come hanno scritto Magro e Soldani, a questi «si possono aggiungere i due casi in cui la rima alternata è invertita nella seconda quartina = ABAB BABA); la fronte petrarchesca per eccellenza, che come ormai sappiamo domina largamente tutta la tradizione, cioè ABBA ABBA, compare invece solo due volte (l'altra fronte utilizzata combina i due tipi = ABBA ABAB)» (ivi, p. 144).

¹⁹⁰ Ancora Magro e Soldani: «Nella prima parte del secolo almeno [l'Ottocento], l'assetto del sonetto foscoliano pare vincente: maggioritario risulta in effetti un sonetto su quattro rime sempre alternate (ABAB ABAB CDC DCD)» (ivi, p. 156). La preferenza delle rime alternate sarebbe giustificata dalla maggiore libertà sintattica concessa alla scrittura del poeta: «Si può comunque ipotizzare che il maggiore spazio che almeno in un primo momento si conquista il tipo a rime alternate per le due quartine presupponga una maggiore libertà, o meglio una più esplicita propensione a considerare gli otto versi della fronte come un'unica unità strofica (con tutto quel che ne discende da un punto di vista non solo metrico ma anche sintattico e argomentativo)» (ivi, p. 157).

¹⁹¹ Il sonetto *In tale stella duo belli occhi vidi* (*Rvf.* 260) ha schema /ABAB BABA CDE CDE/, mentre *Se lamentar augelli, o verdi fronde* (*Rvf.* 279), ha schema /ABAB BABA CDC DCD/ (lo schema della sirma del sonetto di Tommaseo, /CDC EDE/, si differenzia da quello dei due esempi petrarcheschi).

Schema della sirma¹⁹²

Schema	<i>Poesie (1872)</i>	<i>Lyra</i>		<i>Rime degli Arcadi</i>		<i>Minori '800</i>	
	n.	n.	%	n.	%	n.	%
CDC DCD	1 ¹⁹³	3004	28,74	4514	86,89	-	26
CDC EDE	9 ¹⁹⁴	167	1,60	169	3,25	-	34
CDE CDE	2 ¹⁹⁵	3389	32,42	292	5,62	-	21,4
CDE EDC	1 ¹⁹⁶	546	5,22	46	0,88	-	-

Nelle terzine si segnala la netta prevalenza della combinazione /CDC EDE/, che conta ben otto occorrenze; esse salgono a nove contando il sonetto ritornellato, che alla sirma /CDC EDE/ fa seguire la coda /FF/. Segue, con sole due occorrenze, la sirma con terzine a rime replicate /CDE CDE/, la più frequente in Petrarca.¹⁹⁷ Hanno una sola attestazione la sirma con terzine alternate /CDC DCD/¹⁹⁸ e quella con terzine invertite /CDE EDC/.

La prevalenza nei sonetti di Tommaseo dello schema /CDC EDE/ ha poche testimonianze in *Lyra* (1,6%) e nelle *Rime degli Arcadi* (3,25%) anche se la sua frequenza «supera addirittura il 16%» nell'ultimo tomo delle *Rime*.¹⁹⁹ Nei sonetti di Foscolo, al contrario, la sirma /CDC EDE/ è la seconda per frequenza (tre casi), dopo quella a rime alternate, e rappresenta una tendenza comune nei poeti del primo Ottocento, testimoniata dal 34% dei sonetti analizzati da Fabio Magro e Arnaldo Soldani.²⁰⁰ Lo schema /CDE EDC/, su tre rime disposte simmetricamente (un caso), conta un'unica realizzazione nel *Canzoniere* di Petrarca, ma è stato molto battuto da Cavalcanti;²⁰¹ Foscolo non lo utilizza, e manca purtroppo il dato relativo ai poeti minori dell'Ottocento.

In conclusione, nella preferenza della fronte a rime alternate (sette sonetti) Tommaseo è in linea con Foscolo (sei sonetti), anche se rispetto a quest'ultimo ha più casi di rime abbracciate (cinque sonetti contro i tre di Foscolo); ed è in linea con i poeti minori dell'Ottocento, contraddicendo la

¹⁹² Si inseriscono nella tabella anche i dati diffusi Magro e Soldani e condotti su un *corpus* di 322 sonetti, in rappresentanza di 55 autori, raccolti nelle antologie di Luigi Baldacci (1958), di Ferruccio Ulivi (1963), di Maurizio Cucchi (1978), di Giuseppe Petronio (1959). Cfr. Magro-Soldani, p. 151 e p. 158).

¹⁹³ [II, 76] *Grandezza suprema*.

¹⁹⁴ [I, 17] *I nemici*; [I, 18] *Nella carcere*; [II, 39] *Educazione*; [II, 43] *La moglie*; [II, 72] *Fede*; [III, 121] *Per un bambino*; [IV, 150] *Il sabato santo*; [IV, 161] *Alla Vergine*. In ottonari: [III, 84] *Solletico di pietà*.

¹⁹⁵ [II, 46] *A mia figlia*; [II, 69.3] *Meglio nel gran dolor*.

¹⁹⁶ [I, 25] *A Carlo Poerio*.

¹⁹⁷ La sirma /CDE CDE/ è la più impiegata da Petrarca (121 sonetti), seguita da quella a schema /CDC DCD/ (114 sonetti) e, fra gli altri, da /CDE DCE/ (66 sonetti); cfr. Magro-Soldani, p. 144.

¹⁹⁸ Lo schema /CDC DCD/, impiegato da Petrarca in 114 sonetti, è uno degli schemi di sirma più frequenti nel sonetto antico; scrive Beltrami: «Gli schemi di rime più frequenti nel sonetto antico sono CDE CDE e CDC DCD» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana...* p. 270).

¹⁹⁹ Magro e Soldani avvertono però che nelle *Rime degli Arcadi* «i dati complessivi non danno ragione delle differenze che si registrano in diacronia»: infatti nell'ultimo tomo delle *Rime degli Arcadi* lo schema /CDC EDE/ «supera addirittura il 16% (lo si ritroverà spesso nell'Ottocento)» (Magro-Soldani, p. 128).

²⁰⁰ Scrivono Magro e Soldani: «il Settecento si poneva in continuità con la lirica marinista nell'adozione largamente maggioritaria di una sirma su due rime, la stragrande maggioranza delle volte alternate. Sceglievano in sostanza la *piacevolezza* al posto della *gravitas*, certo anche in virtù di una maggiore centralità svolta dalla ricerca musicale. I poeti dell'Ottocento minore invece utilizzano soprattutto una sirma a tre rime del tipo CDC EDE (34%). Lo schema su due rime alternate, che era quello maggioritario nei sonetti degli ultimi due secoli, si colloca solo al secondo posto (26%) mentre al terzo troviamo il petrarchesco, ancora su tre rime, CDE CDE (21,40%)» (ivi, p. 158).

²⁰¹ Il modello /CDE EDC/ è molto battuto da Cavalcanti, che lo utilizza in dieci sonetti: il son. 4, 15, 23, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 52 (cfr. P.G. Beltrami, *Metrica italiana*, cit., p. 270 che rimanda all'edizione a cura di Domenico De Robertis). Petrarca ne ha solo un esempio, nel sonetto *Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi* (Rvf. 93).

forma-sonetto dalla fronte a prevalenza abbracciata quale si era imposta a partire da Petrarca. Per quanto riguarda la sirma, lo schema /CDC EDE/, il più frequente nell'Ottocento (34%) e quasi assente nella produzione precedente, rappresenta la scelta quasi esclusiva dei sonetti di Tommaseo (nove casi su tredici). L'unico esempio di fronte asimmetrica, /ABAB BABA/, si può considerare un'eccezione tra le realizzazioni tommaseiane. I sonetti di Tommaseo hanno in generale profili rimici più regolari rispetto, ad esempio, a quelli di Foscolo e di Manzoni: nei sonetti di Foscolo i casi di asimmetria sono due (/ABAB BABA/ e /ABBA ABAB/),²⁰² e due se ne contano fra quelli di Manzoni, che pure ha scritto solo quattro sonetti (/ABAB ABBA/ e /ABAB BAAB/).²⁰³

A parte le due concessioni al sonetto in ottonari e a quello ritornellato (per le quali Tommaseo si differenzia dai poeti dell'Ottocento, nei quali l'impiego di questi metri è una rarità)²⁰⁴ nel loro complesso i sonetti di Tommaseo non sono l'oggetto di quella sperimentazione che ha caratterizzato la poesia arcadica (di cui ha offerto un'ampia rassegna Zucco),²⁰⁵ e che si incontrerà qualche decennio più avanti nei poeti del secondo Ottocento e del Novecento, le cui innovazioni (anche sul modello dei poeti francesi Charles Baudelaire, Paul Verlaine ecc.) sono state descritte da Sergio Bozzola.²⁰⁶

Date di composizione.

Nell'esilio francese sono stati scritti il sonetto ritornellato [II, 39] *Educazione* (1835) e [III, 84] *Solletico di pietà* (1836). È datata tra il 1832 e il 1845 la composizione di [II, 69.6] *Meglio nel gran dolor, Donna, m'amavi* e di [II, 72] *Fede*. Due sonetti risalgono al periodo della carcerazione a Venezia nel 1848: [I, 17] *I nemici* e [I, 18] *Nella carcere* (datato 5 marzo 1848). [II, 76] *Grandezza suprema* è stato scritto tra il 1845 e il 1860); [I, 25] *A Carlo Poerio* è del 1858. Sono stati composti dal 1860 in poi: [II, 46] *A mia figlia*; [II, 43] *La moglie. Per raccolta stampata dal vedovo marito*; [III, 121] *Per un bambino primogenito di due giovani sposi, morto in età di due mesi*; [IV, 150] *Il Sabato santo*; [IV, 161] *Alla Vergine*.

²⁰² Rispettivamente in [4] *Perché taccia il rumor di mia catena* e in [11] *Pur tu copia versavi alma di canto*.

²⁰³ Questi per intero gli schemi di Manzoni con fronte asimmetrica: /ABAB BAAB CDC EDE/ (*Capel bruno: alta fronte: occhio loquace*); /ABAB ABBA CDE CDE/ (*Novo intatto sentier segnami, o Musa*). Gli schemi degli altri due sonetti sono: /ABAB ABAB CDE CDE/ (*Come il divo Alighier l'ingrata Flora*); /ABBA ABBA CDE CDE/ (*Se pien d'alto disdegno e in me sicuro*). Si cita da: A. Manzoni, *Poesie prima della conversione*, a cura di F. Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1992.

²⁰⁴ Lo testimoniano Magro e Soldani: «l'esiguità di sonetti in versi minori (appena 13 su 322, e tutti collocabili ben oltre la metà del secolo) e di sonetti caudati (solo uno, *Ser Lio* di Giovanni Prati) [...] sembrerebbe confermare che questa lirica (almeno quella che in queste sillogi trova spazio) riflette pure, se non nei temi almeno nell'intonazione, quasi sempre pensosa o grave, la serietà del momento storico» (Magro-Soldani, p. 153).

²⁰⁵ R. Zucco, *Il sonetto anacreontico*, cit.; inoltre il paragrafo *Il sonetto anacreontico e pastorale e altre varianti formali* in Magro-Soldani, pp. 130-134. Va segnalato che nelle *Confessioni* (1836) Tommaseo aveva pubblicato un «sonetto con intercalare» (la definizione è dell'autore) di forma dialogata; la particolarità del metro - che risente dell'influenza della canzonetta per l'elemento ritornellistico, e del melodramma per la scomposizione dei versi in battute di dialogo - è che tutte le quartine e tutte le terzine sono seguite da un endecasillabo in cui si ripete un ritornello: è il sonetto *Arcadia romana*, a schema /ABAB B ABAB B CDE E CDE E/, che non venne incluso né nelle *Memorie poetiche* né nelle *Poesie*; lo si legge in: N. Tommaseo, *Confessioni*, cit., pp. 52-54 e pp. 251-254 (la nota di Manai). Due esempi settecenteschi di sonetto 'con intercalare' in: R. Zucco, *Il sonetto anacreontico*, cit., pp. 226-227.

²⁰⁶ S. Bozzola, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Casati, 2016; in particolare il cap. 2.2.1 *La rielaborazione del sonetto*, pp. 33-35 e l'*approfondimento*, pp. 60-69.

Strofe tetrastiche

A) Tavola metrica

aABB	[III, 112] <i>A due sorelle toscane, spose</i> (4)
ABAB	[IV, 148] <i>Gesù nell'orto. Immagine dell'Angelico (Fedele incisione che tengo nella mia stanza)</i> (1)
ABAB CDDC BEEB	[IV, 154] <i>Sopraabbondanza della redenzione</i> ²⁰⁷
ABBA	[III, 97] <i>L'idea</i> (3) [V, 192] <i>Il fiume della creazione</i> (1) [V, 201] <i>Altro mondo</i> (1)
PPPP	[IV, 149] <i>Al Redentore</i> (10) [V, 173] <i>Il mattino</i> (24)

B) Osservazioni

Le strofe tetrastiche, pentastiche, esastiche, eptastiche e ottastiche di Tommaseo, composte di soli endecasillabi o di endecasillabi e settenari, si collocano nella tradizione della canzone-ode, «di ispirazione metrica genericamente oraziana».²⁰⁸ Si tratta di una forma di canzone «in stanze semplificate» rispetto alle canzoni petrarchesche,²⁰⁹ i cui primi esempi si possono identificare nel Cinquecento negli *Asolani* di Pietro Bembo, anche se «il primo importante sperimentatore è Bernardo Tasso»;²¹⁰ l'elaborazione di questo tipo di stanza, attraverso le esperienze di Gabriello Chiabrera, Fulvio Testi e Giovan Battista Marino, giunge fino a Giuseppe Parini.²¹¹ Nelle strofe di Tommaseo si nota il quasi esclusivo impiego dell'endecasillabo, cui si accoppia in pochi casi un verso settenario o quinario.

Per quanto riguarda gli schemi tetrastici, si ricorda soltanto, con Beltrami, che «la forma più propriamente oraziana (a parte i tentativi di rifacimento della prosodia latina) è la quartina di endecasillabi, che imita la struttura di quattro versi ('tetrastico') propria delle odi di Orazio, con rime incrociate ABBA o alterne ABAB».²¹²

Tra gli schemi di strofa tetrastica realizzati da Tommaseo, prevalgono quelli su due rime, riguardanti quattro casi su cinque. Tra questi si osserva la massima variabilità: uno schema è a rima

²⁰⁷ Lo schema è a rime alternate nella prima strofa; è a rime abbracciate nelle altre due. /B/ è la parola-rima «mondi» nei vv. 4, 9, 12.

²⁰⁸ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 341. Come spiega Beltrami, la ripresa di Orazio non avviene «necessariamente nel senso di una trasposizione diretta dell'ode oraziana in strofe di 4 versi, ma prima di tutto nel senso di un incentivo alla riduzione della stanza e alla soppressione delle articolazioni interne» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 136).

²⁰⁹ Si riporta la definizione che di canzone-ode ha dato Beltrami: «La canzone-ode, di ispirazione metrica genericamente oraziana, è una forma di canzone in stanze semplificate: vale il principio strofico generale per cui tutte le stanze si corrispondono per formula sillabica (stessi tipi di verso nello stesso ordine) e schema della rime; vale anche la limitazione all'uso dell'endecasillabo e settenario vigente per la canzone petrarchesca; ma le partizioni della stanza caratteristiche di quest'ultima non si ritrovano nella canzone-ode, o, se anche si possono identificare in astratto [...], non hanno più lo stesso significato» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 341). Cfr. le osservazioni analoghe di Elwert (W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, cit., pp. 154-155).

²¹⁰ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 136.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ivi*, p. 343.

baciata, uno è a rima alternata, uno è a rima abbracciata, uno alterna il modello a rima alternata con quello a rima abbracciata.

Le rime sono baciate in [III, 112] *A due sorelle toscane, spose*, l'unica poesia in cui il settenario (in prima sede) si sostituisce agli endecasillabi, con schema /aABB/. Lo schema a rime alternate /ABAB/ è impiegato nel componimento monostrofico [IV, 148] *Gesù nell'orto. Immagine dell'Angelico (Fedele incisione che tengo nella mia stanza)*. Tre poesie presentano invece lo schema a rime abbracciate, /ABBA/: si tratta di [III, 97] *L'idea* e di due componimenti monostrofici, [V, 192] *Il fiume della creazione* e [V, 201] *Altro mondo*. In un solo caso lo schema a rime alternate della prima quartina è a rime abbracciate nelle restanti due strofe: si tratta di [IV, 154] *Soprabbondanza della redenzione*, con schema /ABAB CDDC BEEB/, la prima e l'ultima strofa della quale sono collegate dalla parola-rima «mondi» (in conclusione della prima quartina e nei versi esterni dell'ultima quartina).

Come ricorda Beltrami, delle strofe tetrastiche a rima abbracciata e alternata «si servono già Bembo e Trissino nelle *Rime* edite nel 1529 [...]; nelle opere di Chiabrera esso è molto frequente; così pure in quelle di Fulvio Testi (16 poesie nell'ed. Bettoni 1834), ma sempre con rime ABBA».²¹³ Nel Settecento schemi di questo tipo, in cui si continua «l'uso cinque-secentesco del tetrastico di soli endecasillabi», sono registrati da Zucco,²¹⁴ differente il caso dello schema a rime baciate di Tommaseo, non testimoniato dal repertorio di Zucco.²¹⁵

Composto di sole terminazioni piane irrelate è lo schema /PPPP/ di due poesie: [IV, 149] *Al Redentore* e [V, 173] *Il mattino*. Questo tipo di strofa, caratterizzato dalla totale assenza di rime, si può definire, seguendo Zucco, «di consistenza soltanto tipografico-sintattica»;²¹⁶ è probabile che le quartine siano un'estensione della terzina /PPP/ di [V, 174] *Il nuov'anno*, che nelle *Poesie* è posta accanto a uno di questi testi.²¹⁷

Strofe pentastiche

A) Tavola metrica

ABABa	[III, 102] <i>A giovane di buone speranze</i> (5)
ABABc ₅ : DEDEc ₅	[III, 130] <i>In morte di giovane donna da Prato</i> (2)

²¹³ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 343.

²¹⁴ Zucco, p. 216. Si veda in particolare in Zucco lo schema [2.1.1] (/ABAB/) di strofa indivisa realizzata in endecasillabi (Zucco, pp. 197-198) e lo schema [2.2.1] (/ABBA/) di strofa indivisa realizzata in endecasillabi (Zucco, pp. 201-202).

²¹⁵ Cfr. però la strofa tetrastica indivisa di tipo [2.3] (/AABB/) in Zucco, di cui non si registrano realizzazioni in endecasillabi (Zucco, p. 203).

²¹⁶ Zucco, p. 96

²¹⁷ Bisogna osservare che Capponi aveva apprezzato la scelta di Tommaseo di 'incorniciare' gli sciolti in quartine (in [V, 173] *Il mattino*) e in terzine (in [V, 174] *Il nuov'anno*), come ha scritto in una lettera del 4 novembre 1857: «Poiché mi avete permesso ch'io vi dica della ottava, soffrite udire che i versi sciolti mi sembrano forse quel che vi abbia li [nell'opuscolo di poesie dedicato a Paolo Farinola] di più altamente bello. E la novità dell'avergli incorniciati in quartine ed in terzine a me pare felicissima» (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito*, vol. IV, t. I., a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Bologna, Zanichelli, 1923, pp. 146-147). Tommaseo rispondeva all'amico, il 9 novembre 1857, che la scelta aveva ragioni musicali: «Gli sciolti a cadenza regolare mi pajono legge di poesia, che, quand'anco non si canti, dev'esser nata cantabile; sia con pace del *rompere l'armonia*, che insegnavano com'arte somma. Anco il verso tragico, non cantilena, ma ben dovreb'essere canto. E canto era ai Greci la prosa» (ivi, p. 150).

Il riferimento bibliografico dell'opuscolo di poesie è: [N. Tommaseo], *A Paolo Gentile Farinola che possa con la sposa degna formare per via degli esempi una generazione utilmente severa ai felici agli afflitti pietosa*, Firenze, Tipografia Le Monnier, [1857].

B) Osservazioni

Lo schema /ABABa/ di [III, 102] *A giovane di buone speranze* allinea quattro endecasillabi a rima alternata e un settenario conclusivo, anch'esso a rima alternata.²¹⁸ La serie degli endecasillabi a rima alternata si chiude invece con un quinario in [III, 130] *In morte di giovane donna da Prato*, in cui le strofe sono accoppiate dalla rima piana finale, a schema /ABABc₅ : DEDEC₅/. Lo schema è avvicinabile alla strofa pentastica geminata del tipo [4.2] (/ABABC : DEDEC/) con C rima tronca di collegamento, che ha tre realizzazioni in ottonari;²¹⁹ tuttavia, poiché nelle *Poesie* questo testo è collocato in un gruppo di componimenti nei quali compaiono anche strofe saffiche,²²⁰ il metro potrebbe considerarsi «una sorta di saffica ‘maggiorata’». ²²¹ L'osservazione si potrebbe estendere anche al metro precedente, la cui compaginazione /ABABa/ degli endecasillabi e dei settenari ricorda la struttura della saffica.

Le terminazioni sono tutte irrelate nelle strofe di [IV, 159] [*San Michele*] *IV. Meditazione*, forse un'estensione delle quartine /PPPP/ di cui si contano due saggi anch'essi in endecasillabi; si tratterebbe, anche in questo caso, di una strofa «di consistenza soltanto tipografico-sintattica».²²²

Strofe esastiche

A) Tavola metrica

AAB CCB	[II, 66] <i>Il pensiero d'una morente</i> (4) ²²³
AB _t AB _t C(c ₅)B _t	[I, 21] <i>Apparizione</i> (3) ²²⁴
ABAC ₇ BC _t	[II, 65] <i>Je voudrais te voir heureuse. Il y a encore du chemin à faire</i> (5)
ABBACc	[III, 126] <i>Augurio d'una fanciulla a sua madre</i> (3) ²²⁵
ABCABC	[V, 199] <i>I fiori, le stelle, gli angeli</i> (5)

²¹⁸ cfr. la strofa pentastica indivisa di tipo [3.4.3] in Zucco, utilizzata in settenari sdruciolati da Alfonso Varano, schema /a_sb_sa_sb_sa_s/ (Zucco, p. 218).

²¹⁹ Uno schema simile ha la strofa pentastica indivisa nell'ode ritornellata [III, 110] *Il matrimonio* (/a_sbabc_t + zc_t/).

²²⁰ Si tratta di un gruppo di poesie d'occasione accomunate dal tema della morte, da [III, 127] a [III, 134]. Sono in strofe saffiche [III, 127] *Parole d'un giovane nella morte di donna attempata*, /PAPa_s/; [III, 128] *A C. di B. in morte di sua madre*, /ABAb // SASa/ (D // P); [III, 133] *A vedovo di donna morta a venticinque anni, che gli lascia una figliuola*, /ABAb /.

²²¹ L'osservazione è di Soldani: «L'interpretazione della struttura come sviluppo dalla saffica è forse avvalorata dalla collocazione della poesia in una serie che va dal n. 126 al n. 130, nella quale compaiono due saffiche vere e proprie (127, 128) e una poesia, la 126, in cui gli endecasillabi che precedono il settenario finale sono cinque (/ABBACc/). E anche la n. 129 risulta comunque fondata sul principio della compaginazione di endecasillabi e settenari (rispettivamente sei e due in ciascuna strofa)» (Soldani, p. 560, in nota).

²²² Zucco, p. 96

²²³ Le strofe sono separate da una spaziatura in due strofe tristiche.

²²⁴ Nella strofa esastica i distici sono isolati da uno spazio bianco. /B/ è rima tronca di collegamento di tutti i distici. Gli endecasillabi dei versi pari sono sempre tronchi «e sempre di 1^a4^a7^a, con passo uniformemente dattilico» (Soldani, p. 575).

²²⁵ La rima /A/ è la medesima nelle prime due strofe (*canto* : *manto* , *pianto* : *canto*).

ABCDEF : FEDCBA	[II, 53] <i>Agli amici. In morte d'un d'essi</i> , Antonio Marinovich (18) ²²⁶
PPPPPP	[IV, 162] <i>Alla Vergine</i> (15)

B) Osservazioni

Prevalgono gli schemi su tre rime, riguardanti cinque casi su sette. I due casi isolati si collocano su due estremi opposti: uno schema è su sei rime, collegando le strofe a coppie; uno è privo di rime, poiché è formato dalle sole terminazioni piane irrelate.

In tre casi su sette il disegno rimico delle strofe esastiche è scomponibile in due tristici.

Nello schema /AAB CCB/ di [II, 66] *Il pensiero d'una morente*, in cui i tristici sono separati tipograficamente da uno spazio bianco, un distico a rima baciata è disposto nelle prime due sedi, seguito dalla rima piana di collegamento. Il metro è avvicicabile alle coppie di terzine di [I, 11] *A Giuseppe Multedo corso*, con la differenza che quest'ultimo ha *B* rima tronca (schema /AAB_t : CCB_v/); esempi di strofa esastica indivisa di tipo [3.4] (/AABCCB/), con *B* ancora rima tronca, si trovano negli schemi dell'ode-canzonetta tommaseiana, realizzate con versi parisillabi (doppi senari, decasillabi, ottonari), variazioni della strofa del coro dell'atto III dell'*Adelchi* (schema /A₆₊₆AB_tCCB_v/); in Zucco sono registrati casi di strofa tristica geminata di tipo /AAB : CCB/, i cui *B* è rima piana di collegamento, ma nessuna è realizzata in endecasillabi.²²⁷

In [II, 65] *Je voudrais te voir heureuse. Il y a encore du chemin à faire*, lo schema /ABAC_iBC_v/, anch'esso scomponibile in due tristici, dispone le coppie rimiche nelle sedi esterne di ciascun tristico, mentre la rima mediana collega i due tristici; nel primo tristico, *A* è rima piana, nel secondo *C* è rima tronca. Il metro ricorda quello delle terzine /ABA CBC DED FEF... WXW YXY/ di [III, 115] *Al conte de M*** che si sposa a una fanciulla dei conti di M****, ma anche quello della strofa esastica indivisa di tipo [3.8] (/ABACBC/) impiegata in due occasioni, una delle quali presenta *A* rima piana e *C* rima tronca, come nel caso presente;²²⁸ strofe di questo tipo non sono registrate in Zucco. Lo schema è complicato dalla presenza di elementi ritornellistici, poiché il quinto e il sesto verso di ciascuna strofa ripetono la medesima parola-rima (*felice*, *ancor*), e dalla struttura dialogata del testo. L'effetto ottenuto da Tommaseo è così descritto così da Soldani:

i due ultimi versi esibiscono una rima sempre identica su *felice* e su *ancor*, e talvolta l'identità viene estesa all'indietro sul verso (in tutto o in parte), con un effetto ritornellante la cui ricerca sarà stata suggerita dall'organizzazione del testo in forma di dialogo e dal tono generale marcatamente melodrammatico: cfr. i vv. 5-6 «O poveretta, i' ti vorrei felice. / Troppo di via mi resta a fare ancor», 11-12 «Oh sconosciuto, e tu mi vuoi felice? / Quel che a te bramo, i' nol so dire ancor», 17-18 «Oh sconosciuto, e tu mi vuoi felice? / Quel che a te bramo, i' nol conosco ancor», 23-24 «Trovarti un luogo in cui posar felice! / Un po' di via ci resta a fare ancor», 29-30 «Pregalo. Ed egli mi farà felice? / Poco di via forse ti resta ancor» (con penultimo verso a gradino, diviso dal cambio di battuta all'altezza della pausa sintattica interna).²²⁹

²²⁶ Le strofe sono accoppiate per inversione della sequenza rimica.

²²⁷ È il tipo [1.1] di Zucco di p. 125 (Zucco, p. 125).

²²⁸ È lo schema monostrofico, in ottonari, /a₈bac_ibc_v/ di [III, 142.7] *D'un concerto di lamenti*. In settenari è impiegato in [III, 118] *A una marchesa partoriente*, schema /abacbc/.

²²⁹ Soldani, p. 562. Lo schema non è registrato da Zucco tra le strofe indivise esastiche.

La misura esastica delle strofe è sempre spezzata dalla voce dei due personaggi («il poeta» e «la donna»), poiché i loro «turni di battuta non rispettano quasi mai la segmentazione strofica».²³⁰ Si riporta l'esempio più eclatante dell'ultima strofa, la cui misura esastica è resa quasi irriconoscibile:

IL POETA

Guarda, o misera, in alto, in quella pura
Vita, di tutte vite innovatrice.
Fin giù nel fondo della tua sventura
T'aggiungerà la man del tuo Signor.
Pregalo.

LA DONNA

Ed egli mi farà felice?

IL POETA

Poco di via forse ti resta ancor.
(vv. 25-30)

È suddivisibile in due tristici anche lo schema, a tre rime replicate, /ABCABC/, di [V, 199] *I fiori, le stelle, gli angeli*. Il metro non ha altre realizzazioni tommaseiane, ma potrebbe ricondursi alla strofa esastica indivisa impiegata da Parini con il medesimo schema, nell'*Egloga pescatoria* delle *Rime di Ripano Eupilino*.²³¹

Lo schema di [III, 126] *Augurio d'una fanciulla a sua madre* accoppia un tetrastico a rima abbracciata /ABBA/ e un distico a rima baciata /Cc/, con il verso conclusivo settenario.²³² Si tratta dell'unico caso in cui il settenario è sostituito all'endecasillabo nelle strofe di questo tipo. Poiché la poesia nelle *Poesie* è posta accanto a due componimenti in strofe saffiche (tre endecasillabi + un quinario la prima, tre endecasillabi + un settenario la seconda)²³³ è possibile che anche in questo caso - come osservato per [III, 130] *In morte di giovane donna da Prato* - la presenza del settenario finale nello schema /ABBACC/ richiami la struttura della saffica.²³⁴ Nel repertorio di Zucco sono registrati moltissimi esempi di strofa esastica indivisa di tipo /ABBACC/, di cui fu grande sperimentatore Chiabrera;²³⁵ tuttavia, tra le varie combinazioni di endecasillabi e settenari, non vi sono schemi di cinque endecasillabi chiusi da un settenario.²³⁶

²³⁰ Soldani, pp. 562-563 (in nota).

²³¹ Cfr. Zucco, p. 234; lo schema di Parini è il [4.5.1] di p. 232. In Zucco si trovano anche esempi di strofa tristica geminata di tipo [1.3] (*ABC : ABC*), nessuno dei quali è però in endecasillabi (Zucco, p. 129).

²³² La costruzione sintattica delle prime due strofe della poesia suggerisce di preferire questa suddivisione alla struttura, pur plausibile, del doppio tetrastico.

²³³ Le due poesie in strofe saffiche sono [III, 127] *Parole d'un uomo giovane [...]* e [III, 128] *A C. di B. in morte di sua madre*.

²³⁴ Cfr. Soldani, p. 560 (in nota).

²³⁵ P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 342.

²³⁶ In Zucco è il tipo [4.2] di p. 226.

In [I, 21] *Apparizione* i tre distici di endecasillabi che compongono l'unica strofa esastica del componimento sono separati da uno spazio bianco, come se si trattasse di una forma madrigalesca. Lo schema /AB_tAB_tC(c₅)B_t/, su tre rime, alterna due schemi differenti: nella prima coppia di distici le rime sono alternate, nel terzo ed ultimo l'endecasillabo iniziale è in rima interna con l'emistichio quinario del successivo; il verso in sede pari è sempre tronco e con uscita /B_t/ rima tronca di collegamento. Una particolarità del metro è che il secondo verso è «sempre di 1^a4^a7^a, con passo uniformemente dattilico.²³⁷

Su sei coppie rimiche è impostato lo schema /ABCDEF : FEDCBA/ di [II, 53] *Agli amici. In morte d'un d'essi, Antonio Marinovich*. La particolarità di questa poesia sta nel fatto che le strofe sono accoppiate per inversione della sequenza rimica.²³⁸ Il metro sembra una rielaborazione della sestina lirica, tanto più che le strofe di sei versi sono composte interamente di endecasillabi; al contempo, la geminazione che collega le strofe a coppie, segnalerebbe l'interferenza anche del modello dell'ode-canzonetta. Lo schema è avvicinabile a quello di [II, 129] *Gl'ignoti*, in cui le strofe sono legate a coppie dalle rime, ma senza invertirne l'ordine (/AbCDEFg : AbCDEFg/). Tra i metri di canzone-ode paragonabili a quello tommaseiano, Beltrami segnala in un «esperimento isolato» di Chiabrera lo schema /AbCDeF/ «in 8 stanze *unissonans*»:²³⁹ lo schema presenta lo stesso disegno rimico di [II, 53] *Agli amici*, con la differenza che in quest'ultima le strofe non sono *unissonans* ma sono legate a due a due, e impiegano esclusivamente l'endecasillabo.²⁴⁰

In conclusione, la strofa a schema /PPPPPP/ di [IV, 162] *Alla Vergine*, costituita dal raggruppamento di sei endecasillabi piani irrelati, si potrebbe considerare una estensione della analoga strofa pentastica; il tipo è realizzato anche in strofe tetrastiche e tristiche.

Strofe eptastiche

A) Tavola metrica

AbCDEFg : AbCDEFg
+ Fg

[III, 129] *Gl'ignoti. (Dopo accompagnato un feretro di donna, che fu di Lione, e morì tistica in grande angoscia) (58 vv.)*²⁴¹

B) Osservazioni

Nell'unico schema di strofa eptastica, appartenente alla poesia [III, 129] *Gl'ignoti*, le strofe si corrispondono a coppie con le stesse le rime, secondo lo schema /AbCDEFg : AbCDEFg/, e sono concluse da un congedo /Fg/, in cui si riprendono le rime finali dell'ultima strofa. La presenza del

²³⁷ Soldani, p. 575.

²³⁸ Questo tipo di collegamento delle strofe, le quali si corrispondono a coppie con le stesse rime, potrebbe anche riprendere la tradizione provenzale delle canzoni a *coblas doblas*: lo schema in Italia «non è usato quasi mai» e qui è complicato dalla inversione della sequenza rimica (cfr. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 243 e nota); anche se è più probabile l'influenza del modello delle strofe geminate.

²³⁹ Si tratta dell'ode «*Non è viltà ciò che dipinge in carte* (dedicata a Emanuele Filiberto di Savoia)» (P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 342).

²⁴⁰ Nel repertorio di Gorni non sono testimoniate canzoni con stanze di sei versi il cui schema sia paragonabile a quello di Tommaseo (cfr. G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, a cura di G. Gorni e di M. Malinverni, Firenze, F. Casati, 2008).

²⁴¹ Le rime collegano coppie di stanze. L'ode si conclude con un congedo /Fg/, in rima con gli ultimi due versi dell'ultima strofa (*variando : raccomando, via : mia*).

congedo è un richiamo esplicito al modello della canzone antica, e in particolare a una canzone di Petrarca: il disegno rimico della strofa, e soprattutto la collocazione dei due settenari in seconda e in ultima sede, segnalano infatti la ripresa di *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (Rvf. 29), a stanze *unissonans* con schema /AbC(d₃)EF(g₅)Hi/, e congedo /(g₅)Hi/. Il metro è unico nei *Rerum vulgarium fragmenta*, appartenendo alla canzone con il numero di versi «più basso in assoluto fra le stanze petrarchesche»;²⁴² Tommaseo ne riproduce il metro, senza accoglierne però le rime al mezzo e la costruzione *unissonans* delle stanze, che collega invece a due a due; il numero delle stanze, otto, coincide invece con quello del modello. Lo stesso congedo /Fg/, tolta la rima al mezzo nel primo endecasillabo, è di matrice petrarchesca. Altre riprese di Rvf. 29 analoghe in parte a quelle di Tommaseo, cioè prive di rima al mezzo, ma a *coblas unissonans*, sono testimoniate nel Cinquecento da Gorni (la canzone *Non per quanto riscalda il chiaro sole* di Girolamo Britonio)²⁴³ e nel Settecento da Zucco (la canzone *Belle ninfe del Mar, venite al lido* di Giovanni Mario Crescimbeni).²⁴⁴ Il raggruppamento a coppie delle strofe è una scelta originale di Tommaseo.²⁴⁵ Riprendere il metro petrarchesco non significa per Tommaseo riprodurre con rigore filologico e stilistico le convenzioni che regolano la canzone del Trecento. Nella sua canzone la sintassi è in rapporto di continua frizione con le partizioni metriche, ottenendo effetti estranei alla canzone antica. Un medesimo periodo sintattico scavalca addirittura il confine strofico, tra la sesta e la settima strofa, non collegate nemmeno dalle stesse rime. Si veda l'*enjambement* tra i versi 42 e 43:

Nulla di te conosco. E tutti i passi
 Della mia vita stanca
 Or tu segui con l'occhio, anima amante.
 Mi siedì accanto, a bene amar m'incuora
 Tua dolce voce, e fra le mie sventure
 A pregar lieto, a riposar contento.
 Né giammai si compiacque

Donna in bramato sposo, o in giovanetto

²⁴² Lo schema della canzone *Verdi panni* di Petrarca è così descritto da Santagata: «Canzone di 8 *coblas unissonans* di 7 vv., di cui 2 settenari, a schema AbC(d³)EF(g⁵)Hi, più congedo (g⁵)Hi. Il numero delle stanze equivale a quello della 23 [8], mentre il numero dei vv. è il più basso in assoluto fra le stanze petrarchesche» (F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 158).

²⁴³ Nel repertorio di Gorni la canzone di Britonio corrisponde allo schema [07.021.1] (/AbCDEFg/ più congedo /Fg/); schema simile ha anche una canzone adespota, *Principe excelso, singular Signore* (G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento*, cit., pp. 67-68). Lo schema [07.022] raccoglie sette schemi in cui Rvf. 29 è imitato anche nelle rime al mezzo (ivi, p. 68).

²⁴⁴ Nel repertorio di Zucco la canzone di Crescimbeni corrisponde allo schema [5.4.3] (/AbCDEFg/) di p. 238: «Crescimbeni IV.VI (7: *strofe unissonans*, con congedo /Fg/)» (Zucco, p. 238). Scrive Zucco: «Crescimbeni riprende (ma senza accogliere le due rime al mezzo) il metro petrarchesco di *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (/AbC(d)EF(g)Hi/) nella canzone *Belle ninfe del Mar, venite al lido*» (Zucco, p. 239).

²⁴⁵ Inviando la poesia a Capponi, il 15 luglio 1835, Tommaseo gli chiedeva un giudizio sul metro: «Se questi metri vi pajono troppo languidi e ciondoloni, ditelo» (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito*, I, a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Bologna, Zanichelli, 1911, p. 282). Il 29 agosto 1835 Capponi rispondeva: «Quel modo di rimare mi spiace qui meno del solito: la poesia mi strapiace. Il metro che voi temete non ciondoli, conviene alla pietà non ardente del subietto» (ivi, p. 290). Nella stessa lettera Capponi criticava il metro di una sestina inviatagli da Tommaseo il 3 luglio: «e quel rimare da strofa a strofa, e rigirare le rime, e fare che tutte una per volta entrino nel casellino già preparato, mi è grandemente antipatico: armonia non vera, roba da canonico» (ivi, p. 289); il testo della «sestina non molto petrarchesca, e non molto ligia né a' principi né a' nemici de' principi» che ha *incipit* «Le donne, i cavalier, la plebe, i bruti» si legge in: N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito*, I, cit., pp. 268-271.

Fanciulla innamorata,
 Come tu, donna, m'accarezzi e m'ami.
 E mille, in un con te, spiriti pii
 Mi guardan sempre da tutte le stelle,
 D'amor severo e lieta fé versando
 In me nuova armonia.
 (vv. 36-49)

Il periodo sintattico inizia nell'ultimo verso della sesta strofa (v. 42) e prosegue nella settima, con *enjambement* che separa il verbo «si compiacque» dal soggetto «Donna» in apertura del v. 43 (la struttura è inoltre complicata dalla inversione di soggetto e verbo); il periodo continua nel v. 45 con una frase comparativa, che chiude con un chiasmo la struttura della reggente (i verbi sono collocati agli estremi, il soggetto «donna», iterato, al centro): *Né ... si compiacque ... Donna / Come tu, donna, m'accarezzi e m'ami.*

Strofe esastiche accoppiate a due a due si trovano anche in [II, 53] *Agli amici. In morte d'un d'essi, Antonio Marinovich*, a schema /ABCDEF : FEDCBA/. Un'altra ripresa di un metro petrarchesco da parte di Tommaseo è la canzone antica [III, 108] *Felicità. Ad una vecchia*, modellata sulla canzone *S'i' 'l dissi mai* di Petrarca (Rvf206), a *coblas unissonans*; anche in questo caso Tommaseo accoglie lo schema /ABBA; AcccA/ delle stanze, ma non mantiene le stesse rime lungo tutto il testo.

Strofe ottastiche

A) Tavola metrica

SSSASSSA

[V, 186] *Le vite raggianti* (3)

B) Osservazioni

L'unico schema di strofa ottastica è quello di [V, 186] *Le vite raggianti*. La strofa a schema /SSSASSSA/ è suddivisibile in due tetrastici, ciascuno dei quali allinea tre terminazioni sdruciole anarime seguite da una rima piana conclusiva. Nelle *Poesie* la vicinanza di questo testo a numerosi componimenti in ottave potrebbe far supporre che la strofa sia proprio una variazione dell'ottava: sono infatti in questo metro due poesie precedenti ([V, 183] *I contagii* e [V, 184] *Gl'imponderabili*) e le due successive ([V, 187] *Vite latenti* e [V, 188] *I corpi celesti*).

Lo schema è avvicicabile a quello delle strofe tetrastiche geminate di tipo [3.6] (/SSSA : SSSA/), di cui Tommaseo ha dato anche una realizzazione in endecasillabi, ma con *A* rima tronca di collegamento, nel polimetro [III, 78] *I sogni*; inoltre ricorda il primo tetrastico della strofa ottastica indivisa di [V, 207] *Le ruote divine*, che dispone gli ottonari secondo lo schema /s₈ssaab_tsb_t/.

Date di composizione.

Tutti i componimenti in strofe tetrastiche sono successivi agli anni '40. Del 1842 è [III, 112] *A due sorelle toscane, spose*. Degli anni '50 sono [V, 173] *Il mattino*, del 1853, e [IV, 148] *Gesù nell'orto* e [III, 97] *L'idea*, entrambi datati 1856. Appartengono al periodo compreso tra il 1845 e il 1860 [V, 192] *Il fiume della creazione* e [V, 201] *Altro mondo*; mentre sono stati scritti dopo il 1860 [IV, 154] *Soprabbondanza della redenzione* e [IV, 149] *Al Redentore*, quest'ultimo datato «Agosto, 1867».

Strofe pentastiche. [III, 102] *A giovane di buone speranze* sicuramente è stata scritta prima del 1841, poiché è pubblicata nelle *Scintille*. Del 1854 sono [III, 130] *In morte di giovane donna da Prato* e [IV, 159] [*San Michele*] *IV. Meditazione*.²⁴⁶

Strofe esastiche. Appartengono al periodo francese degli anni '30 tre poesie: [II, 53] *Agli amici* del 1834, [II, 65] *Je voudrais te voir heureuse* del 1836 e [II, 66] *Il pensiero d'una morente*, stampata nelle *Memorie poetiche* nel 1838. Le altre poesie sono state scritte negli anni '40: del 1843 è [IV, 162] *Alla Vergine*; del 1845 è [III, 126] *Augurio d'una fanciulla a sua madre*; è datata 12 febbraio 1848 [V, 199] *I fiori, le stelle, gli angeli*. La poesia in strofe eptastiche [III, 129] *Gl'ignoti* è del 1835, mentre quella in strofe ottastiche [V, 186] *Le vite raggianti* è del 1852.

²⁴⁶ Nelle *Poesie* l'inno a San Michele è datato «dal 1845 al 1860», ma la sua composizione risale al 1854, su richiesta di Rosmini (cfr. N. Tommaseo-A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, II, a cura di V. Missori, Milano, Marzorati, 1967, pp. 395-417, in particolare le lettere 337-354).

Terzine

A) Tavola metrica

a ₈ aa	[I, 7] <i>Gl'Italiani morti in Ispagna</i> (63 vv.)
AAB _t : CCB _t	[I, 11] <i>A Giuseppe Multedo corso</i> (96 vv.) ²⁴⁷
ABA BCB CDC... XYX Y	[II, 52] <i>A una foglia</i> (19 vv.) ²⁴⁸ [II, 73] <i>Rinnovamento</i> (31 vv.)
AB(b)A	[II, 50] <i>A tre alberi</i> (18 vv.)
ABA CBC DED FEF... WXW YXY	[III, 115] <i>Al conte de M*** che si sposa a una fanciulla dei conti di M***</i> (60 vv.)
APA BCB DCD PeE	[III, 131] <i>A Carolina Becattini morta d'anni ventitrè</i> (12 vv.)
ASA	[II, 68] <i>La vecchiezza</i> (30 vv.)
PPA	[III, 122] <i>In morte di un bambino. A suo padre</i> (24 vv.) ²⁴⁹
PPP	[V, 174] <i>Il nuov'anno</i> (93 vv.)
SSP	[IV, 146] <i>Cristo e le cose</i> (33 vv.)

B) Osservazioni

Gli schemi delle terzine sono dieci. Sono due gli esperimenti della terzina dantesca, gli altri schemi sono impiegati soltanto una volta. Le realizzazioni sono tutte in endecasillabi, con l'unica eccezione di [I, 7] *Gl'Italiani morti in Ispagna*, composta di ottonari monorimi, con schema /a₈aa/.²⁵⁰ Sono in terzine dantesche²⁵¹ le poesie [II, 52] *A una foglia*, che ha la particolarità di avere tutti gli endecasillabi

²⁴⁷ /B/ lega coppie di strofe.

²⁴⁸ Endecasillabi con accenti fissi di 4^a e 7^a.

²⁴⁹ /A/ è il vocativo «o padre» in tutto il componimento.

²⁵⁰ Trompeo osserva acutamente che «codesti ottonari a terzetti monorimi» potrebbero essere «esemplati sul *Dies irae*» (P.P. Trompeo, *Il Leopardi e il suo antagonista* [1937], in Id., *Il lettore vagabondo. Saggi e postille*, Roma, Tumminelli, 1942, p. 133). Secondo Beltrami la terzina monorima con schema /AAA/ è «molto rara» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 409). Terzine in ottonari monorimi aveva già impiegato Frugoni, per il quale si veda in Zucco lo schema 1.2.5 (Zucco, p. 190). Come ha scritto Cesare De Lollis, questi versi di Tommaseo sono «piaciuti, anche troppo, tanto da appropriarseli, a Gabriele D'Annunzio gran "signor della rima"» (C. De Lollis, *Un pensoso della forma: Niccolò Tommaseo*, in Id., *Scrittori d'Italia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968 [1912], p. 417). Come riassume la Rinaldin, D'Annunzio pubblicò in «Capitan Fracassa», a. VIII, n. 50, il 19 febbraio 1887, p. 1 una lirica dal titolo *Per gli Italiani morti in Africa* con il medesimo metro della poesia di Tommaseo (A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 166).

²⁵¹ Scrive Gorni: «Non v'è grande poeta italiano che in qualche fase almeno della sua esperienza non si sia cimentato con la terza rima [...]. Un vero *revival* dantesco si ebbe nelle *Visioni* di Alfonso Varano, anche se nel Settecento la terza rima si attenne soprattutto al magistero del Monti, dal quale dipendono anche le prove giovanili del Foscolo e del Manzoni. Tra Otto e Novecento il più originale autore in terza rima fu il Pascoli, con predilezione costante» (G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo*, tomo I, *Teoria e poesia*, diretta da A. Rosa, Torino, Einaudi, 1984, p. 497). Beltrami ricorda «che Berchet nei *Profughi di Parga* [...] si serve, con altri metri, della terza rima in decasillabi con accenti di 3^a-6^a-9^a» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 312). Zucco nota però che il Berchet riprende un precedente esperimento di Alfieri, che «inserisce nella parte polimetrica del *Saul* una serie di cinque terzine in decasillabi di 3 e 6 (vv. 1009-1024)»; si tratta in questo caso di «una imitazione della poesia dei *Salmi*» (Zucco, p. 194). Sperimentazioni della terzina dantesca si riscontrano anche nelle odi-canzonette del Settecento e nell'ambito delle traduzioni, come testimonia Zucco: «La terza rima è metro dell'*elegia*, dell'*egloga* (qui con frequenti svolgimenti polimetrici), del *capitolo*, della *visione*. [...] varie forme di elaborazione della terzina divengono, forse anche sull'esempio

con accenti fissi di 4^a e 7^a (e che dunque, per la loro fissità metrica, non si possono definire propriamente endecasillabi), e [II, 73] *Rinnovamento*. Lo stesso Tommaseo ammette di non prediligere il metro della terzina dantesca, definendolo «metro a me sempre restio e forse sfruttato».²⁵² Si dà un esempio delle terzine [II, 52] *A una foglia*, evidenziando gli *ictus* di 4^a e 7^a.²⁵³

Foglia, che liève a la brèzza cadesti
Sotto i miei pièdi, con mìte richiamo
Forse ti làgni perch'io ti calpesti.

Mentr'eri viva sul vèrde tuo ramo,
Passai sovènte, e di tè non pensai;
Morta ti pènsò, e mi sènto che t'amo.
(vv. 1-6)

Un diverso tipo di terzina, in cui le strofe sono accoppiate²⁵⁴ dalla rima mediana, con schema /ABA CBC DED FEF... WXW YXY/, è impiegato in [III, 115] *Al conte de M*** che si sposa a una fanciulla dei conti di M****; lo schema è avvicinabile alle coppie di terzine realizzate da Cecco d'Ascoli nell'*Acerba*.²⁵⁵ Questo tipo di terzina è impiegato anche in [III, 131] *A Carolina Becattini morta d'anni ventitrè*, in cui però si alternano tre schemi differenti: nella prima terzina la terminazione centrale è piana irrelata (/APA/);²⁵⁶ la seconda e la terza hanno lo schema /BCB DCD/ già descritto;

dello stesso sonetto anacreontiche (e comunque un quindicennio dopo), metro dell'ode. [...] Assai più ricco appare il panorama non appena si estende l'analisi ai metri di traduzione» (Zucco, p. 190). Terzine hanno scritto, nell'Ottocento, «Foscolo (*La croce, In morte di Amaritte, Le rimembranze*), Manzoni (*Trionfo della libertà*), Leopardi (*Appressamento della morte, Il primo amore*)» (G. Lavezzi, *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996, p. 108).²⁵² Il passo è nelle memorie intitolate *Un affetto*, stese nel 1838 ma pubblicate postume: N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, cit., p. 25.

²⁵³ Nel trattato *Sul numero*, trattando dell'endecasillabo, Tommaseo critica i poeti moderni che evitano di posare l'accento sulla 7^a sillaba: endecasillabi di 7^a si trovano infatti nella *Commedia* di Dante. Scrive Tommaseo: «E non intendo come i moderni [...] cansino ad ogni costo la posa sulla settima, che al verso di Dante aggiunge varietà senza togliere forza, e rende l'armonia viepiù adatta ad imitare i modi e le qualità delle cose». In nota, Tommaseo riporta alcuni esempi danteschi di endecasillabi con *ictus* di 7^a, e cita persino una terzina tutta composta da endecasillabi di questo tipo: «*Sovra un vasello snelleto e leggero* [*Purg.*, II, 41]

Qui la snellezza; in quest'altro la gravità:

Termine fisso d'eterno consiglio [*Par.*, XXXIII, 3]

Una sola terzina nel poema io rammento, di simili versi tutta. *Purg.*, XXXIII [115-117]: *E ferio 'l carro*. E nell'uguaglianza delle pose i numeri pure diversi (N. Tommaseo, *Sul numero*, in Id., *Opere*, a cura di M. Puppo, II, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1052). Si riporta interamente la terzina di Dante citata da Tommaseo: «E ferì 'l carro di tutta sua forza; / Ond'ei piegò come nave in fortuna, / Vinta dall'onde, or da poggia or da orza» (D. Alighieri, *La Commedia di Dante Alighieri nel testo e nel commento di Niccolò Tommaseo*, vol. 2., Milano, Aldo Martello Editore, 1965 [1865], p. 216).

²⁵⁴ Il raggruppamento a coppie delle terzine è suggerito dalla triplice anafora del verbo «Pensa» in *incipit* delle prime tre coppie (prima, terza e quinta terzina). Il verbo è replicato, sempre in *incipit* di strofa, anche nella ottava, nella nona e nella dodicesima terzina.

²⁵⁵ Il metro di Cecco d'Ascoli, differentemente da quello di Tommaseo, ha «coppie di terzine legate fra loro dalla rima del verso centrale; ogni sezione è conclusa da un distico a rima baciata» (P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 409-410). Al modello delle terzine di Cecco d'Ascoli per questa poesia di Tommaseo rimanda Berti (J. Berti, *La metrica di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 10). Giorgio Bertone ricorda che le terzine di Cecco d'Ascoli sono state imitate nell'Ottocento da Pascoli nella poesia *Il giorno dei morti* (in *Myrica*): le terzine di Pascoli si concludono - come prevede il metro dell'*Acerba* - con un distico a rima baciata (G. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999, p. 206 alla voce 'terzina').

²⁵⁶ Zucco informa che lo schema /APA/ delle terzine è stato «realizzato con versi endecasillabi nella traduzione di Corsetti-Bertola dell'epodo 16: traduzione attribuibile al Bertola, dato l'utilizzo dello stesso metro per un'ode di Denis e un idillio di Gessner» (Zucco, p. 196).

la quarta e ultima terzina dispone invece una terminazione piana irrelata in prima sede, cui è fatto seguire un distico conclusivo a rima baciata, il primo dei quali è settenario, con schema /PeE/.²⁵⁷

Le terzine sono legate a due a due, tramite la rima tronca finale, in [I, 11] *A Giuseppe Multedo corso*, con schema /AAB_t : CCB_t/. Il metro potrebbe rappresentare una estensione dei distici /AB_t : AB_t/ impiegati in [II, 75] *Espiazione. Ad Alessandro Poerio*, con la differenza che la terminazione piana è differente nei distici di ciascuna coppia;²⁵⁸ ricorda però anche il tipo [3.4] della strofa esastica indivisa (/AABCCB/), con *B* rima tronca di collegamento, di cui Tommaseo ha dato esempi in ottonari, decasillabi e doppi senari: in questo caso il tipo potrebbe essere ottenuto dalla variazione del metro del coro dell'atto III dell'*Adelchi*, con schema /A₆₊₆AB_tCCB_t/, sottoposto a numerose riprese nell'Ottocento.²⁵⁹

Una rima interna collega invece il secondo e il terzo endecasillabo nelle terzine di [II, 50] *A tre alberi*, con schema /AB(b)A/; l'emistichio in rima interna è di misura variabile: trisillabica, quinaria o settenaria.

Alcuni schemi di terzina presentano terminazioni piane irrelate o sdruciole irrelate. Hanno i versi esterni in rima e il verso centrale sdruciolato anarimo le terzine di [II, 68] *La vecchiezza*, con schema /ASA/; Zucco informa che il metro ha goduto di «una certa diffusione» durante il Settecento: in endecasillabi lo adottano Giovanni Fantoni e Diodata Saluzzo Roero, ma il suo utilizzo «è preceduto come metro di traduzione».²⁶⁰ Lo schema /PPA/ di [III, 122] *In morte di un bambino. A suo padre* dispone due terminazioni piane anarime in prima e seconda sede, mentre la rima piana conclusiva - che segnala la fine della strofa - è continua in tutte le terzine: anzi, le strofe si concludono tutte con il sintagma «o padre» (al vocativo), ripetuto con l'effetto di un ritornello.²⁶¹

Rinunciano completamente alla rima alcuni schemi di strofe, che - riprendendo Zucco - si possono definire «'ritmiche'».²⁶² Sono due gli schemi di terzina riconducibili a questa categoria. In [IV, 146] *Cristo e le cose* due versi sdruciolati anarimi sono collocati nelle prime due sedi di strofa, mentre il terzo in sede finale è piano irrelato, con schema /SSP/; il metro potrebbe rappresentare un'estensione del distico di settenari con schema /sp/ impiegato in [II, 41] *La notte del dolore. A mia madre*. Infine in [V, 174] *Il nuov'anno* le terminazioni sono tutte piane anarime, con schema /PPP/; il metro ha un

²⁵⁷ Scrive Soldani: «Si badi però che anche i versi centrali delle strofe precedenti si lasciano interpretare come una combinazione quinario+settenario con forte cesura centrale («chiesi, è cinqu'anni, || il luogo ove a quest'ossa», «torna piangendo; || e dice a me che accanto», «ch'erra tra 'l verde, || e de' lontani al pianto»). Sicché siamo di fronte a un caso in cui, comunque, le anomalie lasciano intravedere una loro singolare regolarità» (Soldani, p. 565, in nota).

²⁵⁸ Zucco registra strofe tristiche geminate di tipo /AAB : CCB/, con *B* rima tronca di collegamento, ma nessuno degli schemi è realizzato in soli endecasillabi, cfr. il tipo 1.1 (Zucco, pp. 125-129).

²⁵⁹ Una prova in Giovannetti, secondo il quale «dalla suggestione di Manzoni che generalizza la morfologia AAB'/CCB', si diparte una serie di ricerche che, o per accumulo di artifici o per sottrazione sembra sempre far riferimento a quel tipo» (P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni*, cit., p. 193).

²⁶⁰ Zucco, p. 194. Lo schema /ASA/ è l'1.2.1 di Zucco, p. 189.

²⁶¹ Il ritornello è ora più ora meno accentuato. Le prime tre terzine, ad esempio (e solo le prime tre), si chiudono con una frase interrogativa: «di', non godresti, o padre?» (v. 3); «non mi ravvisi, o padre?» (v. 6); «or di', ne gioiresti, o padre?» (v. 9).

²⁶² Riprendo la definizione di strofe 'ritmiche' (nel Settecento) data da Zucco: «un gruppo di forme metriche settecentesche alle quali l'attributo 'ritmiche' si applica in ragione della loro struttura rimica leggera, o assente: forme la cui individuazione è dettata dall'alternanza di misure versali o di terminazioni piane e sdruciole, o dalla sola sintassi e composizione grafica. Tale area della sperimentazione metrica settecentesca va accostata alle prove di metrica oraziana, non solo per la particolare operosità dei traduttori, ma anche (e soprattutto) perché in tale sperimentazione è dato rinvenire un tentativo di definizione di una stroficità in cui «l'elemento sostanziale» - con le parole di Martelli - sia costituito dalla «oggettiva spazialità della strofe» (Zucco, p. 87). Cfr. tutto il par. 4.1. *strofe 'ritmiche'* (Zucco, pp. 87-97).

precedente nelle traduzioni di Orazio di Stefano Benedetto Pallavicini, e in quelle di Francesco Corsetti e Aurelio de' Giorgi Bertola.²⁶³

Date di composizione.

Al periodo dell'esilio in Francia risalgono: [III, 115] *Al conte de M*** che si sposa a una fanciulla dei conti di M**** del 1836;²⁶⁴ [I, 7] *Gl'Italiani morti in Ispagna* e [II, 50] *A tre alberi*, del 1837; [IV, 146] *Cristo e le cose* e [II, 68] *La vecchiezza* del 1838; [I, 11] *A Giuseppe Multedo còrso* del 1839.²⁶⁵ Tra il 1840 e il 1842²⁶⁶ è stata scritta [II, 73] *Rinnovamento*, mentre è del 1843 [V, 174] *Il nuov'anno*. [II, 52] *A una foglia* è del 1855, [III, 131] *A Carolina Becattini morta d'anni ventitrè* è del 1871. Infine nelle *Poesie* è datata «dal 1860 in poi» [III, 122] *In morte di un bambino. A suo padre*.

²⁶³ Così Zucco: «Sempre le versioni da Orazio offrono esempi di strofe di consistenza soltanto tipografico-sintattica. Per le odi II.4 e III.7 Corsetti-Bertola organizzano una sequenza di versi piani in tristici metricamente non individuati. Di tali terzine esisteva un precedente isolato, quello della traduzione dell'ode I.22 di Pallavicini. Nell'ode II.4 Corsetti-Bertola traducono con sei terzetti /PPP/ le altrettante strofe saffiche oraziane» (Zucco, p. 96). Bisogna osservare che Capponi apprezzava come una novità la scelta di Tommaseo di 'incorniciare' gli sciolti in quartine (in [V, 173] *Il mattino*) e in terzine (in [V, 174] *Il nuov'anno*), come ha scritto in una lettera già citata del 4 novembre 1857 (N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito*, vol. IV, t. I., a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Bologna, Zanichelli, 1923, pp. 146-147).

²⁶⁴ La datazione in N. Tommaseo, *Versi facili per la gente difficile*, edizione critica e commento a cura di P. Pozzobon, introduzione di A. Balduino, Rovereto, Osiride, 2002, p. 181.

²⁶⁵ «La lirica fu scritta nell'imminenza del ritorno in Italia dalla Corsica, nel settembre del 1839» (A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, cit., p. 204).

²⁶⁶ La datazione in N. Tommaseo, *Scintille*, cit., p. 348 (in nota).

II.II. Morfologia della strofa nelle odi

Il numero tra parentesi che accompagna il titolo dei componimenti (o l'*incipit* delle sezioni) indica il numero delle emistrofe. Sono preceduti dall'asterisco (*) gli schemi monostrofici che compaiono all'interno dei polimetri. La terza colonna delle tabelle riporta gli schemi analoghi a quelli tommaseiani registrati nel repertorio di Rodolfo Zucco (*Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*)²⁶⁷ e di Elisa Benzi (*Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*).²⁶⁸

Morfologia della strofa geminata

Strofe geminate

1. Strofe distiche

A) Tavola metrica

1.1 Il tipo /SA : SA/

*SA _t : SA _t	[III, 78.13] <i>E mi sian guida, e di</i> Nessun esempio in Zucco <i>lontan m'additino</i> (2)
------------------------------------	---

B) Osservazioni

Si conta un solo esempio di strofa distica geminata, nella tredicesima parte del polimetro [III, 78] *I sogni*. Lo schema, in endecasillabi, presenta in prima posizione una corrispondenza tra sdruciole anarime, seguita dalla rima tronca di collegamento. La strofa corrisponde alla seconda strofa distica delle composte anisoversali di tipo [3] (/SSSA : SA/), presente con due schemi (uno dei quali in endecasillabi) nel medesimo polimetro. L'utilizzo delle sdruciole anarime potrebbe essere una variazione del tipo /AB : AB/ con B rima tronca di collegamento, impiegato in endecasillabi da Tommaseo in [II, 75] *Espiazione. Ad Alessandro Poerio*. La misura distica non è attestata dal repertorio di Zucco per le strofe geminate.

2. Strofe tristiche

A) Tavola metrica

2.1 Il tipo /SSA : SSA/

²⁶⁷ R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001.

²⁶⁸ E. Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2005.

*ssa _t : ssa _t	[III, 78.2] <i>Come giacea quel popolo</i> (2) ²⁶⁹	Zucco 1.2.3 di p. 129
*s ₆ s ₆ a ₉ t : s ₆ s ₆ a ₉ t	[III, 78.6] <i>Perché quella foglia</i> (2) ²⁷⁰	Zucco 1.2.3 di p. 129 (ma ha solo esempi con settenari)
*s ₆ sa _t : s ₆ sa _t	[III, 78.9] <i>E i sogni son premio</i> (2)	Zucco 1.2.3 di p. 129 (ma ha solo esempi con settenari)
*S ₆₊₆ SA _t : SSA _t	[III, 78.3] <i>Un solo pensiero, rifratto nell'anima</i> (2) ²⁷¹	Zucco 1.2.3 di p. 129 (ma ha solo esempi con settenari). È una «variazione della manzoniana /A ₆₊₆ AB _t CCB _t /» ²⁷² impiegata nel coro dell'Atto III dell' <i>Adelchi</i>

2.2 Il tipo /ABC : ABC/

*a ₅ bc _t : abc _t	[II, 67.7] <i>Poiché sì frale</i> (2)	Simile al tipo 1.3.1 di Zucco, p. 129, che però è in settenari ed endecasillabi. Simile a Benzi 16 di p. 272, in settenari (<i>Cl. III VI, Ciro II VI, Tr. II IX</i>).
*a ₅ b ₇ c ₇ : a ₅ b ₇ c ₇	[II, 67.2] <i>L'ore correvano</i> (2)	Simile al tipo 1.3.4 di Zucco, p. 130, in ottonari e senza terminazioni sdruciole.

2.3 Il tipo /ASB : ASB/

*a ₅ s ₇ b ₇ : a ₅ s ₇ b ₇	[II, 67.3] <i>D'amor non anco</i> (2)	Simile a Zucco 1.4.2 di p. 130, che però ha rima di collegamento tronca
--	---------------------------------------	---

2.4 Il tipo /SAB : SAB/

*s ₅ ab _t : sab _t	[II, 67.8] <i>In questo esilio</i> (2)	Simile a Zucco 1.6.2 di p. 131, in settenari
--	--	--

B) Osservazioni

²⁶⁹ Settenari con *ictus* fisso in 4^a sede. I versi della prima emistrofa hanno accenti di 1^a, 4^a e 6^a, quelli della seconda di 2^a, 4^a e 6^a (modello giambico).

²⁷⁰ I senari e i novenari hanno *ictus* fisso di 2^a e 5^a.

²⁷¹ I senari hanno *ictus* di 2^a e 5^a. È sdruciole il primo senario del verso conclusivo di ciascuna strofa (quello cioè che presenta il secondo senario tronco): «nel buio moltiplica, sfavilla e dispar» (v. 17); «gorgogliano e rompono, com'onde del mar» (v. 20).

²⁷² Soldani, p. 582.

Le strofe tristiche ricorrono soltanto all'interno di due componimenti polimetrici, la cantata [II, 67] *Memorie sparse* e il polimetro [III, 78] *I sogni*: al primo appartengono i tipi [2.2], [2,3] e [2.4] (tutti riconducibili al sovra-tipo /XYZ : XYZ/), al secondo il tipo [2.1], realizzato in quattro schemi differenti.

Il tipo [2.1] costituisce la realizzazione del sovra-tipo /XXY : ZZY/, con l'impiego delle sdruciole anarime nelle prime due posizioni. La rima di collegamento delle due emistrofe è data sempre dalla rima tronca in sede finale. I metri utilizzati da Tommaseo sono molteplici: il settenario, il senario, il doppio senario; in un caso è ottenuta una strutturazione ascendente concludendo con un novenario tronco la serie di senari sdruciolati. L'utilizzo del doppio senario potrebbe testimoniare il debito con il metro adottato da Manzoni nel coro del terzo atto dell'*Adelchi*, a schema /A₆₊₆AB_tCCB_v/:²⁷³ il tal caso Tommaseo avrebbe sostituito alla coppia a rima baciata una corrispondenza fra sdruciole anarime. Questo tipo di strofa è attestato dal repertorio di Zucco, che riporta esempi con soli settenari o con settenari ed endecasillabi.²⁷⁴

I tipi da [2.2] a [2.4] realizzano la consecuzione rimica /XYZ : XYZ/ e sono tutti impiegati nella cantata [II, 67] *Memorie sparse*. Il tipo [2.2] è disposto su tre coppie rimiche, realizzando due schemi differenti: uno con X rima sdruciolata, l'altro con X e Y rime piane; entrambi hanno Z rima tronca di collegamento in sede finale. Il tipo [2.3] ha X, Z rime piane, Y ospita una corrispondenza tra sdruciole anarime. Il tipo [2.4] ha X sdruciolata anarima, Y rima piana, Z rima tronca di collegamento. Due degli schemi sono realizzati con i soli quinari, negli altri due Tommaseo ottiene una struttura ascendente concludendo il quinario con due settenari.

I versi impiegati:

quinari	2	[II, 67.7]; [II, 67.8]
settenari	1	[III, 78.2]
settenari e quinari	2	[II, 67.2]; [II, 67.3]
novenari e senari	1	[III, 78.6]
senari	1	[III, 78.9]
doppi senari	1	[III, 78.3]

Sono due i componimenti con versi parisillabi, cinque con versi imparisillabi. In un caso Tommaseo accoppia parisillabi e imparisillabi: due senari sdruciolati seguiti da un novenario tronco. L'utilizzo del doppio senario è di derivazione manzoniana.

3. Strofe tetrastiche

A) Tavola metrica

3.1 Il tipo /AABC : DDBC/

²⁷³ Soldani, p. 582.

²⁷⁴ Presenta schemi in settenari il tipo [1.2.3] di Zucco, hanno schemi realizzati da un settenario seguito da due endecasillabi i tipi [1.2.1/a] e [1.2.1/b] (Zucco, p. 129).

$a_5ab_1c_3 : d_5db_1c_3$	[III, 139.5] <i>Alto levai</i> (6) ²⁷⁵	Nessun esempio in Zucco Simile a Benzi 44 di p. 275
---------------------------	---	--

3.2 Il tipo /ABBC : ADDC/

$a_8bbc_t : addc_t$	[V, 197] <i>Danza</i> (4)	Simile a Zucco 2.1.6 di p. 134 Simile a Benzi 63 di pp. 283-184
* $A_{10}BBC_t : ADDC_t$	[III, 78.5] <i>Come gioia di prole gemella</i> (2) ²⁷⁶	Cfr. il tipo 2.1 di Zucco, p. 133 (nessun esempio con i decasillabi)

3.3 Il tipo /PAAB : PCCB/

$paab_t$	[III, 107] <i>I vecchi e i giovani</i> (4) ²⁷⁷ [III, 144] <i>Le rosine di Torino. Rifugio istituito da Rosa Govona</i> (6) ²⁷⁸	Zucco 2.3.3/b di p. 136; è una variante della anacreontica vittorelliana
$p_8aab_t : pccb_t$	[III, 80] <i>Dolore e speranza</i> (6) [III, 119] <i>Il battesimo</i> (12) ²⁷⁹ [III, 125] <i>La cresima</i> (11) ²⁸⁰	Molti esempi in Zucco 2.3.7/a, p. 137; altra variante della anacreontica vittorelliana Benzi 74 di p. 291 (<i>Cl. I IX, Ach. I III, Rom. III V, Dem. III XI</i>)
p_8aab_t	[III, 92] <i>La notte. Canto di giovanette</i> (4) ²⁸¹ [III, 93] <i>Canto per fanciulli</i> (3)	Zucco 2.3.7/b, p. 137
$P_{6+6}AAB_t : PCCB_t$	[I, 35] <i>Le memorie de' popoli</i> (5) ²⁸²	Lo schema rientra nel tipo 2.3 di Zucco, pp. 135 ss., dove però non compare mai con doppi senari

3.4 Il tipo /SAAB : SCCB/

²⁷⁵ /b/ è piana dopo la prima coppia.

²⁷⁶ Decasillabi manzoniani di 3^a e 6^a.

²⁷⁷ Settenari melici.

²⁷⁸ Settenari melici.

²⁷⁹ La geminazione interessa gruppi di tre strofe.

²⁸⁰ Nell'ultima strofa la geminazione interessa un gruppo di tre strofe.

²⁸¹ Un ritornello occupa gli ultimi due versi delle strofe pari (la seconda e la quarta): «al riposo andiam, sorelle; / lieto di doman sarà» (vv. 7-8 e 15-16).

²⁸² /B/ lega prima due emistroke, poi tre.

*saab _t : sccb _t	[II, 67.5] <i>Povero fior,</i> <i>quant'impeto</i> (2)	Zucco 2.4.3/a di p. 138 Benzi 74 di p. 290 (<i>Nitt.</i> II VIII: in realtà con schema /a _s bbc _t : a _s ddc _t /)
saab _t	[III, 124] <i>Fanciulli poveri. Pe'</i> <i>benefattori morti</i> (4) ²⁸³	Simile a Zucco 2.4.3/b, p. 138

3.5 Il tipo /ABAC : DBDC/

a ₈ bac _t : dbdc _t	[III, 145] <i>Caterina Segurana</i> <i>respinge gli assalenti da Nizza</i> (4)	Zucco 2.5.3 di p. 139 Benzi 55 di p. 278 (<i>Art.</i> II V, <i>Dem.</i> III VIII, <i>Tem.</i> III VII, <i>Zen.</i> III II, <i>Att.</i> I I)
---	---	---

3.6 Il tipo /SSSA : SSSA/

*SSSA _t : SSSA _t	[III, 78.1] <i>Come al letto di madre</i> <i>inferma e povera</i> (2)	Zucco 2.8 di p. 140, esempi con settenari e quinari
*sSsA _t : sSsA _t	[III, 78.8] <i>Né son già spenti o</i> <i>mutoli</i> (2)	Zucco 2.8 di p.140, esempi con settenari e quinari
*sssA _t : sssA _t	[III, 78.14] <i>Dal fior dei dì che</i> <i>furono</i> (2) ²⁸⁴	Zucco 2.8 di p. 140, esempi con settenari e quinari
sssa _t : sssa _t	[I, 29] <i>Trieste</i> (21) ²⁸⁵	Zucco 2.8.1, p. 140
*sssa _t : sssa _t	[III, 78.7] <i>Ogni respir di zefiro</i> (2)	Zucco 2.8.1, p. 140
*S _{5s+5} SSa _{5t} : S _{5s+5} SSa _{5t}	[III, 78.12] <i>Pure memorie degli</i> <i>anni vergini</i> (2)	Zucco 2.8 di p.140, esempi con settenari e quinari

3.7 Il tipo /ABCD : ABCD/

*a ₅ bcd _t : abcd _t	[II, 67.9] <i>Quivi ci aspetta</i> (2)	Nessun es. in Zucco Cfr. Benzi 78 di p. 293 ma solo per il tipo astratto /ABCD : ABCD/
--	--	---

3.8 Il tipo /ABSB/

a _s bsb	[I, 1] <i>La poesia</i> (2)	Nessun es. in Zucco
--------------------	-----------------------------	---------------------

B) Osservazioni

²⁸³ Nella seconda strofa il verso anarimo è piano anziché sdrucchiolo. /p/ è però in rima lontana con /a/ dell'ultima strofa (*sera* : *vera* : *preghiera*, vv. 5, 14, 15).

²⁸⁴ Settenari e endecasillabi con accento fisso in 4^a sede.

²⁸⁵ /a_t/ unisce gruppi da 2 a 4 emistroke.

I tipi [3.2], [3.3] e [3.4] costituiscono la realizzazione del sovra-tipo /XYZZ : XWWZ/, che interessa più della metà dei componimenti in cui è impiegata la strofa tetrastica geminata (dodici su ventidue complessivi). *X* può rappresentare una rima piana perfetta (nel tipo [3.2]), una corrispondenza fra versi piani anarimi (nel tipo [3.3]), una corrispondenza tra sdruciole anarime (nel tipo [3.4]); *Y* e *W* sono sempre realizzati da una rima piana, mentre *Z* è sempre la rima tronca di collegamento. Particolarmente fortunato il tipo [3.3], con la piana anarima in prima posizione (/PAAB : PCCB/), variante della anacreontica vittorelliana.²⁸⁶ Il tipo non è mai riprodotto nel medesimo schema. Infatti anche lo schema in ottonari (/p₈aab_t : pccb_t/), impiegato in tre componimenti, si differenzia in ciascun componimento per alcune varianti che riguardano l'utilizzo della rima tronca di collegamento: in [III, 80] *Dolore e speranza*, /b_t/ collega regolarmente coppie di emistroke; in [III, 119] *Il battesimo*, poesia dialogata in cui si alternano le voci di due cori (ma gli ultimi due versi sono pronunciati da entrambi i cori), /b_t/ collega gruppi di tre emistroke; in [III, 125] *La cresima*, altra poesia dialogata (con l'ultimo tetrastico pronunciato da entrambi i cori), /b_t/ collega due emistroke, con l'eccezione dell'ultima in cui le strofe collegate sono tre.²⁸⁷ Nello schema di [I, 35] *Le memorie de' popoli*, in doppi senari (/P₆₊₆AAB_t : PCCB_t/), la tronca di collegamento /B_t/ lega le prime due emistroke e le ultime tre. Si conta un caso (eccezionale) in cui un medesimo periodo sintattico si dispiega nello spazio di tre emistroke legate dalla tronca di collegamento, nel «primo coro» di [III, 119] *Il battesimo*:

Da quel dì che la colomba
Sul tuo capo il vol sospese,
e, *Tu sei*, chiamar s'intese,
Una voce di lassù,
Il Figliuolo mio diletto:
Il mio spirto in te si piacque;
da quel dì divina all'acque
si diffuse una virtù,
che i segreti della vita,
che i pensier' penètra e monda,
calda ancora, ancor feconda
Del tuo alito, Gesù.
(vv. 13-24)

Il tipo [3.3] è realizzato anche con rima /b_t/ continua. Hanno schema /paab_t/, con impiego di soli settenari melici, [III, 107] *I vecchi e i giovani* e [III, 144] *Le rosine di Torino. Rifugio istituito da Rosa Govona*. Lo schema è in ottonari (/p₈aab_t/) nei due «canti» per fanciulli posti l'uno accanto all'altro, [III, 92] *La notte. Canto di giovanette* e [III, 93] *Canto per fanciulli*. Nel primo di questi «canti» un ritornello occupa gli ultimi due versi delle strofe pari (la seconda e la quarta): «Al riposo andiam, sorelle; / Lieto dì doman sarà» (vv. 7-8 e 15-16). Del tipo [3.3], realizzato nello schema di

²⁸⁶ Soldani, p. 582. Riprendendo le parole di Zucco, l'anacreontica vittorelliana è descrivibile «come apposizione di due strofe ottastiche, composta ognuna di due emistroke tetrastiche con verso iniziale piano anarimo, coppia centrale rimata, quarto verso tronco e in rima con il verso corrispondente (/paab_t : pccb_t pdde_t : pffe_t/)» (R. Zucco, *Per le «Anacreontiche ad Irene» di Jacopo Vittorelli*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVII (2008-2009), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 138-139). Cfr. nel repertorio di Zucco il metro corrisponde al tipo [2.3.3/e] (Zucco, p. 136).

²⁸⁷ L'ultima terna rimica tronca è *te : piè : Te*, con simmetria dei rimanti.

ottonari sia con i due tetrastici geminati sia con la rima tronca finale continua, va notato l'impiego nei due canti per fanciulli²⁸⁸ e nei componimenti corali in cui si celebrano i sacramenti del battesimo e della cresima.²⁸⁹

Il tipo [3.4] varia il [3.3] presentando una corrispondenza fra sdrucchiole anarime invece della terminazione piana anarima. Ha schema in settenari melici la preghiera di [III, 124] *Fanciulli poveri. Pe' benefattori morti*, in cui tutte le strofe si concludono con la parola «fior'»; lo schema /saab_v/ varia però nella seconda strofa, che presenta una piana anarima («sera»), invece della sdrucchiola, in posizione iniziale:

Al nostro albor la sera
Loro sorride amica.
Tal sotto pianta antica
Crescono grati i fior'.
(vv. 5-8)

Tale variazione è però integrata nel sistema rimico della poesia, poiché la piana irrelata «sera» è in rima lontana con la coppia a rima baciata della quarta e ultima strofa, *sera, vera* : *preghiera*.

Per quanto riguarda il tipo [3.2] in [V, 197] *Danza* (schema in ottonari /a₈bbc_t : addc_v/) la rima in sede iniziale del tetrastico è continua in tutte e quattro le strofe della poesia, realizzando la serie rimica *venti* : *latenti* : *accenti* : *concenti*. La rima tronca di collegamento lega invece le strofe a due a due.

Sono cinque le realizzazioni del tipo [3.6] (/SSSA : SSSA/),²⁹⁰ quattro delle quali fanno parte del polimetro [III,78] *I sogni* (analogamente a quanto avviene per le geminate di tipo [1.1] e [2.1]); in un solo caso la strofa è impiegata in un componimento autonomo, [I, 29] *Trieste*, con schema /sssa_t : sssa_v/. Negli schemi realizzati da Tommaseo la rima di collegamento è sempre tronca e i versi sono sempre imparisillabi: il settenario, l'endecasillabo, l'alternanza di settenario ed endecasillabo, la serie di settenari chiusi dall'endecasillabo, il doppio quinario, il primo dei quali è sdrucchiolo (endecasillabo rolliano).

Il tipo [3.5] ha una sola realizzazione in ottonari, con schema /a₈bac_t : dbdc_v/.²⁹¹

I tipi [3.1], [3.7] e [3.8] sono utilizzati una sola volta e non sono attestati dal repertorio di Zucco. Il tipo [3.1] (/AABC : DDBC/), impiegato nella traduzione del Salmo 122²⁹² all'interno della novella in versi [III, 139] *Una serva*, varia lo schema-base con l'impiego, nella prima strofa, di *B* rima tronca (/a₅ab_tc₃ : d₅db_tc₃/) e di *B* rima piana nelle due strofe successive (con schema /a₅abc₃ : d₅dbc₃/). La costruzione della strofa è discendente, poiché la serie di quinari è chiusa da un trisillabo; Soldani ha osservato che il disegno strofico dell'ode-canzonetta sembra alludere alla saffica minore.²⁹³

Il tipo [3.7] (/ABCD : ABCD/) ha *D* rima tronca di collegamento nello schema in quinari della nona parte del polimetro [II, 67] *Memorie sparse*. Il [3.8] (/ABSB/) ha *A* rima sdrucchiola di

²⁸⁸ [III, 92] *La notte. Canto di giovanette* e [III, 93] *Canto per fanciulli*.

²⁸⁹ [III, 119] *Il battesimo* e [III, 125] *La cresima*.

²⁹⁰ Osserva Zucco che le realizzazioni del tipo /SSSA : SSSA/, «riduzione di una strofa chiabreriana, sono di conio magalottiano e di utilizzo prevalentemente frugoniano. Del tipo con settenari va notata la ripresa da parte di Giovanni Fantoni» (Zucco, p. 143).

²⁹¹ Lo schema è presente in Frugoni, il quale lo ha utilizzato anche con i settenari. In settenari era impiegato da Metastasio, come ricorda Zucco: «Ricordo che lo schema frugoniano /abac_t : dbdc_v/ ([2.5.1]) è tra quelli più utilizzati da Metastasio: Brizi lo registra in cinque arie (*Ezio* II.4, *Temistocle* I.12, II.1, II.2, *Attilio Regolo* I.2)» (Zucco, pp. 142-143).

²⁹² N. Tommaseo, *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 170.

²⁹³ Soldani, p. 559.

collegamento e *B* rima piana: il metro è attestato soltanto da [I, 1] *La poesia*, prologo dell'intero volume di *Poesie*, con schema /a,bsb/. Le due strofe sono collegate dalla ripetizione della parola-rima sdrucchiola in sede iniziale:

Non la raggiante immagine,
 Non la riposta idea,
 Non l'armonia de' numeri,
 Non è l'amor che crea.

Idea, contento, immagine,
 Aura d'amor fecondo,
 Formansi in uno, e n'escono
 Il verso, il fiore, il mondo.

I versi impiegati:

quinari e trisillabi	1	[III, 139.5]
quinari	1	[II, 67.9]
settenari	7	[I, 1]; [III, 107]; [III, 144]; [II, 67.5]; [III, 124]; [I, 29]; [III, 78.7]
settenari e endecasillabi	2	[III, 78.8]; [III, 78.14]
endecasillabi	1	[III, 78.1]
doppi quinari (endecasillabo rolliano)	1	[III, 78.12]
ottonari	7	[III, 145], [V, 197]; [III, 80]; [III, 119]; [III, 125]; [III, 92]; [III, 93]
decasillabi	1	[III, 78.5]
doppi senari	1	[I, 35]

Lo scarto tra il numero dei versi imparisillabi e i parisillabi è minimo, rispettivamente tredici e nove. In particolare, i sette casi in ottonari eguagliano quelli in settenari. Quando è presente l'endecasillabo, esso è collocato solo in chiusura di emistrofa (un caso) oppure anche in seconda posizione (un caso); altrimenti è utilizzato da solo (un caso). Scrive Zucco che «sono del tardo Settecento le geminate che impiegano il decasillabo».²⁹⁴

4. Strofe pentastiche

A) Tavola metrica

4.1 Il tipo /AABBC/

²⁹⁴ Zucco, p. 145.

a ₈ abb _c _t	[I, 14] <i>La carcere</i> (14) ²⁹⁵	Simile a Zucco 3.7.3 di p. 148 (in quinari) Simile a Benzi 117 di p. 296 (in settenari)
--	---	--

4.2 Il tipo /ABABC : DEDEC/

a ₈ babc _t : dedec _t	[I, 30] <i>Le galline e il progresso. Alla maestà d' Enrico IV</i> (4) ²⁹⁶ [II, 56] <i>A un giovane</i> (6) [III, 111] <i>Il medesimo, in nuova forma [Il matrimonio]</i> (19) ²⁹⁷	Zucco 3.1.7 di p. 145 Simile a Benzi 118 di p. 296 (in settenari)
---	--	--

4.3 Il tipo /SASAB : SCSCB/

sasab _t : scscb _t	[II, 48] <i>A mia sorella nella morte di suo marito</i> (12)	Zucco 3.4.3 p. 147
*sasab _t : scscb _t	[II, 69.9] <i>Serba, o pensier mio vedovo</i> (2)	Zucco 3.4.3 p. 147

4.4 Il tipo /ABACB : DEDCE/

a ₈ b _t acb _t : de _t dce _t	[II, 62] <i>A donna elegante</i> (12) ²⁹⁸	Non presente in Zucco
---	--	-----------------------

4.5 Il tipo /ABCAB : DECDE/

a ₈ b _t cab _t : de _t dce _t	[III, 106] <i>Ad un medico</i> (9) ²⁹⁹	Nessun esempio in Zucco Simile alla prima emistrofa di Benzi 124 a p. 297 (<i>Sem.</i> III VII)
---	---	---

4.6 Il tipo /ABCCB/

abccb	[III, 94] <i>Dio</i> (3) ³⁰⁰	Nessun esempio in Zucco
-------	---	-------------------------

²⁹⁵ L'ultima strofa è una replicazione della prima, sul modello della ballata antica, che agisce anche sulla rima continua /c/: «Nella mesta prigionia / son più libero di pria. / Ha la carcere il suo vanto, / ha la sua dolcezza il pianto, / ha la pena i suoi piacer'» (vv. 1-5, 66-70).

²⁹⁶ Nella prima strofa /d/=/b/, /e/=/a/.

²⁹⁷ La geminazione con /c/ collega gruppi di 2, 3, 6 emistrofe: le 3 iniziali (str. I-III) e le 6 finali (str. XIV-XIX).

²⁹⁸ Collegamento mediante la rima piana non finale /c/. Le emistrofe sono tipograficamente unite, a formare un'unica strofa.

²⁹⁹ Il collegamento è dato dalla piana /c/ in 3^a sede. La geminazione collega gruppi di 2 e 3 emistrofe, nel caso delle finali (str. VII-IX).

³⁰⁰ Nella terza strofa /a/ cambia. Nell'ultimo verso di ciascuna strofa è presente un ritornello, con qualche variazione: «Chi le comprende? Iddio» (v. 5), «Chi vive immenso? Iddio» (v. 10), «E chi più m'ama? Iddio» (v. 15).

4.7 Il tipo /SAASB : SCCSB/

saasb _t : sccsb _t	[IV, 147] <i>Fiori dell'orto di Getsemani da un pellegrino recati a Firenze</i> (2)	Nessun esempio in Zucco
---	---	-------------------------

4.8 Il tipo /SABSB : SACSC/

s ₈ ab _t sb _t : sac _t sc _t	[II, 44] <i>Per mio figlio</i> (8) ³⁰¹	Nessun esempio in Zucco
---	---	-------------------------

B) Osservazioni

Nel tipo [4.1] (/AABBC/) la rima tronca di collegamento è fatta precedere da due distici a rima baciata. Lo schema di Tommaseo è presente in Frugoni ([3.7.3] in Zucco), con la differenza che Tommaseo impiega *C* rima continua in [I, 14] *La carcere*, schema /a₈abbc_t/. La prima strofa della poesia è replicata alla fine del componimento, forse sul modello della ballata antica.³⁰²

Nella mesta prigionia
 Son più libero di pria.
 Ha la carcere il suo vanto,
 Ha la sua dolcezza il pianto,
 Ha la pena i suoi piacer'.
 (vv. 1-5, 66-70)

I tipi [4.2] e [4.3] realizzano il sovra-tipo /VWVWX : ZYZX/. In [4.2] *V*, *W*, *Y* e *Z* sono tutte terminazioni in rima: è lo schema in ottonari, /a₈abc_t : dedec_t/, impiegato in tre poesie (il più battuto per la strofa pentastica). È vero però che lo schema-base, adottato in [II, 56] *A un giovane*, è variato nelle altre due poesie. Infatti [I, 30] *Le galline e il progresso. Alla maestà d' Enrico IV* nella prima strofa /d/=b/, /e/=a/, per cui lo schema presenta una asimmetria nel primo tetrastico (/ababc_t : babac_t/, in cui /a/ è la parola-rima *poveretto*; /b/ la parola-rima *gallina*); in [III, 111] *Il medesimo, in nuova forma [Il matrimonio]* la geminazione con /c/ collega gruppi di due, tre e sei emistrofe. Nel tipo [4.3] *V* e *Y* sono sdrucchiole anarime, *X* è rima tronca di collegamento.

I tipi [4.4], [4.5], [4.6] e [4.8] presentano schemi realizzati con la rima di collegamento piana anziché tronca. Il tipo [4.4] (/ABACB : DEDCE/) varia il tipo [4.2], attestato da Zucco, anticipando *C* in penultima posizione. *C* è rima piana di collegamento, *A* e *D* sono rima piana, *B* ed *E* rima tronca in [II, 62] *A donna elegante*, con schema /a₈b_tacb_t : de_tdce_t/. Il tipo [4.5] (/ABCAB : DECDE/) anticipa *C* in terzultima posizione. *C* è rima piana di collegamento, *A* e *D* rima piana, *B* ed *E* rima tronca in [III, 106] *Ad un medico*, schema /a₈b_tcab_t : de_tdce_t/, in cui la geminazione collega due strofe con l'eccezione del gruppo delle tre finali. Il tipo [4.8] (/SABSB : SACSC/) presenta la rima piana di

³⁰¹ Il collegamento è garantito dalla piana /a/. I settenari hanno accento fisso in 3^a sede. Nelle due emistrofe iniziali /s/ è la parola-rima «pargolo» nel primo verso. Nelle due emistrofe finali /a/ è la parola-rima «vite».

³⁰² Nel suo repertorio della ballata antica, Linda Pagnotta registra un esempio di ballata con ripresa di cinque versi e schema /XXYYZ/ (L. Pagnotta, *repertorio metrico della ballata antica. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 189).

collegamento *A* in quartultima posizione, con *B* e *C* rima tronca, in [II, 44] *Per mio figlio*, schema /s₈ab_tsb_t : sac_tsc_v/. Lo schema presenta due variazioni nella prima e nell'ultima strofa: nella prima strofa la sdrucchiola anarima in sede iniziale è la parola-rima «pargolo», nella strofa conclusiva la piana di collegamento è data dalla parola-rima «vite». Nel tipo [4.6] (/ABCCB/) la rima piana di collegamento *A* è in prima posizione (ma nella terza e ultima strofa *A* è terminazione piana irrelata), *B* e *C* sono rime piane in [III, 94] *Dio*, schema /abccb/. L'ultimo verso di ciascuna strofa è occupato da un ritornello che si ripete con qualche variazione: «Chi le comprende? Iddio» (v. 5); «Chi vive immenso? Iddio» (v. 10); «E chi più m'ama? Iddio» (v. 15).

Il tipo [4.7] (/SAASB : SCCSB/) potrebbe essere una variazione del tipo [4.8], attestato da Zucco, inserendo in seconda e terza sede un distico a rima baciata anziché a rima alternata. *S* è realizzato da una terminazione sdrucchiola anarima, *A* e *C* sono rime piane, *B* è rima tronca di collegamento nello schema in settenari di [IV, 147] *Fiori dell'orto di Getsemani da un pellegrino recati a Firenze*, /saasb_t : sccsb_v/. I tipi dal [4.3] al [4.8] sono realizzati ciascuno in un solo componimento.

Versi impiegati:

settenari	4	[III, 94]; [IV, 147]; [II, 48]; [II, 69.9]
ottonari	7	[I, 14]; [I, 30]; [II, 56]; [III, 111]; [II, 62]; [III, 106]; [II, 44]

È evidente la prevalenza degli ottonari, impiegati in sette componimenti. I settenari contano solo quattro casi.

5. Strofe esastiche

A) Tavola metrica

5.1 Il tipo /ABABCD : EFEFCD/

A ₁₀ BABCD _t : EFEFCD _t	[I, 13] <i>Inno per la guardia civica</i> (5) ³⁰³	Zucco 4.4.2 di p. 153, ma realizzato con settenari Benzi 149 di p. 298, in quinari (<i>Ach.</i> I XIV)
--	---	---

5.2 Il tipo /SASASB : SCSCSB/

*sasasb _t : scscsb _t	[II, 67.13] <i>Tu piaga immedicabile</i> (2)	Zucco 4.3.2 di p. 152. Soldani: «è il metro del <i>Cinque maggio</i> , ben diffuso nelle ballate romantiche» ³⁰⁴
--	--	---

³⁰³ Nella seconda coppia /C/ è in rima interna con il verso successivo, secondo lo schema /A₁₀BABC(c₅)D_t : EFEFG(g₅)D_t/. Nella quinta strofa è presente solo il primo verso mutilo, che ripete il v. 1: potrebbe indicare la replicazione della prima strofa.

³⁰⁴ Soldani, p. 583.

<i>sasasb_t</i>	[III, 81] <i>Conforto</i> (3) ³⁰⁵	Variante di Zucco 4.3.2 di p. 152
---------------------------	--	-----------------------------------

5.3 Il tipo /ABBABC : DEEDEC/

<i>abbabc_t : deedec_t</i>	[II, 42] <i>La moglie</i> (12) ³⁰⁶	Nessun esempio in Zucco
--	---	-------------------------

5.5 Il tipo /PABBAC : PDEEDC/

<i>pabbac_t : pdeedc_t</i>	[II, 57] <i>La mia lampana</i> (2)	Nessun esempio in Zucco
--	------------------------------------	-------------------------

B) Osservazioni

I tipi [5.1] e [5.2] sono espressione del sovra-tipo /TUTUVZ : XYXYWZ/, con Z rima tronca di collegamento. Nel tipo [5.1] T e U sono rime piane, mentre V=W è rima piana di collegamento; lo schema potrebbe risalire alla strofa pentastica del tipo [4.2], con l'inserzione di una rima piana di collegamento in penultima posizione. La realizzazione dello schema in [I, 13] *Inno per la guardia civica* è però differente per la prima e la seconda strofa: allo schema descritto per la prima strofa, /A₁₀BABCD_t : EFEFCD_t/, succede nella seconda lo schema /A₁₀BABC(c₄)D_t : EFEFG(g₄)D_t/, con la sola rima tronca di collegamento, poiché /C/ e /G/ sono poste ciascuna in rima interna con il primo emistichio dell'ultimo verso. Nel tipo [5.2] T e V sono terminazioni sdruciole irrelate, U è rima piana. Lo schema in settenari, /sasasb_t : scscsb_t/, è impiegato da Tommaseo nell'aria conclusiva della cantata [II, 67] *Memorie sparse*; esso è ampiamente attestato dal repertorio di Zucco e, come ha notato Soldani, corrisponde al «metro del *Cinque maggio*, ben diffuso nelle ballate romantiche». ³⁰⁷ Dello schema è presente anche la variante con la rima tronca continua: in [III, 81] *Conforto*, con schema /sasasb_t/, le rime tronche realizzano una simmetria nella disposizione della terna rimica, *dolor' : muor : dolor'*.

I tipi [5.3] e [5.4] non compaiono nel repertorio di Zucco. Il tipo [5.3] /ABBABC : DEEDEC/ presenta un tetrastico a rima abbracciata che, prima della rima tronca di collegamento C, inserisce una terminazione rimica piana (B): lo schema /abbabc_t : deedec_t/ ricorre in [II, 42] *La moglie*. Il tipo [5.4] /PABBAC : PDEEDC/ varia il precedente, aprendo la strofa con una terminazione piana irrelata, cui segue il tetrastico a rima abbracciata e quindi la rima tronca di collegamento, nello schema /pabbac_t : pdeedc_t/ di [II, 57] *La mia lampana*.

Versi impiegati:

Settenari	4	[II, 42]; [II, 57]; [II, 67.13]; [III, 81]
Decasillabi	1	[I, 13]

Tommaseo utilizza quasi esclusivamente i settenari per la strofa esastica geminata. L'unica eccezione è costituita dal componimento in decasillabi, [I, 13] *Inno per la guardia civica*.

³⁰⁵ /b_t/ è realizzato dalla terna rimica *dolor' : muor : dolor'*.

³⁰⁶ /c_t/ unisce gruppi da tre a cinque emistrofe, in ordine: le prime tre, le cinque centrali, le ultime quattro.

³⁰⁷ Soldani, p. 583, che rimanda a P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, cit., pp. 191-192.

6. Strofe eptastiche

A) Tavola metrica

6.1. Il tipo /ABABCCD : EFEFGGD/

a ₈ babccd _t : efefggd _t	[V, 185] <i>Correnti della vita</i> (6)	Simile a Zucco 5.1.1 di p. 157, che ha /d _t / continua. È il metro della <i>Risurrezione</i> di Manzoni.
a ₆ babccd _t : efefggd _t	[I, 4] <i>Esilio volontario</i> (10)	Simile a Zucco 5.1.1 di p. 157, che ha /d _t / continua. Variazione del metro della <i>Risurrezione</i> di Manzoni (in ottonari). ³⁰⁸

6.2 Il tipo /SASAASB : SCSCCSB/

sasaasb _t : scscsct _t	[IV, 152] <i>La comunione spirituale</i> (6)	Nessun esempio in Zucco. Estensione del metro del <i>Cinque maggio</i> di Manzoni
---	--	---

B) Osservazioni

Sono tre gli schemi di strofe eptastiche geminate registrati dal repertorio. Il tipo [6.1] ha l'emistrofa composta da tre coppie rimiche, in cui una delle coppie precede a rima baciata il verso tronco di collegamento. Le realizzazioni dello schema sono entrambe con versi parisillabi (mentre il repertorio di Zucco registra solo esempi in settenari): il disegno rimico dello schema in senari - testimonia Zucco - ha un precedente in «un'aria del dramma per musica del Rezzonico *Alessandro e Timoteo* (vv. 216-229: parla Arianna)» [*incipit: Tremante gelosa*];³⁰⁹ lo schema in ottonari è tratto dalla *Risurrezione* di Manzoni (ma in settenari e con rima /d_t/ continua è utilizzato da Frugoni).³¹⁰

Il tipo [6.2] non è testimoniato in Zucco. L'emistrofa è composta da una sola coppia rimica, poiché le terminazioni sdrucchiole anarime occupano la prima, la terza e la penultima posizione. Lo schema di [IV, 152] *La comunione spirituale*, in settenari, potrebbe rappresentare l'estensione della strofa esastica di tipo [5.2] (/SASASB : SCSCSB/) tramite l'aggiunta di una terminazione rimica A in terzultima posizione, formando un distico a rima baciata. In tal caso lo schema si potrebbe considerare un'estensione del metro del *Cinque maggio* di Manzoni, già impiegato nella geminata di tipo [5.2].

³⁰⁸ A. Vesin, Niccolò Tommaseo poeta. Saggio critico con alcune poesie inedite, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 75.

³⁰⁹ Zucco, p. 158.

³¹⁰ Scrive Zucco: «Il disegno rimico dello schema [5.1.1], con versi ottonari, sarà utilizzato da Manzoni per la *Resurrezione* (/a₈babccd_t : efefggd_t/). Nell'altra strofa eptastica geminata manzoniana, *Il Natale*, il verso è il più comune settenario, mentre non ha riscontri nelle eptastiche della *Tavola* la coppia di proparossitone anarime alle prime due sedi dispari (/sasabbc_t : sdsdecc_t/), consueta, del resto, con pentastiche ed esastiche» (Zucco, p. 159). La strofa manzoniana del *Natale* non è stata ripresa da Tommaseo.

7. Strofe ottastiche

A) Tavola metrica

7.1 Il tipo /ABABCCDE : FGFGHHDE/

a ₈ babccde _t : fgfghhde _t	[I, 2] <i>Vocazione</i> (8) ³¹¹	Nessun esempio in Zucco. Estensione del metro della <i>Risurrezione</i> di Manzoni
---	--	--

7.2 Il tipo /ABABCCSD : EFEFGGSD/

ababccsd _t : efefggsd _t	[III, 95] <i>Coro di fanciulle</i> (2)	Nessun esempio in Zucco Variazione della <i>Risurrezione</i> di Manzoni
---	--	---

B) Osservazioni

Entrambi i tipi sono espressione del medesimo sovra-tipo /RTRTUUVZ : WXWXYVZ/. Nel tipo [7.1], /ABABCCDE : FGFGHHDE/, l'emistrofa è composta da cinque coppie rimiche. Lo schema rappresenta l'estensione della strofa eptastica di tipo [6.1], quella della *Risurrezione* di Manzoni, con l'aggiunta in penultima posizione di una rima piana di collegamento *D*. L'impiego dell'ottonario sottolinea il debito di Tommaseo con il modello manzoniano, già notato dalla critica.³¹² Tommaseo però realizza ben tre diverse versioni dello schema all'interno delle quattro strofe della poesia: infatti nella prima strofa *F* è in rima piana con *D*, per cui lo schema è /a₈babccde_t : d₁df₁fgghe_v/, dove però /h/

³¹¹ Nella prima strofa /f/=d/, per cui le prime due emistrofe presentano schema /a₈babccde_t : d₁df₁fgghe_v/, in cui /h/ è in rima con /a/ della seconda strofa. Nella terza strofa /d/ è realizzato da una terminazione sdrucchiola anarima, schema /a₈babccsd_t : efefggsd_t/.

³¹² Rosa Maria Monastra [in cui 'strofa' va intesa per 'emistrofa']: «Ammiratore della metrica manzoniana [...], Tommaseo indubbiamente per questa lirica deve aver tenuto presente la *Resurrezione*: come nella *Resurrezione* infatti anche qui troviamo strofe di ottonari, che la rima dell'ultimo verso (tronco) raggruppa a due a due, e in cui i primi 4 versi (piani) sono a rima alternata (*abab*), il quinto e il sesto (anch'essi piani) a rima baciata (*cc*). Senonché nel componimento tommaseiano (costituito di 8 strofe contro le 16 di Manzoni) intervengono alcune variazioni, che ne complicano sensibilmente la struttura. E anzitutto il gioco delle rime terminali rivela una tendenza alla simmetria (*arrossirà/insulterà, tel/re, infrenerà/echeggerà, re/te*), assente nella *Resurrezione*. Inoltre l'inserimento di un altro ottonario (piano, tranne che nella quinta e sesta strofa) prima del verso tronco finale determina, tra le varie strofe, una catena studiaticissima di rinvii: il penultimo verso della prima strofa rima infatti col primo della seconda, e analogamente il penultimo della seconda rima col primo della terza; nella quarta invece, mentre il primo verso ripete esattamente il primo della strofa iniziale, il penultimo rima col penultimo della strofa precedente; si crea così un nuovo tipo di collegamento, leggermente variato nella quinta e sesta strofa (dove i due penultimi versi sono entrambi sdrucchioli, ma senza omofonia) e ripreso tale e quale nelle due ultime strofe (il penultimo verso della settima rima infatti col penultimo dell'ottava). Un'agilità e cantabilità dunque, quella tommaseiana, facile solo in apparenza, in realtà estremamente complessa e laboriosa» (L. Gallotti Giordani-R.M. Monastra, *Niccolò Tommaseo e la crisi del romanticismo*, Bari, Laterza, 1981 [1975], p. 42). Queste osservazioni sono riprodotte quasi identiche da Berti (J. Berti, *La metrica di Niccolò Tommaseo*, banca dati "Nuovo Rinascimento", immesso in rete il 23 giugno 1997, pp. 6-7). Di diverso parere Giacomo Debenedetti: «più che ad una ripresa del metro manzoniano, anche il Tommaseo ci fa pensare ai metri di quelle poesie medioevali del pianto religioso e dello sbigottimento: e in questo caso, più che all'ottonario dello *Stabat mater* [che secondo il critico è stato riprodotto da Manzoni nella *Risurrezione*], a quello del *Dies irae*» (G. Debenedetti, *Tommaseo: quaderni inediti* [lezioni inedite del 1958-59 e 1959-60], presentazione di A. Moravia, Milano, Garzanti, 1973, pp. 187-188).

è in rima con *A* della seconda strofa; nella terza strofa *D* è costituito da una terminazione sdrucchiola anarima e lo schema è /a₈babccsd_t: efefggsd_t/ (che corrisponde al tipo [7.2]). Insomma la creazione di legami interstrofici - tramite la rima oppure tramite la corrispondenza di terminazioni sdrucchiolate anarime - complica la struttura delle geminate tommaseiane, raggruppando insieme non due ma tre emistroke: da una parte le prime tre emistroke, dall'altra la quarta la quinta e la sesta. Tale ripartizione è marcata dalla ripetizione del v. 1 («Una voce in cuor mi suona, / E mi dice: - Tu morrai») nel v. 25 («Una voce in cuor mi suona, / E mi dice: - Tu vivrai»), per cui le prime tre emistroke sono occupate dal discorso diretto della «voce» che predice la morte del poeta, nelle tre seguenti essa gli annuncia la vita. Nell'ultima strofa, in cui è il poeta a parlare il prima persona, lo schema presenta la forma-base /a₈babccde_t: fgfghhde_v/.

Nello schema del tipo [7.2], impiegato con i settenari, Tommaseo inserisce in penultima posizione una terminazione sdrucchiola anarima, presumibilmente variando il tipo [7.1].

Il repertorio di Zucco riporta soltanto due esempi di ottastici geminati per l'ode e la canzonetta del Settecento, ma osserva che le attestazioni di questo tipo strofico crescono, «se solo si allarga l'indagine a comprendere - in senso cronologico opposto - il Magalotti e Manzoni».³¹³ Tuttavia gli schemi registrati da Zucco per questi autori non corrispondono a quelli adottati da Tommaseo.

8. Strofe di dodici versi

A) Tavola metrica

p ₈ aab _t : pccb _t : pdde_t	[III, 100] <i>Non si rinchiudere in sé</i> (3) ³¹⁴	Nessun esempio in Zucco
---	---	-------------------------

B) Osservazioni

Un solo esempio di strofa geminata di dodici versi, non attestata dal repertorio di Zucco, il quale si ferma agli esempi di strofe ennastiche. Lo schema di [III, 100] *Non si rinchiudere in sé* è suddiviso in gruppi di tre tetrastici del tipo [3.3] (/PAAB/).³¹⁵ Le emistroke presentano tutte *P* terminazione piana anarima in prima posizione, seguita da un distico a rima baciata e da *B* rima tronca di collegamento; lo schema varia però nella terza emistrofa (/pdde_t/), gli ultimi tre versi della quale collegano tutte le strofe dell'ode con un effetto ritornellistico, poiché ripetono le medesime parole-rima (*mio*, *Dio*, *dolor*). Entro ciascuna strofa, il passaggio dai primi due tetrastici al terzo è inoltre marcato dal cambio del ritmo degli ottonari: agli ottonari di tipo dattilico presenti nei primi due tetrastici, con accenti fissi di 4^a e di 7^a, si alternano nel terzo gli ottonari di tipo trocaico, con *ictus* fisso in 3^a e 7^a posizione. Si riporta per intero la prima strofa della poesia:

Squallido manto di nubi
Grava le spalle del monte;

³¹³ Zucco, p. 160.

³¹⁴ /dde_v/ collega le tre strofe. Le prime due emistroke hanno ottonari con accento fisso di 4^a e di 7^a (modello dattilico), l'ultima emistrofa ha ottonari con accenti fissi di 3^a e di 7^a (modello trocaico).

³¹⁵ Soldani: «Qui le tre strofe di 12 ottonari appaiono suddivise a loro volta in tre unità substrofiche, ben evidenziate tipograficamente, con schema /paab_t : pccb_t : **pdde_v**/, dove il primo verso di ogni parte è un piano irrelato, l'ultimo un tronco di collegamento, e si assiste quindi all'utilizzo modulare della matrice 'vittorelliana' /paab_t/» (Soldani, p. 563).

Alto la chioma e la fronte
Splende nel libero sol.
Pesa sul cuor, ma non puote
Spegnere i baldi pensieri,
Premer gli affetti sinceri,
L'uggia nebbiosa del duol.
E pur c'è cui troppo suona
Lamentoso il verso mio,
Che di me parlando a Dio,
Par che obblii gli altrui dolor'.

(vv. 1-12)

Di seguito, l'ultima emistrofa tetrastica della seconda e della terza strofa:

Lascia l'ombre; e, sole o nembo,
Tenta l'alto, o verso mio:
Spera, esulta; o narra a Dio
Non il tuo gli altrui dolor'.

(vv. 21-24)

Sian di cantico, sian d'inno
A te l'ale, o verso mio:
Come nebbia in sole, in Dio
Leva e sperdi il tuo dolor.

(vv. 33-36)

Il ricorso all'ottonario con accento di 3^a, specialmente nella seconda e nella terza strofa, fa risaltare le sezioni in cui il poeta esorta i suoi versi a 'non rinchiudersi in sé'. La possibilità di alternare in uno stesso componimento l'«ottonario moderno» (cioè con accento di 3^a) e l'ottonario privo di tale accento è contemplata da Tommaseo nel trattato *Sul numero*, come un abbinamento che «aiuterebbe la musica a nuovi trovati». ³¹⁶

³¹⁶ Scrive Tommaseo nel trattato *Sul numero* (composto nel 1850 a Corfù, ma pubblicato postumo): «Una delle leggi del moderno ottonario è l'accento sulla terza; e pure Latini e Greci e i vecchi Italiani e gli Spagnuoli e i Francesi tuttodi non l'osservano. Chi dice che quella maniera di verso, alternato all'ottonario più saltellante, non aiuterebbe la musica a nuovi trovati?» (N. Tommaseo, *Sul numero*, in Id., *Opere*, II, a cura di M. Puppo, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1052). L'esempio di ottonario privo di accento di 3^a, riportato in nota da Tommaseo, non corrisponde però al tipo dattilico impiegato nella poesia.

Morfologia della strofa composta

Strofe composte isoversali

1. Strofe tetrastiche

A) Tavola metrica

1.1 Il tipo /AABC : BDDC/

$a_8abc_t : bddc_t$	[III, 82] <i>Al dolore amico</i> (4) ³¹⁷	Nessun esempio in Zucco Benzi 41 di p. 274, in settenari (<i>Art. I II</i>)
---------------------	---	---

1.2 Il tipo /APAB : PCCB/

$a_8pab_t : pccb_t$	[III, 96] <i>Il pensiero</i> (8) ³¹⁸	Simile a 2.5.3 di p. 168, che però non presenta la ripetizione di rime e parole rima
---------------------	---	--

1.3 Il tipo /PAAB : CCPB/

$p_8aab_t : ccpb_t$	[III, 143] <i>La foresta</i> (26) ³¹⁹	Simile a Zucco 2.2.2 di p. 167 Benzi 72 di p. 288 (<i>Adr. II VI</i>)
---------------------	--	---

1.4 Il tipo /PABC : BAAC/

$p_6abc_t : baac_t$	[IV, 164] <i>Pe' morti</i> (30) ³²⁰	Nessun esempio in Zucco
---------------------	--	-------------------------

B) Osservazioni

Sono quattro i tipi di strofa tetrastica composta, utilizzati ciascuno in un solo componimento.

Nel tipo [1.1] Tommaseo adotta uno schema con la rima /c_v/ continua, realizzando la quaterna rimica *dolor : cor : tesor' : amor* nelle due strofe di [III, 82] *Al dolore amico*. Il tipo è avvicinabile alla strofa tetrastica geminata di tipo [3.1], /AABC : DDBC/, con la differenza della asimmetria nella seconda emistrofa.

³¹⁷ Le emistrofe sono unite tipograficamente.

³¹⁸ Le strofe si concludono con il ritornello: «Giovanetti, aprite il cuore / alle gioie del pensiero».

³¹⁹ Le emistrofe sono unite tipograficamente.

³²⁰ Le emistrofe sono unite tipograficamente.

Lo schema [1.2] nel repertorio di Zucco è attestato dalla *Pace di Campoformio* di Monti,³²¹ che tuttavia, come avverte Soldani, non presenta la ripetizione di rime e parole rima impiegata da Tommaseo. Infatti le quattro strofe di [III, 96] *Il pensiero*, con schema /a₈pab_t : pccb_t/, si concludono ciascuna con un ritornello presente negli ultimi due versi: «Giovanetti, aprite il cuore / Alle gioie del pensier». Lo schema, con una asimmetria nella prima emistrofa, è avvicinabile alla strofa geminata di tipo [3.3] (/PAAB : PCCB/), del quale potrebbe costituire una variante: infatti questo tipo di strofa geminata (variante della anacreontica vittorelliana) è adottata in ottonari in due «canti» per fanciulli collocati in posizione assai vicina a questa poesia, [III, 92] *La notte. Canto di giovanette* e [III, 93] *Canto per fanciulli*.

Altra variazione della anacreontica vittorelliana è il tipo [1.3], con schema anch'esso in ottonari e che presenta una asimmetria nella seconda emistrofa: [III, 143] *La foresta*, con schema /p₈aab_t : ccpb_t/, che è l'unica poesia di Tommaseo avvicinabile, nella tematica trattata, al modello della ballata romantica.³²²

Nel tipo [1.4] (/PABC : BAAC/), realizzato in senari, la seconda emistrofa è avvicinabile a quella geminata di tipo [3.2] (/ABBC : ADDC/); nella prima emistrofa, alla terminazione piana irrelata in prima posizione, seguono *A* e *B* rime piane di collegamento e *C* rima tronca di collegamento. Lo schema /p₆abc_t : baac_t/ di [IV, 164] *Pe' morti* non è attestato dal repertorio di Zucco.

Tutte le realizzazioni di questi tipi strofici sono in versi parisillabi: tre in ottonari, una in senari.

2. Strofe pentastiche

A) Tavola metrica

sasab _t : cdcd _t	[III, 101] <i>Vita nuova</i> (4)	Nessun esempio in Zucco
--	----------------------------------	-------------------------

B) Osservazioni

Si conta un solo schema in settenari, impiegato in un solo componimento: [III, 101] *Vita nuova*, /sasab_t : cdcd_t/. Nella prima emistrofa si ha una corrispondenza tra sdruciole anarime in sede dispari e una rima in sede pari, la seconda emistrofa è formata da una coppia rimica alternata, entrambe terminano con la rima tronca di collegamento. Lo schema della prima emistrofa è avvicinabile alla strofa pentastica geminata di tipo [4.3] (/SASAB : SCSCB/), che conta due realizzazioni anch'esse in settenari. Lo schema della seconda emistrofa, in cui *S* è sostituita da una coppia rimica, corrisponde alla pentastica geminata di tipo [4.2] (/ABABC : DEDEC/). Ciascuna delle due strofe della poesia inizia con il medesimo verbo all'imperativo rivolto dal poeta a sé stesso: «Esci di te» (v. 1 e v. 11). Da notare il tentativo di saldare le due coppie di emistrofe tramite accorgimenti di natura fonica. Nella prima strofa, grazie all'assimilazione fonica tra la coppia rimica della prima emistrofa /a/ e la prima coppia rimica della seconda emistrofa /c/, (*immENso* : *intENso* , *sENti* : *vENti*). La parola-rima «senti», al v. 6, è in rima interna con «enti» nel penultimo verso della prima emistrofa; inoltre la ripetizione della sillaba tonica *en* intesse tutta la strofa:

³²¹ Zucco, p. 171.

³²² Sul tema del rapporto di Tommaseo con la ballata romantica cfr. C. Brunelli, *Tommaseo e la ballata romantica italiana*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento, I. Le dimensioni del popolare*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 22-23 maggio 2014; Rovereto, 4-5 dicembre 2014), a cura di M. Allegri e F. Bruni, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti-Accademia Roveretana degli Agiati, Venezia, 2016, pp. 251-262.

Esci di tE. NE' liberi
 SplENdor' del cielo immENso,
 Sul mar profoNdo E placido
 Degli ENti, il volo intENso
 Corra del tuo pENSier.

Ogni alito che sENti
 È uN'immortal parola;
 OgNi rEspir de' vENti
 È un ANgElo che vola,
 DE' moNdi messagger.
 (vv. 1-10)

Nella seconda strofa, la coppia rimica della prima emistrofa consuona con la prima coppia della seconda emistrofa (*mondi : trasfondi , apprendi : scendi*). La consonanza è rafforzata dalla medesima vocale atona *i* nelle terminazioni rimiche (*-ondi, -endi*). Anche le due terminazioni sdrucchiole consuonano tra loro (*aMPia , riteMPera*):

Esci di te. Nell'*ampia*
 Luce che avviva i moNDI
 Le tue virtù *ritempera*,
 Le gioie tue trasfONDI,
 Dilegua i tuoi dolor'.

Il tuo destino apprenDI;
 De' secoli le vie
 Sali, raggiando, e sceNDI,
 Concorde all'armonie
 Del provvidente Amor.
 (vv. 11-20)

Strofe composte anisoversali

3. Tetrastico + distico

*SSSA _t : SA _t	[III, 78.4] <i>Ma la legge, o Signor,</i>	Nessun esempio in Zucco
	<i>che dalle tenebre (2)</i>	
*ssa _t : sa _t	[III, 78.10] <i>Quante, o Signore,</i>	Nessun esempio in Zucco
	<i>aleggiano (2)</i>	

I due schemi sono espressione del medesimo sovra-tipo /SSSA : SA/, in cui *A* è rima tronca di collegamento. Uno schema è in endecasillabi, l'altro in settenari. Entrambi appartengono al polimetro [III, 78] *I sogni*, in cui Tommaseo sperimenta diversi tipi di strofa geminata o composta in cui ricorrono la serie di una, due e tre terminazioni sdrucchiole anarime seguite dalla rima tronca di

collegamento (cfr. le strofe geminate di tipo [1.1], [2.1], [3.6]). La seconda strofa è la distica geminata di tipo [1], anch'essa impiegata nel medesimo polimetro. L'accostamento di un tetrastico e di un distico non è attestato dal repertorio Zucco.

4. Tetrastico + esastico

*sssa _t : ssssa _t	[III, 78.11] <i>Ma in che ti vantì, o misero</i> (2)	Nessun esempio in Zucco
---	--	-------------------------

L'utilizzo di questo tipo appartiene esclusivamente al polimetro [III, 78] *I sogni*, per il quale si rimanda al commento del tipo precedente ([3]).

5. Pentastico + tristico

sasab _t : ccb _t	[II, 37] <i>Solitudine. A mia madre</i> (30) ³²³	Simile a Zucco 8.2.4 di p. 181, che ha un verso in più nella seconda emistrofa
---------------------------------------	---	--

La prima emistrofa di [II, 37] *Solitudine. A mia madre* è avvicinabile alla geminata di tipo [4.3] (/SASAB : SCSCB/), impiegata in settenari da Tommaseo per un componimento dedicato alla sorella, [II, 48] *A mia sorella nella morte di suo marito*; ma ricorre anche nella strofa pentastica composta isoversale di tipo [2]. La seconda emistrofa tristica, con schema /ccb_t/, è presente anche nella strofa composta di tipo [8].

Nel repertorio di Zucco non ci sono esempi di emistrofa pentastica seguita da emistrofa tristica.

6. Pentastico + tetrastico

a ₈ bbac _t : adde _t	[I, 3] <i>L'Italia</i> (10)	Nessun esempio in Zucco
--	-----------------------------	-------------------------

Nella poesia politica [I, 3] *L'Italia* la rima /c/ è continua in tutto il componimento, poiché tutte le strofe si chiudono con la parola-rima «dolor». Il disegno rimico della strofa è avvicinabile a quello della strofa geminata di tipo [3.2] (/ABBC : ADDC/) esteso tramite l'aggiunta, nella prima emistrofa, di una terminazione rimica piana davanti alla rima tronca di collegamento. Lo schema è realizzato in ottonari.

7. Esastico + ottastico

*a ₅ bsabc _t : desdesec _t	[II, 67.11] <i>Del primo amore</i> (2)	Simile a Zucco 9.1.1 di p. 182 per la prima emistrofa
--	--	---

Lo schema in quinari è inserito nella cantata [II, 67] *Memorie sparse*. La prima emistrofa potrebbe essere una variazione della geminata pentastica di tipo [4.2] (/ABABC : DEDEC/) con l'inserimento di una terminazione sdrucchiola anarima in terza posizione; lo stesso modello parrebbe agire sulla

³²³ Le emistrofe sono unite tipograficamente.

seconda emistrofa, dove le terminazioni sdrucciole anarime inserite sono due, rispettivamente in terza e in sesta posizione. Zucco non dà esempi di strofe costituite da esastico e ottastico.

8. Eptastico + tristico

sasassb_t : ccb_t

[II, 61] *A fanciulla ricca* (20)³²⁴ Nessun esempio in Zucco

La prima emistrofa è avvicinabile alla strofa eptastica geminata di tipo [6.2] (*/SASAASB : SCSCCSB/*) con l'inserimento di *S* terminazione sdrucciola anarima al posto di *A* rima piana in terzultima posizione. La seconda emistrofa tristica ricorre, nello schema */ccb_v/* anche nella strofa composta di tipo [5]. Il metro è un'estensione dello schema di [II, 37] *Solitudine. A mia madre* (*/sasab_t : ccb_v/*), anch'essa in settenari, tramite l'aggiunta di due terminazioni sdrucciole anarime in sede pre-finale della prima emistrofa.

³²⁴ Le emistrofe sono unite tipograficamente.

Morfologia della strofa indivisa

1. Strofe tetrastiche

A) Tavola metrica

1.1 Il tipo /ABAB/

aBaB	[III, 141.25] <i>E agli empi in fronte scritto</i> (6) [III, 142.10] <i>Figliuoli miei, qual suono</i> (4)	Nessun esempio in Zucco, ma cfr. 2.1.5 (/aB _t aB _t /) di Frugoni) e 2.1.9 (/a _s Ba _s B/) di Fantoni alle pp. 198-199
abab	[III, 79] <i>Dolore</i> (19)	Zucco 2.1.7 di p. 199
*abab	[III, 141.3] <i>Esci, infelice e bella</i> (1) [III, 141.15] <i>L'uom duro i nostri lai</i> (1)	Zucco 2.1.7 di p. 199
abab ₅	[II, 71] <i>Preghieria</i> (12)	Cfr. 2.1.12 che però ha tutti quinari
a ₈ bab	[III, 141.19] <i>Mio nemico - E perché sei</i> (3) [V, 205] <i>Gradi degli enti</i> (7)	Zucco 2.1.14 di p. 201
*a ₈ bab	[III, 141.13] <i>Questo suol di sangue intriso</i> (1)	Zucco 2.1.14 di p. 201
a ₈ b _t ab _t	[IV, 155] <i>L'amico nostro</i> (16)	Zucco 2.1.15/a di p. 201 Benzi 4 di p. 270 (<i>Tem.</i> III ult., <i>Er.</i> III ult.)
*a ₈ b _t ab _t	[III, 142.8] <i>Forti lance e a vincer dotte</i> (1)	Zucco 2.1.15/a di p. 201 Benzi 4 di p. 270 (<i>Tem.</i> III ult., <i>Er.</i> III ult.)
a ₈ b _t ab _t	[I, 27] <i>La croce di Savoia</i> (4)	Simile a Zucco 2.1.15/b di p. 201
a ₈ bab ₄	[III, 139.3] <i>Nel pensar che i figli vostri</i> (5)	Nessun esempio in Zucco
*a ₆ bab	[III, 141.9] <i>Dell'odio son figli</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
A ₁₀ b ₆ A ₁₀ b ₆	[III, 104] <i>Lo scrittore e l'umanità</i> (18)	«Variazione del classico schema di endecasillabi e settenari alternanti, attestato in Zucco 2.1.3 di p. 198» ³²⁵

³²⁵ Soldani, p. 585.

A ₆₊₆ B _t AB _t	[I, 26] <i>L'esule</i> (4)	Cfr. il tipo 2.1 di Zucco, pp. 197 ss. che non registra casi con doppi senari
---	----------------------------	---

1.2 Il tipo /AABB/

*a ₅ abb	[III, 141.7] <i>Stanca è la terra</i> (1)	Cfr. il tipo 2.3 di Zucco, p. 203, mai realizzato con quinari
*a ₈ abb	[III, 141.11] <i>La bestemmia dei morenti</i> (1)	Simile a Zucco 2.3.2 di p. 203
a ₈ ab _t b _t	[II, 69.2] <i>Come pioggia in primavera</i> (8)	Nessun esempio in Zucco

1.3 Il tipo /SASA/

sAsA	[III, 117] <i>D'un quasi cieco e presso a esser vedovo</i> (9)	Zucco 2.5.2 di p. 204
sasA	[V, 196] <i>Pregheira e amplesso</i> (5)	Zucco 2.5.3 di p. 204
sasa	[III, 123] <i>Giovinetta morta</i> (2) [IV, 157] [<i>San Michele</i>] <i>II. Inno</i> (21) [IV, 169] <i>Le Ceneri (Il dì 10 febbraio [...])</i> (9) [IV, 170] <i>Immortalità</i> (4)	Zucco 2.5.4/a di pp. 204-206 «è la quartina savioliana» (Soldani, p. 585)
*sasa	[III, 141.1] <i>Qual d'amorosa vergine</i> (1) [III, 141.4] <i>Or dove sono i rapidi</i> (1) [III, 141.16] <i>A viva forza squarciano</i> (1)	Zucco 2.5.4/a di pp. 204-206 «è la quartina savioliana» (Soldani, p. 585)
*s ₇ a ₅ s ₇ a ₅	[III, 141.18] <i>Deh! non volere appendere</i> (2) ³²⁶	Nessun esempio in Zucco
s ₅ a ₇ s ₇ A ₁₁	[V, 195] <i>La terra e i cieli</i> (17)	Da cfr. con Zucco 2.5.3 di p. 204
*s ₅ asa	[III, 141.2] <i>Tale ai due miseri</i> (1)	Zucco 2.5.6 di p. 206
S _{5s+5s} A _{5s+5s} S _{5s+5s} A _{5s+5s}	[V, 178] <i>I colori</i> (9)	Nessun esempio in Zucco

1.4 Il tipo /SSSS/

ssss	[V, 177] <i>La luce</i> (10)	Nessun esempio in Zucco
------	------------------------------	-------------------------

³²⁶ Nella seconda strofa la sdrucchiola è sostituita da una rima piana, con schema /a₇b₅a₇b₅/.

B) Osservazioni

Una premessa: numerosi schemi di strofa indivisa ricorrono all'interno di componimenti polimetrici, spesso con realizzazioni monostrofiche. Sono due i testi i cui titoli ricorrono spesso nel repertorio: l'«intermezzo di dramma» [III, 141] *Odio e amore*, che conta 164 versi, interamente composto di strofe indivise la cui misura varia dal tetrastico al decastico, e il polimetro [III, 142] *Montaperti*, di 88 versi, con strofe indivise che raggiungono la misura endecastica.

Per quanto riguarda la strofa tetrastica, gli schemi sono quasi tutti strutturati su due rime, con l'unica eccezione del tipo [1.4], formato da sole terminazioni sdrucchiole anarime (/SSSS/). Il repertorio testimonia la prevalenza degli schemi che presentano le terminazioni rimiche in serie alternata - i tipi [1.1] (/ABAB/) e [1.3] (/SASA/) -, che contano diciassette casi, mentre sono soltanto tre gli schemi in serie baciata del tipo [1.2] (/AABB/). Il tipo [1.1], su due rime alternate, risulta essere il più battuto, con dieci schemi contro i sette del tipo [1.3], in cui le sedi dispari ospitano una corrispondenza tra sdrucchiole anarime. Tommaseo non dà alcun esempio di schemi a rima abbracciata, la cui fortuna nel Settecento è ampiamente attestata dal repertorio di Zucco.

Il tipo [1.1] (/ABAB/) conta ben dieci schemi differenti, nei quali si osserva la preferenza per l'utilizzo dei versi parisillabi. Sono sette gli schemi che adottano i parisillabi: tre sono realizzati in ottonari; uno conclude la serie degli ottonari con un quadrisillabo, con strutturazione discendente (il disegno strofico di questa strofa sembra alludere a una saffica minore);³²⁷ uno è in senari; uno in doppi senari; uno schema alterna decasillabi e senari, rispettivamente in sede dispari e in sede pari, costituendo - come ha osservato Soldani - una «variazione del classico schema di endecasillabi e settenari alternanti, attestato in Zucco».³²⁸ Gli schemi in versi imparisillabi sono tre: uno alterna settenari ed endecasillabi, rispettivamente in sede dispari e pari; uno è di soli settenari; uno ottiene una strutturazione discendente concludendo con un quinario la serie di tre settenari.

Una considerazione sulle terminazioni tronche, che in tre schemi sono collocate nella sede pari del tetrastico, secondo un uso che - come testimonia Zucco - è iniziato da Chiabrera e da Ottavio Rinuccini.³²⁹ Gli schemi sono realizzati tutti con versi parisillabi. Quelli in ottonari, con schema /a₈b_tab_t/ (corrispondente al modello di Rinuccini), appartengono allo schema monostrofico [III, 142.8] *Forti lance e a vincer dotte* e alla poesia religiosa [IV, 155] *L'amico nostro*; il tipo è realizzato anche con la rima continua, a schema /a₈b_tab_t/, nella poesia politica [I, 27] *La croce di Savoia*, in cui ogni strofa si conclude con la parola-rima «libertà», entro un ritornello che si ripete con qualche variazione: «È un altar la libertà» (v. 4), «Ha sue croci libertà» (v. 8), «È un martirio libertà» (v. 12), «È un amor la libertà» (v. 16). Lo schema è impiegato in doppi senari nella poesia politica precedente, [I, 26] *L'esule*, con schema /A₆₊₆B_tAB_t/. Anche del tipo [1.2] è dato uno schema con rima tronca, la quale è collocata nel secondo distico a rima baciata delle otto strofe di [II, 69.2] *Come pioggia in primavera*, nella cantata [II, 69] *Sofia*, il cui schema /a₈ab_tb_t/ non ha precedenti nel repertorio di Zucco.

³²⁷ L'osservazione è di Soldani (Soldani, p. 559). Lo schema /a₈bab₄/ è adottato per tradurre il salmo 125 all'interno della novella in versi [III, 139] *Una serva* (cfr. la nota di Borlenghi in N. Tommaseo, *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 169).

³²⁸ Soldani, p. 585.

³²⁹ «La sede pari del tetrastico come sede preferenziale per la rima tronca si osserva a partire dal Chiabrera ([2.1.8]) e dal Rinuccini ([2.1.15])» (Zucco, p. 209).

Il tipo [1.2], a due rime bacciate /AABB/, conta soltanto tre schemi, due dei quali monostrofici e riconducibili entrambi al polimetro [III, 141] *Odio e amore*: uno è in quinari e uno è in ottonari. Lo schema con la rima tronca è già stato trattato nella conclusione al commento del tipo [1.1]. L'esiguo utilizzo del tipo a due rime bacciate da parte di Tommaseo rispecchia la sua scarsa fortuna nel Settecento, testimoniata da Zucco.³³⁰

Il tipo [1.3] (/SASA/) è adoperato in sette schemi diversi, tutti con versi imparisillabi. Il più impiegato è quello costituito da soli settenari, corrispondente alla quartina savioliana:³³¹ hanno infatti schema /sasa/ quattro poesie: [III, 123] *Giovinetta morta*; [IV, 157] [*San Michele*] II. Inno; [IV, 169] *Le Ceneri (Il dì 10 febbraio [...])*; [IV, 170] *Immortalità*. Le ultime due, collocate l'una di seguito all'altra, costituiscono un distico dedicato al tema della morte.³³² Il medesimo schema /sasa/ è impiegato in tre realizzazioni monostrofiche appartenenti al polimetro [III, 141] *Odio e amore*, nel quale se ne sperimentano anche due varianti, una in quinari (/s₅sasa/) e una che alterna settenari e quinari (/s₇a₅s₇a₅/). Nella prima strofa del polimetro [III, 141] *Odio e amore*, Tommaseo accorpa a una quartina di settenari quella di quinari, coinvolte da un medesimo periodo sintattico, marcato dalla similitudine (*Qual... Tale*):

Qual d'amorosa vergine
 Con lieve mano il velo
 Alza la madre, e liberi
 Volan gli sguardi al cielo;
 Tale ai due miseri,
 Di miglior sorte
 Gentil messaggio,
 Venne la morte.
 ([III, 141] *Odio e amore*, vv. 1-8)

La poesia [V, 178] *I colori* ha quartine di doppi quinari, il primo emistichio dei quali è sempre sdrucchiolo; di conseguenza, in ogni quartina si alternano due versi differenti: nelle sedi dispari i doppi quinari hanno entrambi gli emistichi sdrucchioli, nelle sedi pari essi hanno sdrucchiolo solo il primo emischio, sono cioè endecasillabi rolliani. Si riporta la prima delle nove strofe del componimento:

Minuta gocciola d'acqua finissima
 Nutre invisibili abitatori:
 Così nel candido raggio s'annidano,
 Famiglia unanime, tutti i colori
 ([V, 178] *I colori*, vv. 1-4)

³³⁰ «La scarsa fortuna della forma a due rime bacciate si spiegherà con la monotonia ingenerata dal suo risolversi in una serie di distici» (Zucco, p. 211).

³³¹ La storia della quartina «detta 'savioliana' dal nome dell'autore degli *Amori*» è ricostruita da Zucco (Zucco, pp. 212-213), che rimanda anche allo studio di Antonio Pinchera: A. Pinchera, *La quartina settenaria «elegiaca» negli Amori di Ludovico Savioli*, in *Chi l'avrebbe detto. Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, a cura di C. Bologna, P. Montefoschi e M. Vetta, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 260-281). Lo schema è divenuto una forma fissa dell'odecanzonetta (cfr. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 141).

³³² La continuità fra i due componimenti è marcata dalla collocazione della medesima parola nella sede iniziale della prima quartina (corsivi miei): «Sul capo mio le *ceneri*» ([IV, 169] *Le Ceneri*, v. 1); «Ascenderà dal *cenere*» ([IV, 170] *Immortalità*, v. 1).

Lo schema potrebbe addirittura risciversi come una coppia di tetrastiche geminate, ciascuna composta da tre quinari sdruciolli anarimi seguiti da una rima piana di collegamento, schema /s₅ssa : s₅ssa/. Si tratta però di uno schema non adoperato da Tommaseo, il quale nelle geminate di questo tipo impiega sempre la tronca finale di collegamento (cfr. la tetrastica geminata di tipo [3.6], della quale è sperimentato uno schema in doppi quinari conclusi da un quinario tronco).

Sono quattro gli schemi in cui si alternano diverse misure versali: uno di settenari ed endecasillabi, rispettivamente in posizione dispari e pari;³³³ uno che conclude con l'endecasillabo la serie di settenari, con strutturazione ascendente;³³⁴ uno (di cui già si è scritto) che alterna settenari e quinari, rispettivamente in posizione dispari e pari. Uno utilizza addirittura tre misure versali, nelle diciassette strofe di [V, 195] *La terra e i cieli*, in cui ciascuna strofa si apre con un quinario sdruciollo, seguito da due settenari (uno piano e uno sdruciollo) e infine dalla chiusura endecasillabica, con schema /s₅a₇s₇A₁₁/. Si veda la prima strofa:

Ascese il Gogota,
 Le man trafitte stese,
 Orando, e tutti i secoli
 In un amplesso e in un pensier comprese.
 (vv. 1-4)

A questa poesia segue, nel volume di *Poesie*, [IV, 196] *Preghiera e amplesso*, nelle cui quartine la serie di tre settenari è conclusa da un endecasillabo: i metri delle due poesie sono simili, differenziandosi soltanto per la presenza, nella prima, del quinario in sede iniziale.

Il tipo [1.4], realizzato interamente in settenari sdruciolli, ha una sola realizzazione nelle dieci strofe di [V, 177] *La luce*, con schema /ssss/.³³⁵

Versi impiegati:

quinari	2	[III, 141.7]; [III, 141.2]
settenari e quinari	2	[II, 71]; [III, 141.18]
settenari, quinari e endecasillabi	1	[V, 195]
settenari e endecasillabi	4	[III, 141.25]; [III, 142.10]; [III, 117]; [V, 196]
settenari	11	[III, 79]; [III, 141.3]; [III, 141.15]; [III, 123]; [III, 141.1]; [III, 141.4]; [III, 141.16]; [IV, 157]; [IV, 169]; [IV, 170]; [V, 177]
senari	1	[III, 141.9]

³³³ Un precedente dello schema /sAsA/ è attestato da Zucco: «Versi dispari settenari e pari endecasillabi ha la strofa fantoniana che Solerti denomina “sistema giambico III catalettico”» (Zucco, p. 214).

³³⁴ Sulle quartine con strutturazione ascendente, scrive Zucco: «Probabilmente su suggestione pariniana (della *Caduta*), Luigi Lamberti elabora due forme a struttura ascendente: di settenari con verso conclusivo endecasillabo ([2.5.3]) nell'ode *Il buon augurio*, di quinari e verso finale doppio quinario, con versi pari tronchi, nella *Versione di un'Ode di Alceo* ([2.5.8])» (Zucco p. 214)

³³⁵ I settenari con schema /ssss/ non sono registrati da Zucco fra gli schemi dell'ode-canzone, ma come metro di traduzione da Orazio: sono composte di settenari sdruciolli le «128 quartine dell'ode *Al suon di questa cetera* del Rinuccini (p. 134); il tetrastico /ssss/ sarà ripreso da G.B. Brancadori in un *Capitolo al Signor Abate Nelli* che, con la risposta di questo nello stesso metro, si legge in appendice alle rime dei coniugi Zappi» (Zucco, p. 96).

ottonari	8	[III, 141.11]; [II, 69.2]; [III, 141.13]; [III, 141.19]; [V, 205]; [III, 142.8]; [IV, 155]; [I, 27]
ottonari e quadrisillabi	1	[III, 139.3]
decasillabi e senari	1	[III, 104]
doppi quinari	1	[V, 178]
doppi senari	1	[I, 26]

Tra gli imparisillabi prevalgono gli schemi di settenari con undici casi, seguiti dagli ottonari con otto casi. In quattro schemi l'endecasillabo si trova usato con il settenario: quando gli endecasillabi sono due, essi occupano le sedi pari (due casi); se isolato, l'endecasillabo occupa la sede finale del tetrastico (due casi).

2. Strofe pentastiche

A) Tavola metrica

2.1 Il tipo /AABBT/

*A ₁₀ ABBT	[III, 141.24] <i>Dio de' forti, chi son gl'insensati</i> (1)	Cfr. prima emistrofa di Zucco 3.7.3 di p. 148
-----------------------	--	---

2.2 Il tipo /ABABC/

a ₈ abc _t + zc _t	[III, 110] <i>Il matrimonio</i> (113 vv.) ³³⁶	Cfr. prima emistrofa di Zucco 3.1.7, p. 145
---	--	---

2.3 Il tipo /ABBPA/

a ₆ bbpa ₃	[II, 51] <i>A un albero che si riflette nella spera della mia stanza</i> (5)	Nessun esempio in Zucco
----------------------------------	--	-------------------------

2.4 Il tipo /SASSA/

*S ₅ assa	[III, 141.6] <i>Pietà de' miseri</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
----------------------	--	-------------------------

B) Osservazioni

Sono solo quattro gli schemi in cui Tommaseo impiega le strofe pentastiche, il cui utilizzo è raro anche nella produzione settecentesca registrata da Zucco.³³⁷ Ciascuno schema corrisponde a un'unica realizzazione.

³³⁶ Ode ritornellata.

³³⁷ Zucco riporta il giudizio di Quadrio sulle strofe di misura pentastica, che egli chiama «quinta rima»: «È il vero però, che tutti i predetti Metri sono di grazia mancanti, e meschini assai. Quindi o non furono mai da un Poeta di nome usati, o

Sono monostrofiche le realizzazioni del tipo [2.1] e [2.4], entrambe appartenenti al polimetro [III, 141] *Odio e amore*: il tipo [2.1] (/AABBT/), in decasillabi, presenta uno schema con due coppie rimiche bacciate concluse in sede finale dalla terminazione tronca irrelata; il tipo [4] (/SASSA/), in quinari, ha una sola coppia rimica, mentre fa corrispondere le terminazioni sdrucchiole anarime in prima, terza e quarta sede.³³⁸ I tipi potrebbero rappresentare l'estensione, tramite l'aggiunta di un verso, di due strofe tetrastiche indivise presenti nel medesimo polimetro: il [2.1] estenderebbe la strofa tetrastica di tipo [1.2] (/AABB/) tramite l'aggiunta della tronca irrelata finale; il [2.4] aggiungerebbe una sdrucchiola anarima in sede pre-finale alla tetrastica di tipo [1.3] (/SASA/), di cui nel polimetro è data anche una realizzazione in quinari.

Il tipo [2.2] ha due rime piane alternate seguite dalla rima tronca di collegamento. È lo schema dell'ode ritornellata [III, 110] *Il matrimonio*. Lo schema, realizzato in ottonari, come ha scritto Soldani, «contamina la forma dell'ode-canzonetta con un vero e proprio ritornello, che interrompe (irregolarmente) la sequenza strofica (a schema /a₈babct, xc_v/, con ripetizione frequente delle stesse parole rima sia per /c_v/ che per /x/))». ³³⁹ La rappresentazione dello schema non riproduce tutte le realizzazioni in cui lo schema-base è variato nel testo dialogato della poesia: un ritornello di due versi, recitato dal coro, interrompe con ritmo irregolare la sequenza strofica, talvolta dopo una strofa, talvolta dopo gruppi di due o tre strofe. Tale strofa-*refrain* (con schema /zc_v/) non è sempre identica, anche se alcune parole e alcuni versi si ripetono identici. La terminazione tronca del ritornello, /c_v/, in analogia con la ballata antica è in rima con l'ultimo verso della strofa precedente (e di tutte le strofe precedenti, in caso di gruppi di più strofe); la terminazione piana /z/ del ritornello è talvolta - ma non sempre - in rima con /a/ della strofa precedente (ed esclusivamente della strofa precedente, in caso di gruppi di più strofe).³⁴⁰

Il tipo [2.3] /ABBPA/ è formato da due coppie rimiche - *A* è collocata in prima e ultima sede, mentre *B* costituisce un distico a rima baciata - e da una terminazione piana irrelata in sede pre-finale. Lo schema /a₆bbpa₃/ è realizzato da una serie di quattro senari conclusi da un trisillabo, con strutturazione discendente, e appartiene alla poesia [II, 51] *A un albero che si riflette nella spera della mia stanza*.³⁴¹

3. Strofe esastiche

A) Tavola metrica

3.1 Il tipo /ABABCC/

ababcc	[V, 181] <i>I colori, le voci, gli aliti</i> Zucco 4.1.9 di p. 224 <i>delle cose</i> (10)
--------	--

al più una qualche rarissima volta per cercar varietà [...]» e, commentando i risultati del proprio repertorio, osserva: «E in effetti la misura dei cinque versi non è uno spazio strofico molto produttivo» (Zucco, p. 219).

³³⁸ Un possibile precedente del tipo /SASSA/, realizzato in ottonari, è attestato da Zucco: «Schemi pentastici con una coppia rimata e tre versi anarimi piani o sdrucchioli sono utilizzati da Corsetti-Bertola e da Cassoli nelle loro traduzioni da Orazio. [...] il solo schema cassoliano I.25 - /s₈assa/ - ha rima tra i vv. 2-5 (vedi sez. 3.2)» (Zucco, pp. 221-222).

³³⁹ Soldani, p. 562 (in nota).

³⁴⁰ Per l'ode-ritornellata nel Settecento, cfr. Zucco, p. 104, dove si danno alcuni esempi di testi che «prevedono l'utilizzo di strofe-*refrain* intercalate nella serie strofica».

³⁴¹ Il tipo non è attestato in Zucco, che però riporta uno schema in settenari (/pabba/) di Fantoni, in cui la terminazione piana irrelata è in prima posizione. È il tipo 3.4.5 (Zucco, p. 219).

3.2 Il tipo /SASABB/

sasabb	[III, 116] <i>L'elemosina</i> (10)	Zucco 4.4.3 di p. 231
--------	------------------------------------	-----------------------

3.3 Il tipo /AABCBC/

A ₁₀ ABC _t BC _t	[I, 20] <i>L'Italia e l'Europa nel 1848</i> (4)	Simile a Zucco 4.5.5 di p. 232 per la successione delle rime. Potrebbe essere una variazione della strofa del coro dell'atto III dell' <i>Adelchi</i> (/A ₆₊₆ AB _t CCB _t /) utilizzata anche in decasillabi da Tommaseo
--	---	---

3.4 Il tipo /AABCCB/

a ₈ ab _t ccb _t	[I, 33.1] <i>Troppo è libero lo sguardo</i> (4) ³⁴²	Nessun esempio in Zucco
A ₁₀ AB _t CCB _t	[I, 33.2] <i>Questo lento languor che m'atterra</i> (4)	Nessun esempio in Zucco
A ₆₊₆ AB _t CCB _t	[I, 33.3] <i>Di cielo, di luce, di spirito e d'onda</i> (4)	Nessun esempio in Zucco. «Corrisponde alla strofa del coro dell'atto III dell' <i>Adelchi</i> » ³⁴³
A ₆₊₆ AB _t CCB _t	[IV, 168] <i>Il transito</i> (2)	Nessun esempio in Zucco «variazione dello schema manzoniano precedente, con replicazione della rima tronca nelle due strofe» ³⁴⁴

3.5 Il tipo /AABSSB/

aabssb	[V, 193] <i>I mondi</i> (5)	Nessun esempio in Zucco
--------	-----------------------------	-------------------------

3.6 Il tipo /ABABBA/

ababba	[V, 180] <i>I corpi</i> (6)	Nessun esempio in Zucco
--------	-----------------------------	-------------------------

³⁴² La prima strofa però ha schema /a₈bc_tabc_t/.

³⁴³ Soldani, p. 583, che rimanda a P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni*, cit., p. 193.

³⁴⁴ Soldani, p. 583.

3.7 Il tipo /ABABPT/

*a ₅ babpt	[III, 141.20] <i>Misera, a Dio</i> (1)	Cfr. prima emistrofa di Zucco 4.4.2 di p. 153
*a ₈ babpt	[III, 141.22] <i>Fuggirai de' molli affetti</i> (1)	Cfr. prima emistrofa di Zucco 4.4.2 di p. 153

3.8 Il tipo /ABACBC/

abacbc	[III, 118] <i>A una marchesa partoriente</i> (18)	Nessun esempio in Zucco
*a ₈ bac _t bc _t	[III, 142.7] <i>D'un concerto di lamenti</i> (1)	Nessun esempio in Zucco

3.9 Il tipo /ABACCB/

*A ₁₀ B _t ACCB _t	[III, 141.5] <i>Qui nel lume de' cerchi superni</i> (1)	Nessun esempio in Zucco. Potrebbe essere una variazione della strofa del coro dell'atto III dell' <i>Adelchi</i> (/A ₆₊₆ AB _t CCB _t /) utilizzata anche in decasillabi da Tommaseo
---	---	---

3.10 Il tipo /ABASSB/

AB _t Assb _t	[III, 134] <i>In morte di Giovanna Mannelli-Galilei</i> (9) ³⁴⁵	Nessun esempio in Zucco
-----------------------------------	--	-------------------------

3.11 Il tipo /SSASSA/

ssassa	[I, 36] <i>Nelle nozze di Temistocle Mariotti milite italiano decorato della medaglia d'onore con Ada nipote a Girolamo Segato e al dottor Pier Viviano Zecchini</i> (3)	Nessun esempio in Zucco, ma cfr. 4.5.7 di p. 232
--------	--	--

3.12 Il tipo /ABBAPT/

³⁴⁵ /b_t/ collega la prima e la seconda strofa (*segui : fiori*), inoltre la terza e la quarta strofa (*amor' : Signor*).

*a ₈ bbapt	[III, 141.12] <i>Degli oppressi il pio consiglio</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
-----------------------	--	-------------------------

3.13 Il tipo /ABBCAC/

a ₈ bbc ₇ ac _t	[III, 113] <i>A sposa novella</i> (4) ³⁴⁶	Nessun esempio in Zucco
---	--	-------------------------

3.14 Il tipo /ABCABC/

*a ₈ bcabc	[V, 210.3] <i>Infelice, e tra i rottami</i> (1)	Zucco 4.5.1, p. 232 uno schema analogo in endecasillabi
-----------------------	---	---

3.15 Il tipo /ABCBCA/

*a ₆ bcbca	[III, 141.8] <i>Rosseggian di sangue</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
-----------------------	--	-------------------------

3.16 Il tipo /ATBABT/

*atbabt	[III, 142.2] <i>O donne fiorentine</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
---------	--	-------------------------

B) Osservazioni

Il repertorio registra sedici tipi di strofa esastica indivisa, realizzati in ventuno schemi differenti. Nessuno schema è impiegato più di una volta.

Un esempio della sperimentazione di questa misura strofica è dato dal polimetro [I, 33] *Presente e avvenire*, nel quale ricorrono tre diverse realizzazioni della strofa esastica indivisa di tipo [3.4] (/AABCCB/). L'unica eccezione è rappresentata dalla prima strofa del polimetro (sez. *L'Uomo*), che diversamente da tutte le altre ha schema /a₈bc₇abc₇/ (il tipo [3.14]).³⁴⁷ Tommaseo impiega una diversa misura versale per ciascuna delle tre parti che compongono la poesia (intitolate *L'Uomo*, *L'Umanità*, *Il Tempo*): nella prima parte lo schema è in ottonari (/a₈ab₇ccb₇/), nella seconda in decasillabi (/A₁₀AB₇CCB₇/), nella terza in doppi senari (/A₆₊₆AB₇CCB₇/), disposti secondo una struttura crescente. Il modello di partenza è rappresentato presumibilmente dallo schema in doppi senari, che «corrisponde alla strofa del coro dell'atto III dell'*Adelchi*».³⁴⁸ Lo schema del coro manzoniano, in doppi senari, è impiegato anche nella poesia [IV, 168] *Il transito*, con la differenza che la rima tronca è continua nelle due strofe,³⁴⁹ con schema /A₆₊₆AB₇CCB₇/.

³⁴⁶ Ciascuna strofa si chiude con un ritornello, con lievi variazioni: «Ha la gioia il suo pudor», v. 6; «Ha l'ingegno il suo pudor», v. 11; «Hanno anch'esse il suo pudor», v. 18; «Vuole anch'ella il suo pudor», v. 24.

³⁴⁷ Questo è il testo della prima strofa: «Troppo è libero lo sguardo, / E comprende in un sol giro / Monti, abissi, e terra e ciel; / Troppo il piede infermo e tardo. / Spesso il fiume del desiro / Si raddensa in pigro gel» (vv. 1-6). Cfr. il tipo 4.5.1 di Zucco, p. 232 (si tratta però di uno schema in endecasillabi su tre rime piane).

³⁴⁸ Soldani, p. 583.

³⁴⁹ Soldani, p. 583.

potrebbero essere i due schemi in decasillabi del tipo [3.3] (/AABCBC/) con *C* rima tronca e [3.9] (/ABACCB/) con *B* rima tronca.

I casi in cui gli schemi esastici prevedono l'utilizzo di tre rime sono sette: i tipi [3.1], [3.4], [3.8], [3.9], [3.13], [3.14], [3.15]. Sono tre quelli che utilizzano due rime e una corrispondenza di sdruciole anarime: i tipi [3.2] (/SASABB/),³⁵⁰ [3.5] (/AABSSB/) e [3.10] (/ABASSB/).³⁵¹ Va però rilevata la presenza di uno schema su due rime, il tipo [3.6] (/ABABBA/) della poesia [V, 180] *I corpi*, che non è testimoniato dal repertorio di Zucco.³⁵² Si conta infine uno schema con una sola coppia rimica, il tipo [3.11] (/SSASSA/) della poesia [I, 36] *Nelle nozze di Temistocle Mariotti*.³⁵³

Ricorrono solamente all'interno di realizzazioni monostrofiche i seguenti tipi: il tipo [3.16] (/ATBAPT/) di [III, 142] *Montaperti* che costituisce l'unico caso in cui sono impiegate due rime e una corrispondenza di tronche anarime; i tipi [3.7] (/ABABPT/), realizzato in due schemi, e [3.12] (/ABBAPT/), entrambi appartenenti al polimetro [III, 141] *Odio amore*, che impiegano due coppie rimiche, una piana anarima e una tronca anarima.

La composizione prevalente delle strofe esastiche è in due tristici.³⁵⁴ Sono composti da due tristici ben nove tipi impiegati da Tommaseo:³⁵⁵ il tipo [3.8] di *Una marchesa partoriente*, schema /ababc/; il tipo [3.11] di [I, 36] *Nelle nozze...*, schema /ssassa/; il tipo [3.13] di [III, 113] *A sposa novella*, schema /a₈bbc₁ac₁/; il tipo [3.10] di *In morte di Giovanna Mannelli-Galilei*, schema /AB_tAssb_v/; i quattro schemi monostrofici [3.9], [3.15] e [3.16] tutti nel polimetro [III, 141] *Odio e amore*; il tipo [3.14] impiegato come strofa conclusiva del polimetro [V, 210] *L'intero*. Sono quattro i tipi composti da tetrastico e distico: i tipi [3.1] e [3.2], corrispondenti al sovra-tipo /XYXYZZ/; i tipi [3.7] e [3.12], realizzati rispettivamente in due schemi monostrofici e in uno schema monostrofico nel polimetro [III, 141] *Odio e amore*. Sono tre i tipi composti da distico e tetrastico: il tipo [3.3], i tipi [3.4] e [3.5], riassumibili nel sovra-tipo /XXYZZY/. Vi è infine un unico caso di triplo distico (il tipo [3.6]), con schema su due rime /ababbA/.

Conclude le strofe con un ritornello la già citata [III, 113] *A sposa novella*, con schema /a₈bbc₁ac₁/; il verso finale di ciascuna strofa recita: «Ha la gioia il suo pudor» (v. 6); «Ha l'ingegno il suo pudor» (v. 11); «Hanno anch'esse il suo pudor» (v. 18); «Vuole anch'ella il suo pudor» (v. 24).

Versi impiegati:

quinari	1	[III, 141.20]
---------	---	---------------

³⁵⁰ Sulla fortuna nel Settecento del tipo /SASABB/, impiegato da Tommaseo in [III, 116] *L'elemosina*, scrive Zucco: «Del tipo /SASABB/, poi frugoniano e destinato a una grande fortuna, va segnalata l'attestazione nei cori di due tragedie del Gravina: realizzato con settenari nel *Papiniano* (atto I, 6 strofe) e con ottonari nell'*Appio Claudio* (atto II, 10 strofe, con intercalare di due ottonari a rima baciata)» (Zucco, p. 233).

³⁵¹ Le realizzazioni di Tommaseo trovano un riscontro nella prevalenza di questi tipi di strofa nel Settecento, come osserva Zucco: «Nella quasi totalità dei casi gli schemi esastici prevedono l'utilizzo di tre rime, oppure di due rime e una corrispondenza tra sdruciole anarime» (*ibidem*).

³⁵² Scrive Zucco: «Non trovano continuazione nel '700 i due schemi esastici su due rime utilizzati dal Chiabrera: /AaBAbB/ (*Canzoni sacre* XIV) e /aBAABb/ (*Canzoni erotiche* XVIII)» (*ibidem*).

³⁵³ Zucco registra un unico schema avvicinabile a questo tipo, il 4.5.7 di p. 232, che però dispone con asimmetria i due tristici (/sassa/).

³⁵⁴ La preferenza di Tommaseo per la strutturazione in due tristici delle strofe esastiche non è in linea con la prevalenza, nel Settecento, delle composizioni in tetrastico e distico registrata da Zucco (Zucco, p. 233).

³⁵⁵ Il repertorio di Zucco registra soltanto due schemi che «presentano un disegno rimico scomponibile in due tristici: sono l'esastico utilizzato dal Parini per l'*Egloga pescatoria* delle *Rime di Ripano Eupilino* e quello passato dal Frugoni (*Per una novella monaca*) al Perotti (*Per la nascita dell'Arciduca d'Austria*) e al Monti di un'ode del 1779 *A Don Filippo Caetani*» (ivi, p. 234). Il tipo 4.5.1 di Zucco, p. 232 ha schema /ABCABC/; il tipo 4.5.2 ha schema /asabsb/.

settenari	7	[V, 193]; [V, 180]; [V, 181]; [III, 118]; [III, 142.2]; [III, 116]; [I, 36]
settenari e endecasillabi	1	[III, 134]
senari	1	[III, 141.8]
ottonari	6	[I, 33.1]; [III, 141.22]; [III, 142.7]; [III, 141.12]; [III, 113]; [V, 210.3]
decasillabi	3	[I, 20]; [I, 33.2]; [III, 141.5]
doppi senari	2	[I, 33.3]; [IV, 168]

I versi parisillabi, con dodici schemi, prevalgono sugli imparisillabi che ne contano nove. I sei schemi in ottonari eguagliano quasi i settenari. Si registra un unico uso contestuale di endecasillabi e settenari, in [III, 134] *In morte di Giovanna Mannelli-Galilei*, in cui sono in endecasillabi e settenari rispettivamente il primo e il secondo tristico, e che con una asimmetria fa corrispondere una terminazione rimica tronca in seconda e in ultima posizione, schema /AB_tAssb_t/.

4. Strofe eptastiche

A) Tavola metrica

4.1 Il tipo /AABCCBT/

a ₈ abc ₈ cbt	[III, 142.1] <i>Quando, o padre, all'Apparita</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
-------------------------------------	---	-------------------------

4.2 Il tipo /ABABBCC/

ababbcc	[II, 60] <i>A donna povera</i> (4)	Variante di Zucco 5.1.2 di p. 236
---------	------------------------------------	-----------------------------------

4.3 Il tipo /SASAABB/

sasaabB	[V, 213] <i>I mondi: l'unità delle forze</i> (4) [V, 214] <i>La redenzione: gli aliti, il sangue, i mondi</i> (8)	Nessun esempio in Zucco
---------	--	-------------------------

4.4 Il tipo /ABABCCT/

*ababcct	[III, 141.17] <i>L'elmo dislaccia, e scingi</i> (1)	Cfr. prima emistrofa di Zucco 5.1.1 di p. 157
----------	---	---

4.5 Il tipo /ABACBCT/

*a ₈ bac ₈ bct	[III, 141.14] <i>Qui con noi fermò suo nido</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
--------------------------------------	---	-------------------------

4.6 Il tipo /ABBACD(D)C/

*a ₆ bbac _i d(d) _{c_t}	[III, 141.10] <i>Il mostro gigante</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
---	---	-------------------------

4.7 Il tipo /A(A)BBC(C)D(D)EE/

A(a)BbC(c)D(d)Ee	[III, 77] <i>Le memorie dell'uomo.</i> <i>A Gino Capponi</i> (14)	Nessun esempio in Zucco
------------------	--	-------------------------

4.8 Il tipo /ABCCABB/

a ₈ bccabb	[III, 88] <i>Carità</i> (3) ³⁵⁶	Nessun esempio in Zucco
-----------------------	--	-------------------------

4.9 Il tipo /SASABSB/

sasabsb	[II, 58] <i>Affetti, errore,</i> <i>ravvedimento. A ***</i> (12)	Zucco 5.3.1 di p. 237
---------	---	-----------------------

4.10 Il tipo /SASASBB/

sasasbB	[II, 47] <i>Il morire</i> (4) ³⁵⁷	Zucco 5.4.9 di p. 238
---------	--	-----------------------

B) Osservazioni

Il repertorio registra dieci tipi di strofa eptastica, realizzati in dieci schemi differenti. Il solo tipo [4.3] ricorre due volte, nelle due sezioni che compongono [V, 213] *La creazione e la redenzione diffusa*, il testo conclusivo del volume di *Poesie*: [V, 213] *I mondi: l'unità delle forze* e [V, 214] *La redenzione: gli aliti, il sangue, i mondi* sono infatti realizzate con strofe eptastiche indivise, a schema /sasaabB/.

I tipi [4.2] (/ABABBCC/) e [4.3] (/SASAABB/) sono espressione del medesimo sovra-tipo /XYXYZZ/: nel tipo [4.2] X, Y e Z sono terminazioni rimiche piane; nel tipo [4.3] X è realizzato dalla corrispondenza di sdruciole anarime. Nel tipo [4.2] (/ABABBCC/) è realizzato in soli settenari, con schema /ababbcc/, nell'ode-canzonetta [II, 60] *A donna povera*.³⁵⁸ Come ha osservato Zucco, nel tipo /ABABBCC/ «si riscontra una struttura di canzone con fronte di due piedi distici, *concatenatio*, sirma anch'essa distica, secondo lo schema /AB : AB ; B , CC/». ³⁵⁹ Lo schema è infatti impiegato da Tommaseo nella canzone antica [IV, 166] *Il perdono de' defunti a' viventi*, composta di sei strofe di

³⁵⁶ Ciascuna strofa si chiude con un ritornello, con variazioni: «non hai viscere d'amore» v. 7; «non intendi il vero amore» v. 14; «non salisti al sommo amore» v. 21.

³⁵⁷ La prima e la seconda strofa sono collegate da /bB/. La terza e la quarta strofa sono collegate da assonanza: nella terza strofa /B/ è la parola «letto» (v. 21), nella quarta /B/ è la parola «stesso» (v. 28).

³⁵⁸ Lo schema è assai vicino a quello di Lorenzo Da Ponte registrato da Zucco (il tipo 5.1.2 di p. 236), che ha però in posizione finale un endecasillabo. Zucco specifica in nota che si tratta della «traduzione del Salmo *Miserere mei, Deus...*» (Zucco, p. 236).

³⁵⁹ Zucco, p. 238.

endecasillabi e settenari a schema /aB, aB; bcC/. Uno schema analogo è impiegato nella ballata antica [II, 59] *A giovanetta*, la quale è posta accanto a [II, 60] *A donna povera* a partire dalla prima raccolta poetica di Tommaseo, le *Confessioni*: il disegno rimico di questa ballata antica, con schema /Xyyz + AB, AB; Bccz/, almeno per quanto riguarda la fronte (/AB, AB/) e la volta (/Bccz/), tolta ovviamente la rima chiave finale, è identico a quello dell'ode-canzonetta, che nella prima versione delle *Confessioni* era introdotta da una strofa di tre versi, in analogia con la ripresa caratteristica del metro della ballata.³⁶⁰

Per quanto riguarda gli schemi monostrofici all'interno dei polimetri, il tipo [4.1] è realizzato in ottonari, con schema /a₈abc₈bt/, all'interno del polimetro [III, 142] *Montaperti* e potrebbe rappresentare l'estensione della strofa esastica di tipo [3.4] (/AABCCB/), con l'aggiunta di una tronca anarima in sede finale. I tipi [4.4] e [4.5] sono strutturati anch'essi su tre coppie rimiche con terminazione tronca anarima in sede finale e sono impiegati nel polimetro [III, 141] *Odio e amore*, risultando assai simili: il primo ha schema /ababcct/, in settenari, il secondo dispone gli ottonari nello schema /a₈bac₈bt/. Nel medesimo polimetro ricorre anche l'altro schema monostrofico, il tipo [4.6], realizzato su quattro rime, una delle quali tronca: /a₆bbac₆d(d)c₆/.

Il tipo [4.7] (/A(A)BBC(C)D(D)EE/), se si prescinde dalla collocazione in rima interna delle terminazioni rimiche piane, realizza uno schema di tutte rime bacciate. In [III, 77] *Le memorie dell'uomo. A Gino Capponi* infatti due settenari, collocati in terza e in settima posizione, si inseriscono nella serie degli endecasillabi, secondo lo schema /A(a)BbC(c)D(d)Ee/. Di conseguenza, ciascun endecasillabo o è in rima con il settenario successivo oppure - nel caso di due endecasillabi consecutivi - è in rima interna con il primo emistichio quinario o settenario dell'endecasillabo seguente (in questo caso gli endecasillabi sono frottolati). Sulla riuscita del metro, Tommaseo interrogava l'amico Capponi in una lettera del 15 dicembre 1835: «Il metro suona egli quella concatenazione di cose, ch'io intendevo d'esprimere?».³⁶¹

Il tipo [4.8] è realizzato in ottonari, con schema /a₈bccabb/, nella poesia [III, 88] *Carità*. Un ritornello si ripete, con qualche variazione, nell'ultimo verso di ciascuna strofa: «non hai viscere d'amore» (v. 7), «non intendi il vero amore» (v. 14), «non salisti al sommo amore» (v. 21). La parola-rima «amore» conclude tutte e tre le strofe della poesia.

Fanno uso di sdruciole anarime i tipi [4.9], [4.10] e il tipo [4.3] commentato in precedenza. Il tipo [4.9] presenta un tetrastico con sdruciole anarime in posizione dispari, seguito da un tristico con sdruciole centrale, ed è realizzato in settenari, con schema /sasabsb/.³⁶² Il tipo [4.10] chiude la serie di settenari con un endecasillabo, con schema /sasasbB/, in [II, 47] *Il morire*.³⁶³ Zucco ha osservato che questo tipo di strofa eptastica «è correlabile più agli esastici del tipo /SASABB/ che alle altre strofe eptastiche».³⁶⁴ Di conseguenza, le strofe eptastiche di [II, 47] *Il morire* sarebbero assai vicine alle esastiche di [III, 116] *L'elemosina*, con schema /sasabb/ (il tipo [3.2]). In [II, 47] *Il morire*, la prima e la seconda strofa sono collegate da /bB/, concludendosi entrambe con la parola-rima «morte» (al v. 14 con la maiuscola, «Morte»); la terza e la quarta strofa sono invece collegate dalla assonanza della coppia rimica finale (*tetto* : *letto* , *oppresso* : *stesso*).

³⁶⁰ Cfr. N. Tommaseo, *Confessioni*, edizione critica a cura di A. Manai, cit., pp. 296-297.

³⁶¹ N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, I (1833-1837), cit., p. 347.

³⁶² Lo schema è attestato da Zucco in Cassoli, Cerretti e A. Paradisi: è il tipo 5.3.1 (Zucco a p. 237).

³⁶³ Lo schema di Tommaseo coincide con uno schema pariniano registrato da Zucco (il 5.4.9 di p. 238), anche se in quest'ultimo non tutte le strofe hanno l'ultimo verso endecasillabico.

³⁶⁴ Zucco, p. 241.

I versi imparisillabi prevalgono sui parisillabi:

settenari	4	[II, 60]; [III, 141.17]; [II, 58]; [II, 47]
settenari e endecasillabi	3	[III, 77]; [V, 213]; [V, 214]
senari	1	[III, 141.10]
ottonari	3	[III, 142.1]; [III, 141.14]; [III, 88]

5. Strofe ottastiche

A) Tavola metrica

5.1 Il tipo /ABABABCC/

*a ₈ t b ₁ a ₁ b ₁ a ₁ b ₁ c ₁ c ₁	[III, 142.3] <i>Maledetto il traditor</i> (1) ³⁶⁵	In Zucco 6.20.4 di p. 232 lo schema ha solo ottonari piani
--	--	--

5.2 Il tipo /SASASABB/

sasasabb	[V, 182] <i>La vita</i> (6)	Nessun esempio in Zucco
----------	-----------------------------	-------------------------

5.3 Il tipo /ABABCCPT/

*A ₁₀ BABCCPT	[III, 141.23] <i>Al nemico che scampa al mio brando</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
--------------------------	---	-------------------------

5.4 Il tipo /ABABCDCD/

AbAbCdCd	[II, 63] <i>A donna non credente</i> (2) ³⁶⁶	Da confrontare con Zucco 6.1.9 di p. 242 per gli elementi ritornellistici
----------	---	---

5.5 Il tipo /SSSAABSB/

*s ₈ ssaab ₁ sb ₁	[V, 207] <i>Le ruote divine</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
--	-------------------------------------	-------------------------

B) Osservazioni

³⁶⁵ Il metro sembra una variazione dell'ottava toscana (Soldani, p. 560).

³⁶⁶ Il componimento è diviso in distici. Un ritornello chiude ciascuna strofa, con una minima variazione: «[...] Oh poveretta, / e tu non preghi a Dio?» (vv. 7-8); «[...] Oh poveretta, / e tu non preghi a Dio!» (vv. 15-16).

Gli schemi delle strofe ottastiche sono cinque, tutti differenti.³⁶⁷ Il solo tipo [5.4] (*/ABABCD CD/*) presenta quattro terminazioni rimiche, distribuite su due tetrastici senza scambio di rime, con schema */AbAbCdCd/*; si tratta delle strofe di [II, 63] *A donna non credente*, realizzate in settenari ed endecasillabi, le quali presentano l'endecasillabo nelle sedi dispari, diversamente dagli schemi registrati da Zucco in cui esso è collocato esclusivamente in sede pari.³⁶⁸ Un ritornello chiude le due strofe, replicato con una minima variazione: «[...] Oh poveretta, / e tu non preghi a Dio?» (vv. 7-8), «[...] Oh poveretta, / e tu non preghi a Dio!» (vv. 15-16).

Presentano uno schema su tre rime i tipi [5.1] e [5.3], entrambi realizzati in uno schema monostrofico all'interno di un polimetro. Lo schema [5.3], in decasillabi, */A₁₀BABCCPT/* appartiene a [III, 141] *Odio e amore* e potrebbe rappresentare l'estensione della strofa eptastica indivisa di tipo [4.4] (*/ABABCCT/*), presente nello stesso polimetro, tramite l'aggiunta di una terminazione piana anarima in sede pre-finale. Il tipo [5.1] trasferisce agli ottonari tronchi il disegno rimico dell'ottava toscana, realizzando lo schema */a₈b₁a₁b₁c₁c₁/* nella terza sezione nel polimetro [III, 142] *Montaperti*. Lo stesso disegno rimico dell'ottava toscana è variato da Tommaseo nel tipo [5.2] (*/SASASABB/*), tramite l'inserimento di una corrispondenza tra sdruciole anarime nelle sedi dispari del primo esastico: è lo schema */sasasabb/* della poesia [V, 182] *La vita*.³⁶⁹ Forse per mettere in risalto il modello dello schema, nel volume di *Poesie* a questo componimento sono fatte seguire proprio due poesie in ottave, [V, 183] *I contagii* e [V, 184] *Gl'imponderabili*. Ricorre alle sdruciole anarime anche il tipo [5.5], non attestato da Zucco, realizzato in ottonari con schema */s₈ssaab₁sb₁/* in [V, 207] *Le ruote divine*.

Versi impiegati:

settenari	1	[V, 182]
settenari e endecasillabi	1	[II, 63]
ottonari	2	[III, 142.3]; [V, 207]
decasillabi	1	[III, 141.23]

6. Strofe decastiche

A) Tavola metrica

6.1 Il tipo */ABACBCPDDC/*

*a ₈ ba ₁ bc ₁ pddc ₁	[III, 142.9] <i>Questa terra, intanto, sgombra</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
---	--	-------------------------

6.2 Il tipo */PABCCDDBAT/*

³⁶⁷ Zucco ha osservato la discendenza di alcuni schemi ottastici dagli schemi di canzoni antiche prive di *concatenatio*: «Schemi ottastici, sia scomponibili in due tetrastici che in esastico (anche bipartito) e distico, la Dal Pos registra tra le canzoni prive di *concatenatio*. A questa tradizione - che si continua in Chiabrera, Menzini, Maggi - appartengono gli schemi di endecasillabi e settenari senza versi sdruciolli o piani anarimi registrati» (Zucco, p. 249).

³⁶⁸ Cfr. i molti schemi del tipo [6.1] di Zucco, pp. 241-242.

³⁶⁹ Lo schema non è attestato dal repertorio di Zucco.

*p ₆ abccddbat	[III, 141.21] <i>Non basta il silenzio</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
---------------------------	--	-------------------------

B) Osservazioni

Sono soltanto due i tipi di strofa decastica, entrambi realizzati da uno schema monostrofico all'interno di un polimetro. Nessuno dei due schemi è attestato dal repertorio di Zucco.

Il tipo [6.1] è scomponibile in due tristici, con scambio di rime, e un tetrastico, anch'esso con scambio di rime, il quale si apre con una piana anarima. Lo schema /a₈bac_ibc_ipddc_v/, utilizzato nella nona sezione di [III, 142] *Montaperti*, è formato da quattro coppie rimiche, una delle quali tronca; esso è ottenuto dall'estensione della strofa esastica a schema /a₈bac_ibc_i/ (impiegata nella settima parte del polimetro, [III, 142.7] *D'un concerto di lamenti*) tramite l'aggiunta di un tetrastico /pddc_v/.

Il tipo [6.2], nella ventunesima sezione di [III, 141] *Odio e amore*, ha uno schema su quattro rime ed è disposto con una struttura speculare, /p₆abccddbat/. Al centro due distici a rima baciata, agli estremi due tristici disposti simmetricamente, /p₆ab/ e /bat/, con la differenza che il primo si apre con la piana anarima, il secondo si chiude con la tronca anarima.

I versi impiegati sono i soli parisillabi: l'ottonario e il senario.

7. Strofe endecastiche

A) Tavola metrica

Il tipo /ABCBACDEADE/

*abcbacde _i ade _t	[III, 142.4] <i>Di te, Fiorenza, stanco</i> (1)	Nessun esempio in Zucco
---	---	-------------------------

B) Osservazioni

Una sola strofa endecastica, in uno schema monostrofico del polimetro [III, 142] *Montaperti*, formato da cinque coppie rimiche, una delle quali tronca. Lo schema, realizzato in settenari, è scomponibile in un esastico (a sua volta suddivisibile in due tristici) e in un pentastico (con struttura simmetrica 2 + 1 + 2). Non vi sono attestazioni di strofe endecastiche nel repertorio di Zucco, che si ferma alla misura decastica.

Strofe a successione irregolare (anisostrofismo)

A) Tavola metrica

a ₆ bbc _t ac _t a ₆ b _t accb _t a ₆ bac _t bc _t a ₆ bc _t abc _t a ₆ bc _t bddac _t a ₆ bbac _t aac _t a ₆ bacd _t ecbed _t	[I, 8] <i>A donna lucchese d'ornato ingegno</i> (7) ³⁷⁰
abcabc defdef ghil ghil	[IV, 153] <i>La redenzione</i> (4) ³⁷¹
AbaB AbbA ABbA AbBA ABaB aBaB aBbA ABaB ABAB aBAB AbaB aBAB ABAB ABAB ABAB	[Ap, 216] <i>21 febbraio 1848</i> (15) ³⁷²

B) Osservazioni

[I, 8] *A donna lucchese d'ornato ingegno* è composta di sette strofe, la cui misura varia dall'esastico al decastico e che sono collocate in ordine crescente: alle prime quattro strofe esastiche seguono due strofe ottastiche e una strofa decastica. Gli schemi di rime sono differenti in tutte le strofe. I versi sono tutti senari, collocando sempre la rima tronca in posizione finale.

[IV, 153] *La redenzione*, in settenari, ha le prime due strofe esastiche, con schema /abcabc defdef/, avvicinabile a quello della strofa esastica indivisa di tipo [3.14] (/ABCABC/); la terza e la quarta strofa sono invece di misura tetrastica, con schema /ghil : ghil/, coincidente con la strofa tetrastica geminata di tipo [3.7] (/ABCD : ABCD/).

[Ap, 216] *21 febbraio 1848*, poesia collocata nella *Appendice* del volume, è composta da quindici strofe tetrastiche a rima abbracciata o alternata. Le misure versali impiegate sono il settenario e l'endecasillabo variamente combinati. Non vi sono strofe di soli settenari. Sono costituite dai soli endecasillabi a rima alternata le ultime tre strofe del componimento.

³⁷⁰ Variazione nel numero dei versi e negli schemi di rime. Le prime quattro strofe sono esastiche, la quinta e la sesta sono ottastiche, l'ultima è decastica (ed è l'unica costruita non su 3 rime, ma su 5).

³⁷¹ Lo schema delle prime due strofe è /abcabc defdef/; la terza e la quarta strofa hanno schema /ghil : ghil/.

³⁷² La poesia è collocata in *Appendice* al volume (sigla [Ap]).

Appendice

Tavola sinottica delle poesie

Tavola sinottica delle poesie di Niccolò Tommaseo					
Poesie (1872)		Memorie poetiche (1838) ¹	Versi facili (1837)	Confessioni (1836)	
I, 2	Vocazione	24	Vocazione	21	Vocazione
I, 3	L'Italia			16	L'Italia
I, 4	Esilio volontario	25	Esilio volontario	22	Esilio volontario
I, 5	Napoleone			17	Napoleone
I, 6	Libertà. A un fuoriuscito, infermo a morte			19	Libertà. Ad un fuoriuscito infermo a morte
I, 8	A donna lucchese d'ornato ingegno	26	Lucca		
I, 9	A un'italiana sentito in Parigi il suo canto		<i>L'onda che pinti nel mobile seno</i> (pp. 283-284)	3	A Mad. A. C.
I, 32	Mane, Thecel, Phares	18	Mane, Thecel, Phares		
I, 33	Presente e Avvenire		<i>Troppo è libero lo sguardo</i> (pp. 258-260)	14	Presente e avvenire
II, 37	Solitudine. A mia madre	27	Solitudine	23	Solitudine
II, 38	A mio padre		<i>Come del primo affetto</i> (pp. 260-263)	1	La poesia. A mio padre
II, 39	Educazione	23	Educazione	20	Educazione
II, 40	Il padre morto	28	Un fantasma	5	Un fantasma
II, 41	La notte del dolore. A mia madre	29	La notte del dolore	10	La notte del dolore
II, 49	All'oriuolo della mia stanza	31	All'oriolo della mia stanza		
II, 50	A tre alberi	32	A tre alberi		
II, 51	A un albero che si riflette nella spera della mia stanza	46	Ad un albero che si riflette nella spera della mia stanza		
II, 53	Agli amici. In morte d'un d'essi, Antonio Marinovich	30	Agli amici. In morte d'un d'essi	24	Agli amici. In morte d'un d'essi
II, 58	Affetti, errore, ravvedimento. A ***	34	Ad altra	31	Ad altra
II, 59	A giovanetta	37	Ad altra	30	Ad altra

¹ Si riportano in corsivo le poesie inserite nella prosa delle *Memorie poetiche*. Le pagine tra parentesi si riferiscono all'edizione dell'opera a cura di M. Pecoraro.

Tavola sinottica delle poesie di Niccolò Tommaseo							
Poesie (1872)		Memorie poetiche (1838) ¹		Versi facili (1837)		Confessioni (1836)	
II, 60	A donna povera	38	Ad altra			29	Ad altra
II, 61	A fanciulla ricca	33	Ad una			25	Ad una
II, 62	A donna elegante	36	Ad altra			27	Ad altra
II, 63	A donna non credente	39	Ad altra	2	Ad un'Atea		
II, 64	Piaghe nascoste	12	Piaghe nascoste				
II, 65	Je voudrais te voir heureuse. Il y a encore du chemin à faire	40	Je voudrais te voir heureuse [...]	4	Je voudrais te voir heureuse [...]		
II, 66	Il pensiero d'una morente	6	Il pensiero d'una moribonda				
II, 67	Memorie sparse	41	Tutte			32	Tutte
II, 68	La vecchiezza	44	La vecchiezza				
II, 70	Fine dell'errore	35	Ad altra			28	Ad altra
II, 71	Preghiera	43	Preghiera	5	Preghiera		
II, 74	L'ideale	45	La mia donna				
II, 75	Espiazione. Ad Alessandro Poerio	42	Espiazione. Ad A... P...			33	Espiazione. Ad A... P...
III, 77	Le memorie dell'uomo. A Gino Capponi	11	Le memorie. A Gino Capponi			6	Le memorie. A...
III, 84	Solletico di piet�	47	La piet�	1	La piet�		
III, 88	Carit�		<i>Se i dolori altrui non senti</i> (pp. 284-285)				
III, 92	La notte. Canto di giovanette	9	La notte dell'innocenza. Coro di fanciulle			11	La notte dell'innocenza. Coro di fanciulle
III, 94	Dio		<i>Per fanciulli</i> (pp. 285-286)				
III, 95	Coro di fanciulle		<i>Ogni fedel preghiera</i> (pp. 256-257)				
III, 96	Il pensiero	10	Il pensiero			12	Il pensiero

Tavola sinottica delle poesie di Niccolò Tommaseo						
Poesie (1872)		Memorie poetiche (1838) ¹	Versi facili (1837)	Confessioni (1836)		
III, 100	Non si rinchiodere in sé	49	Epilogo e prologo			
III, 104	Lo scrittore e l'umanità	48	La poesia. A Luigi Tonti pistoiese			
III, 108	Felicità. Ad una vecchia		<i>Felicità. Ad una vecchia</i> (pp. 275-278)	34	Felicità. Ad una vecchia	
III, 109	La donna. A Giorgio Sand	13	La donna. A Giorgio Sand	9	La donna. A Giorgio Sand	
III, 114	Per giovanetta che va sposa al Brasile		<i>Natura ed arte. Per giovanetta che va sposa al Brasile</i> (pp. 278-281)	13	Natura ed arte. Per giovanetta che va sposa al Brasile	
III, 115	Al conte de M*** che si sposa a una fanciulla dei conti di M***	7	Al Conte de M... [...]	6	Al Conte de M... [...]	
III, 118	A una marchesa partoriente	8	Ad una marchesa partoriente			
III, 120	In morte di un fanciullo	2	La vita e la morte. In morte d'un fanciullo	3	La vita e la morte. In morte di un fanciullo	
III, 127	Parole d'un giovane nella morte di donna attempata	5	Parole d'un uomo giovane nella morte di donna attempata			
III, 128	A C. di B. in morte di sua madre	3	A C. di B. In morte di sua madre			
III, 129	Gli'ignoti. (Dopo accompagnato un feretro di donna, che fu di Lione, e morì tistica in grande angoscia)	4	Gli'ignoti [...]	4	Gli'ignoti [...]	
III, 137	Rut		<i>Rut</i> (pp. 295-306)			
III, 138	Voluttà e rimorso. Elena (esametri)	14	Voluttà e rimorso. Elena	8	Voluttà e rimorso. Elena	
III, 139	Una serva	16	Una serva			
III, 140	La contessa Matilde			7	La Contessa Matilde	
III, 141	Odio e Amore (Intermezzo di dramma [...])	15	Odio ed amore [...]	7	Odio ed amore [...]	

Tavola sinottica delle poesie di Niccolò Tommaseo

Poesie (1872)		Memorie poetiche (1838) ¹	Versi facili (1837)	Confessioni (1836)
III, 142	Montaperti (Dopo la rotta di Montaperti [...])	17 Il portico di San Frediano		
IV, 146	Cristo e le cose	20 Cristo e le cose		
IV, 153	La redenzione	19 La Redenzione		15 Cristo
IV, 155	L'amico nostro	21 L'amico nostro		
IV, 160	Alla Vergine	22 Alla Vergine		
V, 194	Armonia delle cose (A giovane donna)	1 L'universo. A giovane donna		2 L'universo. A giovane donna

Bibliografia

Opere di Niccolò Tommaseo

[N. Tommaseo], *Confessioni*, Parigi, Tip. Pihan Delaforest (Morinval), 1836

[Niccolò Tommaseo], *Della letteratura presente d'Italia*, «L'Italiano», fasc. 1, maggio 1836, pp. 11-20

N. Tommaseo, *Versi facili per la Gente difficile*, [Paris], Pihan Delaforest, [1837]

N. Tommaseo, *Memorie poetiche e Poesie*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838

N. Tommaseo, *Della bellezza educatrice. Pensieri*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838

N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840

N. Tommaseo, *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich. Memorie*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840

N. Tommaseo, *Studi critici*, Venezia, coi tipi di Giorgio A. Andruzzi, 1843

[N. Tommaseo], *A Giulia Gentile Farinola che da Luigi Ridolfi abbia figli eredi delle avite virtù ringrandite all'uopo de' tempi*, Firenze, Le Monnier, [1851]

[N. Tommaseo], *A Paolo Gentile Farinola che possa con la sposa degna formare per via degli esempi una generazione utilmente severa ai felici agli afflitti pietosa*, Firenze, Tipografia Le Monnier, [1857]

N. Tommaseo, *Poesie*, a cura di L. Vicoli, Napoli, Francesco Rossi-Romano Editore, 1857

N. Tommaseo, *Ispirazione ed arte. O lo scrittore educato dalla società e educatore. Studi*, Firenze, Le Monnier, 1858

N. Tommaseo, *Per le famiglie e per le scuole. Canzoni proposte da N. Tommaseo che ne invoca da chi può di migliori*, Treviso, Tip. dell'Istituto Turazza, 1869

N. Tommaseo, *Poesie*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1872

N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, U.t.e.t, 1861-1879

N. Tommaseo, *Il primo esilio. Lettere di lui a Cesare Cantù (1834-1839)*, edite ed illustrate da E. Verga, Milano, L.F. Cognati, 1904

N. Tommaseo-G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, 4 voll., a cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Bologna, Zanichelli, 1911-1923

N. Tommaseo, *Diario intimo*, terza edizione migliorata e accresciuta, a cura di R. Ciampini, Torino, Einaudi, 1946

N. Tommaseo, *Lettere inedite a Emilio De Tipaldo (1834-1835)*, a cura di R. Ciampini, Brescia, Morcelliana, 1953

N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1825-1834), a cura di R. Ciampini e P. Ciureanu, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956

N. Tommaseo, *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958

N. Tommaseo, *Delle innovazioni religiose e politiche buone all'Italia. Lettere inedite a Raffaello Lambruschini (1831-1832)*, a cura di R. Ciampini, con un saggio introduttivo di G. Sofri, Brescia, Morcelliana, 1963

N. Tommaseo, *Memorie poetiche*, edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata *Educazione dell'ingegno*, a cura di M. Pecoraro, Bari, Laterza, 1964

N. Tommaseo, *Opere*, 2 voll., a cura di M. Puppo, Firenze, Sansoni, 1968

N. Tommaseo-A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, 4 voll., a cura di V. Missori, Milano, Marzorati, 1967-1970

N. Tommaseo, *Un affetto. Memorie politiche*, edizione critica, introduzione e note di M. Cataudella, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974

N. Tommaseo-G.P. Vieusseux, *Carteggio inedito*, I (1835-1839), a cura di V. Missori, Firenze, Leo S. Olschki, 1981

N. Tommaseo, *La contessa Matilde, Rut, Una serva*, edizione critica e commento a cura di P. Pozzobon, introduzione di A. Balduino, Firenze, Vallecchi, 1990

Le due vedove di Niccolò Tommaseo: edizione critica, a cura di P. Pozzobon, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, II, a cura di B. M. Da Rif e C. Griggio, Olschki, Firenze, 1991, pp. 39-73

N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, introduzione e note di G. Tellini, Milano, Garzanti, 1992

N. Tommaseo, *Confessioni*, edizione critica a cura di A. Manai, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995

N. Tommaseo, *Versi facili per la gente difficile*, edizione critica e commento a cura di P. Pozzobon, introduzione di A. Balduino, Rovereto, Osiride, 2002

N. Tommaseo, *Dell'Italia. Libri cinque*, ristampa anastatica dell'edizione 1920-1921, postfazione di F. Bruni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003

N. Tommaseo, *Scintille*, a cura di F. Bruni, con la collaborazione di E. Ivetic, P. Mastandrea, L. Omacini, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2008

N. Tommaseo, *Poesie*, anastatica dell'edizione Le Monnier del 1872, a cura di S. Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016

N. Tommaseo, *Versi metafisici. Due omaggi anepigrafici per nozze*, a cura di J. Berti, Firenze, Le Càriti Editore, 2020

Opere di altri autori

D. Alighieri, *La Commedia di Dante Alighieri nel testo e nel commento di Niccolò Tommaseo*, 3 voll., Milano, Aldo Martello Editore, 1965 [1865]

G. Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986

U. Foscolo, *Sepolcri, odi, sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori, 2010 [1987]

I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo, a cura di C. Calcaterra, Torino, U.t.e.t., 1964

Intorno gl'Inni Sacri di Alessandro Manzoni Dubbi di Giuseppe Salvagnoli Marchetti, Roma, Presso la Libreria Moderna, 1829

G. Leopardi, *Canti*, introduzione e commento di M. Fubini. Edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher, 1974²

A. Manzoni, *Poesie prima della conversione*, a cura di F. Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1992

A. Manzoni, *Inni Sacri*, a cura di F. Gavazzeni, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1997

V. Monti, *Opere*, III. *Tragedie, Drammi e Cantate. Con appendice di versi inediti o rari*, a cura di G. Carducci, Firenze, Barbèra, 1865

V. Monti, *Scelte poesie*, con varie lezioni a cura di G. Carducci, Livorno, coi tipi di Franc. Vigo, 1885

F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996

A. Poerio, *Viaggio in Germania. Carteggio letterario. Pensieri*, con introduzione e a cura di B. Croce, Firenze, Le Monnier, 1949

A. Poerio, *Poesie*, a cura di N. Coppola, Bari, Laterza, 1970

Poeti del Duecento, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960

F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, ed. Pisarri e Agnelli, 1739-1752

F. Redi, *Bacco in Toscana. Ditirambo di Francesco Redi accademico della Crusca con le annotazioni*, Firenze, Piero Matini all'Insegna del Lion d'Oro, 1685

J.J. Rousseau, *Le confessioni*, introduzione e traduzione di G. Cesarano, Milano, Garzanti, 2014⁹

Scritti di Giovita Scalvini ordinati per cura di N. Tommaseo, Firenze, Le Monnier, 1860

Studi critici

M. Apollonio, *Tommaseo*, in *Fondazioni della cultura italiana moderna*, Firenze, Sansoni, 1948, vol. I, pp. 301-330

A. Balduino, recensione a *Memorie poetiche. Edizione del 1838 con appendice di poesie e redazione del 1858 intitolata «Educazione dell'ingegno»*, a cura di Marco Pecoraro, Bari, Laterza, 1964, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLII, 1965, pp. 149-158

M. Barbi, *Alessandro Manzoni e il suo romanzo nel carteggio del Tommaseo col Vieusseux*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1903, pp. 235-256

P. Bartesaghi, *Cesare Cantù e Giampietro Vieusseux: due "moderati" laboriosissimi*, in *Cesare Cantù e "l'età che fu sua"*, (Brivio, 12 novembre 2005; Milano, 2 dicembre 2005; Varenna, 11 giugno 2005), a cura di M. Bologna e S. Morgana, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 49-97

J. Berti, *Lecture classiche e contemporanee di Niccolò Tommaseo*, «Studi italiani», XV, 2003

J. Berti, *Tommaseo e la Francia*, «Nuova Antologia», n. 33, (settembre-dicembre) 2005, pp. 21-41

M. Bertolan, *I problemi del romanticismo nel pensiero di N. Tommaseo*, «Rivista dalmatica», Roma, IX (1929), fasc. I, pp. 3-26; fasc. II-III (1929-1930), pp. 61-87; fasc. IV (1930), pp. 17-33; XII (1930), fasc. I, pp. 39-54

G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, Milano, Il Saggiatore, 1978

G. Bezzola, *Niccolò Tommaseo e la cultura veneta*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, VI, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 143-163

F. Buzzi, *Un'amicizia intellettuale tra storia e filosofia. La corrispondenza tra Cesare Cantù e Antonio Rosmini*, in *Cesare Cantù e "l'età che fu sua"*, (Brivio, 12 novembre 2005; Milano, 2 dicembre 2005; Varenna, 11 giugno 2005), a cura di M. Bologna e S. Morgana, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 99-122

G.B. Cervellini, *Lettere inedite di N. Tommaseo a P.A. Paravia*, «Giornale storico della letteratura italiana», CI, 1933, pp. 33-80 e 201-258

R. Ciampini, *Alessandro Poerio e il Tommaseo. Lettere inedite*, «Rassegna storica del Risorgimento», XXIII, 1936, pp. 577-606

R. Ciampini, *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944

R. Ciampini, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Sansoni, 1945

P. Ciureanu, *Gli scritti francesi di Niccolò Tommaseo*, Genova, Società Cooperativa Italiana Autori, 1950

P. Ciureanu, *Un'amicizia italiana. Sainte-Beuve e Tommaseo*, «Revue de Littérature Comparée», Paris, vol. 28 (Jan 1, 1954), pp. 444-457

B. Croce, *Una teoria del Pascoli e alcuni pensieri sulla poesia del Capponi e del Tommaseo*, «La Critica», X, 1911

B. Croce, *Niccolò Tommaseo* [1911], in Id., *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza, 1914

F. Danelon, *Tommaseo e Scavini. Un'amicizia letteraria. Con nove lettere inedite di Niccolò Tommaseo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Torino, Loescher, 1989, vol. CLXVI, fasc. 533, pp. 70-104

L. Danzi, *Da Rosmini a Manzoni: l'esordio linguistico del Tommaseo*, in *Manzoni e Rosmini. 2 ottobre 1997*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere - Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1998, pp. 59-87

C. De Lollis, *Un pensoso della forma: Niccolò Tommaseo*, in Id., *Scrittori d'Italia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968 [1912], pp. 415-424

A. De Rubertis, *Il Tommaseo, il Leopardi e il Giordani (con documenti inediti)*, «Rassegna storica del Risorgimento», a. XXV, fasc. III, 1938, pp. 508-518

G. Debenedetti, *Tommaseo: quaderni inediti* [lezioni inedite del 1958-59 e 1959-60], presentazione di A. Moravia, Milano, Garzanti, 1973

E. Di Carlo, *Le relazioni tra Samuele Biava e Niccolò Tommaseo (con lettere inedite)*, «Archivio storico per la Dalmazia», X, 1935, pp. 523-547 e 585-607

L. Diafani, *Tommaseo e le forme dell'autobiografia: il memorialista*, in *Niccolò Tommaseo tra modelli antichi e forme moderne*, a cura di G. Ruozzi, Bologna, Gedit, 2004, pp. 119-144

F. Fido, *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989

G. Folena, *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, introduzione di M. Berengo. Edizione a cura di D. Goldin Folena, Bologna, il Mulino, 1997

M. Fubini, *Vita e poesia del Tommaseo*, in Id., *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1953

I. Gabbani, «L'Italiano». *Un foglio letterario nella Parigi della Monarchia di Luglio*, tesi di Dottorato, (a.a. 2014-2015), tutor: Jean-Charles Vegliante e Luca Curti, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 - Università di Pisa

L. Gallotti Giordani-R.M. Monastra, *Niccolò Tommaseo e la crisi del romanticismo*, Bari, Laterza, 1981²

G. Gambarin, *Il Tommaseo e il Prati*, «Archivio storico per la Dalmazia», XXII, 1936, pp. 292-306

G. Gambarin, *Il Tommaseo e «l'amico della sua giovinezza»* [Niccolò Filippi]. *Carteggio inedito*, «Archivio Storico per la Dalmazia», XV (1940), vol. XXVIII, n. 167, pp. 1-20; vol. XXIX, n. 170, pp. 21-46; vol. XXIX, n. 171, pp. 47-70; vol. XXIX, n. 174, pp. 71-87; vol. XXX, n. 175, pp. 88-108

G. Gambarin, *De infirma amicitia. (Ancora del Tommaseo e del Carrer)*, «Ateneo Veneto», CXXXIII, 1942, pp. 8-36

M. Gasparini, *Tommaseo e la Francia*, Firenze, La Nuova Italia, 1940

A. Gendrat-Claudiel, «*Risorgimento delle Lettere et rigenerazione dell'arte: Tommaseo ou le détour par Dante*», Laboratoire italien, 13, 2013, messo online il 06 febbraio 2014

A. Gendrat-Claudiel, *Attraversando la Bretagna... e la «Revue des Deux Mondes»*. *Spigolature in Fede e bellezza di Niccolò Tommaseo*, in *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, a cura di A. Nozzoli e R. Turchi, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 341-354

G. Gentile, *Gino Capponi e la cultura toscana nel secolo decimonono*, terza edizione con aggiunte, Firenze, Sansoni, 1973 [1942]

M. Giachino, *Tommaseo e il suo doppio*, in Id., *In ignorata stanza. Studi su Luigi Carrer*, Treviso, Canova, 2001, pp. 123-145

J. Leflon, *Storia della Chiesa, XX/2. Restaurazione e crisi liberale (1815-1846)*, tr. it. a cura di C. Naselli, Torino, Editrice S.A.I.E., 1975

P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986 [1975]

A. Manai, *Cronistoria delle poesie di Niccolò Tommaseo*, «Rassegna della Letteratura Italiana», s. VIII, n. 1-2 (gennaio-agosto 1994), pp. 91-105

A. Manai, *Per un'edizione critica delle poesie di Niccolò Tommaseo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995

M. Marchesi, *Niccolò Tommaseo e il primo esilio parigino (febbraio 1834-novembre 1837)*. *Alcuni contatti con gli esuli italiani*, in *La cultura e la letteratura italiana dell'esilio nell'Ottocento. Nuove indagini*, a cura di S. Gola e D. Vanden Bergh, Bruxelles, Peter Lang, 2020, pp. 137-148

D. Martinelli, *Tommaseo e Leopardi nell'ultimo soggiorno fiorentino*, in *Leopardi a Firenze*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 3-6 giugno 1998), Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 395-423

D. Martinelli, *Il carteggio Cantù-Tommaseo*, in *Cesare Cantù e «l'età che fu sua»*, (Brivio, 12 novembre 2005; Milano, 2 dicembre 2005; Varenna, 11 giugno 2005), a cura di M. Bologna e S. Morgana, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 123-149

D. Martinelli, *Alla ricerca di una nuova identità. La collaborazione del Tommaseo al «Nuovo Ricoglitore» (1825-1833)*, in *Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Rovereto, 3-4 dicembre 2007), a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2009, pp. 1-39

G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005

F. Michieli, *Le poesie giovanili (1820-1833) di Tommaseo e la loro circolazione tra carteggi e stampe rare*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, II. *Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 22-23 maggio 2014; Rovereto, 4-5 dicembre 2014), a cura di M. Allegri e F. Bruni, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti-Accademia Roveretana degli Agiati, Venezia, 2016, pp. 423-451

V. Missori, *Tommaseo e Lamennais*, «Rivista Rosminiana», LVII, 1963, pp. 206-224

V. Missori, *Manzoni, Rosmini, Tommaseo*, in *Primo centenario della morte di Niccolò Tommaseo (1874-1974)*, Atti delle onoranze tommaseiane (Firenze, marzo-maggio 1974), Firenze, Leo S. Olschki, 1977, pp. 69-118

F. Moroncini, *Uno scritto ignorato di G. Leopardi su N. Tommaseo*, «Nuova Antologia», vol. CCLXXVI, serie VII, marzo 1931, pp. 137-160

P. Paradisi, *Tommaseo e la poesia latina: contributi preliminari per l'edizione dei carmi giovanili*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, II. *Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 22-23 maggio 2014; Rovereto, 4-5 dicembre 2014), a cura di M. Allegri e F. Bruni, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti-Accademia Roveretana degli Agiati, Venezia, 2016, pp. 347-422

M. Pastore Stocchi, *Bernardino Bicego, la cultura veneta e la prima educazione letteraria del Tommaseo*, in N. Tommaseo, *Dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, Atti del Convegno di Studi (Rovereto, 9-11 ottobre 2002), a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2004, pp. 13-28

E. Passerin D'Entrèves, *Le origini del cattolicesimo liberale in Italia*, in *I cattolici liberali nell'Ottocento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1974, pp. 96-102

M. Pecoraro, *Il testamento letterario del Tommaseo (Inedito)*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXI, fasc. 393, 1954, pp. 33-69

M. Pecoraro, *Alcune lettere di Giovita Scalvini totalmente o parzialmente inedite*, «Lettere Italiane», XV, 1, 1963, pp. 61-84

M. Pecoraro, *Manzoni e Tommaseo*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, a cura di V. Branca, E. Caccia, C. Galimberti, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 217-250

M. Pecoraro, *La formazione letteraria del Tommaseo a Padova*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, a cura di Vittore Branca e Giorgio Petrocchi, Firenze, Olschki, 1977, pp. 307-330

F. Pitocco, *Utopia e riforma religiosa nel Risorgimento. Il sansimonismo nella cultura toscana*, Bari, Laterza, 1972

A. Pomarici, *Donne e amori nella giovinezza di Niccolò Tommaseo*, Napoli, Federico & Ardia, 1953

P. Pozzobon, «Opinioni non mercabili». *Sul testo delle Memorie poetiche e poesie di Niccolò Tommaseo*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», s. X, vol. II, 2020, pp. 85-153

M. Puppo, *Poetica e poesia di Niccolò Tommaseo*, Roma, Bonacci, 1979

D. Rasi, *Storia di un'amicizia: il carteggio inedito Niccolò Tommaseo-Emilio De Tipaldo*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di A. Chemello, Milano, Guerini e Associati, 1998, pp. 263-313

D. Rasi, *Leopardi, Tommaseo e una foglia*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di M.A. Rigoni, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 297-314

D. Rasi, «L'amico degli anni miei primi»: note sul carteggio Tommaseo-Filippi, in *Niccolò Tommaseo dagli anni giovanili al secondo esilio*, Atti del Convegno di Studi (Rovereto, 9-11 ottobre 2002), a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2004, pp. 29-75

A. Rinaldin, *Tommaseo politico e cosmologico nelle Poesie del 1872*, tesi di Dottorato in Italianistica e Filologia classica e medievale, (XXI ciclo, a.a. 2005-2008), tutor: Francesco Bruni, Università Ca' Foscari di Venezia

A. Rinaldin, *Struttura e descrizione delle raccolte poetiche di Niccolò Tommaseo*, in *Philological Research Today. Paradigms, Influences, Reception*, Atti del Convegno Internazionale (Belgrado, 26-27 novembre 2010), a cura di J. Vučo, Belgrade, University of Belgrade, 2013, pp. 449-464

A. Soldani, *Tommaseo metricologo*, «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», s. VIII, IV, II, 2004

A. Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010

A. Soldani, *Osservazioni sulla metrica di Tommaseo*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento, II. Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 22-23 maggio 2014; Rovereto, 4-5 dicembre 2014), a cura di M. Allegri e F. Bruni, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti-Accademia Roveretana degli Agiati, Venezia, 2016, pp. 547-587

G. Tellini, *Leopardi, Capponi e la Palinodia*, in *Leopardi a Firenze*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 3-6 giugno 1998), Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 425-446

P.P. Trompeo, *Leopardi e il suo antagonista [1937]*, in Id., *Il lettore vagabondo*, Roma, Tumminelli, 1942

A. Verzera, *Tommaseo e Leopardi*, «Rivista dalmatica», a. 38, n. 4, 1967, pp. 27-35

A. Vesin, *Niccolò Tommaseo poeta. Saggio critico con alcune poesie inedite*, Bologna, Zanichelli, 1914

Studi di metrica

P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011⁵

E. Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2005

J. Berti, *La metrica di Niccolò Tommaseo*, banca dati "Nuovo Rinascimento", immesso in rete il 23 giugno 1997

G. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999

S. Bozzola, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Casati, 2016

B. Brizi, *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», anno accademico 1972-1973, tomo CXXXI, Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 679-740

G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, Certaldo, Centro studi sull'Ars Nova, 1978, pp. 107-147

G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, «Metrica», I, 1978, pp. 95-145

G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III, 1982, pp. 159-252

G. Capovilla, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione / traduzione / società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88

G. Folena, *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983

G. Gargano, *La poesia e la metrica di Niccolò Tommaseo*, «Marzocco», VII, 41, 1902

F. Gavazzeni, *Ragioni metriche manzoniane (sul metro della prima «Pentecoste»)*, «Metrica», II, 1981, pp. 145-157

P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999

G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo*, tomo I, *Teoria e poesia*, diretta da A. Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 349-390

G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, a cura di G. Gorni e di M. Malinverni, Firenze, F. Casati, 2008

G. Gronda, *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini, 1984

G. Lavezzi, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008

<http://lyra.unil.ch>

F. Magro-A. Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini ad oggi*, Roma, Carocci, 2017

M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo*, tomo I, *Teoria e poesia*, diretta da A. Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620

A. Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, «Lettere italiane», 4, XXXIII (1981), pp. 529-548

P.V. Mengaldo, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, 2003

A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993

L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995

A. Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V, 1990, pp. 3-162

A. Pinchera, *La quartina settenaria «elegiaca» negli Amori di Ludovico Savioli*, in *Chi l'avrebbe detto. Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, a cura di C. Bologna, P. Montefoschi e M. Vetta, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 260-281

M. Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011

G.E. Sansone, *Il Canzoniere stilnovistico di Francesco da Barberino*, «La parola del testo», 1 (1997), 2, pp. 219-254

M. Santagata, *Connessioni intertestuali nel "Canzoniere" del Petrarca*, «Strumenti critici», IX, n. 26, 1975, pp. 80-112

M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana, 1989

W.Th. Elwert, *Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento [1849-1850]*, in Id., *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1970, pp. 146-166

W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri [1973]*, Firenze, Le Monnier, 1989⁷

M. Zenari, *Repertorio metrico dei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 2000

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

R. Zucco, *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), pp. 223-258

R. Zucco, *Il polimetro di Ossian*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, vol. I, pp. 283-342

R. Zucco, *Per le «Anacreontiche ad Irene» di Jacopo Vittorelli*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVII (2008-2009), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 125-178

R. Zucco, *Dispensa sull'ordine delle rime nel sonetto italiano*, Pesian di Prato, Campanotto, 2020

L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009