



DANIELE IOZZIA

NOTERELLE SULL'ENDECASILLABO DI UMBERTO SABA

Un aspetto del verso sabiano su cui ancora troppo poco si è insistito rimane quello della sua prosodia e del suo ritmo, probabilmente perché al livello micro-formale la componente più appariscente è legata alla disgregazione della linearità sintattica mediante il fitto ricorso a inversioni che, in combutta con forti inarcature, determinano la sua peculiare cifra stilistica. Questi che seguono hanno il valore di osservazioni e di riscontri ulteriori su una ricerca di difficile perimetrazione, se commisurata alla *varietas* del triestino in termini di strategia versificatoria (si consideri che un notevole lavoro in questa direzione è già rappresentato da Zambelli 2008). Restringerò il cerchio promuovendo a campionatura i quindici sonetti di *Autobiografia* (1924). Al sonetto e alla sua articolazione così concisa Saba affida un'esperienza momentanea ma fondamentale di sperimentazione formale, se è vero che le tradizionali architetture strofiche e rimiche venivano forzate per essere date in pasto alle esigenze di una sintassi tendenzialmente narrativa. Scrive infatti Antonio Girardi che "tutto ciò – *enjambements* forti e fortissimi, divario tra sintassi e strofa e, soprattutto, l'incremento smisurato delle rime e delle configurazioni strofiche – assicurava a Saba un posto di rilievo tra i revisori se non tra gli eversori novecenteschi del sonetto. [...] In casi-limite, del sonetto canonico resisteva unicamente la partizione strofica esteriore, coi suoi quattordici endecasillabi" (Girardi 1987, p. 36). All'altezza del 1924 è già possibile farsi un'idea del funzionamento dell'orecchio "interno" dell'autore. Come ha mostrato Lorenzo Polato, l'effetto del mutuo soccorso di ritmo e sintassi che si instaura nel sonetto significa la possibilità di "scoprire uno spazio, una possibilità di manovra, una libertà, entro le maglie di un organismo che si presentava rigido, inerte per la sua ovvietà" (Polato 1972, p. 41). Dall'intreccio di questi due piani formali, dunque, scaturisce la linea intonativa dell'endecasillabo di Saba, che tuttavia non si dà mai come addizione meccanica di entrambe le componenti: quanto più varia sarà l'orchestrazione sintattica del materiale linguistico, tanto più si riuscirà ad evitare una cadenza formulare e monotona del ritmo. Simili rilievi ritmici, inoltre, dovrebbero contribuire all'individuazione complessiva di alcune somiglianze di famiglia, vale a dire la ricerca di legami fraterni cui Saba tenta di riallacciarsi per conferire una misura melodica netta al suo classicismo. Occorre tuttavia una precisazione, per evitare di correre il rischio di appiattare eccessivamente la prosodia di questo Saba su quella della tradizione lirica sette-ottocentesca, Leopardi su tutti. Per quanto per Saba la fascinazione del recanatese sia assodata, certe dichiarazioni di poetica del triestino andrebbero prese con le pinze e verificate puntualmente, specie quando il dato di realtà dell'analisi rivela un doppio fondo più stratificato fatto di richiami ad *autorē* vicinā o vicinissimā (cfr. Girardi 1987, pp. 7-11; Farinelli 2008): la triade formata da Carducci, Pascoli e D'Annunzio, gli scapigliati Betteloni e Praga, e ancora Marradi, Rapisardi, Tommaseo, Panzacchi, Camerana, Riccardi di Lantosca, Zena, Ferrari,

Graf, Govoni, De Bosis, Corazzini, Gozzano, Roccatagliata Ceccardi, Botta. Una metrica e una prosodia, dunque, più ottocentesche che petrarchesco-leopardiane, lo sfondo principale su cui avrebbero respirato le melodie e i passi ritmici della tradizione lirica italiana. Per esigenze di comparazione, tuttavia, è possibile confrontare in prima istanza le strategie ritmiche di quell'autore su cui l'analisi ha già contribuito a fare luce, producendo chiari riscontri percentuali. E questo è possibile intanto con gli studi che a breve verranno citati. Resta chiaro che, una volta allargato il quadro dei riferimenti, l'immagine della prosodia sabiana risulterà indubbiamente più sfaccettata, accurata e complessa.

Nell'individuare i vari *patterns* dell'endecasillabo e i criteri di scansione ritmica il mio punto di riferimento è stato lo studio di Bertinetto 1973 sulla versificazione dantesca, la cui tipologia è stata successivamente messa a punto da Praloran-Soldani 2003 per l'endecasillabo di Petrarca, da Dal Bianco per quello di Ariosto e di Zanzotto (Dal Bianco 1997 e 2007) e da Mathieu 2015 per quello di Leopardi (quest'ultimo studio si è rivelato di preziosa utilità per un confronto con la versificazione di Parini, di Monti e di Foscolo). Questi archetipi endecasillabici "costituiscono, in un certo senso, le matrici fondamentali da cui derivano tutti gli andamenti ritmici reperibili nei contesti analizzati. [...] naturalmente, gli schemi da me classificati, pur con le opportune interrogazioni, non esauriscono affatto il campo delle possibili realizzazioni dell'endecasillabo. Essi però sono in grado di coprire interamente l'arco delle potenzialità che sono in concreto attuate nei contesti analizzati" (Bertinetto 1973, p. 86). Nel restituire una prima fotografia dell'endecasillabo sabiano all'altezza degli anni '20 affronterò brevemente le caratteristiche generali di ciascun gruppo e le peculiarità delle figure ritmiche al suo interno. Nell'economia della versificazione italiana, il profilo ritmico degli endecasillabi si addensa col tempo intorno ad alcuni modelli prosodici. Tale tendenza sembra farsi strada a partire dalle opere cinquecentesche, laddove l'andamento prosodico del verso a partire da Tasso "tende a restringere l'ampiezza delle sue escursioni ritmiche" (Menichetti 1993, p. 417). Se in Dante e in Petrarca la prassi versificatoria poteva contare su un sostanziale equilibrio tra le tipologie più frequenti (quelle di 4^a-8^a-10^a, 3^a-6^a-10^a, 4^a-6^a-8^a-10^a, 4^a-6^a-10^a, senza forti scarti di uso di uno schema a scapito di altri), nella versificazione sette-ottocentesca di Parini, Monti, Foscolo e Leopardi si nota come soltanto due tipologie polarizzino una consistente fetta del tracciato prosodico (quelle di 4^a-8^a-10^a e quelle di 3^a-6^a-10^a). Nota Mathieu: "in Parini la somma delle frequenze degli schemi favoriti di 4^a-8^a e di 3^a-6^a è del 65,1% con un utilizzo piuttosto contenuto dello schema di 4^a-6^a-8^a (8,8%). Quelli di 4^a-8^a e di 3^a-6^a sono gli schemi prediletti anche da Monti (la loro somma di frequenza media arriva a toccare quota 69,6%) a tutto svantaggio della presenza di altri *patterns*. La versificazione foscoliana è caratterizzata da una frequenza essenzialmente identica delle tipologie di 4^a-8^a (29,1%) e di 3^a-6^a (30,1%) [...] ma ne fanno le spese le altre tipologie, quelle di 4^a-6^a-8^a (7,8%) e di 2^a-6^a (7,9%). Leopardi si dimostra fra tutti il più equilibrato nell'impiego degli schemi: 4^a-6^a-8^a (14,4%), 4^a-6^a (13,8%), 4^a-8^a (31,2%), 3^a-6^a (27,2%), 2^a-6^a (11,5%). Gli schemi di 1^a-6^a e di 4^a-7^a registrano in tutte le opere scansionate frequenze molto basse, non superano in pratica la soglia del 2%" (Mathieu 2015, pp. 80-81).

Ecco adesso i risultati che ho ottenuto dalla mia scansione sabiana: 4^a-6^a-8^a (3,9%), 4^a-6^a (13,8%), 4^a-8^a (21,6%), 2^a-6^a (9,1%), 3^a-6^a (24,4%), 1^a-6^a (2,8%), 4^a-7^a (21,5%), 'anomali' (2,4%). Saltano già all'occhio alcune importanti considerazioni: il tono ritmico medio dei versi di Saba si appoggia su tre moduli di pari peso percentuale (3^a-6^a, 4^a-8^a, 4^a-7^a) che, da soli, arrivano a coprire più del 60% delle occorrenze totali. Di questi tre moduli, due, l'anapestico e il dattilico, si basano su un passo ternario. Una prima ipotesi potrebbe far leva, quindi, su come la tendenza sabiana a scaglionare in tre tempi la struttura verticale delle liriche (inclusi i sonetti, come mostrato da McCormik 1975) si traduca su un piano orizzontale in un andamento ritmicamente tripartito del singolo verso. In secondo luogo, è da notare il massiccio incremento degli endecasillabi di 4^a-7^a: per quanto non sorprenda del tutto, fatta la debita tara alla qualità narrativa di questa sezione del *Canzoniere* e in generale al fatto che simili moduli, come da tradizione, ben si prestano a contrassegnare rapide sequenze di eventi in successione, colpisce però l'affermazione pressoché paritetica rispetto agli altri due moduli, più lirici e 'cantabili'. Come si vedrà, in *Autobiografia* il ricorso massiccio alla scansione dattilica si assumerà soltanto in minima parte la responsabilità di marcare passaggi narrativi, specializzandosi soprattutto verso la pronunciata gravità del tono di alcune sequenze.

Moduli di 4^a-6^a-8^a-10^a

Questo *pattern* ritmico richiama la natura tendenzialmente giambica dell'endecasillabo italiano. Sono isolabili tre tipologie contrassegnate da tre tipi di attacco: una prima che lascia libere le prime tre sedi del verso (4^a-6^a-8^a-10^a), una seconda che rende completamente giambico l'endecasillabo col primo accento in seconda sede (2^a-4^a-6^a-8^a-10^a), e una terza che spezza leggermente la simmetria giambica accentuando la prima sede (1^a-4^a-6^a-8^a-10^a). Stilisticamente questo modulo si fa carico di apportare un rallentamento della pronuncia e una cadenza paludata sia in contesti lirici che narrativi. Se in Parini, in Foscolo e in Leopardi tali schemi si affiancano ai principali per diversificare il dettato ritmico dei testi, in Saba perdono mordente, attestandosi sulla soglia del 3,9%. Sembra naturale, infatti, che trattandosi in *Autobiografia* di una narrazione compatta e spedita, Saba eviti scoperti impantanamenti giambici che forzano il verso a una dizione patetica. Anche in Saba simili moduli accolgono forme di parallelismo della sintassi:

come la madre, e in cielo Iddio immortale. (4,4) 4^a-6^a-8^a-10^a

estraneo a me, non mai da me diviso; (9,2) 2^a-4^a-6^a-8^a-10^a

o minimi rallentamenti dovuti a un inciso che spezza le due unità di un membro ad alto tasso di coesione:

io non rimasi, ancor lo ignoro, ucciso. (9,6)

4^a-6^a-8^a-10^a

e tutto seppe, e non se stessa, amare. (12,14)

2^a-4^a-6^a-8^a-10^a

Moduli di 4^a-6^a-10^a

Lo schema di 4^a-6^a si caratterizza per un picco accentuale nella parte mediana del verso e per un consistente spazio atono tra il costituente di sesta e quello di decima, particolarità che conferisce a tale tipo di endecasillabo un'esecuzione della pronuncia piuttosto spigliata, per quanto si adatti bene anche a inflessioni di tono lirico-meditativo grazie alla sottotraccia velatamente giambica. Le varianti di questo modulo a tre ictus sono due: quella che rende saldamente giambica la prima parte del verso (2^a-4^a-6^a-10^a) e quella con ictus in prima sede (1^a-4^a-6^a-10^a). L'attestazione quantitativa di tale schema (13,8%) consente di parlare di un impiego orientato in senso 'leopardiano' alla variazione del passo ritmico dei sonetti. Anche in *Autobiografia*, infatti, gli endecasillabi di questa famiglia possono rivelarsi il luogo deputato all'accoglienza di una pausa della sintassi. Simili conformazioni mostrano endecasillabi sintatticamente non autonomi, a cavallo tra i versi che lo circondano completandone il senso da un punto di vista logico. I versi assumono un andamento spezzato in due o più tempi:

non più quei giorni estatici e felici
ebbi, mai più; ma liberi, ed intesi

1^a-4^a-6^a-10^a

della vita e dell'arte ancora al gioco (9, 12-14)

Gabriele d'Annunzio alla Versiglia
vidi e conobbi; all'ospite fu assai
egli cortese, altro per me non fece (10, 9-11)

1^a-4^a-6^a-10^a

Ero come in un sogno m'hai sognato
tu, Lina, allora. E il sogno mi narravi (11, 9-10)

1^a-2^a-4^a-6^a-10^a

L'impressione di fluidità del discorso dovuta a questi endecasillabi si massimizza qualora la compaginazione dei versi preveda una sostanziale isoritmia. Si veda nell'esempio che segue come essi si incaricano di far scorrere con un buon grado di celerità una narrazione non priva di atmosfere liricamente connotate, all'insegna di un insistito sconfinamento della sintassi rispetto alla gabbia del metro. Da notare è anche la presenza di congiunzioni a ridosso della cesura centrale, che consentono alla curva intonativa il rilancio del proprio percorso:

Così sognavo, e in ciel la vespertina
stella brillava presso al dolce e bianco

2^a-4^a-6^a-10^a

spicchio lunare, e in grembo alla marina
 si rifletteva tremula. O uno stanco
 esser credevo, al sole che vien manco
 visibilmente, mia scialba mattina,
 paragonando. [...] (8, 1-7)

1^a-4^a-6^a-10^a
 4^a-6^a-10^a
 1^a-4^a-6^a-9^a-10^a

Il rapporto di forte dipendenza logico-sintattica con i versi contigui, come si avrà modo di vedere, non è privilegio esclusivo degli endecasillabi di 4^a-6^a. Come d'altronde accadeva già per la prosodia foscoliana e leopardiana, anche in Saba questo fenomeno sembra interessare in misura diversa più famiglie endecasillabiche. Ciò avviene perché il tessuto sintattico delle liriche è reso fitto dal ricorso tanto a fattori di perturbazione dell'*ordo verborum* quali anastrofi, iperbati e costruzioni epifrastiche quanto a inarcature fortissime che spezzano la coesione di sintagmi unitari. Se, con Polato, "questo modo di operare, [...] quasi facendo violenza all'ordine della proposizione e del periodo senza scalfirne l'organizzazione logica, gli consente di esprimere le situazioni psicologiche più difficili, complesse e contraddittorie della sua storia" (Polato 1972, p. 44), allora si potrà individuare nell'endecasillabo di 4^a-6^a una sorta di bilanciamento euritmico con cui Saba procede a legare ampie campate di enunciati a passaggi più trattenuti, in un regime di tensione e distensione melodica. Ad ogni modo, non mancano esemplari di tale schema ritmico capaci di contenere per intero la coincidenza verso-frase. Catalizzano una notevole forza assertiva (da qui la collocazione preferenziale in chiusura di sonetto o di una sua partizione strofica):

La mia giornata a sera si rischiera. (1, 14)
 Fede il destino a lui non ha tenuto, (6,12)
 Egli era bello e lieto come un dio. (6,14)

4^a-6^a-10^a
 1^a-4^a-6^a-10^a
 1^a-4^a-6^a-10^a

Frequente è anche la specializzazione in senso narrativo di questi endecasillabi, specie quando includono una proposizione temporale che ispessisce la tenuta rievocativa della situazione caratterizzata:

Di molto verde, uscendo con mia madre,
 io, come in sogno, mi ricordo ancora. (2, 11-12)
 quando alla scuola i versi recitavo; (4, 11)
 Quando rinacqui un'altra era la mia
 anima, [...] (5, 7-8)

2^a-4^a-6^a-10^a
 1^a-4^a-6^a-10^a
 1^a-4^a-6^a-7^a-10^a

Moduli di 4^a-8^a-10^a

Il fatto che ancora all'altezza degli anni '20 del '900 la tipologia endecasillabica con ictus portanti in quarta e ottava sede sia preponderante nel sistema metrico di un'autore richiede qualche considerazione preventiva di taglio storico. Non è esagerato sostenere che tale modello accentuale sia uno schema ritmico di capitale importanza nella versificazione lirica italiana. Si riscontra con frequenza costante in Dante, in Petrarca (del quale è il verso-base) fino a diventare un cardine imprescindibile del petrarchismo quattro-cinquecentesco, del *Furioso* e della *Liberata*, dell'autore sette-ottocentesco cui Saba riallacciava la sua sensibilità acustico-ritmica. Fra tutti i *patterns* dell'endecasillabo quello di 4^a-8^a-10^a è l'unico insieme allo schema dattilico a non essere interessato da un ictus in sesta sede. Lo spazio atono tra il costituente di quarta e quello di ottava conferisce a questa tipologia una buona velocità di esecuzione, che viene smussata solamente nella parte finale grazie alla successione delle toniche di chiusura. In *Autobiografia* Saba se ne serve sì per ottenere un effetto di stabilità dell'intonazione, legata alla simmetria che si instaura tra i due tempi forti, ma candeggia lo schema da congestionamenti eccessivi dovuti all'impiego di dittologie, di chiasmi, e di parallelismi con ripetizioni lessicali:

mi dava l'ozio che a lascivia dolce (5,7)	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
lido del mare, e mi diceva il cuore: (7,6)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
pianger mia madre ad abbracciarmi china (8,8)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
mi strinse il cuore, m'occupò il pensiero (8,12)	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
questo m'accadde; nei terrori a un tratto (9,3)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
dagli occhi azzurri, è dal suo grembo uscita (12,4)	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a

Dalle occorrenze messe a testo si vede bene come in Saba sia centrale l'idea di discorso poetico inteso quale blocco sintatticamente ben tornito, necessità di una freschezza narrativa appena venata di rallentamenti meditativi, alla quale viene sacrificata una dizione solenne. Per Saba ciò che chiede di essere letto come scrittura biografica del sé ha bisogno di fluidità, di continuità di pronuncia e di respiro, ragion per cui il ristagno dovuto all'abuso di moduli propri di un classicismo magniloquente sembra venire respinto. Nei versi appena citati è ancora facilmente percepibile l'idea di sviluppo discorsivo *in fieri* nei segmenti contigui, mentre l'azione del bilanciamento ritmico degli ictus in quarta e in ottava sede vorrebbe essere compensativa di una pronuncia che non eccede né in velocità né in lentezza. La tensione verticale determinata dalle inarcature è spalleggiata sull'asse orizzontale del verso dall'azione innescata dalle cesure. Non mancheranno allora impieghi fluidi intesi come snodi descrittivi o narrativi:

Come bella doveva essere allora la mia città: tutta un mercato aperto! (2, 9-10)	2 ^a -4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a
---	---

Voluto in parte, in parte era pur vero il mio dolore. Ma che sia soffrire lo seppi poi [...] (8, 9-11)	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
pochi sonetti mi cantai, beati di libertà, per un'appena detta vena di nostalgia [...] (11, 5-7)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a 4 ^a -8 ^a -10 ^a
per cui scrissi il mio libro di più ardita sincerità; né dalla sua fu fin' ad oggi mai l'anima mia partita. (12, 6-8)	4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a 2 ^a -4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a

o come nicchie incidentali che segmentano in tre scatti la linea del verso, spezzando brevemente la continuità tonale. Spesso l'inciso include determinazioni temporali, spaziali, similitudini, proposizioni:

sola, la notte, nel deserto letto. (2,2)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
io, come in sogno, mi ricordo ancora. (2,12)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
e a tutti ancor, fuor che a noi due, nascosa. (6,4)	2 ^a -4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a
celarlo altrui, quand'io lo so, non vale. (10,8)	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
s'apre, a Trieste, in una via secreta. (15,2)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a

Di converso, ci si imbatte buona parte delle volte in endecasillabi costituiti da un tracciato sintattico indenne da forti cesure. A questa sorta di riposo ritmico si accompagnano diverse gradazioni della voce dell'io, che spaziano da una sorta di cordialità affettiva ed emotiva:

Amano esse chi in suo cuore dice: (1,7)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
Per esse appresi che una grazia avevo, (6,3)	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
letizia in cor di superati affanni; (13,5)	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a

a un'angoscia emergente che declina la pronuncia verso una certa gravità di tono:

unico figlio che ha lontano il padre. (2, 14)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
tutti sentiva della vita i pesi. (3, 10)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
tra fischi, cori, animaleschi lagni (4, 12)	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
Invece strinsi col dolore un patto, (9,7)	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
chiudere gli occhi che han veduto tanto (15, 11)	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a

Moduli di 2^a-6^a-10^a

Questo schema endecasillabico, dotato di notevoli spazi atoni sia nel primo che nel secondo emistichio, si dimostra efficace nel sostenere l'andamento rapido di versi che tendono a risaltare per il loro profilo accentuale. A seconda del tenore della sequenza, la peculiarità ritmica di questo modulo può caratterizzare il passaggio in cui compare connotandolo all'insegna di uno spiccato lirismo oppure può costituire gli attacchi o le clausole di comparti del metro che si impongono per passo intenso e netto. Una volta innestato infatti nel tessuto sintattico di un sonetto, questo schema può staccare dal contesto ritmico e marcare un cambio più o meno repentino della linea melodica degli enunciati, facendo coincidere il rilancio del ritmo con una sequenza più o meno completa da un punto di vista logico:

Egli era gaio e leggero; mia madre	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
tutti sentiva della vita i pesi.	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
<i>Di mano ei gli sfuggì come un pallone. (3, 9-11)</i>	2 ^a -6 ^a -10 ^a
La mia infanzia fu povera e beata	3 ^a -6 ^a -10 ^a
di pochi amici, di qualche animale;	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
con una zia benefica ed amata	4 ^a -6 ^a -10 ^a
come la madre, e in cielo Iddio immortale.	4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
<i>All'angelo custode era lasciata</i>	2 ^a -6 ^a -10 ^a
sgombra, la notte, metà del guanciale; (4, 1-6)	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
Ma l'angelo custode volò via, (5, 1)	2 ^a -6 ^a -10 ^a
Me stesso ritrovai tra i miei soldati. (11, 1)	2 ^a -6 ^a -10 ^a
Ero come in un sogno m'hai sognato	1 ^a -3 ^a -6 ^a -10 ^a
tu, Lina, allora. E il sogno mi narravi	1 ^a -2 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a
<i>così che la tua lettera ho baciata. (11, 9-11)</i>	2 ^a -6 ^a -10 ^a

La variante a quattro ictus (2^a-4^a-6^a-8^a) ha un andamento reso più solido e bilanciato dall'ictus in ottava sede. Quest'ultimo generalmente frena in senso moderatamente lirico la sintassi di qualche endecasillabo che accoglie stilemi di tono medio-alto come parallelismi semantico-sintattici o doppia aggettivazione:

Trieste è la città, la donna è Lina, (12, 5)	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
D'antiche legature un oro vario (15, 3)	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
passò la giovinezza mia infelice, (1, 2)	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
A viver senza il molto ambito alloro (1, 9)	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
L'orgoglio è il mio più buon peccato umano (1, 13)	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a

Moduli di 3^a-6^a-10^a

La tendenza giambica dell'endecasillabo italiano faceva sì che i tempi forti del verso si condensassero sulle sedi pari. Questo *habitus* espressivo è abbondantemente corretto dall'eccezione rappresentata dal modulo di 3^a-6^a-10^a, di marca ternario-anapestica. Sebbene si tratti di un profilo attestato già dalle origini guinizzelliane e stilnovistiche della nostra lirica, è soltanto a partire da Petrarca che esso entra a far parte di sistemi versificatori di tipo lirico. Rispetto alle altre tipologie del *celeberrimum carmen*, l'anapestica è quella che offre sfaccettature prosodiche maggiormente diversificate. Infatti, al tipo rapido con tre ictus, di ripartizione equilibrata, si accostano le varianti con ictus in ottava sede e addensamento prosodico nella parte finale (3^a-6^a-8^a-10^a), quella con *incipit* trocaico che implica una più cospicua dose di severità tonale (1^a-3^a-6^a-10^a) e, infine, il modulo a cinque ictus portanti, la tipologia più lenta e cadenzata dell'intera tastiera ritmica dell'endecasillabo (1^a-3^a-6^a-8^a-10^a). Fermo restando il comune baricentro ternario, si ha a che fare con uno schema capace di coprire un ventaglio di soluzioni stilistiche plurale e livellato. Nella prosodia dell'autore sette-ottocentesco e in quella leopardiana, tali moduli hanno una presenza costante: nei *Canti* di Leopardi rappresentano il secondo *pattern* per frequenza (27,2%), in Foscolo si attestano complessivamente al 30,1%, in Parini addirittura al 35,9%. Quanto alla versificazione sabiana in *Autobiografia*, il modulo anapestico è il primo per frequenza dei tre assi portanti del suo sistema prosodico (24,4%). L'ipotesi generale che avanzerei in un primo momento sulla scorta dei dati ottenuti è la seguente: il sistema prosodico del triestino all'altezza di *Autobiografia* prova a compensare la rigidità della forma chiusa del sonetto mediante una strategia ritmica finissima improntata a una *varietas* del timbro: il tono ritmico medio dei versi che si sobbarcano funzioni narrative punta a una tripartizione di base dei tipi endecasillabici: a superare la soglia del 20% e a imporsi come melodia dominante sono moduli ritmici che vedono i loro accenti portanti distribuirsi su sedi diverse: 3^a-6^a-10^a; 4^a-8^a-10^a; 4^a-7^a-10^a. Ciò che ne risulta è una contrapposizione e al tempo stesso una compensazione tra differenti spettri ritmici del dettato poetico. Sembra di riscontrare che al metro meno leopardiano di tutti, il sonetto, corrisponda un progetto prosodico generale che ventila quantomeno quello del recanatese. L'ormai criticamente acquisita questione sul cortocircuito sabiano di tradizione e innovazione potrebbe dunque essere formulata in questi termini, sotto il rispetto del ritmo: i vincoli del metro vengono continuamente elusi e scavalcati da inarcature violente che testimoniano una concezione della narrazione come flusso difficilmente comprimibile di esperienze biografiche; le esigenze della sintassi narrativa si acclimatano tuttavia su un tracciato prosodico molto ampio, in grado di sbizzare agevolmente i più diversi percorsi melodici, in cui l'illusione della monotonia del racconto è infranta a più riprese da mutamenti insistiti del passo ritmico. I moduli più lenti, ad attacco trocaico, sembrano caricare il verso in cui compaiono di una certa severità, apparendo particolarmente adatti sia a evidenziare un'istanza psichicamente rilevante dell'io sabiano, sia a circuirne la componente emotiva:

Tanto amavo una cosa quanto è ria (5,3)	1 ^a -3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
Notte e giorno un pensiero aver coatto, (9,1)	1 ^a -3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
Quando un debole sono non m'accoro. (1, 12)	1 ^a -3 ^a -6 ^a -10 ^a

Se compaginati in successione, si specializzano in *incipit* narrativi che sembrano procedere per carrellata di rapidi fotogrammi:

Ebbi allora un amico; a lui scrivevo	1 ^a -3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
lunghe lettere come ad una sposa. (6, 1-2)	1 ^a -3 ^a -6 ^a -10 ^a

La variante anapestica di 3^a-6^a-8^a, invece, grazie al parziale rallentamento indotto dalla presenza dell'ottava tonica, può andare incontro a concessioni liriche nell'orchestrazione della sintassi, puntando ad esempio su dittologie aggettivali. Il verso risulta comunque scandito in due o tre tempi:

un sorriso, in miseria, dolce e astuto. (3,6)	3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
la sua opera compie, onesta e lieta, (15,7)	3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a

oppure può riguardare moduli tanto ariosi quanto pausati, in cui l'io di Saba irrobustisce la carica tragica della propria voce. Chiudono spesso partizioni strofiche, venendo a costituire un cambiamento generale dell'andamento prosodico. Si noti, infatti, come nel primo esempio l'avvicinarsi compatto dei *patterns* di 4^a-7^a e di 4^a-8^a (entrambi nella variante con tempo forte anche in prima sede) venga levigato dal modulo anapestico:

Tutto il dolor che ho sofferto non lice	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
dirlo, né voglion mie rime festose.	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
Amano esse chi in suo cuore dice:	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
<i>Per rinascere torrei le stesse cose.</i> (1, 5-8)	3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
a riguardarlo! Ed io son nato a tanto,	4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
io qui su questo lido ora giacente.	2 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
<i>E' possibile, oh ciel, che questo sia?</i> (7, 12-14)	3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a

Ma è la variante anapestica a tre soli tempi forti (3^a-6^a-10^a) il *pattern* più ricorrente in *Autobiografia* (da solo è al 12, 9% di frequenza media). Una prima funzione portante di questi endecasillabi consiste nell'apertura del sonetto. In un terzo dei casi a marcare l'attacco del sonetto è proprio questo modulo:

Per immagini tristi e dolorose (1,1)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Quando nacqui mia madre ne piangeva (2,1)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
La mia infanzia fu povera e beata (4,1)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Ritornai con la guerra fantaccino. (14,1)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Una strana bottega d'antiquario (15,1)	3 ^a -6 ^a -10 ^a

Oltre a segnare uno scarto nella trama ritmica, questi endecasillabi ben si prestano a fungere da propulsore della cadenza del brano, specie nei casi in cui al rallentamento contribuisce lo spessore sillabico di un nome proprio nel primo emistichio o, viceversa, in quelli in cui alla dinamicità fa leva un proparossitono in terza o sesta sede:

Gabriele d'Annunzio alla Versiglia (10,9)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
A Giovanni Papini, alla famiglia (10,12)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Per immagini tristi e dolorose (1, 1)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
La mia infanzia fu povera e beata (4,1)	3 ^a -6 ^a -10 ^a

Trattandosi del *pattern* che costituisce la base del tracciato melodico sabiano, non incorre in specializzazioni stilistiche troppo pronunciate. Da qui la funzione di omogeneizzare una narrazione fluida e al tempo stesso intervallarvi movenze concise, da epigramma. In tali contesti la linea sintattica del discorso prosegue senza frammentazioni interne:

Andò sempre pel mondo pellegrino, (3,7)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Dal fanciullo era nato il giovanetto (5,9)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Marinaio in licenza eri tornato, (11, 12)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Per l'altezze l'amai del suo dolore;	3 ^a -6 ^a -10 ^a
perché tutto fu al mondo, e non mai scaltra (12, 12-13)	3 ^a -6 ^a -9 ^a -10 ^a

la Serena cantai Disperazione (13,9)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
--------------------------------------	---

Non mancano occorrenze in cui questi endecasillabi si dividono con quelli di altre famiglie la funzione sintattica di accogliere forme di cesura *a minore* e *a maggiore*, per cui il verso risulta diviso in due emistichi distinti. L'endecasillabo risulta in un certo senso 'aperto', incamerando nel primo emistichio la conclusione di una frase che inizia nel verso o nei versi che precedono, e rilanciando nel secondo emistichio la linea del discorso con un nuovo sintagma o un nuovo periodo. Si tratta di uno stilema che apparenta senz'altro Saba con la tradizione prosodica sette-ottocentesca di un Foscolo o di un Leopardi. L'effetto così ottenuto è quello già noto di rendere ben oleato il trapasso da emistichio a emistichio:

A sé e ad altri crudele, del suo letto in un canto sedeva in buia stanza, (5, 12-13)	2 ^a -3 ^a -6 ^a -10 ^a
Un poeta, di cui quando va il canto per l'ampia Terra, si vede la gente, pure a lui grata, volgersi per via, (7, 9-11)	3 ^a -6 ^a -9 ^a -10 ^a
questo m'accadde; nei terrori a un tratto dell'inferno cader dal paradiso (9,3-4)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Più d'uno in suoi ricordi ancor m'ascolta dire, col nome di Montereale, i miei versi agli amici, o ad un'accolta d'ignari dentro assai nobili sale. (10, 3-6)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Trieste è la città, la donna è Lina, per cui scrissi il mio libro di più ardita sincerità [...] (12, 5-7)	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Dell'Europa – pensavo – ecco, è la sera;	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a

Moduli di 1^a-6^a-10^a

La presenza sporadica di questi moduli in Saba è in tendenza con quella delə altre autore italiane. Si tratta di versi dal passo assai riconoscibile a causa dell'importante spazio atono che caratterizza il primo emistichio, spesso in relazione con il consistente peso semantico affidato alla parola sotto accento in prima sede. In *Autobiografia* si collocano spesso dopo inarcatura, a marcare l'enfasi di un passaggio. Si noti come a compensare il vuoto prosodico del primo emistichio può accadere che Saba immetta nel secondo una dittologia, a fungere da zavorra ritardante:

In camerata, durante i sudati giochi, nella prigione oscura e stretta (11, 3-4)	1 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
[...] per un'appena detta vena di nostalgia qua e là dorati (11, 7-8)	1 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
ai dolci amici di Trieste andava l'anima da caserme e accampamenti. (14, 10-11)	1 ^a -6 ^a -10 ^a

L'impiego dei cosiddetti endecasillabi dattilici è assai sbiadito in tutta la tradizione lirica (per le specializzazioni stilistiche di tale modulo cfr. Pirotti 1979). Grazie al suo assetto ritmico particolarmente dinamico e concitato è un modulo caro ai poemi quattrocenteschi in ottave (*Morgante, Inamoramento de Orlando*). Scrive Menichetti che essi sono andati incontro a un uso "variabile nel tempo, ma nell'insieme declinante: nei siciliani e in Dante non è infrequente, ma già in Petrarca sì; l'Ariosto [...] gli dà addirittura la caccia correggendo [...]; il Cinquecento (Alamanni, Caro...) non lo ama; è invisibile al Tasso e al Marino, né piace a Leopardi" (Menichetti 1993, p. 401). Mengaldo rincara la dose: "Con Leopardi, il Leopardi dei *Canti*, si consuma definitivamente la sfortuna nella lirica degli endecasillabi 'dattilici' di (prima o seconda) quarta-settima, già iniziata almeno con Petrarca e proseguita nel Cinquecento" (Mengaldo 2007, p. 22). Che in *Autobiografia* tali moduli si attestino al 21,5% delle occorrenze totali è un dato stilistico di importanza primaria, tanto più se si considera che nei sonetti dei *Versi militari* lo stesso *pattern* raggiunge quota 9,3% (che, beninteso, è già una cifra che parla di un impiego notevole). Cercare di motivare l'uso di questi *patterns* ricorrendo all'aprioristica equazione '4^a-7^a = concessione larga ai bisogni del narrativo' è in Saba del tutto fuorviante. La scelta del sonetto in *Autobiografia* nasce da una sorta di scommessa. Anche a voler concepire ciascun testo come la strofa di un poemetto, Saba prova a far convergere in un'unica direzione istanze che difficilmente procederebbero insieme: l'impellente necessità di raccontare e, a monte, la scrematura attenta di ciò che vale la pena trattenere per costituire la tappa di un'autobiografia in versi, da un lato; dall'altro l'affidarsi alla forma chiusa per eccellenza, dove la chiusura è in un certo senso riduzione di spazi di manovra larghi abbastanza da poter essere destinati a una narrazione di ampio respiro. La modernità stilistica di Saba sta nell'individuare questa aporia espressiva e nel volerla forzare in senso sperimentale, conscio del fatto che molti sono i piani che è possibile piangere per ottenere un punto medio tra queste spinte. Uno di questi piani è sicuramente la perturbazione del consueto ordine delle parole, la messe generosa di anastrofi e di iperbati che increspano il tracciato. Ma a questo se ne lega un altro che opera a livello di strutture profonde: il ritmo, la componente melodico-tonale. Di sostenere questa leggera e a tratti eterea vena narrativa si incaricano famiglie endecasillabiche molto eterogenee tra loro. Ciò che rende memorabile la melodia di questi versi è proprio la diversificazione della tastiera ritmica. Da questo punto di vista si tratta di quanto di più classico possa legare la postura formale sabiana a quella foscoliana e, soprattutto, a quella leopardiana. Tornando al modulo ritmico in questione, l'impiego del *pattern* di 4^a-7^a-10^a è polivalente, aprendo i raggi del ventaglio verso più soluzioni stilistiche (prerogativa, lo si ripete, condivisa con gli altri due *pattern* più usati, il 3^a-6^a-10^a e il 4^a-8^a-10^a). Quanto alla variante a tre soli ictus, a essa sembra essere demandato il compito di modulare in senso conclusivo un segmento strofico, spesso con similitudini:

Per immagini tristi e dolorose
passò la giovanezza mia infelice,
che l'arte ad altri ha fatte dilette,
come una verde tranquilla pendice. (1, 1-4) 4^a-7^a-10^a

A sé e ad altri crudele, del suo letto
in un canto sedeva in buia stanza,
come chi finge una pena secreta. (5, 12-14) 4^a-7^a-10^a

Qualche porta qua e là vero s'apriva
alla mia musa dai semplici panni; (13, 3-4) 4^a-7^a-10^a

Risultano dotati di buona malleabilità prosodica nella resa di particolari pittorico-
descrittivi, a puntellare il contorno ambientale di una situazione:

Aveva in volto il mio sguardo azzurrino, (3,5) 2^a-4^a-7^a-10^a

Egli era gaio e leggero; mia madre (3,9) 1^a-4^a-7^a-10^a

mai più la cara sua forma ho sognata
dopo la prima dolcezza carnale (4, 7-8) 2^a-4^a-7^a-10^a
1^a-4^a-7^a-10^a

l'aurora in cielo dipinta di rosa. (6,8) 2^a-4^a-7^a-10^a

Era già il tempo d'amare; un giocondo
l'alba mi dava ed il vespro stupore. (7, 1-2) 1^a-4^a-7^a-10^a
1^a-4^a-7^a-10^a

Per l'ampia terra, si vede la gente (7,10) 2^a-4^a-7^a-10^a

Vivevo allora a Firenze, e una volta (10,1) 2^a-4^a-7^a-10^a

In camerata, durante i sudati
giochi [...] (11, 3-4) 4^a-7^a-10^a

La variante ad *incipit* giambico (2^a-4^a-7^a-10^a) non di rado ospita partiture
fondate su bipartizioni e parallelismi della sintassi dove più dove meno scoperti:

Per me, per lei che il dolore struggeva, (2,3) 2^a-4^a-7^a-10^a

di pochi amici, di qualche animale (4,2) 2^a-4^a-7^a-10^a

A Giorgio Fano, al buon Guido Voghera (14,9) 2^a-4^a-7^a-10^a

Questo modulo sembra sbarazzarsi facilmente di una tendenziale fretta narrativa
per piegare verso una pluralità di toni che fa comunque perno su un'alta
concentrazione riflessiva. Il ritmo martellante della cellula dattilica cede il passo
a una sfumatura meditativa, a una forma di consapevolezza retrospettiva che si

condensa pienamente nello spazio sintattico del verso come formulazione di propositi, come scatti volontaristici di chi nei testi dice 'io':

Tutto il dolor che ho sofferto non lice	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
dirlo, né voglion mie rime festose. (1, 5-6)	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
Mio padre è stato per me "l'assassino" (3,1)	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
e tacque in cuore quell'intima voce (5,2)	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
Fede il destino a lui non ha tenuto, o forse quale mi apparve non era. (6,12-13)	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
[...] m'occupò il pensiero di mostri, insonne credevo impazzire. (8, 12-13)	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
ma per Lina torrei di nuovo un'altra vita, di nuovo vorrei cominciare. (12, 12, 10-11)	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
Morir spezzato dal chiuso fervore vorrebbe un giorno [...] (15, 9-10)	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a

Di grande interesse è questa progressione scalare che percorre tutte le suddivisioni del modulo, a siglare con perentorietà la chiusa di un sonetto e a dimostrazione della poliedricità espressiva:

"Non somigliare – ammoniva – a tuo padre".	4 ^a -7 ^a -10 ^a
Ed io più tardi in me stesso lo intesi:	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
Eran due razze in antica tenzone. (3, 12-14)	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a

Moduli 'anomali'

Ho registrato infine come 'anomali' quegli endecasillabi che mostrano uno spazio atono molto esteso in uno dei due emistichi, lasciandolo, di fatto, senza accenti. Si tratta di occorrenze assai rare, che simulano la rapida continuità della catena parlata. Il vuoto prosodico è ottenuto tramite l'inserzione di ampie unità verbali o di polisillabi nominali:

Ma di malinconia fui tosto esperto; (2, 13)	6 ^a -8 ^a -10 ^a
fino ai vent'anni che l'ho conosciuto. (3, 2)	1 ^a -4 ^a -10 ^a
Scuri pensieri con malinconia (5,5)	1 ^a -4 ^a -10 ^a
dire, col nome di Montereale, (10,4)	1 ^a -4 ^a -10 ^a

Ictus adiacenti

La forza di un ribattimento d'accenti può essere più o meno marcata, nel senso che è importante valutare il tipo di legame sintattico che unisce le due parole coinvolte, ossia, con Menichetti, "il grado di coesione del sintagma interessato, la sua mono- o biaccentualità naturale" (Menichetti 1993, p. 143). Più questo legame è energico e meno gli ictus adiacenti faranno percepire un increspamento nell'andamento del verso. Non di rado, poi, la contiguità degli accenti può occorrere in cesura con stacco sintattico tra i due termini coinvolti nello scontro. Con Mathieu, "in linea del tutto generale è importante indicare che, nella prosodia italiana, l'adiacenza di ictus comporta una intensificazione ritmica e fonica del dettato, intensificazione che può tradursi sul piano stilistico in diversi effetti" (Mathieu 2015, p. 145). Utilizzando i dati ricavati dallo studioso della prosodia leopardiana, si nota che in Foscolo la percentuale degli endecasillabi con almeno uno scontro d'arsi è del 30,7% (40% nei sonetti); in Parini si arriva al 22,8%, in Monti al 19,8%, in Leopardi al 23, 3%. L'incidenza complessiva in Saba è del 15,7%. Nel corpus degli autori sette-ottocenteschi esaminato da Mathieu la preferenza tra gli ictus ribattuti va allo scontro tra sesta e settima sede (che in Leopardi incide fino al 15,9%; in Foscolo al 74,5%; in Parini al 73,4%). In questi autori si nota una diminuzione della varietà tra gli scontri accentuali per privilegiare il tipo di 6^a-7^a. In Saba questo modello di scontro d'arsi è ancora quello preminente (il 33,3% del totale dei ribattuti), ma si affermano a breve giro altre contiguità accentuali con percentuali identiche (contiguità tra 9^a-10^a e tra 4^a-5^a al 21,2%; contiguità tra 2^a-3^a e tra 5^a-6^a al 9,1% e, infine, contiguità tra 1^a-2^a e 3^a-4^a al 3%). Tratterò provvisoriamente gli scontri d'arsi che superano la soglia del 20%. Nel trattare degli ictus adiacenti bisogna tenere conto che l'effetto stilistico che si ottiene dal loro impatto su una determinata fisionomia di endecasillabo è variegata. Se da un lato, aumentando la densità accentuale, contribuiscono a ingrossare il peso specifico di un verso, dall'altro non sempre tale densità coincide con una pesantezza del dettato. In Saba, che già si mostra sufficientemente parco nell'insistere sui contracenti, i diversi effetti che queste realizzazioni comportano convivono senza scintille: asprezza del dettato, tensione melodica, intensificazione della pronuncia in senso lirico, enfasi della pronuncia in direzione di una simulazione dell'oralità.

Scontro di 6^a-7^a

Scriva Mengaldo a proposito di Leopardi che nel recanatese "sono realizzate le varie configurazioni possibili: trunca più parola iniziante in consonante, 'dialefe nella sinalefe' (Isella) fra parole rispettivamente terminanti e inizianti per vocale, generalmente con dialefe, e d'altra parte appartenenza a un'unità sintattica o invece presenza fra i due elementi di una pausa forte, fino al punto" (Mengaldo 2007, p. 18). Le due modalità predilette da Saba lavorano in un'ottica compensativa e sembrano essere da un lato il modulo 'tronca+piana', che ben

si presta a temprare ritmicamente un tessuto sintattico sostanzialmente lineare, depurato da anastrofi o da iperbati:

ma triste ancora, ancor senza baldanza (5,10)	2 ^a -4 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
Qualche porta qua e là vero s'apriva (13, 3)	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
Di nuovo ero con lei quando a Bologna (13,9)	2 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a

con un caso di 'tronca + sdrucchiola':

né questo ancor mi fa un'anima amara (1,11)	2 ^a -4 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
---	---

e dall'altro il modulo con parole che terminano e iniziano con vocale, in cui la sinalefe si fa principalmente carico di attutire la forza dello scontro di accenti e di imprimere al verso una levità che fa da contraltare alle figure di inversione. Risulta una movenza prosodica molto cara al triestino, di diretta ascendenza foscoliana:

Come bella doveva essere allora (2,9)	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
Quando rinacqui un'altra era la mia (5,7)	1 ^a -4 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
ed incerta ai suoi occhi era la meta (5,11)	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
Dell'umana natura essere al fondo (7,7)	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
io qui su questo lido ora giacente (7,13)	2 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
amavo contro il vero esser lodato (14,4)	2 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
Dell'Europa – pensavo – ecco, è la sera (14,12)	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a

Scontro di 9^a-10^a

Il ribattimento in nona e decima sede addensa la parte finale dell'endecasillabo. Si tratta di uno stilema già ben presente nella tattica versificatoria di Dante e Petrarca: nel primo sortisce notevoli slanci energici e vigorosi, mentre nel secondo, complice il massiccio ricorso alla sinalefe tra i termini in questione, sembra abbracciare effetti di grande tensione melodica. Scrive Mathieu a proposito di Leopardi che "questa tipologia non è consueta nei *Canti* [...]" e a tutta prima si potrebbe dire che Leopardi non prediliga questa figura ritmica e che eviti di intensificare [...] la punta del verso" (Mathieu 2015, p. 149). Tali scontri risultano invece graditi e attentamente ricercati da Foscolo, il quale li realizza attraverso un sintagma coeso in cui una parola piana apocopata è collocata in nona sede. L'effetto ottenuto è quello di un supporto dinamico all'accento di decima. Saba sembra essere attratto ancora una volta dall'orbita della prosodia foscoliana, sebbene gran parte dei formanti si sottragga all'apocope (che qua e

là tuttavia fa capolino) e la coesione dei sintagmi interessati risulti di grado lievemente inferiore, riguardando coppie del tipo 'verbo + avverbio' o 'verbo + oggetto':

Ma l'angelo custode volò via (5,1)	2 ^a -6 ^a -9 ^a -10 ^a
Un poeta di cui, quando va il canto (7,9)	3 ^a -6 ^a -9 ^a -10 ^a
esser credevo, al sole che vien manco (8,5)	1 ^a -4 ^a -6 ^a -9 ^a -10 ^a
E quel che del suo tempo restò fuore (15,12)	2 ^a -6 ^a -9 ^a -10 ^a
gli pinse, ancor più dolce gli fe' il canto (15,14)	2 ^a -4 ^a -6 ^a -9 ^a -10 ^a

Un *hapax* prosodico risulta essere l'unico esemplare di scontro d'arsi tra nona e decima a presentare una sinalefe tra i termini coinvolti nel ribattimento. La levità compensa qui l'energico *enjambement* che aggetta:

paragonando. E piansi, e feci anco pianger mia madre [...] (8, 7-8)	4 ^a -6 ^a -9 ^a -10 ^a
--	---

Scontro di 4^a-5^a

Gli scontri in quarta e quinta sede si presentano con una certa frequenza in cesura più o meno marcata. Non di rado in quinta sede si trova un termine semanticamente debole (congiunzione, pronome, avverbio) che riprende e congiunge i due emistichi dell'endecasillabo. Si tratta di una realizzazione pienamente accolta nella prassi versificatoria sette-ottocentesca. Saba concentra questa figura ritmica in *pattern* di 4^a-8^a-10^a e ripartisce equamente il tipo con sinalefe e quello fondato sul modulo 'tronca + piana'. Qualche esempio del primo tipo, con evidente funzione di disinnescare di un ribattimento piuttosto aspro:

Vidi altri luoghi, ebbi novelli amici (9,9)	1 ^a -4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a
Plausi n'avevo, or n'ho vergogna molta (10,7)	1 ^a -4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a
egli cortese, altro per me non fece (10,11)	1 ^a -4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a

e del secondo tipo:

la mia città: tutta un mercato aperto! (2,10)	4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a
e a tutti ancor, fuor che a noi due, nascosa (6,4)	2 ^a -4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a
di gloria e dir: Questo è l'amico mio (6,11)	2 ^a -4 ^a -5 ^a -8 ^a -10 ^a

Bibliografia

Testi

- U. Saba, *Il canzoniere (1900-1954)*, Introduzione di Nunzia Palmieri, Torino, Einaudi, 2014

Riferimenti bibliografici

- Bàrberi Squarotti 1960: G. Bàrberi Squarotti, *Appunti in margine allo stile di Saba*, in Id., *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, pp. 121-143;
- Beccaria 1989: G. L. Beccaria, *La confidenziale aura sublime: Umberto Saba*, in Id., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, pp. 35-67;
- Bertinetto 1973: P. M. Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg&Sellier;
- Bertinetto 1978: P. M. Bertinetto, *Strutture soprasegmentali e sistema metrico*, "Metrica", 1, pp. 1-54;
- Carrai 2017: S. Carrai, *Saba*, Roma, Salerno editrice;
- Coletti 1993: V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi;
- Contini 1974: G. Contini, *Tre composizioni, o la metrica di Saba*, in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, pp. 25-33;
- Dal Bianco 1997: S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi editore;
- Dal Bianco 2007: S. Dal Bianco, *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini Editore;
- Farinelli 2008: G. Farinelli, *La questione del crepuscolarismo nella raccolta 'Poesie' di Umberto Saba*, "Rivista di letteratura italiana", XXVI, 2008, pp. 37-43;
- Girardi 1987: A. Girardi, *Metrica e stile del primo Saba*, in Id., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, pp. 1-48;
- Mathieu 2015: C. Mathieu, *La voce dei Canti. Prosodia e intonazione nella lirica di Giacomo Leopardi*, Ariccia, Aracne editrice;
- Mattioni 1989: S. Mattioni, *Storia di Umberto Saba*, Milano, Camunia;
- Mc Cormick 1975: C. Mc Cormick, *I sonetti a tre tempi nei 'Versi militari' di Saba*, "Studi e problemi di critica testuale", 10, 1975, pp. 166-182;
- Mengaldo 1991: P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 27-70;
- Mengaldo 2007: P. V. Mengaldo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei 'Canti' di Leopardi*, Bologna, il Mulino;
- Menichetti 1993: A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore;

- Pirotti 1979: Ugo Pirotti, *Per la storia dell'endecasillabo dattilico*, in Id., *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Patron, pp. 7-66;
- Polato 1972: L. Polato, *Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, "Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano", I, Padova, Liviana, pp. 39-87;
- Praloran-Soldani 2003: Marco Praloran, Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in M. Praloran (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, pp. 3-123;
- Zambelli 2008: E. Zambelli, *La prosodia del primo Saba*, "Comunicare letteratura", 1, 2008, pp. 24-47;
-