

AMELIA JURI

L'ENDECASILLABO DI PARINI.
IL «GIORNO» E I SONETTI

L'importanza di Parini nell'elaborazione dell'endecasillabo moderno è un fatto condiviso in ambito critico, nondimeno manca ancora uno studio sistematico sulla prosodia e sul ritmo del *Giorno* e delle altre opere pariniane.¹ Pertanto si vorrebbe procurare una prima descrizione della fisionomia dell'endecasillabo del poemetto e dei sonetti, analizzando la distribuzione dei gruppi ritmici e le figure ritmiche precipue di ogni *pattern*.²

L'endecasillabo pariniano è stato infatti investito di un valore paradigmatico da subito, e di conseguenza è stato di notevole peso nella storia della metrica, specie per quanto riguarda la valorizzazione del verso sciolto. Quest'ultimo, nel Settecento,

1. L'unico contributo consacrato al problema è Esposito 1998, le cui osservazioni sono però fondate solo su «un vaglio tendenzialmente sistematico di più di 1/10 dei versi scritti per la “prima” redazione del *Giorno*» (Esposito 1998, 446). Lo studioso per di più non fornisce alcuna indicazione numerica precisa e non enuncia i propri criteri di scansione, rendendo difficile il confronto dei dati e delle risultanze. Menichetti 2011 e Mengaldo 2003 offrono informazioni utili su alcuni comportamenti metrici di Parini in *Ripano Eupilino* e nelle *Odi*, ma soprattutto Pelosi 2013 rappresenta un punto di riferimento importante per la prassi versificatoria del tardo Settecento e dell'Ottocento. Si avverte inoltre fin d'ora che nello studio della prosodia sono stati seguiti i principi e il metodo elaborati da Praloran-Soldani 2003.

2. Indirettamente ciò consentirà di verificare l'ipotesi che gli sciolti del *Giorno* precludano all'esperienza leopardiana, in quanto *preparano* «l'affrancamento della lirica italiana dal sostrato giambico», «'spingendo' [...] alcuni stilemi accentuativi del Petrarca più innovativo (e non del petrarchismo...)» (Pelosi 2013, 89).

conosce forse il suo momento di massimo fulgore, ed entra definitivamente e a pieno titolo nella ristretta cerchia dei metri 'illustri' della poesia italiana, occupando gli spazi lasciati aperti dalla progressiva decadenza di forme tradizionali come la canzone e l'ottava rima. [...], lo sciolto si afferma come uno dei metri caratteristici della poesia settecentesca, poiché su di esso convergono istanze classicistiche già cinquecentesche (che inducono a considerarlo come il più naturale corrispettivo dell'esametro) e suggestioni del razionalismo illuministico, ostile alla rima in quanto artificiosa costrizione formale, nemica del libero svolgersi del pensiero (Bausi-Martelli 1993, 216).

Un notevole impulso a questo processo è dato dalla pubblicazione dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* nel 1757, ma è soltanto con il *Giorno* che si assiste al vero rinnovamento della lingua poetica italiana e della prassi versificatoria. Il confronto con l'esametro (e la sua declinazione virgiliana) non è improprio o abusato, anzi: nel corso del lavoro si proverà a mostrare tale affinità, che di fatto rappresenta un corollario di una tra le tesi principali di questo studio, ossia l'assoluta centralità del Tasso epico nella formazione del verso e del ritmo pariniani. L'endecasillabo della *Liberata* è un modello confacente alla sensibilità e alle esigenze di Parini proprio per questa matrice comune, sebbene sia inserito in un contesto metrico affatto differente (l'ottava), e subisca condizionamenti in parte diversi. Il dato è vulgato in ambito critico, quantunque manchi una trattazione sistematica al riguardo, ora agevolata dall'analisi della versificazione della *Liberata* condotta da Jacopo Grosser.³

Ai fini di una descrizione puntuale della tecnica versificatoria di Parini e delle sue novità è parso quindi necessario affiancare all'analisi del *Giorno* un sondaggio sul resto della sua produzione, nello specifico dei sonetti, dal momento che possono essere eletti a paradigma del trattamento dell'endecasillabo nell'ambito delle forme metriche chiuse, e perché essendo spesso datati permettono di seguire, almeno a grandi linee, lo sviluppo della metrica pariniana.⁴ È evidente che, nonostante la coerenza dell'ope-

3. Grosser 2014. Indicazioni utili in merito alla convergenza tra le scelte sintattiche pariniane, quelle tassiane e il modello latino si reperiscono invece in Roggia 2001.

4. Per quanto riguarda il *Giorno*, la scansione compiuta è integrale ed è stata condotta sulla seconda redazione del poemetto (che può essere considerata l'ultima volontà dell'autore, se si accetta la ricostruzione di Isella), mentre per i sonetti sono stati esaminati i testi della prima sezione di *Ripano Eupilino* nonché quelli traditi dal ms. Ambr. III.4 (= *Rime*).

ra di Parini, sussistono differenze importanti nel trattamento ritmico del verso, e che alcuni comportamenti subiscono modifiche nel tempo.

Per storicizzare e misurare il grado di innovazione della metrica pariniana si è ritenuto opportuno integrare i dati sette-ottocenteschi offerti da Pelosi con alcuni spogli settecenteschi, per il momento tuttavia assai limitati: si tratta della scansione parziale dei *Versi sciolti* e di quella integrale dei sonetti di Rolli e Metastasio. A questi è sembrato conveniente accostare una verifica secentesca sugli sciolti dei *Sermoni* di Chiabrera, con la precauzione che lo stile dell'opera è molto meno elevato di quello del poemetto pariniano e votato a maggiore discorsività e medietà.⁵ La comparazione è parsa nondimeno appropriata a causa del metro comune e della matrice satirico-didascalica del testo, nonché per il rilievo dell'autore nella storia della metrica. Agli occhi di Parini il trattamento cinquecentesco dello sciolto non poteva infatti sembrare un modello da seguire, sole eccezioni forse il Chiabrera e, in seguito, il Marchetti, che seppero dare qualche vivacità al verso, sperando nuove soluzioni.

Osservazioni generali: distribuzione dei gruppi ritmici e densità accentuale

La ripartizione dei gruppi ritmici nella produzione pariniana consuona con la situazione coeva quale è stata descritta da Pelosi: «di fatto sono tre

Il corpus pariniano consta quindi di 5227 vv., così ripartiti: 3365 del *Giorno*, 742 di *Ripano* (53 sonetti), 1120 delle *Rime* (80 sonetti). I dati raccolti vorrebbero parimenti fornire una minima base per future riflessioni sulla versificazione pariniana in una prospettiva diacronica, le quali non possono essere svolte in questa sede, se non di sfuggita, e che richiederebbero un esame accurato delle *Odi* e di tutte le varianti del *Giorno*. L'Ambr. III.4, come è noto a partire dagli studi di Isella, testimonia un progetto antologico mai pervenuto alla pubblicazione, che può forse essere ritenuto, all'estremo opposto della parabola pariniana, complementare alla silloge giovanile (per una descrizione del ms. cfr. Bartesaghi 2011). Si desidera ringraziare Paolo Bartesaghi per avere generosamente concesso di impiegare la trascrizione dei testi, da lui approntata in vista dell'edizione critica della silloge trädita dall'Ambr. III.4, di prossima pubblicazione all'interno dell'«Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini».

5. Dei *Versi sciolti* sono stati schedati i primi tre testi di Frugoni (535 vv.), tutte le *epistole* di Algarotti (657 vv.) e i primi quattro *poemetti* di Bettinelli (843 vv.), per un totale di 2035 vv. I sonetti di Rolli sono 38 (392 vv.), quelli di Metastasio 32 (448 vv.). Quanto ai *Sermoni*, sono stati considerati i primi tredici componimenti (647 vv.). Sommando questi dati ai precedenti si ottiene dunque un campionario di 8749 vv.

i moduli ritmici cardine dell'endecasillabo sette-ottocentesco (4a8a10a, 3a6a10a e 6a7a), visto che sommati equivalgono al 61,1% [...] contro il 37,3% trecentesco». ⁶ Parini supera di poco la media attestandosi sul 67,51% nel *Giorno* e sul 66,31% in *Ripano Eupilino*, mentre nelle *Rime* scende al 56,25%. Al di là dell'affinità quantitativa, vale la pena di soffermarsi sulla composizione della "mappa ritmica" dei testi, giacché risultati analoghi emergono dallo studio degli sciolti di Chiabrera, e dei *Versi sciolti*, nonché dei sonetti rolliani e metastasiani, ma con differenze significative. ⁷ Nello specifico in tutti questi poeti si riscontrano: un'inflazione specificamente settecentesca del *pattern* di 4a 8a 10a, che si avvicina e talora supera di molto il 30%; la debolezza del modulo a base anapestica (escluso il caso di Algarotti); un uso più intenso del tipo giambico (posta l'eccezione di Chiabrera). ⁸ A parità di somme risalta quindi una divergenza: Parini riduce la presenza del gruppo di 4a 8a 10a, mentre raddoppia quella del modulo di 3a 6a 10a, ottenendo una ripartizione più equa dei tre *patterns* portanti (nel *Giorno*: 23,68%, 25,32%, 18,51%).

Questa riduzione dello spettro ritmico dell'endecasillabo o, «come la definisce Soldani per l'endecasillabo sciolto ma della poesia del Cinquecento»,

'stilizzazione ritmica', [...], da una parte è probabilmente un portato appunto dell'endecasillabo sciolto funzionando fisiologicamente da surroga, attraverso la maggiore prevedibilità accentativa, dell'assenza della regolarità 'principe' della rima; dall'altra parte agisce da intelaiatura strutturale (seppure complicata prosodicamente sul piano dell'ordine delle parole e dell'organizzazione sintattica) al servizio di una maggiore verticalità del messaggio [...]. I tre moduli scansivi in oggetto sono [infatti] proprio quelli che segnano i progressi statistici maggiori rispetto al passato (Pelosi 2013, 20-21).

6. Pelosi 2013, 20; il quale ricorda che Petrarca si colloca a metà nei *Fragmenta*, raggiungendo il 44,7% (Pelosi 2013, 21). Per Parini e la tradizione si veda la tabella 1.

7. Questi i dati numerici: Chiabrera 63,37%; *Versi sciolti* 61,97%; Rolli 58,80%, Metastasio 64,51%. Essi, uniti alle statistiche di Magro 2013, 139 su Marino e i marinisti, fanno nascere il sospetto che i poeti del tardo Settecento e dell'Ottocento invero non innovino bensì mantengano un orientamento già presente, calibrando però meglio la distribuzione dei gruppi ritmici; tuttavia servirebbe una quantità di dati molto superiore per corroborare l'ipotesi.

8. Come documenta la tabella 2, il trattamento dell'endecasillabo nei tre autori dei *Versi sciolti* è affatto differenziato, pertanto converrà trattare sempre con prudenza le comparazioni fondate sulle somme e prediligere piuttosto una considerazione individuale.

Tale atteggiamento provoca una forte svalutazione dei tipi fondati sull'*ictus* centrale di 6a, ossia dei gruppi 1, 3 e 5. Di conseguenza Pelosi (2013, 21) ha proposto che si passi da un endecasillabo «con andatura 'archetipicamente' giambica e dinamicamente 'baricentrico' [...] ad un endecasillabo moderno programmaticamente post-giambico (e, si badi bene, non [...] anti-giambico) e/o ritmicamente 'bilanciato' con contrappesi dinamici». Questi ultimi sono l'accento extraparisillabo di 3a, la 4a e l'8a posizione private dell'appoggio in 6a, e l'*ictus* di 7a in ribattimento con la 6a. Viene così recuperata

una *variatio* ritmica che [...] si trasferisce, [...], dal piano paradigmatico, cioè della differenziazione tattica dei ritmi versali in un contesto lirico definito; al piano sintagmatico, cioè della modificazione strategica della struttura timbrica del verso, con uno scarto identitario di compaginazione melodica: è come se, invece di cambiare continuamente i colori, si fosse deciso di cambiare lo sfondo su cui meno colori interagissero (Pelosi 2013, 22).

La storicizzazione di questo fenomeno non è facile a causa della carenza di studi accurati ed estesi, nondimeno si può affermare con un buon grado di approssimazione che questo mutamento dell'assetto prosodico dell'endecasillabo comincia nel Cinquecento; nello specifico è forse lecito individuare una cesura all'altezza dei poemi didascalici cinquecenteschi, preparata dall'esperienza del *Furioso* e supportata poi dalle grandi novità della *Liberata*.⁹

Tornando ora al quadro statistico pariniano, la distribuzione interna al gruppo dei ribattimenti conferma la coerenza di Parini con la prassi verificatoria sette-ottocentesca, giacché la centralità degli *ictus* di 6a-7a è indiscutibile (18.51% nel *Giorno*), e la polarizzazione già esistente in Petrarca risulta fortemente intensificata, secondo quanto invalso a partire dal Cinquecento.¹⁰ Tuttavia, osservando i rapporti di forza che si instau-

9. Cfr. Pelosi 2013, 22-23. Per quanto concerne Ariosto e Tasso, le loro sommatorie sono rispettivamente del 55.6% e del 53.94% (Grosser 2014, 355). Cfr. invece Soldani 1999b (in particolare alle pagine 286-89) per gli sciolti del Cinquecento. Infine si rimanda a quanto scritto qui nella nota 11.

10. Dall'AMI è possibile estrapolare le percentuali relative ad alcuni poeti cinquecenteschi, che oscillano in modo significativo: Sannazaro (11.31%), Della Casa (17.60%), Tasso (10.37%). Ad esse si possono aggiungere il 14.39% di Bembo (Praloran 2001 b, 414) e il

rano tra i diversi ribattimenti, si nota altresì che nel *Giorno* la ribattuta centrale rappresenta il 68.77%, con un salto più che notevole rispetto ai *Fragmenta* (36.46%).¹¹ Per trovare valori prossimi a quelli pariniani occorre guardare all'asse sette-ottocentesco, ai *Canti* di Leopardi (64.96%) e ai *Sepolcri* di Foscolo (66.23%) (Pelosi 2013, 88 e 106). Oltre il dominio incontrastato della ribattuta centrale è apprezzabile solo un addensamento degli accenti di 4a-5a e in misura minore di 2a-3a e 3a-4a, concorde con la situazione moderna (e in parte petrarchesca), giacché le contiguità accentuali di 4a-5a superano le altre due. Tale orientamento è costante in Parini, sebbene si registri un aumento delle ribattute tra la 2a e la 5a sede nei sonetti, nello specifico un infittimento dello scontro di 3a-4a. La predilezione per le sedi iniziali e la fortissima limitazione dei contraccenti di 5a-6a, 7a-8a e 9a-10a riflettono la volontà moderna di conseguire un endecasillabo scorrevole, di matrice lirico-discorsiva, e di aggirare la 6a sede equilibrando il verso alle estremità.

Guardando più da vicino i *patterns* principali, il dato che spicca di più è l'incremento della tipologia a base anapestica rispetto alla tradizione, quasi pari a quindici punti percentuali nel *Giorno* e in *Ripano*. L'unico poeta che presenta valori intermedi è Tasso, attestato sul 17.54% nella *Liberata*; infatti anche tra gli autori sette-ottocenteschi nessuno perviene a simili valori.¹² Questa "iper-conformità" al modello petrarchesco è tanto più evidente se si ricorda che l'accento di 3a è un tratto precipuo dei *Fragmenta* non recepito dalla tradizione petrarchista, la quale ha promosso l'attacco con accento in posizione pari e l'andamento giambico. Proprio il consolidamento della 3a sede sembra responsabile in Parini dell'indebolimento degli endecasillabi giambici, e ne sono testimoni le varianti del *Giorno*: nel passaggio dalla prima alla seconda redazione del *Mattino* Parini espunge molte volte il ritmo giambico e in non pochi casi

20.26% di Galeazzo di Tarsia (Tieghi 2005, 92). Marino impiega il contraccento di 6a-7a addirittura nel 20.93% dei casi, i marinisti nel 18.41% (Magro 2013, 139). Si ricordi che Petrarca rimane fermo all'11.72% nei *Fragmenta* (Praloran 2003, 151).

11. E ai petrarchisti (Bembo, ad esempio, raggiunge il 52.82%). Cfr. rispettivamente Praloran 2003, 131 e Praloran 2001b, 414. Parini resta però al di sotto dei picchi di Marino e dei lirici marinisti (73.66% e 78.44%; Magro 2013, 140) e nei sonetti le sue percentuali calano: 61.62% in *Ripano Eupilino*, 55.38% nelle *Rime*.

12. Gli unici ad avvicinarsi al 25.32% degli sciolti pariniani saranno il Monti lirico (22.7%) e il Foscolo dei *Sepolcri* (23.4%) (Pelosi 2013, 106 e 113).

lo trasforma in uno anapestico. Nel poemetto il modulo giambico scende quindi addirittura sotto il 10%, una riduzione che troverà eguali solo in Monti (lirico e narrativo) e nel Foscolo dei *Sepolcri* e delle *Grazie* (Pelosi 2013, 106 e 113). Pertanto non si crede che la ragione della diffusione del gruppo di 3a 6a 10a si possa esaurire semplicemente nella natura narrativa del poemetto pariniano.

Un altro tratto specifico ma non distintivo del *Giorno* consiste nella soppressione del modulo dattilico (0.33%), già limitato da Petrarca e poi depresso dai poeti cinquecenteschi. «In Cesarotti, Parini, Monti, Manzoni e lo stesso Leopardi questo tipo ritmico è praticamente scomparso sostituito, come alternativo al *pattern* giambico di cui nella poesia delle origini era una variante portante, da altre soluzioni, [...], ed in ogni caso ancora talvolta alluso dal ritmo di 4a6a7a10a» (Pelosi 2013, 48). E, secondo Pelosi (2013, 24), «resta probabilmente un marchio storico, qui sì di eccessiva prosasticità, a condannare il modulo all'estinzione». L'esclusione del tipo dattilico dallo spettro ritmico dell'endecasillabo sembra però un fatto acquisito già per Tasso e Chiabrera, e per i poeti settecenteschi, dal momento che non tocca nemmeno l'1%. La situazione dei sonetti pariniani è in apparenza diversa (3.23% in *Ripano* e 5.98% nelle *Rime*), tuttavia la discrepanza è spiegabile con la presenza nel *corpus* di un numero consistente di sonetti in endecasillabi rolliani, i quali incoraggiano questa realizzazione a causa dell'obbligo di porre un proparossitono sotto accento di 4a.

A margine di queste considerazioni vale la pena di porre in rilievo la straordinaria corrispondenza tra l'impianto prosodico del *Giorno* e quello dei *Canti* leopardiani. Pelosi, sulla base della sua scansione parziale del primo *Mattino*, aveva già constatato

il quasi 'gemellaggio' fra le opzioni pariniane e quelle leopardiane: unica, forte eccezione la sequenza giambica per eccellenza (4a6a8a10a), più battuta da Leopardi seppure secondo l'elegante articolazione che abbiamo visto nei paragrafi precedenti (ma per statuto retorico l'endecasillabo sciolto pariniano è metro meno nobile della canzone leopardiana, di fatto) (Pelosi 2013, 87-89).

L'esame complessivo del *Giorno* conferma la correttezza di queste indicazioni, alle quali bisogna però aggiungere due tasselli: l'uso molto più

intenso del modulo anapestico da parte di Parini (+5% circa) e la crescita dello scarto per quanto riguarda i versi giambici (-7% circa).

Infine la situazione può essere considerata da un altro punto di vista. L'endecasillabo del *Giorno* ha una densità media di 4.122 *ictus* per verso, "molto" inferiore a quella delle opere liriche,¹³ ma comprensibile proprio alla luce del carattere narrativo-didascalico del testo.¹⁴ Poco cambia in *Ripano Eupilino*: 4.175; la situazione muta invece nelle *Rime* - 4.238 -, segno forse di un rafforzamento nel tempo del carattere lirico dell'endecasillabo, confermato peraltro dall'evoluzione subita da alcuni moduli. In generale il verso pariniano è accentato fittamente nel secondo emistichio: nel *Giorno* il 64.66% dei versi ha una clausola di 8a 10a, il 36.26% di 6a 8a 10a, solo il 15.66% di 6a 10a; i valori sono prossimi nei sonetti: 67.65%, 35.58% e 11.99% (*Ripano*); 64.29%, 31.52% e 9.55% (*Rime*).¹⁵ Nonostante la coerenza dei dati, si individua con facilità una differenza tra l'endecasillabo del *Giorno* e quello dei sonetti: la consistenza dei versi con uno spazio atono tra 6a e 10a sede, maggiore del 5% circa negli sciolti. Potrebbe quindi sorprendere che il poemetto sia l'opera di Parini che conta il maggior numero di versi accentati in 6a 8a 10a, senonché questo tipo di clausola si carica di un nuovo valore nei testi in versi sciolti. Come è stato rilevato da Soldani per i didascalici del Cinquecento, la «densità ritmica [...] consente di percepire maggiormente il ritorno

13. I *Fragmenta*, ad esempio, raggiungono il 4.25 (Praloran 2003, 131), e i lirici del Cinquecento superano spesso (e di molto) questa cifra.

14. Cfr. tabella 3.

15. Le proporzioni sono in accordo con la prassi di Petrarca, esasperata dai petrarchisti e dai marinisti; nondimeno in questi ultimi (e nel loro predecessore) la percentuale elevata è determinata in larga misura dalla copia di endecasillabi giambici, sicché non è corretto mettere sullo stesso piano le scelte di Parini. Cfr. i dati dell'AMI per quanto concerne i primi due tipi (8a 10a, 6a 8a 10a): 61.07% e 36.32% nei *Fragmenta*, 67.65% e 47.74% nelle *Rime* di Sannazaro, 66.76% e 44.55% nelle *Rime* di Della Casa, 74.44% e 44.47% nelle rime del codice Chigiano di Tasso. I valori delle *Rime* di Bembo e di Galeazzo di Tarsia sono calcolabili, escludendo i moduli con ribattute, grazie a Praloran 2001b, 414 e Tieghi 2005, 91-92: 52.93% e 36.93% per Bembo, 56.44% e 37.63% per Galeazzo. Magro 2013, 141 dà invece i dati relativi all'*ictus* di 8a in Marino (62.50%) e nei marinisti (61.33%), nei quali pure non sono computati i versi con *ictus* adiacenti. Ciononostante in entrambi i casi si può inferire che le percentuali debbano crescere sommando gli altri moduli. Quanto ai *Sermoni* e ai *Versi sciolti* i numeri sono i seguenti: 61.36%, 44.66%, 23.49%, e 69.78%, 30.22%, 10.57%. Anche nei *Versi sciolti* vi è dunque un ritorno a cifre petrarchesche per la clausola di 6a 8a 10a.

dello stesso schema accentuativo in punta di verso», sicché la clausola di 6a 8a 10a finisce per configurarsi come «una specie di “rima prosodica”, dal ben marcato disegno giambico, che scandisce il momento conclusivo dell’unità metrica». ¹⁶

Unendo queste osservazioni al quadro ritmico del *Giorno* brevemente tracciato è senz’altro possibile condividere l’ipotesi di Pelosi secondo cui:

ad un endecasillabo liricamente specializzato, e dunque con due riferimenti strutturali a metà (la pseudo-cesura di 6a) e alla fine (la rima) del verso, tenda a subentrare un endecasillabo lirico-discorsivo (e, si badi bene, non dico *tout court* prosastico), in cui la funzione affabulatoria preme sia per superare il limite del verso (dunque tanti saluti alla rima) sia per privilegiare una ritmica con punti d’appoggio distribuiti lungo l’asse versale (Pelosi 2013, 23).

Modulo 1: (1a/2a) 4a 6a 8a 10a

Il *pattern* giambico raggiunge valori medi, ma è significativamente meno presente nel *Giorno* (9.33% contro 11.86% e 13.13% dei sonetti); Parini si distingue quindi dai contemporanei, che sono propensi a impiegare con maggiore larghezza questo modulo. Le soluzioni con attacco di 1a e 2a sono equiparate, a differenza di quanto avviene di norma nella tradizione, dove si riscontra una maggiore consistenza della forma giambica perfetta; ma la promozione dell’attacco di 1a 4a è costante in quasi tutti i gruppi ritmici nel *Giorno*.

Per quanto riguarda le figure ritmiche va subito precisato che questo schema accentuativo conosce esecuzioni affatto diverse nelle opere di Parini esaminate, dimodoché conviene considerarle separatamente. Nei sonetti sono accolte le peculiarità retorico-sintattiche petrarchesche; nelle *Rime* gli endecasillabi presentano non di rado «un modulo ritmico-sintattico imperniato [...] su una correlazione lievemente falsata per cui un primo emistichio caratterizzato da due accenti si contrappone, con un netto stacco melodico, a un secondo emistichio ‘a tre’»: ¹⁷

16. Soldani 1999b, 289; cfr. Pelosi 2013, 23 per la situazione sette-ottocentesca.

17. Praloran 2001b, 416; cfr. almeno Praloran 2003, 136-37.

Che a te diè vita, e fece il mondo adorno	2 4 6 8 10	(<i>Rime</i> XI 3)
che a gir gli sforzi, e unirsi a lui lor vieti	2 4 6 8 10	(<i>Rime</i> XIV 4)
È un'arte il verso: ed arte aver non sanno	2 4 6 8 10	(<i>Rime</i> XXIII 7).

Si tratta di una «figura molto preziosa, lenta e scandita» (Praloran 2003, 137), molto riconoscibile a causa della forte bipartizione e della struttura interna riconducibile a uno schema (1+1)+(1+1+1). In accordo con la prassi petrarchesca e cinquecentesca Parini privilegia la variante *a minore*, benché non siano assenti casi sporadici di versi *a maggiore*, specie qualora la correlazione sia sostituita da un legame di dipendenza sintattica: «Che i neri spettri vedi e i tristi augurj» (*Rime* XVII 7); «Ma quando il sol più scalda e quando annotta» (*Rime* LII 5). Talora la bipartizione è incrinata dalla presenza di un elemento che esula dalla correlazione o, al contrario, è arricchita da una forma di ripetizione. In alcuni casi queste alterazioni comportano una certa ambiguità, poiché danno luogo alla possibilità di duplici scansioni (binaria o ternaria).

Udite il suon medesmo, udite il canto	2 4 6 8 10	(<i>Rip. Eup.</i> XV 3)
l' muojo alfine, alfine o cruda Eumolpi	2 4 6 8 10	(<i>Rip. Eup.</i> XXI 1)
A questa credi, a questa il core è nato	2 4 6 8 10	(<i>Rime</i> XXIII 13)
A bene orare e a bene oprar fu dotta	2 4 6 8 10	(<i>Rime</i> LII 8). ¹⁸

Una figura tipicamente lirica meno utilizzata da Parini (in generale e in associazione a questo modulo) è l'enumerazione (addirittura assente in *Ripano*); essa di solito si riduce all'impiego di terne sostantivali o verbali nel secondo emistichio: «Ah ti conosco al volto al plectro al canto» (*Rime* XLIV 5); «Sofà trumò argenti arazzi sfoggi» (*Rime* LXXV 3). In alcuni casi i versi plurimembri sembrano assumere una funzione parodica, ben esemplificata dal sonetto LXXVII delle *Rime*, composto per una seduta dei Trasformati sul corpo umano.¹⁹

18. La «*conduplicatio* ridondante (e di solito asindetica) a contatto o con inserzione di altri elementi», ricorrente nelle *Rime*, è un tratto precipuo anche dello stile delle *Odi*, «moderatamente attestato, [...] nel Chiabrera, un po' più nel Rolli e molto in Metastasio» (Mengaldo 2003, 89, il quale tuttavia compie una considerazione generale sulla sintassi pariniana, svincolata dai moduli prosodici).

19. Nel testo il modulo giambico occupa la maggior parte dei versi (1-2, 6-8, 10, 12-13), e nei restanti (eccettuato il v. 14) si trova l'altro modulo portante della tradizione, 4a

Tornando agli altri schemi dell'endecasillabo giambico, nei sonetti è molto frequente che Parini sigilli il verso con una dittologia sindetica, spesso anaforica e in genere simmetrica, formata da due bisillabi piani. Essa consente il tipico effetto di staccato che contribuisce a rallentare la punta del verso. Come si vedrà in seguito, si tratta di un comportamento dissonante rispetto all'abitudine pariniana, giacché in relazione ad altri moduli il poeta tende ad eludere la dittologia in clausola a causa della sua inerzia tradizionale.

Dolci, e leggiadre, ond'io pur ardo, e spero	1 4 6 8 10	(<i>Rip. Eup.</i> IX 4)
E le parole tue diverse e strane	4 6 8 10	(<i>Rime</i> VII 8)
Come guidar per calli or torti or retti	1 4 6 8 10	(<i>Rime</i> XVI 5).

Nelle *Rime* Parini ricorre con una frequenza elevata alle dittologie polisindetiche (sia copulative sia disgiuntive) e incrementa in modo netto il numero delle correlazioni del tipo *or... or...*, entrambi fenomeni che concorrono all'appesantimento della punta del verso e all'instaurazione di forti allitterazioni. Inoltre egli non manca di complicare la struttura del verso nel primo emistichio, in genere disponendo a cornice due aggettivi oppure posponendo il possessivo: «Augusta Madre mia, che fosti e sei» (*Rime* IX 3); «L'erma tristezza mia mi roda e mangi» (*Rime* XIX 8).

Nonostante quanto visto sinora, non sono assenti casi di frammentazione sintattica nelle *Rime*, molto meno in *Ripano Eupilino*. La rottura può essere causata dalla semplice inserzione di un inciso allocutivo, ma più spesso dalla compresenza di brevi segmenti sintattici distinti, talvolta aggravati da un *ordo verborum artificialis*.

Questa che or vedi, Elpin, crinita stella	1 4 6 8 10	(<i>Rime</i> XV 1)
S'io stesso, io dono ognor più truce aspetto	2 4 6 8 10	(<i>Rime</i> XVII 13)
Già ti se' stanco? Deh tu vieni, e in petto	4 6 8 10	(<i>Rime</i> XIX 13).

8a 10a. Pertanto non si ritiene inopportuno ipotizzare che proprio l'insistenza esclusiva su tipologie ritmiche inconfondibilmente petrarchesche e petrarchiste costituisca uno tra i fattori primari responsabili di questa connotazione stilistica, insieme con le rime tronche, invece esplicitamente afferenti un registro basso. Va infatti tenuto presente che, quantunque Parini sia incline all'isoritmia nei sonetti, non si possono reperire altri componimenti con un profilo avvicicabile a quello in esame, escluso il sonetto LIX delle *Rime*, che curiosamente è dedicato a un tema religioso.

La discontinuità è quasi sempre imputabile alla concitazione emotiva presupposta dal testo, oppure alla tensione allocutiva o esclamativa. Questo tipo di partitura sintattica è frequente in Petrarca e Tasso, i quali si avvalgono dei monosillabi al fine di conseguire un profilo ritmico simile, nonché per conferire gravità al verso.²⁰ Dal punto di vista espressivo i versi pariniani vanno forse accostati alle realizzazioni della *Commedia*, dove questa esecuzione del modulo giambico accompagna «le movenze “rotte” del discorso diretto» (Praloran 2003, 138 n. 11), ma anche a quelle teatrali. Nelle traduzioni settecentesche del teatro francese l'endecasillabo giambico «tende a ospitare ripetizioni, accumulazioni» «proprio per la sua struttura sostanzialmente simmetrica e molto cadenzata», e «garantisce una *gravitas* espressiva adatta a esprimere stilisticamente la *gravitas* della situazione e del contenuto».²¹

Un esemplare significativo di questo trattamento è il sonetto XX delle *Rime*, composto per una seduta dei Trasformati dedicata alla malinconia:

O Morte, o bella Morte, o cara Morte,	2 4 6 8 10
Tu vieni or dunque, e a me dolce sorridi?	2 4 6-7 10
Lascia che a questa man fredda m'affidi,	1 4 6-7 10
Che sola involar puommi alla mia sorte.	2 5-6 10
Affretta, usciam da queste odiate porte	2 4 6 8 10
Di vita, usciam: non odi, ohimè, con stridi,	2 4 6 8 10
Quasi di drago per sabbiosi lidi,	1 4 8 10
L'atra mia cura sibilare più forte?	1 4 8 10
Ohimè! fin qua implacabile e tenace	2 4 6 10
Malinconia? O Morte, ecco la fossa;	4 6-7 10
Scendiam velocemente a cercar pace.	2 6 9-10
Pace orror queto, pace o non mai mossa	1 3-4 6 10
Sepolcral'aria ove ogni cura tace;	4-5 8 10
Pace o ceneri miste, o teschi, o ossa.	1 3 6 8 10.

Tutto il componimento è contesto di espedienti che conferiscono gravità al verso: esclamazioni, ripetizioni, incisi, scontri consonantici e voca-

20. Cfr. Grosser 2014, 66-67 e Praloran 2003, 138. Anche Galeazzo di Tarsia impiega «frequentemente tagli sintattici lungo la linea versale» per «scongiurare l'andamento bipartito» (Tieghi 2005, 75).

21. Zanon 2005, 102. Lo stesso tipo di fenomeni si verifica nell'endecasillabo tragico di Alfieri, Monti e Manzoni (cfr. Zangrandi 2003, 188).

lici, allitterazioni, monosillabi in posizioni marcate. Anche nei versi che non hanno un ritmo giambico si coglie questa intenzione; sia quindi sufficiente sottolineare pochi elementi: la locuzione avverbiale «or dunque» che increspa la bipartizione al v. 2, la cesura anticipata al v. 9 e l'*enjambement* molto accusato che segue, «ecco» in ribattimento,²² le enumerazioni nei versi finali. Mengaldo, indipendentemente da considerazioni prosodiche, aveva già individuato nelle *Odi* un'«eloquenza patetica» derivata dall'«abbondanza già (ma meno accusatamente) rolliana, di interrogazioni ed esclamazioni», in particolare di quelle «in forma di inciso, meglio se limitate alla pura interiezione», che «uniscono alla funzione patetica quella sospensivo-dilatante».²³

L'ultima caratteristica fondamentale delle realizzazioni dell'endecasillabo giambico nei sonetti consiste nell'instaurazione di forti pause sintattiche, o vere cesure, nelle prime e nelle ultime sedi del verso, non sempre compensate da una cesura in sede canonica. Si tratta di una situazione diffusa e determinante per la fisionomia dell'endecasillabo pariniano, fin dalle poesie giovanili di *Ripano Eupilino*.

Occhi su l'arco tuo spezzato abbassi	I 4 6 8 IO	(<i>Rime</i> XLVII 6)
Ferma. Com'osi tu di questo Tempio	I 4 6 8 IO	(<i>Rime</i> LXI 3)
Vengon scotendo l'atre faci; o 'l sole	I 4 6 8 IO	(<i>Rime</i> LXXI IO = <i>Rip. Eup.</i> XXVII IO).

Questa peculiarità è conservata nel *Giorno*, dove le cesure anticipate sono attestate in misura molto minore, ma sono frequenti quelle in 8a sede, spesso collocate in coincidenza con il confine di due frasi:

Assai Signore a te pensasti: or volgi	2 4 6 8 IO	(<i>Mt</i> II 250)
Seco susurra ignoti detti, a cui	I 4 6 8 IO	(<i>Mg</i> 113)

22. Si tratta di un fenomeno caratteristico delle versioni teatrali, al quale va aggiunto lo sfruttamento delle interiezioni negli scontri d'arsi, assente in questo testo ma frequente nei sonetti (cf. Zanon 2005, 118; Zangrandi 2003, 193).

23. Mengaldo 2003, 89. Lo studioso aveva parimenti rilevato che «la fitta messa in rilievo con *eco* presentativo» nelle *Odi* (ma il discorso si applica anche ai sonetti) indica insieme con altri fenomeni «il sistematico ingresso dell'autore, con la sua umanità o autorità, nel testo e, per essere più esatti, dell'enunciazione nell'enunciato e dell'oralità nella scrittura» (Mengaldo 2003, 90).

Precipitò. Accorse ognuno: il volto	4 6 8 10	(Mg 675)
Ella compose i fidi amanti; e lungi	1 4 6 8 10	(Nt 579).

Lo snodo ritmico-sintattico è accompagnato dalla sinalefe in maniera pressoché sistematica, e dopo la pausa è sovente collocata la congiunzione copulativa *e*, un nesso relativo o un avverbio che accentuano la funzione di rilancio ritmico dell'espedito. Lo spostamento delle pause verso le estremità del verso è legato per lo più al fenomeno dell'inarcatura e all'influsso del modello latino, ma assolve anche una funzione di *variatio* ritmica fondamentale nella tessitura degli sciolti, altrimenti suscettibili di un andamento monotono. L'associazione del fenomeno al passo giambico è un tratto caratterizzante pure della versificazione di Chiabrera e dei tre autori dei *Versi sciolti*;²⁴ tuttavia come al solito rientra tra le strategie di complicazione e di sommovimento ritmico adottate da Tasso nella *Gerusalemme liberata* (Grosser 2014, 67).

Come si può intuire fin da questa prima serie di esempi, nel *Giorno* il modulo giambico subisce un trattamento moderno, volto a dinamizzare il tipo principe della tradizione lirica e ad eluderne l'andamento bipartito; sono infatti assai rare le correlazioni, le dittologie in clausola, le enumerazioni, *et cetera*, insomma le note forme dell'*aequitas* petrarchesca, mentre sono predilette realizzazioni più fluide, in cui la bipartizione è meno sensibile o addirittura abolita, magari a favore di una cesura anomala. L'unica forma di bipartizione diffusa è quella che prevede un rapporto sintattico del tipo reggente-subordinata tra i due membri (in genere di tipo relativo). Si segnala comunque un discreto numero di strutture bipartite correlative (magari deboli), più fitte nel *Meriggio* benché ancora minoritarie: «Già scelto il campo, e già distinti in bande» (Mg 1088); «E i generosi uffici e i cari sensi» (Vp 110). Nonché di enumerazioni o doppie dittologie, ancora più rare: «Allo scarpello all'asce al subbio all'ago» (Mt II 430); «Gira di fiore in fior di prato in prato» (Mg 992).

Lo schema più frequente prevede la collocazione di una forte pausa sintattica dopo la 4a (spesso marcata dal punto fermo). A differenza di quanto succede nei sonetti, la linea sintattica procede spesso senza ulte-

24. Cfr. almeno Chiabrera VI 20, VII 41, IX 5, X 2, XIII 5, Frugoni I 54, Algarotti II 24, IV 4, V 2-3, Bettinelli II 2 e 149.

riori sussulti o fratture nella seconda parte del verso, sicché è raro rinvenire forme spezzate e drammatiche quali quelle riscontrate nelle *Rime*.

Che l'uom calpesta. A te s'avvolga intorno	2 4 6 8 10	(<i>Mt</i> II 1016)
Crescon qua giù; ma voi con rosee labbra	1 4 6 8 10	(<i>Mg</i> 249)
Scorreat col guardo; e poi ristrette insieme	2 4 6 8 10	(<i>Vp</i> 204)
L'atrio superbo. Equal piacere inonda	1 4 6 8 10	(<i>Vp</i> 267).

Nondimeno ciò che è disgiunto dalla sintassi è congiunto dalla metrica, giacché Parini rende fluida la transizione utilizzando la sinalefe in corrispondenza del confine delle frasi. Questo genere di soluzioni è sovente foriero di *enjambements*, e riflette l'esigenza di movimentare il verso già emersa in rapporto alle cesure anomale. Si tratta di una tecnica sfruttata nei *Versi sciolti* ma in misura molto inferiore; per di più in questi ultimi la pausa sintattica segna spesso il confine tra due frasi, non tra due periodi, ed è dunque seguita da una congiunzione subordinante.²⁵ Nei tre autori il modulo non si è ancora affrancato dalle forme tradizionali (bipartizioni, correlazioni, dittologie) ed è caratterizzato da un grado di compiutezza sintattica maggiore. Endecasillabi come quelli appena elencati diverranno non a caso «maggioritari nei poeti sette-ottocenteschi, compreso parzialmente il Leopardi dei soli canti Pisano-recanatesi» (Pelosi 2013, 83). A differenza di loro però Parini non associa sistematicamente questa configurazione sintattica all'attacco di 4a, bensì ai moduli con cinque *ictus*, che alleviano la sospensione quando il segmento iniziale è implicato in un'inarcatura, come spesso succede.

Per quanto riguarda il modulo perfettamente giambico va inoltre osservato che Parini alterna in modo più equo cesure *a minore* e *a maggiore* nel *Giorno* rispetto a quanto avviene nei sonetti e nella tradizione (dove prevale la variante *a minore*).²⁶ Tale differenza è spiegabile con il diverso statuto delle forme metriche aperte e chiuse, giacché la ripartizione più equa delle cesure risponde alla necessità di variazione ritmica connatura-

25. Cfr. almeno Frugoni II 169, Algarotti I 6, IV 117, Bettinelli I 114, I 138; nonché Chiabrera II 4, V 15-16, 30.

26. Cfr. Pelosi 2013, 84 e Praloran 2003, 136 per la tradizione. Il primo parla di una «sostanziale parità» degli schemi in Parini, tuttavia l'esame complessivo del *Giorno* induce a ridimensionare leggermente il parere.

ta al verso sciolto. Esemplichiamo solo l'opzione *a maiore*, considerata la ricorrenza della prima figura: «Oh chiara oh nobil mente! A te ben dritto» (*Mt* II 646); «Sonar le lodi tue dall'alta mensa» (*Mg* 226).

Infine, lo schema a quattro *ictus* è di solito orchestrato su un polisillabo in avvio, che permette di conseguire un «endecasillabo elegantemente capace di valorizzare sia la seconda parte del verso, con l'aumentare degli *ictus* nel secondo emistichio a proporre un deciso impatto melodico, sia l'attacco dell'endecasillabo, con il quadrisillabo iniziale quantitativamente e qualitativamente di lancio per la stringa frasale successiva» (Pelosi 2013, 82). Tale configurazione, molto ricorrente nel *Mattino*, viene fortemente indebolita nel *Meriggio*, salvo poi essere recuperata nelle sezioni conclusive del poemetto.

Che favorevol aura a voi conduce	4 6 8 10	(<i>Mg</i> 1038)
Soavemente in grembo al sonno oblia	4 6 8 10	(<i>Vp</i> 180)
Insopportabil pondo sopra il letto	4 6 8 10	(<i>Vp</i> 213).

L'impulso ritmico generato dal polisillabo è talora frenato in 6a sede dall'interruzione del periodo sintattico in seguito ad un *enjambement* anastrofico, ma la presenza di una congiunzione o di un avverbio dopo la pausa rilancia quasi sempre la campata sintattica: «Vaticinar s'udìa. Così dal capo» (*Mt* II 490); «Fastidiosi e tristi. A cui dier vita» (*Nt* 325).

Modulo 2: (1a/2a) 4a 8a 10a

Il modulo, insieme con quello a base anapestica, è il prediletto da Parini, specialmente nella sua realizzazione a quattro *ictus*. La sua diffusione non stupisce dal momento che la variante con *ictus* in 2a 4a 8a 10a sede è «uno schema “portante” della tradizione dell'endecasillabo e in particolare del genere lirico e così rimarrà nel petrarchismo quattro-cinquecentesco» (Praloran 2003, 139). È quindi significativo che in Parini non sia apprezzabile un ampio scarto tra l'attacco di 1a e quello di 2a, e anzi sia preferita la variante di 1a 4a nel *Giorno* e nelle *Rime*, non nei sonetti di *Ripano*. Inoltre, se in Petrarca e nella tradizione la funzione del modulo «è piuttosto “neutra” e notiamo come strutturalmente sia difficilmente sede

di complicazioni aggiuntive» (Praloran 2003, 140), così non è in Parini e nel Settecento, giacché il profilo accentuativo di questi endecasillabi è sovente complicato da un *ictus* soprannumerario di 5a (meno spesso di 3a), di cui tuttavia si dirà in seguito, data l'importanza che assume lo schema di 4a-5a 8a 10a nella metrica sette-ottocentesca.

Il *pattern* si presta molto bene a soluzioni bipartite, pertanto divengono indicative perlopiù le forme correlative; rispetto alla tradizione si osserva però una forte limitazione del fenomeno, tanto negli sciolti del *Giorno* quanto negli endecasillabi dei sonetti.

L'uve di Tirsi, e di Damon le spiche	1 4 8 10	(<i>Rip. Eup.</i> XXVIII 12)
E offrir sè stessi, e stabilir le genti	2 4 8 10	(<i>Rime</i> III 7)
Molli tinture preziose linfe	1 4 8 10	(<i>Mg</i> 501).

La divisione simmetrica del verso è fatta risaltare in molti casi dalla struttura chiasmica dell'enunciato, e la terza parola accentata ha abitualmente un peso sillabico maggiore, che distende il verso.²⁷ In modo analogo, quantunque lo schema sia perfettamente atto ad accogliere strutture enumerative a quattro membri, Parini vi ricorre di rado nel *Giorno*, e nei sonetti adotta solo la soluzione ternaria: «Rotti cristalli e calamistri e vasi» (*Mt* II 555); «Livida pesta scapigliata e scinta» (*Vp* 211).

Veniamo a dati più significativi. Innanzitutto: una figura pervasiva quale la dittologia in clausola è impiegata da Parini in modo oltremodo parco.

Ecco del mondo è meraviglia e gioco	1 4 8 10	(<i>Rime</i> XIII 1)
Or entra in tana insidiosa e fosca	2 4 8 10	(<i>Rime</i> LXVIII 6 = <i>Rip. Eup.</i> XXX 6)
Onde in Valchiusa fu lodata e pianta	1 4 8 10	(<i>Mt</i> II 181).

Tale parsimonia è forse spiegabile con la modernità dell'endecasillabo pariniano, giacché il poeta è propenso a disinnescare meccanismi ormai automatizzati dalla tradizione a favore di soluzioni più dinamiche.²⁸

27. Entrambi i fenomeni sono peculiari della versificazione dei *Fragments* (Praloran 2003, 141).

28. Nei sonetti rolliani e metastasiani questo procedimento sembra già attivo, dal momento che sono tutto sommato infrequenti le dittologie combinate con questo modu-

Pelosi ha infatti rilevato che la copia di attestazioni del *pattern* tra Sette- e Ottocento non comporta un'adesione totale agli stilemi petrarcheschi, in quanto:

il tipo endecasillabico con dittologia finale, elegantemente aggettivale in Petrarca [...] è ancora presente nell'Ottocento [...] ma sotto forma di sintagma morfologico come il complemento di specificazione [...] o come sostantivo più attributo [...] o altrimenti orchestrato con un'intonazione prosodica discendente che vede un verbo nel secondo emistichio [...]. L'impressione dunque è quella di un modulo ritmico liricamente garantito dalla tradizione ma al contempo prosodicamente più variato e più morfologicamente funzionale rispetto al Trecento, secondo esigenze compositive prevalentemente melodico-discorsive (Pelosi 2013, 27-28).

Fino al *Véspro* Parini opta in maniera preferenziale per le forme con maggiore connotazione lirica (specie la clausola sostantivo più attributo), mentre nella *Notte* ammette volentieri la realizzazione con un verbo nel secondo emistichio.

Indi, predando a le vaganti aurette	1 4 8 10	(<i>Nt</i> 296)
Odo vagar fra le sonanti risa	1 4 8 10	(<i>Nt</i> 533)
D'orribil piato risonar s'udìo	2 4 8 10	(<i>Mt</i> II 764)
Folto bisbiglio sollevando intorno	1 4 8 10	(<i>Mt</i> II 854)
Del nume accorto che le serpi annoda	2 4 8 10	(<i>Mg</i> 1111).

La discordanza rispetto alla tradizione (lirica) è parimenti accertabile attraverso l'analisi di altre figure poco sfruttate da Parini. Questo atteggiamento consegue alle modifiche subite dalla struttura ritmica dell'endecasillabo nella modernità e dalla ricerca di cadenze alternative al modello giambico e bipartito, nonché alla diversità dei meccanismi che regolano la compaginazione dei versi sciolti. Ad esempio, Praloran ha osservato che nei *Fragmenta* la tipologia con quattro *ictus* è disposta ad «accompagnare figure ritmico-sintattiche di grande fluidità, sempre con correlazioni alternate o chiastiche tra i nomi e gli aggettivi, come il nesso determinato + determinante» (Praloran 2003, 141).

lo. Mentre anche nei loro versi rimangono le bipartizioni associate alle correlazioni, con un'insistenza che si direbbe però assai maggiore rispetto a quella di Parini.

La penitenza del mio fallo grave	4 8 10	(<i>Rime</i> XVI 1)
Ignobil fabbro de la razza umana	2 4 8 10	(<i>Mt</i> II 266)
E l'aura estiva del cadente rivo	2 4 8 10	(<i>Mg</i> 278).

Parini usa di rado questa figura, e nei sonetti è costante la necessità di inserire elementi aggiuntivi e soprattutto monosillabi (perlopiù nella forma di aggettivi possessivi o numerali) che intaccano la fluidità connaturata allo schema. Nel *Giorno* questa tipologia versatile recupera la leggerezza precipua delle esecuzioni del maestro trecentesco, e si registra una tendenza pressoché sistematica a porre un aggettivo sdrucchiolo in attacco, che favorisce una scansione rapida e scorrevole.

Di segno opposto è un tratto distintivo del modulo nelle *Rime* e nel *Mattino*, ossia la sua associazione all'anastrofe (sovente di un genitivo) o all'iperbato. Rispetto al caso appena esaminato l'effetto è inverso: rallentamento e complicazione.

Poi che del prisco Filemon l'esempio	1 4 8 10	(<i>Rime</i> XI 12)
De l'astro irato paventando il telo	2 4 8 10	(<i>Rime</i> XV 7)
E quel di risse eccitator Garrito	2 4 8 10	(<i>Rime</i> XXXVIII 8)
Larga otterrai del tuo lavor mercede	1 4 8 10	(<i>Mt</i> II 578)
Correan mortale ad incontrar periglio	2 4 8 10	(<i>Mt</i> II 1097).

Questi versi variano talvolta la struttura bipartita connaturata all'endecasillabo e al modulo, giacché possono essere scanditi su tre o quattro tempi e provocare delle cesure anticipate o posticipate. Sebbene sia frequente che il primo membro della tripartizione sia delimitato dall'*ictus* in 4a sede, non mancano endecasillabi con una pausa di 1a o 2a. Oltre all'inversione, altri due elementi concorrono a decelerare questi tipi versali: la non infrequente intrusione di un gerundio sotto *ictus* di 8a, e la presenza di inversioni duplici. Il primo tipo di complicazione, peculiare della poesia duecentesca e dantesca, e accolto da Petrarca con parsimonia, prevede di solito la collocazione del gerundio sotto accento di 6a, non di 8a; lo spostamento si comprende forse pensando alla drastica riduzione del modulo di 4a 6a 10a operata da Parini, e all'effetto ritmico molto diverso che ne consegue. Già all'altezza di Dante e Petrarca questa soluzione (l'inciso al gerundio sotto *ictus* di 6a) è «considerata eterodossa rispetto al modello bipartito del verso» (Praloran 2003, 143), mentre la soluzione adottata da Parini riequilibra il verso grazie alla clausola di 8a 10a che fa

da contrappeso prosodico all'attacco di 1a/2a 4a. Il mutamento è quindi, forse, un altro segno della perdita di centralità subita dall'*ictus* di 6a tra Sette- e Ottocento.

Molto spesso l'*ordo verborum artificialis* è circoscritto alla sola punta del verso, e si risolve in un'inversione in clausola, espediente molto semplice, derivato dalla tradizione petrarchesca e sfruttato in modo intenso anche da Tasso (Grosser 2014, 52). Questa figura «prevalentemente ritmica» fa sì che «sintassi e ritmo sembrino fondersi del tutto e dar luogo a un discorso classicamente impostato, la cui tradizionalità non è inerziale ma è marchio di nobile cadenza».²⁹

Ch'alcun germoglio a pullular ritorni	2 4 8 10	(<i>Rip. Eup.</i> XIX 14)
Imagin dolci e al tuo desio conformi	2 4 8 10	(<i>Mt</i> II 897)
Scender per calle dal piacer segnato	1 4 8 10	(<i>Mg</i> 151).

L'anastrofe, quando sposta al centro dell'endecasillabo una dittologia, è responsabile anche della suggestiva possibilità di «una lettura doppia, contrastante, tra un'intonazione “a tre” e un impulso metrico che trattiene un accento centrale (il primo membro della dittologia) appoggiando in qualche modo la “memoria ritmica” dominante».³⁰ Questo effetto (che consente fini variazioni) è ricercato con una frequenza decisamente maggiore nelle *Rime*, mentre nel *Giorno* risulta sporadico: «Splenda di grazie e di bellezze adorno» (*Rime* XLIII 11); «E come grande e maestosa appare» (*Rime* LVI 3).

Un altro ordine di fenomeni coinvolto nella definizione del profilo del *pattern* è quello degli incisi, che accompagnano sovente la sua realizzazione a quattro *ictus*, perlopiù in forma esclamativa e allocutiva, quasi mai di gerundi o avverbi.³¹ Un'analogia limitazione delle possibilità sintatti-

29. Soldani 1999a, 238. Nel caso dell'infinito anteposto, tanto in Tasso quanto in Parini, la natura ritmica dello schema è comprovata dal fatto che «l'infinito è quasi sempre apocopato e attratto sotto ictus di 8a (con prevalente presenza di 4a nel primo emistichio)» (Soldani 1999a, 240).

30. Praloran 2003, 178 (tuttavia Praloran analizza lo schema in generale, svincolandolo da un *pattern* ritmico specifico). L'associazione del gruppo di 4a 8a 10a a questo schema sintattico è presente in Metastasio; cfr. almeno XVII 5 e 12, XXII 12, XXIII 7.

31. Cfr. le osservazioni di Praloran 2003, 171-73, sebbene non siano vincolate a un singolo modulo prosodico.

che è presente nei petrarchisti cinquecenteschi, i quali sentono l'avverbio come un fattore destabilizzante e ritmicamente ambiguo, poco confacente alla loro sensibilità.³² Un ulteriore elemento di dissenso tra le *Rime* e la tradizione consiste nel fatto che gli incisi siano collocati di preferenza in 4a sede da Parini, non in 6a, sì che è scongiurato o dissimulato il tipico andamento bipartito:³³ «I carmi, o Nice, di lusinghe aspersi» (*Rime* xxiii 5); «E ch'altri, oh Dio! che il suo fedele Amante» (*Rime* xxv 11). L'arretramento può forse essere interpretato con la volontà di caricare l'avvio del verso e quindi di rafforzare l'effetto dell'esclamazione a livello intonativo, nonché con la già menzionata esigenza moderna di depotenziare la 6a sede. È senz'altro notevole che la combinazione sia del tutto assente nel *Giorno*, dove la situazione è in effetti più diversificata: gli incisi non paiono vincolati a questo schema accentuativo, e gli inserti allocutivi (se brevi) sono principalmente sotto *ictus* di 6a, in moduli con una ribattuta di 6a-7a o in schemi a base anapestica, sì che si crea una pausa poco ordinaria dopo la 3a.

Infine, l'ultima e centrale caratteristica della variante con quattro accenti, specie nei sonetti di *Ripano Eupilino*, è la presenza di cesure anticipate di 1a o 2a, causate da un'inarcatura:

L'Asin, che sol di sua vecchiezza è reo	1 4 8 10	(<i>Rip. Eup.</i> xv 8)
Questi o signore i tuoi studiati autori	1 4 8 10	
Fieno e mill'altri che guidàro in Francia	1 4 8 10	(<i>Mt</i> II 637-38)
Sorge; e la valle e la foresta intorno	1 4 8 10	(<i>Mg</i> 296).

In maniera analoga a quanto osservato per il modulo giambico, nel *Giorno* è invece sfruttata soprattutto la cesura posticipata in 8a sede, di solito in corrispondenza con il confine tra due frasi o due periodi; tuttavia essa è talora generata da un'epifrasi che isola il secondo membro in clausola, oppure da strutture coordinative sbilanciate del tipo (I+I+I)+(I) o (I+I)+(I).

Ma ciò non basti ad acquetarti; e mai	2 4 8 10	(<i>Mt</i> II 388)
D'esser mortal dubiterai; ma innalza	1 4 8 10	(<i>Mt</i> II 1056)

32. Cfr. Praloran 2001a, 36.

33. Cfr. Praloran 2003, 171-72; Praloran 2001b, 421. Il catalogo degli incisi in 6a posizione si esaurisce in cinque versi nelle *Rime*: xxvii 9, xlv 9, xlviii 1, lx 5 e lxxii 3.

Madre di morbi popolari. Oh come	1 4 8 10	(<i>Mt</i> II 1142)
Mal tra le braccia contenuto e i petti	1 4 8 10	(<i>Vp</i> 56).

In questi casi il riposo in 4a sede è spesso scavalcato dalla sintassi, e il verso assume una fisionomia ritmica anomala, venendo a mancare una cesura in una delle sedi canoniche. Lo spostamento della pausa ha quale conseguenza pressoché inevitabile l'instaurazione di forti inarcature, il cui innesco è quasi sempre collegato dalla sinalefe al termine sotto *ictus* di 8a, ma soprattutto comincia non di rado con una congiunzione coordinante che funge da rilancio della sintassi. Tale atteggiamento è presente anche in Chiabrera e in Tasso, il quale «mina radicalmente il tipico andamento bipartito, posizionando a piacimento una pausa forte interna al verso nelle zone più estreme (permettendo dunque di individuare cesure anticipare, posticipate, o doppie)».³⁴

La variante con tre accenti, 4a 8a 10a, rivela parimenti un trattamento non del tutto ortodosso: sebbene impieghi la bipartizione pressoché conaturata al *pattern*, Parini non è incline a distendere un unico sintagma su tutto il verso mediante lo sviluppo dittologico in clausola, bensì preferisce far coincidere la cesura con un legame di dipendenza sintattica, secondo una struttura sì frequente in ambito lirico ma nei versi con quattro *ictus*:³⁵ «Benedicendo ti chiamavan Padre» (*Rime* VIII 4); «E il bel Silenzio che sul labbro ha il dito» (*Rime* XXXVIII 4).

Nel *Giorno*, accanto a sporadiche realizzazioni leggere (come le ditologie lunghe e i nessi determinato più determinante):

Il delicato miniator di belle	4 8 10	(<i>Mt</i> II 688)
E sfavillar di cupidette luci	4 8 10	(<i>Mg</i> 115)
Di sempiterno indissolubil nodo	4 8 10	(<i>Mg</i> 778)
E di campioni e di guerriere audaci	4 8 10	(<i>Nt</i> 568)

convivono molti endecasillabi qualificati da un *ordo artificialis*:

Nè la squisita a terminar corona	4 8 10	(<i>Mt</i> II 169)
In tra i severi di famiglia padri	4 8 10	(<i>Mt</i> II 263)

34. Grosser 2014, 53. Per quanto riguarda i *Sermoni* di Chiabrera si vedano ad es. I 10-II, IV 31, V 33, VII 43, IX 52, XIII 16.

35. Cfr. almeno Praloran 2003, 140-41.

La consapevol del suo cor ministra	4 8 10	(Mg 41)
E de la quercia trionfale all'ombra	4 8 10	(Mg 358).

Essi ricorrono con una frequenza maggiore nelle prime due parti del poemetto, in cui Parini si avvale fondamentalmente di due strategie, l'iperbato e l'anastrofe in clausola, al fine di complicare il profilo di questo modulo altrimenti vocato alla rapidità. A partire dal *Meriggio* cresce invece in maniera sensibile il numero degli endecasillabi con cesura a minore coincidente con la fine di un periodo o di una frase. Si segnalano però soprattutto i versi con una cesura o comunque una pausa sintattica in 8a sede, in maniera analoga a quanto osservato per lo schema con quattro tempi forti: «Il Campidoglio ad abitar, sebbene» (Mg 358); «De gli amorosi gabinetti; e a un tempo» (Vp 228).

Modulo 3: (1a/2a) 4a 6a 10a

Il modulo di 4a 6a 10a è impiegato in modo parco da Parini, e all'interno del *Giorno* si osserva addirittura una progressiva riduzione del *pattern*, che passa dal 6.60% del *Mattino* e dal 7.30% del *Meriggio* al 4.31% del *Vespro*, e infine crolla al 2.67% nella *Notte*. Parini preferisce non lasciare atona l'8a, ed è incline a evitare i polisillabi, nello specifico gli avverbi lunghi in *-mente* in fine di verso e i gerundi sotto *ictus* di 6a, caratteristici della tradizione lirica. Come ha rilevato Pelosi, si tratta di:

un modulo scansivo di chiare prerogative liriche ma in un certo senso datato, un nobile decaduto già dopo (e forse a causa di) la lezione petrarchesca: e tutto il Sette-Ottocento è sulla linea petrarchesca di riduzione di questo modulo giambico a trazione anteriore e ciò evidentemente per la centralità sistemica assunta dalla 6a-7a o l'8a sede dell'endecasillabo. [...] l'impressione è che questa andatura ritmica avesse smarrito la sua *mission* lirica e si fosse connotata progressivamente come più prosodicamente transitiva (Pelosi 2013, 76).

Lo schema ritmico-sintattico preferito prevede la disposizione di un proparossitono sotto accento di 6a (di norma un aggettivo o un sostantivo), una soluzione tipica dei maggiori poeti trecenteschi che verrà recuperata in direzione lirica proprio dai moderni (Alfieri, Foscolo, Leopardi).

di).³⁶ Nel Parini dei sonetti e in Metastasio questa forma tende in effetti a marginalizzare tutte le alternative.

Spesso dinanzi al placido signore	1 4 6 10	(<i>Rime</i> IV 3)
Fra gli oziosi e striduli cancelli	4 6 10	(<i>Rime</i> XXXVIII 14)
O di bel crin volubile architetto	4 6 10	(<i>Mt</i> II 506)
Pari a le stille tremule brillanti	1 4 6 10	(<i>Mg</i> 655)
La dissipata polvere seguendo	4 6 10	(<i>Rime</i> LI II)
Delizioso tremito su i cori	4 6 10	(<i>Mg</i> 734). ³⁷

È invece abbastanza inconsueto che la parola sdrucchiola costituisca il primo termine di una dittologia lunga, «vera alternativa [...] alla dittologia su ottava e decima o su settima e decima» nella tradizione:³⁸ «Ohimè! fin qua implacabile e tenace» (*Rime* XX 9); «Orribilmente tacito ed opaco» (*Nt* 20). Forse, come nel caso del *pattern* di 4a 8a 10a, questa scelta risponde alla necessità di non imbrigliare i versi in strutture cristallizzate ma ormai abusate, *in primis* la clausola dittologica; tuttavia la ragione del mutamento risiede senz'altro anche nell'orientamento discorsivo acquisito dal verso in epoca moderna.

Questa nuova attitudine spiega altresì l'elevata frequenza nel *Giorno* degli endecasillabi con cesura di 6a accompagnata da sinalefe e sindesi, che aprono il verso invece di chiuderlo.³⁹ Tale strategia è ovviamente quasi assente nei sonetti, dove il modulo è qualificato dalla compiutezza sintattica. Va però rilevato che «la configurazione “settenario + coda in sinalefe”, che sia in *enjambement* [...] o che sia implicata in un'epifrasi, costituisce il principale strumento di complicazione del ritmo di questo modulo da parte di Tasso» (Grosser 2014, 59).

36. Cfr. Praloran 2003, 143-44; Pelosi 2013, 77-78.

37. Si ricordi che Beccaria ha parlato di un «ritmema oratorio» per l'«endecasillabo con sdrucchiola sotto accento di 6a», benché tale connotazione non si attagli sempre all'intonazione dei versi pariniani (cfr. Beccaria 1989, 230 n. 60).

38. Cfr. almeno Praloran 2003, 144. Lo schema conosce ancora una notevole vitalità nei sonetti di Metastasio, mentre è già raro in Rolli. Si vedano a titolo esemplificativo Metastasio IX II, XIII I, XVI 4, XVII 13, XX 7.

39. È dello stesso parere Pelosi 2013, 282 (ma cfr. anche 76-77), il quale rubrica questo tipo di orchestrazione ritmica come un indice della “svolta prosastica” del modulo di 4a 6a 10a.

Allora sorge il fabbro, e la sonante	2 4 6 10	(<i>Mt</i> II 14)
E d'invincibile noia e di torpente	4 6 10	(<i>Mg</i> 430)
Lo scompigliato pelo, e da le vaghe	4 6 10	(<i>Mg</i> 667).

Infine si segnalano due fenomeni abbastanza ricorrenti ma meno caratterizzanti, quantunque ben attestati in tradizione. Si tratta delle bipartizioni legate a impianti correlativi: «Utili a gli altri ed utili a sè stessi» (*Rime* LIV 11); «L'alma inesperta e il timido pudore» (*Nt* 487); e di endecasillabi leggeri, costruiti su sintagmi nominali a tre tempi oppure su sequenze del tipo determinato più determinante o determinante più determinato:

Il precettor del tenero idioma	4 6 10	(<i>Mt</i> II 171)
Che le accigliate gelide matrone	4 6 10	(<i>Mt</i> II 202)
La leggerissim'ale di farfalla	4 6 10	(<i>Mt</i> II 501)
Innumerabil popolo di rane	4 6 10	(<i>Vp</i> 332).

Modulo 4: (1a/2a) 4a 7a 10a

L'endecasillabo dattilico è pressoché assente nel *Giorno* (11 attestazioni), mentre gode di una certa vitalità nei sonetti a causa di alcuni testi in endecasillabi faleci, in cui questo profilo accentuativo è favorito. Gli schemi di 4a e 7a «hanno [infatti] subito nel *Canzoniere*, ma anche nei *Trionfi*, una notevole contrazione» nonché «una trasformazione della loro fisionomia ritmica, e così, via via, nella linea del petrarchismo, sono diventati schemi caratteristici della tradizione popolareggiante o narrativa o della *mimesis* del parlato». ⁴⁰ Poste tali premesse è innanzitutto d'obbligo notare che il modulo non presenta quasi mai una bipartizione, mentre si associa talora a una clausola dittologica: ⁴¹ «Intorno tessono danze e carole» (*Rime* LXIV 6); «Con man vo' porgerti tacita e lenta» (*Rime* LXIX 13). La strategia prevalente è però la dissimulazione del passo dattilico attraverso

40. Praloran 2003, 145. Questa connotazione non è tuttavia sempre valida nel caso dei sonetti in endecasillabi faleci (ad esempio il sonetto LVIII delle *Rime*, traduzione di un carne catulliano).

41. Su queste due opzioni cfr. Praloran 2003, 145-46.

un monosillabo (in genere un aggettivo o un verbo) in 6a sede, un «trattamento melodico inaugurato nel *Canzoniere* che mira alla riduzione della fisionomia ritmica caratteristica del modulo avvicinandolo a quello di sesta e settima»: ⁴² «Egli offrirà la sua povera mensa» (*Rime* VII 10); «E ch'altri faccia al bel corpo catena» (*Rime* XXV 9).

Modulo 5: 2a 6a (8a) 10a

Nonostante la preferenza accordata all'attacco di 3a, il gruppo di 2a 6a 10a gode di una discreta fortuna nelle *Rime* e nel *Giorno*, minore nei testi di *Ripano Eupilino*. La configurazione ritmico-sintattica del verso, abbastanza omogenea nelle tre opere, indica però un tentativo di riscattare in direzione lirica un modulo per vocazione e tradizione narrativo-discorsivo. La tendenza a ridurre il *pattern* è attiva nei poeti coevi, ed è un portato dell'«identità ritmica moderna dell'endecasillabo, dove il primo emistichio è svolto attorno alla 3a o 4a posizione ed il secondo emistichio alla 6a-7a od 8a sede». ⁴³ Pertanto è significativo che nonostante la sovrabbondanza degli endecasillabi di 3a Parini rimanga su valori statistici medi, e non scenda al di sotto di essi, come fanno quasi tutti gli autori contemporanei. ⁴⁴

Nelle *Rime* (e nel *Giorno*) i versi di 2a 6a 8a 10a sono sovente realizzati attraverso l'accostamento di uno sdruciollo sotto accento di 2a a un bisillabo apocopato o a un trisillabo apocopato con attacco molle; la seconda variante è con ogni verosimiglianza preferita in quanto bilancia elegantemente il primo emistichio del verso, consolidando l'appoggio di 2a. Nondimeno nel *Giorno* trova larga cittadinanza anche la sequenza bisillabo piano più trisillabo apocopato (caratteristica già della versificazione dei *Fragmenta*). ⁴⁵

Sa gli uomini abbracciar quell'Alma immensa	2 6 8 10	(<i>Rime</i> VII 13)
Al placido inondar de' varj affetti	2 6 8 10	(<i>Rime</i> LVII 14)

42. Praloran 2001b, 415; cfr. Praloran 2003, 147-48; Praloran 2001a, 26-27.

43. Pelosi 2013, 78; cfr. Praloran 2003, 148-49.

44. Cfr. Pelosi 2013, 88, 106, 113 e 124. Il solo a presentare dati vicini a quelli pariniani (specie per la variante a quattro *ictus*) è al solito Leopardi.

45. Cfr. Praloran 2003, 149.

Dal talamo nuzial si lagna, e scosse	2 6 8 10	(<i>Mt</i> II 513)
Il trepido agitar de i duo ventagli	2 6 8 10	(<i>Vp</i> 283)
Al vario ragionar de gli altri eroi	2 6 8 10	(<i>Mg</i> 489).

In generale la coloritura lirica dei versi (supportata dalle trame allitterative) è abbastanza costante, e tutto sommato non è compromessa la loro «varietà intesa [*bembescamente*] come successione di parole diversamente accentate» (Praloran 2003, 150). La ricerca di *varietas* è infatti comprovata dal sapiente uso della sinalefe e dalla consistenza dei monosillabi e dei bisillabi nel secondo emistichio.

La sequenza “inversa”, con quadrisillabo sdrucchiolo in attacco seguito da parola tronca o piana, è invece precipua del *Mattino* e del *Meriggio* (e sarà impiegata in maniera abbondante dai Monti del *Chigi* e dell'*Iliade* nonché da Leopardi).⁴⁶

Mutabile color che il collo imite	2 6 8 10	(<i>Mt</i> II 603)
Affrettansi a compir la nobil opra	2 6 8 10	(<i>Mg</i> 214)
Spettacolo di mali a i nostri eroi	2 6 8 10	(<i>Mg</i> 1041).

Lo schema di 2a 6a 8a 10a comporta naturalmente quasi sempre una cesura *a maiore*, spesso seguita da una dittologia, e talora risulta connotata da «figure ritmiche che isolano nella sezione finale sostantivo e dittologia aggettivale», secondo una modalità specifica di Petrarca (Praloran 2003, 149). La figura binaria in clausola contribuisce all'effetto di staccato e scandisce in maniera ancora più netta la bipartizione connaturata al *pattern*. Nel *Giorno* Parini esaspera e quasi capovolge tale situazione, collocando una pausa sintattica dopo la 6a e introducendo in clausola una *duplicatio* o una coppia asindetica in luogo della dittologia, sicché il profilo del verso è alterato in modo significativo.

L'ingegno per la doglia stanco e lento	2 6 8 10	(<i>Rime</i> XLVI 8)
O miseri ubbidire. Il lusso il lusso	2 6 8 10	(<i>Mt</i> II 683)
Fur nobili e plebei. Al cibo al bere	2 6 8 10	(<i>Mg</i> 256).

Ciononostante (specialmente nei sonetti) vi è un numero considerevole di endecasillabi che presentano una cesura anticipata, magari in coin-

46. Cfr. Pelosi 2013, 92.

cidenza con uno snodo sintattico. Nei sonetti di *Ripano Eupilino* Parini tende a regolare il profilo intonativo inserendo una dittologia in clausola che funge da contrappeso e rafforza il riposo in sede canonica a causa all'elevato grado di coesione interna che la qualifica; mentre nel *Giorno* e nelle *Rime* preferisce conservare la slogatura ritmica spostando il secondo riposo in 8a sede o eliminandolo del tutto.

E 'l Veglio, che le cose atterra, e morde	2 6 8 10	(<i>Rip. Eup.</i> XXII 6)
Lasciò, per compensare i nostri danni	2 6 8 10	(<i>Rime</i> XXXIII 13)
Ma che? Tu inorridisci e mostri in capo	2 6 8 10	(<i>Mt</i> II 21)
Solletico che molle i nervi scota	2 6 8 10	(<i>Mg</i> 211).

In questi casi, soprattutto qualora il verso sia *enjambé* e il termine sotto *ictus* di 2a segni il confine del riporto, nelle prime posizioni si crea un indugio invece della consueta rapidità. Al fine di conferire maggiore tardità al verso Parini impiega anche altri espedienti, ad esempio la sinalefe dopo la cesura anticipata e le allitterazioni. Il semplice sviluppo relativo (o genericamente subordinativo) che segue in modo quasi sistematico simili inarcature non è dunque sufficiente a smorzare la sospensione. È significativo che gli stessi fenomeni siano riscontrabili nella versificazione della *Liberata* (Grosser 2014, 62), benché Parini sia più parco di Tasso nell'uso della sinalefe.

Il rallentamento del verso consegue spesso anche all'adozione di un *ordo artificialis*:

Fra i nati dal mio duol pensieri orrendi	2 6 8 10	(<i>Rime</i> XVII 8)
Sopr'ambe minacciando Europa stassi	2 6 8 10	(<i>Rime</i> XLVII 8)
La stanca di piaceri ottusa voglia	2 6 8 10	(<i>Mt</i> II 610)
D'amabile e di bello il nome ottenne	2 6 8 10	(<i>Mg</i> 309).

Le anastrofi generano una cadenza sospensiva che impone non di rado una pausa intonativa a inizio verso. Esse sono inoltre responsabili della forma tripartita di alcuni endecasillabi, che riflettono il gusto latineggiante per un verso franto, e si configurano come un sapiente strumento di *variatio* rispetto alla consueta bipartizione. Nel *Giorno* questa tipologia è però qualificata da maggiore velocità e forse discorsività, e le perturbazioni dell'ordine delle parole incidono in misura minore sul profilo del *pattern*.

Quanto ai versi con tre *ictus*, nei sonetti la soluzione maggioritaria prevede la presenza di tre termini dal peso sillabico elevato, di cui almeno due strettamente connessi; in generale si constata una preferenza per la coordinazione, tanto sindetica (dittologie, epifrasi) quanto asindetica (ad esempio nelle correlazioni).

E 'l volto mi descrivi, e le parole	2 6 10	(<i>Rip. Eup.</i> IX 3)
Cosparger d'odoriferi liquori	2 6 10	(<i>Rip. Eup.</i> XXXII 6)
Spargendola di lagrime e di versi	2 6 10	(<i>Rime</i> XLV 4)
Funesta e di veleno apportatrice	2 6 10	(<i>Rime</i> LV 13).

L'identità prosodica non implica però un'omogeneità degli effetti ritmici, poiché il modulo conosce diverse esecuzioni sintattiche: il verso di norma è molto fluido, ma non mancano endecasillabi sintatticamente spezzati, e non è raro che sia introdotta una pausa o una vera cesura in 2a sede che annulla la bipartizione e modifica radicalmente la linea intonativa. Il verso sembra comunque conservare un andamento discorsivo, se non prosastico, almeno nei testi delle *Rime*. A livello ritmico si rileva una preferenza per la 6a sede nella disposizione di un eventuale proparossitono. Contro la rapidità del modulo e degli sdrucchioli intervengono meccanismi abituali, soprattutto anastrofi e forti pause sintattiche dopo la cesura di 6a; tuttavia essi hanno un'incidenza affatto minore nei moduli a tre *ictus* rispetto a quanto succede negli endecasillabi con quattro tempi forti.

Gli endecasillabi di 2a 6a 10a del *Giorno* hanno una fisionomia sensibilmente differente, in quanto offrono alcune soluzioni con una connotazione lirica più accentuata. Nei sonetti non sono assenti tali realizzazioni, ma presentano ancora molte imprecisioni, e la tecnica degli sdrucchioli non è ancora perfezionata. Si tratta di versi che costruiscono la propria levità sulla presenza di (ampi) polisillabi, i quali fanno scorrere il verso quasi senza peso. Essi poggiano in genere su una sequenza del tipo determinato più determinante oppure su una forma di coordinazione:

La placida quiete de' viventi!	2 6 10	(<i>Mt</i> II 392)
Al tiepido spirar de le prim'aure	2 6 10	(<i>Mg</i> 658)
L'amante cupidissimo e la ninfa	2 6 10	(<i>Mg</i> 1149).

Vi sono però soprattutto le soluzioni eminentemente petrarchesche prive di segmentazione sintattica, eseguite disponendo asindeticamente gli aggettivi attorno al nome, e quelle tripartite, costruite allineando tre membri con la medesima funzione grammaticale. Nel caso dei *tricola* il verso è lievemente segnato dalle pause, nondimeno mantiene la sua fluidità. Saltuariamente tale struttura è variata dalla presenza di un verbo in clausola, il quale polarizza il verso senza comprometterne la specifica leggerezza. Come nella lirica antica, il termine sillabicamente più corposo, di solito sdrucchiolo, è collocato al centro del verso.⁴⁷

Che il duro irrefrenabile bisogno	2 6 10	(Mg 245)
Brillanti vivacissime scintille	2 6 10	(Mg 813)
Smarriti vergognosi balbettanti	2 6 10	(Mg 872).

Infine un'altra realizzazione veloce di questo modulo, tuttavia per lo più associata allo schema con quattro *ictus*, implica la collocazione di un avverbio lungo in *-mente* o di un gerundio sotto *ictus* di 6a: «E a te soavemente i lumi chiuse» (*Mt* II 56); «Passeggino elevando il molle mento» (*Vp* 99).

Modulo 6: (1a) 3a 6a (8a) 10a

Il *pattern* di 3a 6a 10a è sfruttato in maniera intensa nel *Giorno* (25.32%) e nei sonetti di *Ripano Eupilino* (24.39%), mentre è attestato su valori “normali” nelle *Rime* (13.66%); inoltre nel *Mattino* esso raggiunge “solo” il 21.96%, invece nel *Vespri* e nella *Notte* supera di poco il 28%. Nonostante ciò, è costante il privilegio di cui godono le varianti con *ictus* in 8a sede, conforme alla prassi versificatoria moderna. La realizzazione con cinque *ictus* (1a 3a 6a 8a 10a) raggiunge il 6.27% nel poemetto (con un picco del 9.21% nella *Notte*), il 6.74% in *Ripano* e il 4.91% nelle *Rime*, frequenze elevate e molto superiori a quelle tradizionali.⁴⁸ Per di più il tipo di 3a 6a 8a 10a rappresenta il profilo accentuale in assoluto preferito da Parini nel *Giorno* (12.66%), esclusa naturalmente la ribattuta di 6a-7a. Il

47. Cfr. Praloran 2003, 149.

48. Cfr. Pelosi 2013, 30.

modulo conosce però un'intensificazione nel Tasso epico, dove la variante a cinque *ictus* sale al 5.14% e il *pattern* al 17.54%;⁴⁹ e in molti tra i poeti settecenteschi da noi schedati: 4.02% in Rolli, 5.36% in Metastasio, 5.18% nelle *Epistole* di Algarotti. Nondimeno è peculiare della versificazione di Tasso e Parini il rapporto 3/1 che si instaura tra le soluzioni con e senza *ictus* in 8a. Per quanto concerne l'alternanza tra attacco trocaico e anapestico, Parini opta preferenzialmente per il secondo, sia nel caso dei versi con *ictus* in 8a sia nel caso di quelli privi della clausola giambica, allineandosi con la tradizione. Infine va premesso che, come nel caso del *pattern* giambico, le figure ritmiche non sono del tutto sovrapponibili nei sonetti e nel *Giorno*, sebbene in tal caso la distanza sia minore.

Gli endecasillabi di (1a) 3a 6a 8a 10a «sembrano possedere una connotazione molto rallentata forse anche per una variazione della successione degli accenti: andamento trocaico fino alla sesta e giambico dalla sesta in poi».⁵⁰ Già in Petrarca e nei petrarchisti la variante con cinque accenti pare costituire un'efficace alternativa all'endecasillabo di 2a 4a 6a 8a 10a, in quanto «la partenza di terza permette una variazione importante: prima e terza costituendo [...] uno schema fitto e bilanciato che diventa una vera alternativa alla realizzazione giambica su cinque *ictus*» (Praloran 2003, 150). Per tale ragione questo profilo prosodico si lega con facilità al classico schema (1+1+1)+(1+1), sebbene venga talora meno la struttura correlativa. L'associazione è abbastanza diffusa nei sonetti di Parini e degli autori settecenteschi considerati, mentre la sua presenza si affievolisce sul versante degli sciolti, benché sia ancora vivace in Algarotti e Bettinelli.

Primi sensi e desiri al vero e al retto	1 3 6 8 10	(<i>Rime</i> IX 8)
Oh beati fra gli altri e cari al cielo	1 3 6 8 10	(<i>Mg</i> 298)
Ciò che scioglie i desiri e ciò che nudre	1 3 6 8 10	(<i>Mg</i> 987)
D'ogni nobil virtù, d'ogn'atto eccelso	1 3 6 8 10	(<i>Nt</i> 352).

Una declinazione molto ricorrente nei sonetti prevede l'anastrofe (o l'iperbato) di genitivo e sintagma nominale, che occupano rispettivamente

49. Cfr. Grosser 2014, 355. Si rammenti che si tratta di un elemento innovativo della versificazione della *Liberata*, giacché nei poemi epico-cavallereschi precedenti (compreso il *Furioso*) questo schema accentuativo ricorre con una bassa frequenza (cfr. Dal Bianco 2007, 377 e Praloran 1988, 39).

50. Praloran 2003, 151; cfr. Pelosi 2013, 29; Dal Bianco 2007, 175.

te il primo e il secondo emistichio, dando origine quasi sempre a una bipartizione. La torsione retorica conferisce al verso ulteriore lentezza, ma soprattutto una cadenza classica: «Del Divino Figliuol custodia, e guida» (*Rip. Eup.* l. 4); «C'han di nevi e di ghiacci eterno manto» (*Rime* XLIV 2).⁵¹ Nel *Giorno* questa orchestrazione è sporadica, quantunque siano frequenti altre perturbazioni dell'ordine delle parole, spesso molto più accusate, di cui si dirà in seguito.

L'identificazione del modulo con appoggio in 8a quale possibile variante del tipo giambico è confermata dal fatto che in alcuni casi questa tipologia prosodica accolga sequenze enumerative: «Starsi al prato a la selva al colle al fonte» (*Mt* II 305). Nelle *Rime* esse compaiono spesso in contesti connotati drammaticamente, ai quali il piede trocaico si addice a causa della sua intrinseca *gravitas*: «Pace o ceneri miste, o teschi, o ossa» (*Rime* XX 14). Inoltre, come nel caso dei versi giambici, il modulo si combina regolarmente con strutture iterative, che possono dare luogo a bipartizioni o *tricola* perfetti: «Ah colui non amò; colui avversi» (*Rime* XXIII 1); «Qual cagion, qual virtù, qual foco innato» (*Rime* XLIII 1). Nei sonetti di *Ripano* la ripetizione svolge invece tutt'altra funzione, in quanto è realizzata attraverso la *geminatio* in clausola, e talora connota versi sintatticamente spezzati: «O van gli anni struggendo a parte a parte» (*Rip. Eup.* XLVIII 4); «Pur: Si faccia, rispose. Ahi Mondo, ahi Mondo» (*Rip. Eup.* XLIX 13).

Il modulo con quattro *ictus*, in 3a 6a 8a 10a sede, si presta ugualmente a soluzioni bipartite:

E fra i popoli avvolto il vero apprende	3 6 8 10	
E dall'alto de' troni il giusto insegna	3 6 8 10	(<i>Rime</i> II 3-4)
I travagli e le glorie il ciel destina	3 6 8 10	(<i>Mt</i> II 254)
Che da tutti servito a nullo serve	3 6 8 10	(<i>Vp</i> 25).

La divisione simmetrica di solito è ottenuta grazie all'accostamento di quattro parole raggruppabili in due sintagmi intonativi, di cui uno del tipo nome più aggettivo, l'altro del tipo verbo più complemento (ma ad uno di essi si può sostituire una dittologia sindetica). La bipartizione comporta quasi sempre un'anastrofe in clausola, dimodoché il verso assume

51. Questa configurazione retorico-sintattica del verso è «spesso modulata secondo lo schema *a maggiore* di 2a/3a-6a-8a-10a» anche nel Tasso epico (Soldani 1999a, 249).

un profilo ben riconoscibile per il quale si potrebbero ripetere le osservazioni compiute per il *pattern* di 4a 8a 10a, senonché le inversioni sono forse meno esposte. A livello ritmico-prosodico l'insistenza dei proparositi sotto accento di 3a è analoga a quanto segnalato per il modulo di 2a 6a 8a 10a: prelundendo alla scandita clausola giambica, gli sdruciuoli creano una fine variazione ritmica grazie alla lieve sospensione che introducono nella prima parte del verso.⁵² L'effetto è però leggermente difforme nei due moduli: negli endecasillabi con attacco di 2a lo sdruciuolo serve anche a compensare il divario ritmico, mentre nei versi con attacco anapestico assolve perlopiù un compito di *variatio*. Infine, nel *Giorno* la bipartizione è più spesso eseguita attraverso schemi correlativi che allineano due sintagmi nominali: «E a le tavole ignote i noti nomi» (*Mt* II 746); «E per monti inaccessi e valli orrende» (*Nt* 434).

Il primo forte elemento di contrasto che emerge dalla lettura dei sonetti e degli sciolti è la presenza nel *Giorno* di numerosi endecasillabi a quattro o cinque accenti caratterizzati da una pausa dopo la 6a sede, che segna il confine tra due frasi o periodi. Affine è la bipartizione fondata su un legame del tipo reggente-dipendente, che provoca quasi sempre un'inarcatura. Gli endecasillabi pariniani sono dunque qualificati dall'incompletezza sintattica; tuttavia non è privo di significato il fatto che entrambe le configurazioni siano affatto ricorrenti nel *Mattino* e nel *Meriggio*, e più sfumate nel *Vespro* e nella *Notte*, in cui il modulo guadagna maggiore compattezza.

Ahi non parlo di nozze. Antiquo e vieto	1 3 6 8 10	(<i>Mt</i> II 256)
L'uno al braccio dell'altro; e come insieme	1 3 6 8 10	(<i>Vp</i> 98)
Del sapere o dell'arte. In fronte a tutti	3 6 8 10	(<i>Nt</i> 611)
De la dama gentil, che a te rivolti	3 6 8 10	(<i>Mg</i> 727)
Suo talento immortal, qualor dall'alto	3 6 8 10	(<i>Nt</i> 375).

In uno dei due emistichi si inserisce spesso una dittologia, la quale svolge per lo più una funzione armonizzatrice, compensando la frattura sintattica e richiamando una cadenza tradizionale; ma in taluni casi acuisce le spezzature ed il carattere antilirico dell'enunciato, specie qualora la

52. Questa strategia ritmica è una componente importante anche della tecnica metastasiana; cfr. IV 2, V 11, VI 13, VIII 4, X 14, XIX 8, XXXI 6.

coppia sia sostituita da una *geminatio*. In generale si tratta di strutture accostabili a quelle individuate per il modulo giambico e per il ribattimento di 6a-7a, e in maniera analoga si constata una predominanza della sinalefe sullo scontro consonantico nel punto di rottura, che favorisce un'articolazione fluida dell'endecasillabo nonostante l'interruzione sintattica.

Questo tipo di endecasillabi innesca abitualmente un *enjambement* emistichiale, e in *rejet* si trovano in prevalenza endecasillabi di 4a 8a 10a oppure con ribattuta di 6a-7a, talvolta qualificati da schemi correlativi che ricompongono la sfasatura prodotta dall'inarcatura. Molto spesso però la situazione si complica, poiché il segmento in innesco è implicato in un iperbato (o in un'anastrofe) che coinvolge l'intero verso seguente, sicché l'ordine artificiale da una parte rallenta fortemente il verso introducendo una serie di pause, dall'altra salda il distico accrescendo l'attesa di completamento da parte del lettore.

Doman quindi potrai o l'altro forse	2-3 6 8 10	
Giorno a i precetti lor porgere orecchio	1 4 6-7 10	(Mt II 205-6)
La stanchezza e il fastidio, e spander gelo	3 6 8 10	
Di foco in vece! Or genitrice intendi	2 4-5 8 10	(Mt II 339-40)
De le dive rivali; e novi al petto	3 6 8 10	
Sente nascer per te teneri orgogli	1 3 6-7 10	(Nt 189-90).

Negli sciolti è abbastanza abituale l'associazione del modulo con *ictus* in 8a sede ad un *ordo verborum artificialis* e nello specifico all'iperbato, che induce una scansione lentissima del verso. Gli esiti del disordine sintattico possono essere due a livello ritmico: la slogatura del profilo bipartito, o la conservazione della cesura *a maiore* tuttavia complicata dall'introduzione di una pausa in 1a o 3a sede.⁵³

Poi de' labbri formando un picciol arco	1 3 6 8 10	(Mt II 82)
De le scole il sermone Amor maestro	3 6 8 10	(Mg 966)
Le dall'aura predate amiche rose	3 6 8 10	(Vp 41)
Che per mille d'onore ardenti prove	3 6 8 10	(Nt 146).

A margine di queste considerazioni si ritiene lecito asserire che «la direttrice diacronica [...] Petrarca-(Parini)-Leopardi» individuata da Pelo-

53. Quest'ultima declinazione rappresenta uno schema tradizionale; cfr. almeno Grosser 2014, 41-42, e Praloran 1988, 47-50.

si è corretta: questa tipologia versale tradizionalmente vocata a una fluidità di tipo narrativo conserva un andamento discorsivo, ma viene spesso “riscattata” attraverso l'*esibizione* di «un alto gradiente retorico sia bilanciando elegantemente i due emistichi con il ‘peso’ di 3a ed il ‘contrappeso’ di 8a [...] sia intensificando liricamente gli accenti del verso spesso in abbinata ad una sintassi volutamente non lineare» (Pelosi 2013, 30). A tale riguardo è indicativo che nel *Vespro* e nella *Notte* si registri l'uso più intenso del gruppo (28.74% e 28.38%) e al contempo calino proprio le soluzioni sintattiche caratterizzate da maggiore narratività.

Nei sonetti lo schema con accenti di (1a) 3a 6a 10a ha una fisionomia assai varia e perciò meno facile da definire; ciononostante è spesso congiunto a scorrevolezza e semplicità sintattiche, e denota talvolta un andamento prosastico:

Tra la folla del popolo imminente	3 6 10	(<i>Rime</i> XXII 8)
Imparate a deridere gli Dei	3 6 10	(<i>Rime</i> XXII 14)
Che pietoso spettacolo a vedersi	3 6 10	(<i>Rime</i> XLV 1).

La fluidità di questi versi può essere lievemente diminuita dall'inserzione di una dittologia in clausola oppure dalla collocazione di uno sdrucchiolo sotto *ictus* di 6a. Sono invece molto rare soluzioni dall'indubbia coloritura lirica che prevedono l'assenza di segmentazione sintattica, «un profilo ritmico tendenzialmente “uguale”, per cui tutta la sequenza cade sotto un unico costituente prosodico, intonativo e sintattico, in pratica un unico sintagma caratterizzato da un unico accento di sintagma prosodico, di sintagma intonativo e di frase» (Praloran 2003, 182): «E rugiada freschissima odorosa» (*Rime* L 3). In Petrarca come in Parini «la rapidità viene [*però*] frenata dalla presenza dello sdrucchiolo nella parte centrale del verso» che «sembra procurare “tarditate”» (Praloran 2003, 183). Parini predilige infatti le esecuzioni prosodicamente più pesanti, e, come rilevato per altri moduli, aggrava queste strutture attraverso l'impiego di monosillabi potenzialmente tonici o la sindesi tra gli aggettivi, entrambi espedienti che provocano la perdita dell'omogeneità intonativa e il recupero della bipartizione. Nelle *Rime* si segnalano altre soluzioni liricamente connotate, benché sporadiche: «La virtù deturpando e la natura» (*Rime* XXXV 8); «E il notturno spettacolo serena» (*Rime* XLI 3). In

Ripano ricorrono con maggiore insistenza epifrasi e dittologie (o bipartizioni): «Conversar cogli amici, e ber del vino» (*Rip. Eup.* XXXIII 11); «Fra le nubi cercando, e tra i pianeti» (*Rip. Eup.* XLIV 2).

Nel *Giorno* il modulo a tre accenti ospita abitualmente un proparossitono dall'elevato peso sillabico sotto *ictus* di 3a o di 6a, che incoraggia una scansione molto veloce dell'endecasillabo, rallentato soltanto dall'eventuale presenza di anastrofi. Per ragioni di brevità si esemplifica solo con una declinazione particolare del fenomeno che sembra peculiare del *Meriggio*, vale a dire l'uso di superlativi quadrisillabici o pentasillabici: «Arsenal minutissimo di cose» (*Mt* II 977); «A le vostre dolcissime querele» (*Mg* 157). La seconda forma dominante nel poemetto (e nel Tasso epico) «è quella che prevede una coordinazione (spiccano naturalmente dittologie ed epifrasi), sovente in posizione di innesco prima di *enjambements*, sì che la presenza di *e* coordinante in sinalefe (con o senza pausa della punteggiatura) con il termine sotto *ictus* di 6a è davvero figura tipica» (Grosser 2014, 49):

L'altro di non perfette; o se di chiave	1 3 6 10	
Ardua e ferrati ingegni all'inquieto	1 4 6 10	
Ricco l'arche assecura; o se d'argento	1 3 6 10	(<i>Mt</i> II 16-18)
Altri un altro ne scote; e de le ceneri	1 3 6 10	
Fuliginose il ripulisce e terge	4 8 10	(<i>Mt</i> II 451-52)
Tetto arcano e solingo; o di qual via	1 3 6 10	
L'ombre ignoto trascorri, ove la plebe	1 3 6-7 10	(<i>Nt</i> 75-76).

Le specificità delle realizzazioni pariniane sono due: la collocazione di una pausa sintattica forte dopo la 6a, e l'anastrofe o l'iperbato del costituente isolato in innesco (di solito un genitivo o un altro complemento). L'esecuzione più semplice di questa figura (priva di torsioni sintattiche) è ricorrente nel *Giorno* e già nei *Versi sciolti*: «Col profondo silenzio e con la notte» (*Mg* 874); «E de' pesci squammosi e de le piante» (*Vp* 12). In genere sono coordinati due sintagmi nominali asimmetrici, uno costituito da aggettivo più sostantivo, l'altro da uno solo di questi elementi; tuttavia il secondo membro è sovente omologo al primo ma implicato in un'inarcatura, cosicché nasce una bipartizione sfasata del tipo aggettivo più sostantivo più *e* più aggettivo / sostantivo, che accentua il dinamismo del verso. Ultima caratteristica della variante a tre *ictus* è la sua scarsa

disponibilità ad ospitare *tricola* perfetti:⁵⁴ «Affamato assetato estenuato» (*Mg* 124); «Di sospetto e di fremito e di sangue» (*Mg* 174).

La coordinazione (copulativa o disgiuntiva) rappresenta quindi davvero il tratto precipuo del modulo a tre o quattro accenti privo dell'appoggio in 8a, e va sottolineato che le prime due esecuzioni (oltremodo predominanti negli sciolti) corrispondono a quelle predilette da Tasso nella *Liberata* (Grosser 2014, 47-49). Infatti, proprio come quest'ultimo, Parini evita soluzioni sintattiche tradizionali, quali le inversioni nella sequenza soggetto-verbo-oggetto.

Ictus adiacenti

Accenti di 6a-7a. Innanzitutto è d'obbligo rilevare l'altissima frequenza di questa contiguità accentuale, che appare nel 18.51% dei versi del *Giorno*, nel 15.36% dei sonetti di *Ripano Eupilino* e nel 16.52% di quelli delle *Rime*. L'incremento rispetto a Petrarca (11.72%) trova un corrispettivo nei lirici cinquecenteschi più fedeli alla metrica dei *Fragmenta* (Bembo, Tasso, Della Casa, Galeazzo di Tarsia) e nel Tasso epico (14.5%);⁵⁵ ma è soprattutto

l'asse settecentesco, in opere però con *mission* discorsiva, di Cesarotti e Parini (oltre il 17%) a consolidare fortemente la pratica del contraccanto centrale (mentre Alfieri, al 10%, resta su quote 'liriche' quanto ad utilizzo), trovando subito sponde ottocentesche rilevanti in Monti (18,9%) e soprattutto in (tutto) Foscolo (addirittura al 25%) (Pelosi 2013, 32).

Questa crescita significa invero anche uno scollamento dalla tradizione lirica, giacché secondo Pelosi (2013, 32) la ribattuta di 6a-7a qualifica «ormai anche (se non soprattutto) un verso a vocazione discorsiva, oltre che lirica». La constatazione di un simile slittamento è fondamentale, in quanto studi successivi a quello di Pelosi hanno mostrato che una crescita analoga è avvenuta in ambito lirico,⁵⁶ sicché è d'obbligo ragionare sulla

54. Cfr. Praloran 2003, 152.

55. Grosser 2014, 355.

56. Ci si riferisce in particolare allo studio di Magro sulla prosodia di Marino e dei lirici marinisti, poiché questi ultimi rispettivamente superano e si avvicinano al 20% dei versi con ribattuta di 6a-7a (cfr. Magro 2013, 3 n. 9).

fisionomia retorico-sintattica di questi versi nel Settecento, piuttosto che sulla loro quantità, per determinare la posizione di Parini nella formazione dell'endecasillabo moderno. I dati relativi alla versificazione di Rolli e Metastasio (19.35% e 15.18%), benché minimi, confermano infatti che la tendenza è attiva già prima di Parini e in opere liriche. Lo stesso vale in ambito discorsivo-narrativo per i *Versi sciolti*, attestati in media sul 17.25%, ma con un picco del 22.42% in Bettinelli.

La prassi versificatoria pariniana sembra prefigurare quella ottocentesca anche per quanto riguarda la scelta degli *ictus* nel primo emistichio del verso, giacché nel *Giorno* e in *Ripano* la soluzione di (1a) 3a è nettamente predominante (49.44% e 50.00%) rispetto al tipo giambico (32.25% e 35.09%).⁵⁷ Vale dunque anche per Parini l'ipotesi che «questa soluzione ritmica irrobustisca la frequenza anapestica dell'endecasillabo moderno, servendo anch'essa (dopo il sintagma ritmico di 6a8a e comunque con ben altro tenore melodico) a movimentare il 'passo' altrimenti troppo meccanico della stringa di 3a6a10a» (Pelosi 2013, 35). Secondo Pelosi (2013, 35), «nel momento in cui la chiave di terza, retaggio della (in questo caso ritmica) *nimia variatio* petrarchesca, diventa peculiare per rompere la partitura 'giambica' del verso, è importante nobilitarla evitando il rischio della prevedibilità prosodica del modulo accentativo 'base'». Non-dimeno tale preferenza è già nel Tasso epico (quantunque in forma meno marcata: 35%), in Marino e nei lirici marinisti (52.12% e 63.81%), innovatori rispetto ai petrarchisti cinquecenteschi.⁵⁸ Infine, l'allineamento di Parini con la prassi versificatoria sette-ottocentesca è provato dalla ricorrenza delle doppie ribattute: 4.35% nel *Giorno*, 3.51% in *Ripano*, 7.03% nelle *Rime*; e nello specifico dalla predilezione per il tipo di 2a-3a 6a-7a (ben 22 casi su 27 nel *Giorno*), che è «un altro campione endecasillabico 'stilizzato' dell'Ottocento» (Pelosi 2013, 35-36).

57. Cfr. Pelosi 2014, 34 e 87; in merito alle cui osservazioni è necessario compiere una puntualizzazione: lo studioso sostiene in base alla sua schedatura parziale del primo *Mattino* che Parini non perviene agli esiti ottocenteschi, tuttavia lo spoglio integrale del *Giorno* prova il contrario. Per i dati pariniani completi si veda la tabella 4.

58. Cfr. Grosser 2014, 71; Magro 2013, 142-43. Per Petrarca e il Cinquecento si desumono i dati dall'AMI: nel primo si trovano 133 endecasillabi con attacco di 2a, 141 di 2a 4a, 280 di (1a) 3a; in Sannazaro 41, 58 e 66, in Della Casa 46, 66, 58, in Tasso 34, 60, 95. Nei *Fragmenta* si vede dunque molto bene che l'ultimo tipo ha una frequenza doppia rispetto a quello a base pari, mentre nei poeti cinquecenteschi il rapporto è meno sbilanciato, specie per quanto concerne il tipo giambico.

Bisogna invece correggere il posizionamento di Parini proposto da Pelosi (2013, 33-34) per le realizzazioni dello scontro. Egli sostiene che «l'Ottocento (ma già Parini [*nel Mattino*] e Cesarotti) [...] nella ribattuta centrale inscena prevalentemente lo scontro consonantico [...] talvolta accoppiandolo [...] con una vera e propria torsione prosodica [...] al servizio, fondamentalmente, di una maggiore discorsività poetica», mentre la «sinalefe-ponte» persiste «in Alfieri, il Foscolo dei *Sepolcri*, il Manzoni lirico, il Leopardi delle canzoni». Nei sonetti questo è vero: in *Ripano Eupilino* e nelle *Rime* la sinalefe ricorre rispettivamente nel 43.86% e 39.46% dei casi, lo scontro consonantico per apocope nel 35.09% e nel 33.51%, quello per troncamento nel 18.42% e nel 27.03%. Nel *Giorno* invece la sinalefe guadagna dieci punti percentuali, superando così lo scontro consonantico: 54.43% contro 45.57%, composto per il 23.20% da scontri orchestrati su parole apocopate, per il 23.67% su parole tronche. Nondimeno ciò non significa un uso prevalentemente lirico del ribattimento negli sciolti, giacché la sinalefe coincide sovente con una forte pausa sintattica, producendo un effetto molto diverso rispetto a quello della sinalefe “classica”, la cui presenza è di fatto ridotta.

Una tra le soluzioni più ricorrenti nonché tradizionali prevede una parola apocopata seguita da un bisillabo piano o da un trisillabo sdrucciolo. Parini se ne avvale nel 36.71% dei ribattimenti di 6a-7a del *Giorno*, escludendo i casi in cui in clausola vi è una coppia, che consolidano ulteriormente tale tipologia. Nel secondo emistichio infatti «si inserisce spesso una dittologia, che, grazie al suo profilo intonativo autonomo, contribuisce alla sensazione di ‘staccato’ e rafforza il «movimento ascendente e poi bruscamente discendente» (Praloran 2001b, 418).

Che nel Foro usar suol garrulo e lento	3 6-7 10	(<i>Rip. Eup.</i> XXII 14)
O pur d'oriental candido bisso	2 6-7 10	(<i>Mt</i> II 1022)
Qual ne' prischi eccitar tempi godea	1 3 6-7 10	(<i>Vp</i> 88)
Là i vezzosi d'amor novi seguaci	1 3 6-7 10	(<i>Nt</i> 465).

Tra le realizzazioni del *Giorno* e quelle dei sonetti sussiste una differenza fondamentale: in questi ultimi le parole ribattute fanno di norma parte del medesimo sintagma intonativo, anche qualora vi sia una coppia in punta di verso, mentre negli sciolti appartengono a stringhe testuali distinte, dimodoché la forza dello scontro è assai maggiore, e quest'ultimo acqui-

sisce una valenza costruttiva. Secondo Pelosi (2013, 32) proprio questo genere di sequenze è in grado di spiegare la nuova connotazione discorsiva del contraccanto, poiché, come ha osservato Praloran per Petrarca:

gli ictus contigui sono situati per lo più nel confine tra due distinti sintagmi intonativi; [e] la realizzazione fonetica più consueta: parola apocopata+bisillabo piano, favorisce la percezione di ‘scontro’. Dunque una cellula ritmica, che rappresenta, da un punto di vista prosodico, uno scarto rispetto alla tendenza più naturale ad alternare posizioni atone e posizioni toniche, viene intesa idealmente come punto di tensione ritmica del verso e finisce proprio per questo per connotarne, forse più di ogni altra soluzione, la linea melodica bipartita (Praloran 2003, 156).

Ne consegue, secondo Pelosi (2013, 32), che nei poeti sette-ottocenteschi «lo scontro d’arsi serve splendidamente per svoltare prosodicamente, con una curva sintattica che si serve efficacemente dei due *guard rail* accentativi». ⁵⁹

La forma più esposta e tipica della versificazione moderna comporta dunque la coincidenza del ribattimento con il confine tra due frasi. Nei sonetti giovanili di *Ripano Eupilino* tale situazione non si verifica mai (o quasi), e la coloritura lirica dei versi è abbastanza evidente; al contrario nel *Giorno* tale esecuzione dello schema è affatto diffusa, al punto che rappresenta circa un quarto dei versi del gruppo, e implica spesso una drammatizzazione del verso.

Ebbe i labbri al pensier; perfido inganno	1 3 6-7 10	(<i>Rime</i> XXIII 2)
Compiuto è il gran lavoro. Odi Signore	2-3 6-7 10	(<i>Mt</i> II 985)
Carte mescan la pugna. Ei sul mattino	1 3 6-7 10	(<i>Nt</i> 399)
Con opposto cristallo ove tu faccia	3 6-7 10	(<i>Mt</i> II 705)
E l’amor di sé sol, baldo scorrendo	3 6-7 10	(<i>Mg</i> 817).

Mentre in altre condizioni sintattiche Parini preferisce lo scontro per apocope o troncamento, in questi casi privilegia la soluzione con sinalefe,

⁵⁹. Anche Menichetti ha osservato che «questo effetto di per sé energico, questa impennata al centro» è molto cara a Parini (e Foscolo), e che «il Marino ha gran copia di questi contraccanti [...], che in lui spesso slogano fortemente l’endecasillabo coincidendo con una pausa o un troncamento» (Menichetti 1993, 405). Per inciso va rilevato che queste soluzioni sono già presenti in Galeazzo di Tarsia (Tieghi 2005, 85) e nel Chiabre-ra dei *Sermoni*.

«con un effetto melodicamente distinto di continuità nella discontinuità, di fusione sullo stacco sintattico: “dialefe nella sinalefe”». ⁶⁰ Nello specifico la pausa è quasi sempre seguita da termini quali *or/ora, indi, ivi, ecco*, un’interiezione, oppure *ove, onde*, che creano talora raffronti vocalici gravi, secondo una prassi inaugurata da Petrarca e sviluppata nel Cinquecento. ⁶¹

In molti casi i versi assumono una cadenza classica a causa dell’affinità con la clausola esametrica (in cui entra in sinalefe la parola su cui cade l’accento principale, ma nello stesso tempo con uno “iato artistico” [...] che ‘allunga’ l’endecasillabo, quasi si trattasse di verso di dodici sillabe»; si tratta di «una matrice di tipo oratorio che ebbe ampia stabilità nell’endecasillabo italiano», in particolare in Parini (Beccaria 1989, 221). Questa declinazione è in effetti frequente nel *Giorno*:

La perdita nel gioco aurea moneta	3 6-7 10	(<i>Mt</i> II 407)
D’anima generosa impeto resta	1 6-7 10	(<i>Mg</i> 60)
Per le sonanti scale alto celiando	4 6-7 10	(<i>Nt</i> 224).

Un’altra figura preziosa peculiare della versificazione pariniana matura consiste nella disposizione di uno sdrucchiolo con attacco vocalico in 7a sede, in sinalefe con una parola piana:

E le poste a’ tuoi colpi anime segno	3 6-7 10	(<i>Rime</i> XII 7)
Lascia che fino al duro ultimo passo	1 4 6-7 10	(<i>Rime</i> XIX 7)
Figlie de la memoria inclite suore	1 6-7 10	(<i>Mt</i> II 855)
Già il mobile de’ seggi ordine agosto	(1-)2 6-7 10	(<i>Nt</i> 260).

Come ha scritto Mengaldo (2003, 83) riprendendo Isella, è il tradizionale caso di «dialefe nella sinalefe», «un tipo classico (Dante, Petrarca...) che soprattutto attraverso Foscolo arriva ai più eleganti moderni», e che in Parini trova finissime esecuzioni. Altre soluzioni nobili atte a creare il contraccanto e diffuse negli sciolti del Cinquecento sono la dislocazione dell’aggettivo possessivo a destra del sostantivo: «E de la patria tua gloria e sostegno» (*Mt* II 1150); «De’ gran titoli tuoi forte rimbombano» (*Nt*

60. Praloran 2003, 157; cfr. Praloran 2001b, 418. La formula è però ovviamente di Isella 1968, 51.

61. Si vedano al riguardo le osservazioni di Afribo 2001, 107-10, nonché, per la prassi tassiana, Grosser 2014, 74.

226); e la collocazione dell'aggettivo *alto* sotto accento di 7a (talora indeclinato in funzione avverbiale): «Le volubili braccia alto spiegare» (*Rime* LVI 6); «I giocondi rubini alto levando» (*Mg* 515).⁶²

Nonostante quanto osservato sinora, i sonetti pariniani si distinguono nettamente dagli sciolti in quanto presentano una connotazione lirica più accentuata. Si può in effetti reperire una serie molto più fitta di versi che mettono a contributo sinalefe e rapporti fonici al fine di rafforzare l'effetto di legato.⁶³

BELLA gLORIA d'ITALIA ALMA SireNA	1 3 6-7 10	(<i>Rime</i> VI 1)
E l'altra unica spEME, EMPia! mi furi	2-3 6-7 10	(<i>Rime</i> XVII 4)
Te questA A SALutARE AUra seRENA	2 6-7 10	(<i>Rime</i> XXVI 5).

La stessa differenza tra sonetti e *Giorno* emerge in relazione alla dittologia in clausola, assai frequente nelle *Rime*:

Non più la voce mia regge o consiglia	2 4 6-7 10	(<i>Rime</i> X 6)
Nel suo nobile imper chiara e costante	3 6-7 10	(<i>Rime</i> XXVII 14)
Odor di santità puro e felice	2 6-7 10	(<i>Rime</i> LV 11).

È interessante invece che nel *Giorno* vi sia un gruppo di endecasillabi, numericamente ridotto, in cui il ribattimento cade entro un sintagma nominale e causa una cesura di 7a. La memoria ritmica del lettore viene così contraddetta dall'alterazione della linea intonativa, che scavalca la 6a sede. L'effetto straniante è ancora più forte quando all'interno del primo emistichio si sviluppa un *ordo artificialis*, in quanto la slogatura sintattica risulta accentuata e talora del tutto inattesa. Sono molto suggestivi i casi in cui l'unica pausa cade dopo la 7a, poiché il verso scorre fluidamente oltre la normale sede di cesura. In alternativa i versi possono assumere una forma tripartita, con un considerevole sommovimento della fisionomia normale del modulo: ciò si verifica soprattutto quando la pausa di 7a è preceduta da una pausa anticipata in una delle prime tre sedi del verso. Tuttavia la presenza di un'anastrofe tende talora ad attenuare la pausa dopo la 7a.

62. Cfr. Soldani 199b, 296 e 292.

63. Sulla diffusione della figura in tradizione cfr. almeno Praloran 2001b, 418-19, e Praloran 2003, 157-58.

Bottiglia a cui di verdi ellere Bromio	2 4 6-7 10	(<i>Mt</i> II 50)
Di lucide odorate onde vapori	2 6-7 10	(<i>Mt</i> II 464)
E non premute ancor rose cercando	4 6-7 10	(<i>Mg</i> 592)
Le in preda all'aquilon case, le antique	2 6-7 10	(<i>Mg</i> 613)
I già pronti a scoccar dardi trattieni	3 6-7 10	(<i>Vp</i> 104).

In conclusione è doveroso segnalare che nei sonetti gli endecasillabi con ribattuta di 6a-7a si addensano spesso in catene abbastanza estese all'interno di un singolo testo.⁶⁴ Il fenomeno non è ancora attestato nei testi giovanili di *Ripano*, se non in forme assai deboli, mentre è sviluppato nei testi raccolti nelle *Rime*; l'esempio forse più calzante è il sonetto XXVII, dove ben undici versi contengono la ribattuta centrale di 6a-7a.

Accenti di 4a-5a. La forte presenza di questa tipologia versale nel gruppo dei ribattimenti - la seconda in ordine di frequenza dopo l'egemone 6a-7a - conferma l'allineamento di Parini con la tecnica versificatoria sette-ottocentesca, giacché la ribattuta di 4a-5a rappresenta un «dato 'moderno'». ⁶⁵

Rispetto alla tradizione, la contiguità di 4a-5a assume maggiore importanza, diventando la più frequente dopo quella, prioritaria in modo assoluto, di 6a-7a. Certo sarà stata una maggiore raffinatezza acquisita nell'uso del verso sciolto, associata alle caratteristiche di una scrittura drammatica segmentata fra vari interlocutori, a far crescere l'interesse verso questo tipo di contiguità ritmica che, infatti, si colloca in un punto strategico, poco prima di metà verso (nella posizione *a minore* della trattatistica tradizionale), pronta a portare a compimento il dettato accolto dal verso precedente e diventarne punto di snodo sintattico, sua fine o rilancio: [...]. Non a caso questa è una delle posizioni maggiormente frequentate per il cambio di interlocutore nei versi a gradino (Zanon 2005, 106).

In Parini, e in generale nel tardo Settecento e nell'Ottocento, «la stringa ritmica diventa di fatto [...] un modulo 'stilizzato' - e [...] 'post-giam-

64. Un simile comportamento metrico è già presente nel Cinquecento, nello specifico nelle rime di un petrarchista sensibilissimo alla metrica dei *Fragmenta*, Galeazzo di Tarzia (Tieghi 2005, 72), e in seguito è ben attestato in Marino e nei lirici marinisti (Magro 2013, 150-51).

65. Pelosi 2013, 39. Lo hanno dimostrato Pelosi 2013, 39-41, Zangrandi 2003, 192 e 194-95, e Zanon 2005, 106; e i nostri spogli di Metastasio, Rolli e dei *Versi sciolti* lo confermano chiaramente. In questi ultimi in particolare si raggiunge in media addirittura il 5.06%.

bico' - di 4a5a8a10a [...] che appare sostanzialmente come un parente dell'arcischema maggioritario 4a8a10a» (Pelosi 2013, 40). Nondimeno va notato che il modulo conosce un uso intenso già nel Tasso epico (3.18%) e in Chiabrera (4.33%).⁶⁶

Questa contiguità d'accenti - ancora sporadica in *Ripano Eupilino*, in seguito diffusa - conserva essenzialmente la «funzione di appoggiatura melodica» che era già peculiare della versificazione dei *Fragmenta*, e «svolge un ruolo prosodico di fluidificazione narrativa».⁶⁷

Povere Muse, ove drizzate il corso	1 4-5 8 10	(<i>Rime</i> LXI 12)
Guida e corregge! Egli all'entrar s'arresti	1 4-5 8 10	(<i>Mt</i> II 157)
Leggiadre forme onde abbellir la seppe	2 4-5 8 10	(<i>Mg</i> 740).

La seconda esecuzione principale della ribattuta prevede la sua associazione ad una discontinuità e ad una segmentazione interna dell'endecasillabo, ottenute mediante l'introduzione di pause sintattiche forti, oppure tramite iperbati e anastrofi molto accusati (*in primis* l'inversione di participio e ausiliare):

Io vivo; e dolce ho de i passati affanni	2 4-5 8 10	(<i>Rime</i> XXXII 13)
Deh, non fuggir! Mira il poter sovrano	1 4-5 8 10	(<i>Rime</i> LIII 5)
Uman che nato è a dominar la terra	2 4-5 8 10	(<i>Mt</i> II 295).

Accenti di 2a-3a. La ribattuta di 2a-3a tipica di Petrarca compare con una frequenza medio-bassa ma non trascurabile in Parini, ed è normalmente accompagnata da un secondo scontro d'arsi di 6a-7a, oppure dalla clausola di 6a 8a 10a, secondo la prassi moderna. Nel solco della lezione petrar-

66. Cfr. Grosser 2014, 355.

67. Pelosi 2013, 40; cfr. Praloran 2003, 162-63, e Soldani 1999b, 291 (il quale segnala la diffusione della figura negli sciolti del Cinquecento). Quanto agli autori da noi studiati, la situazione è la seguente. In Rolli e Metastasio è frequente che sotto accento di 5a cada *come* o comunque una congiunzione bisillabica piana ad attacco consonantico, dimodoché l'effetto muta considerevolmente. Nei loro sonetti sopravvive però un numero considerevole di ribattimenti causati dallo scontro di due costituenti più forti, come due sostantivi, o un sostantivo e un verbo. In Algarotti e Bettinelli sono preferiti avverbi o congiunzioni ad attacco vocalico in sinalefe, affini alle soluzioni petrarchesche e moderne; mentre in Frugoni il ribattimento è normalmente interno ad un sintagma molto coeso (spesso di tipo nominale). In Chiabrera lo schema presenta pure questa fisionomia, con una preferenza per *onde*, *ove* e i pronomi personali sotto *ictus* di 5a.

chesca «raramente c'è interruzione sintattica, dunque piuttosto addensamento sulla stessa linea che divaricazione di linee» (Praloran 2003, 160):

Di crassa onda letèa, che solo insegna	2-3 6 8 10	(Mg 213)
E là scettri e collane e manti e velli	2-3 6 8 10	(Vp 159)
Spargean lungo acutissimo lamento	2-3 6 10	(Nt 27).

L'abbinamento dei contracenti di 2a-3a e 6a-7a rappresenta una specificità della versificazione moderna, uno dei suoi emblemi, ma è un retaggio della lezione impartita da Petrarca. Secondo Pelosi (2013, 37), «in generale, la doppia ribattuta moltiplica liricamente gli *ictus* del verso [...] e lo fa ribadendo fundamentalmente, anche qui, la promozione della 3a posizione [...] come 'fuoco' ritmico dell'endecasillabo ottocentesco». Questa tipologia versale assume talora una fisionomia tripartita ben distinguibile (che si diffonderà in seguito con Leopardi e Foscolo).⁶⁸

Il loco ove sarà madre d'eroi	2-3 6-7 10	(Rime I 10)
Il suon tragge dal fil tremulo e teso	2-3 6-7 10	(Rime LXX 4)
Signor questo non è. Tu col cadente	2-3 6-7 10	(Mt II 24).

Accenti di 3a-4a. Il ribattimento di 3a-4a conosce una discreta fortuna nei sonetti (inferiore nel *Giorno*) nel solco della prassi petrarchesca; tuttavia Parini non accoglie la configurazione retorico-sintattica tipica dei *Fragmenta*. Lo scontro infatti è congiunto solo occasionalmente a uno snodo sintattico o a una cesura:⁶⁹ «Ama me, ch'appo lui son ombra vile» (*Rip. Eup.* XI 10); «Non udrai chiuder porta o latrar cane» (*Rime* VII 6). È molto più frequente che sia causato da un'anastrofe tra i costituenti accentati, sovente un aggettivo tronco e un sostantivo bisillabico piano, oppure un complemento (o un'infinitiva) e il verbo che lo regge:

Donna pinto hai di più vermiglie gote	1 3-4 8 10	(Rip. Eup. LII 6)
Pastoral turba rimaner di gelo	3-4 8 10	(Rime XV 6)
Crepitar s'odon le fiammanti brage	3-4 8 10	(Mt II 489).

Tanto in queste condizioni quanto in tutte le altre è pressoché assente l'uso della sinalefe quale strumento per attenuare il ribattimento, e ad essa

68. Cfr. Pelosi 2013, 36.

69. Cfr. Praloran 2003, 161-62.

sono chiaramente preferite le parole apocopate. Parini nei sonetti si colloca a metà tra le realizzazioni petrarchesche e quelle moderne, poiché di fatto elimina gli scarti sintattici precipui di Petrarca, ma non perviene alla «prosodia filante» dell'Ottocento (Pelosi 2013, 43), perché complica il profilo attraverso un ordine delle parole artificiale. Diversamente nel *Giorno* sono reperibili alcuni esempi di contraccetti qualificati da una certa fluidità, dovuta all'uso della sinalefe e al forte legame sintattico tra i termini accostati: «E lo affoghi aspra tosse e lo punisca» (*Mt* II 756); «Ardirò ancor fra i desinari illustri» (*Mg* 1). Infine, è raro che un inciso aperto in 4a sede sia responsabile della contiguità d'accenti, tant'è che gli unici casi rintracciabili nel *corpus* sono i seguenti: «Non a voi, sorde mura, esposte al danno» (*Rime* XXXVI 1); «Ma da te, seme lor, quanto non spera» (*Rime* LV 5). In maniera analoga è inusuale la combinazione di questo modulo prosodico con *tricola* o enumerazioni asindetichiche: «Pace, orror queto, pace, o non mai mossa» (*Rime* XX 12).

Accenti di 7a-8a. Il ribattimento di 7a-8a ha una bassa frequenza, nondimeno ha già la fisionomia tipica della versificazione ottocentesca. A differenza di quanto avviene nel Trecento, non costituisce più «una variante dell'arcischema di 4a7a» ottenuta «affiancando all'*ictus* di 7a una dittologia finale [...] o facendo perno prosodicamente sul sostantivo di 7a», bensì rappresenta «una variante dell'arcischema di 4a8a con fluidità sintattica fra le due parole sotto accento di ribattuta» (Pelosi 2013, 44-45).

E poner leggi, e condur l'arti, e guide	2 4 7-8 10	(<i>Rime</i> III 5)
Ch'al Ciel sospira e i volgar lacci spezza	2 4 7-8 10	(<i>Rime</i> XXXIX 6)
Era il desire a gli uman petti ancora	1 4 7-8 10	(<i>Mg</i> 271).

Accenti di 9a-10a. Il tradizionale ribattimento di 9a-10a gode ancora di una minima vitalità in Parini, sembra però aver perso la sua forte connotazione stilistica, poste numerate eccezioni;⁷⁰ infatti «nell'Ottocento [...] ne avverrà un ridimensionamento non solo quantitativo ma anche qualitativo» (Pelosi 2013, 45-46). In accordo con le abitudini metriche moderne, Parini non si avvale quasi mai della sinalefe in questa sede. La realizzazio-

70. Cfr. Praloran 2003, 165-69.

ne più frequente prevede un infinito apocopato seguito da un sostantivo bisillabico piano: «Scendiam velocemente a cercar pace» (*Rime* XX 10); «Entro a' melati petti eccitar bile» (*Mt* II 274); oppure un sostantivo apocopato più un aggettivo piano bisillabico: «Ah così s'ammollisca il destin fiero» (*Rip. Eup.* XXXIX 12); «Con le gambe pesanti e lo spron duro» (*Vp* 313); entrambe soluzioni che si affermeranno nell'Ottocento, dove questo tipo è connotato dallo scontro consonantico oppure dall'anastrofe.⁷¹ A differenza di quanto avviene nei sonetti, nel *Giorno* Parini è incline anche ad usare l'anastrofe al fine di creare lo scontro: «Da l'uno a l'altro mar rim-bombar fêo» (*Mt* II 42); «Le belle inavvedute, a guerrier pari» (*Mt* II 491).

La ribattuta di 9a-10a è pure ben attestata negli endecasillabi scanditi su tre tempi nelle *Rime*, ma secondo modalità diverse da quelle tradizionali, della *Commedia* e dei *Fragmenta*, poiché nei versi pariniani si instaura una forte cesura dopo la 6a, di solito coincidente con la fine di una frase o di un periodo, mentre in Dante e Petrarca l'*ictus* di 9a è sovente annesso al secondo membro della figura tripartita: «Atro fango, e rovina, e squallor solo» (*Rime* XXXIV 5); «L'ali, o pura Colomba. Ivi al Ciel piace» (*Rime* XXXIV 13).

Prime conclusioni

A margine di queste osservazioni si può senz'altro asserire che Parini, in linea con le peculiarità ritmico-prosodiche e sintattiche della modernità, precorre molte soluzioni ottocentesche. Egli innova profondamente la fisionomia del verso sciolto, e conferisce al metro un rilievo e una dignità inedite, sì che si spiega agevolmente l'immediata forza modellizzante che ha esercitato presso i suoi successori. La tecnica pariniana beneficia senz'altro dell'esperimento dei *Versi sciolti*, delle intuizioni di Frugoni e degli altri poeti; nondimeno l'autore del *Giorno* esibisce una sicurezza e

71. Pelosi parla di un «modello versale [...] caratterizzato vuoi dal cozzo consonantico fra gli elementi verbali di fine verso (spesso aggettivo-sostantivo) vuoi dalla tendenza a una prosodia regolare, al massimo caratterizzata dall'alterazione dell'iperbato ma non 'turbata' sintatticamente dall'anastrofe» (Pelosi 2013, 46; tuttavia, considerati anche gli esempi prodotti dallo studioso, la seconda opzione deve essere emendata, ossia mentre gli autori antichi prediligevano l'iperbato, i moderni scelgono l'anastrofe).

una maturità nemmeno lontanamente espresse dai suoi predecessori. L'altezza stilistica raggiunta nel poemetto non è inoltre il risultato di una mera scelta formale, bensì è inestricabile dal carattere eroicomico del testo e dal suo senso profondo, giacché, come ha acclarato Isella,

a imporre il registro sono i valori nei quali il poeta vigorosamente crede, il culto, che professa con animo commosso, della poesia educatrice «al decente, al gentile, al raro, al bello». Eternità su cui viene commisurata la miseria del presente; [...]. E lingua nobile, classica; sottratta all'arbitrio del contingente, [...]. Genere didascalico, verso sciolto non sono che concessioni fittizie, ironiche, come sottolinea la dedica «Alla Moda»: l'ironia infatti [...] non presiede soltanto alla "finzione" del *Giorno*, ne investe, più sottilmente, i mezzi prescelti, invertendone le motivazioni.⁷²

Il discorso si attaglia naturalmente alla lingua quanto alla metrica e alla sintassi, che sono di notevole rilievo al fine di ottenere l'effetto descritto.

L'esame condotto sul *Giorno* e i sonetti, e il confronto con la situazione sette-ottocentesca hanno parimenti provato il recupero e la promozione degli aspetti meno scontati ma più specifici della versificazione dei *Fragmenta* (ad esempio la centralità dell'*ictus* di 3a, la ribattuta di 6a-7a nelle sue plurime esecuzioni, le cesure anticipate e posticipate), elementi che vengono però inseriti in una complessiva rifunzionalizzazione e rivalutazione delle figure liriche volta a conseguire una maggiore discorsività nel dettato poetico, e a evitare un'incongrua liricità.

Il *Giorno* pariniano [...] indica la strada di un 'classicismo moderno' capace di combinare, utilizzando il metro della modernità e cioè l'endecasillabo sciolto, la matrice timbrica della versificazione lirica a base giambica con le neo-cadenze extra-parisillabe [...]: è questo, in un certo senso, il petrarchismo autentico se amplifica la strategia della *variatio* ritmica del grande aretino, manipolatore geniale del DNA accentativo del nostro verso lungo. Il risultato è la ricerca di un verso

72. Isella 1968, 16-17. Cfr. Roggia 2001, 18-19 (ora rielaborato in Roggia 2013, 22): «non sono [...] certo la lingua e lo stile classicheggiante ad essere parodiati nel poemetto di Parini ma quello che, per essere precisi, in linguistica si chiama referente, ossia la società contemporanea. L'altro polo, il classicismo formale e linguistico diventa invece portatore (per la grande tradizione di civiltà che vi si è espressa, per la dimensione fabbrile ed operativa che presuppone, per la sua aspirazione al concluso e al definitivo) di una sua intrinseca carica morale, ed è per così dire il punto d'osservazione da cui Parini si pone per giudicare la realtà contemporanea, e insieme l'unità di misura di questo giudizio».

che sappia al contempo raccontare mantenendo comunque la memoria scansiva della tradizione letterariamente più alta (Pelosi 2013, 275-76).

Parini risulta inoltre allineato con la mappa ritmica dei *Canti* e prefigura numerose figure ritmiche precipue della versificazione del recanatese; ciononostante mantiene una maggiore distanza dalla tradizione lirica, e la ragione di questa posizione risiede senz'altro nella diversità del genere al quale appartengono i *Canti* e il *Giorno*. La configurazione ritmico-sintattica dell'endecasillabo pariniano è legata in modo più vincolante all'esperienza lirica nei sonetti, mentre il Parini del *Giorno* ha obiettivi differenti e guarda con maggiore forza ad altri modelli. Il riferimento imprescindibile della metrica pariniana è certamente il Tasso epico, che forse per primo, dopo la cristallizzazione del petrarchismo, ha donato nuova vivacità all'endecasillabo, rafforzando le alternative al modello bipartito e rifiutando alcune forme ormai affettate in ambito petrarchista. Non è un caso che la ricerca metrico-sintattica del poeta del *Giorno* converga perlopiù con quella della linea *grave* del petrarchismo cinquecentesco (Tasso, Della Casa, Galeazzo di Tarsia).

Uno tra i principali apporti di Parini alla tecnica dello sciolto consiste nell'aver riscattato il verso dalla sua "consueta" monotonia e talvolta prosasticità attraverso la complicazione dell'ordine delle parole e della sintassi, e la ricerca di *varietas* a livello ritmico-prosodico. Quest'ultima non è circoscritta alla sequenza dei *patterns* ritmici, bensì include la continua alternanza delle cesure e delle segmentazioni versali, unita ad un uso sapientissimo dell'inarcatura, che permette di realizzare una tessitura ritmica estremamente variata anche nelle sequenze di versi tendenti all'isoritmia. Riassumendo i risultati dello studio, si può innanzitutto rilevare che un ruolo fondamentale è svolto dal modulo a base anapestica, che consente forti variazioni, in quanto ha il pregio, nonché di aggirare la partitura giambica, anche di essere passibile di plurime esecuzioni. Esso può essere piegato ad effetti di narratività e prosasticità, quando necessario, ma viene nobilitato da una fine lavorazione sintattica, che soprattutto in presenza dell'*ictus* di 1a può dare risultati di notevole gravità. In secondo luogo, Parini si affranca dal trattamento tradizionale dei profili con un sostrato giambico (e sostanzialmente dal tipo bipartito) spingendo le pause intonative verso le estremità del verso e spostando al suo interno la

fine dei segmenti periodici (o frastici). Egli conferisce a questi endecasillabi un'energia e una vitalità nuove anche per mezzo dell'inarcatura, sovente abbinata alla sinalefe in *contre-rejet*, sì che essi risultano elegantemente articolati nonostante le forti discontinuità sintattiche. All'immobilità lirica che tradizionalmente connota questi *patterns*, Parini oppone quindi un trattamento dinamico, imprimendo talora un andamento discorsivo ai moduli. Tutto ciò comporta una fortissima limitazione - o l'esclusione - delle figure tradizionali, in particolare delle note forme dell'*aequitas* petrarchesca (*in primis* le dittologie in clausola, le enumerazioni e le strutture bipartite con un impianto correlativo). In terzo luogo, si constata un miglioramento nell'utilizzo dei procedimenti inarcanti, che, benché abbondanti, non conservano traccia della prosasticità degli sciolti cinquecenteschi, bensì sono costantemente complicati da un *ordo artificialis* e dalla variazione delle misure dei segmenti inarcanti, e vengono supportati in maniera magistrale dai contracenti e dalle sinalefi. Inoltre Parini seleziona in maniera accurata i costituenti inarcanti, e propone anche a questo livello una gamma di soluzioni grammaticali ampissima, che gli permette di eludere il rischio della monotonia o un eccesso di simmetria. In quarto luogo, come detto, Parini anticipa molte peculiarità della prosodia leopardiana e ottocentesca, giacché propone soluzioni come il contracento di 4a-5a e la doppia ribattuta di 2a-3a 6a-7a che sono tra i veri emblemi dell'endecasillabo moderno; ma recupera altresì alcuni stilemi ritmici preziosi, spesso eredi della lezione petrarchesca e della sua *nimia variatio*. A tale riguardo è particolarmente significativa l'orchestrazione degli endecasillabi di 2a 6a 8a 10a e soprattutto del ribattimento di 6a-7a, che viene sfruttato in maniera intensa a differenza di quanto avviene negli sciolti didascalici del Cinquecento. Per quanto riguarda le sue realizzazioni, sono due gli aspetti fondamentali: da una parte la rivalorizzazione di figure ritmiche tradizionali e nobili (ad esempio lo sdrucciolo o *alto*, indeclinato, in sinalefe sotto accento di 7a, l'anastrofe del possessivo), dall'altra il profondo rinnovamento delle esecuzioni della contiguità accentuale (specie attraverso l'introduzione di una forte interruzione sintattica tra i termini che compongono lo scontro). Spicca infine in questo come nei casi precedenti la ricchezza delle soluzioni esperite da Parini nel *Giorno*, la quale riflette appunto la sua modernità ritmico-prosodica: nonostante la restrizione dello spettro ritmico principale (ridotto ai moduli di

4a 8a 10a, 3a 6a 10a e 6a-7a), si assiste ad una continua *variatio* giocata sulla struttura profonda del verso e su una raffinata gestione della dualità sintassi-profilo accentuativo. Questi espedienti, combinati con una sintassi del periodo complessa e lunga, sono responsabili della tardità e della gravità che vengono tipicamente invocate come qualità distintive dell'endecasillabo pariniano.

Infatti, come ha scritto Isella:

se la preferenza settecentesca per lo sciolto è dettata dal gusto di un verso facile, andante, poco più sopra della prosa, l'endecasillabo pariniano arduo, franto, lavorato faticosamente, nelle sue trasposizioni, sull'esametro latino, è l'esatto contrario di quell'ideale. Né il poema insegna qualcosa che non sia nella bellezza della parola, altri veri se non quelli che da sempre fanno la vita umana degna di essere vissuta: gli eterni veri della poesia (Isella 1966, 77).

Edizioni di riferimento

- G. Chiabrera, *Opere di Gabriello Chiabrera e lirici non marinisti del Seicento*, a cura di M. Turchi, Torino, UTET, 1973.
- P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, I-V, Milano, Mondadori, 1943-1954.
- G. Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, a cura di D. Isella, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Parma, Guanda, 2006.
- G. Parini, *Il giorno*, a cura di D. Isella, M. Tizi, I-II, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Parma, Guanda, 1996.
- G. Parini, *Rime*, a cura di P. Bartesaghi, Pisa-Roma, Serra, in corso di preparazione.
- P. Rolli, *Liriche*, con un saggio e note di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1926.
- Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, a cura di A. Di Ricco, Trento, Università degli Studi di Trento, 1997.

Riferimenti bibliografici

- AMI = *Archivio Metrico Italiano*, repertorio on-line a cura di A. Afribo, S. Bozzola, S. Dal Bianco, M.T. Dinale, A. Pelosi, M. Praloran, A. Soldani: <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>.
- Afribo 2001 = A.A., *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati.

- Bartesaghi 2011 = P.B., *Le Rime di Parini nell'Ambrosiano III 4*, in *Rileggendo Giuseppe Parini. Storia e testi*, Atti del Convegno (10-12 maggio 2010), a cura di M. Ballarini, P.B., Roma, Bulzoni, pp. 181-98.
- Bausi-Martelli 1993 = F.B.-M.M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.
- Beccaria 1989 = G.L.B., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- Dal Bianco 2007 = S.D.B., *L'endecasillabo del Furioso*, Ospedaletto, Pacini.
- Esposito 1998 = E.E., *L'endecasillabo del Giorno: prospezioni*, in *Interpretazioni e letture del Giorno*, Atti del Convegno (2-4 ottobre 1997, Gargnano del Garda), a cura di G. Barbarisi, E.E., Milano, Cisalpino, pp. 443-66.
- Grosser 2014 = J.G., «*Tanti e sì fatti suoni un suono esprime*». *Metrica e stile della Gerusalemme Liberata*, tesi di dottorato, Università di Losanna.
- Isella 1968 = D.I., *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Isella 1966 = D.I., *Diagramma pariniano*, in Id., *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 70-78.
- Magro 2013 = F.M., *Sulla prosodia dei lirici marinisti. Endecasillabi con ictus adiacenti*, «*Stilistica e metrica italiana*», XIII, pp. 135-54.
- Mengaldo 2003 = P.V.M., *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra.
- Menichetti 1993 = A. M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Menichetti 2011 = A.M., *Osservazioni sulla metrica di Parini, con particolare riguardo ad Alcune poesie di Ripano Eupilino*, in *Rileggendo Giuseppe Parini. Storia e testi*, Atti del Convegno (10-12 maggio 2010, Milano, Biblioteca Ambrosiana), a cura di M. Ballarini, P. Bartesaghi, Roma, Bulzoni, pp. 85-96.
- Pelosi 2013 = A.P., «*Il corpo de' pensieri*». *La versificazione dei Canti leopardiani*, Pisa, ETS.
- Praloran 1988 = M.P., *L'endecasillabo nell'«Orlando Innamorato»*, in M. Praloran-M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, premessa di P.V. Mengaldo, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 19-118.
- Praloran 2001a = M.P., *Alcune osservazioni sulla storia dell'endecasillabo*, in *Testi e linguaggi per Paolo Zolli*, Modena, Mucchi, pp. 19-40.
- Praloran 2001b = M.P., *Metrica e tecnica del verso*, in «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000), a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano, Cisalpino, pp. 409-22.
- Praloran 2003 = M.P., *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei «Frammenta»*, a cura di M.P., Padova, Antenore, pp. 125-90.
- Praloran-Soldani 2003 = M.P.-A.S., *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Frammenta»*, a cura di M.P., Padova, Antenore, pp. 3-124.

- Roggia 2001 = C.E.R., *L'elaborazione sintattica del Giorno di Parini e la lingua poetica del Settecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova.
- Roggia 2013 = C.E.R., *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci.
- Soldani 1999a = A.S., *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Soldani 1999b = A.S., *Verso un classicismo 'moderno': metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», III, pp. 279-344.
- Tieghi 2005 = L.T., *Ritmo e metro nelle Rime di Galeazzo di Tarsia*, «Stilistica e metrica italiana», V, pp. 67-94.
- Zangrandi 2003 = A.Z., *Metro e sintassi nell'endecasillabo tragico*, «Stilistica e metrica italiana», III, pp. 183-218.
- Zanon 2005 = T.Z., *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte prima: aspetti di metrica e sintassi*, «Stilistica e metrica italiana», V, pp. 95-140.

Tabella 1. Numero di attestazioni e frequenza dei moduli ritmici in Parini e nella tradizione

Modulo	Parini, Giorno	Parini, Rip. Eup.	Parini, Rime	Petrarca, RFF ¹	Bembo, Rime ²	Tasso, GL ³	Sermoni sermonei	Rolli, sonetti	Metastasio, Versi sciolti	Alfieri, sonetti ⁴	Cesarotti, Ossian	Monti, Iliade	Leopardi, Canti	
1.1 246810	3.15	5.12	5.63	6.92	11.70	8.86	3.71	5.53	6.03	7.27	6.8	2.8	3.1	6.5
1.2 146810	3.68	4.58	5.80	4.91	6.32	6.99	2.94	5.03	5.58	4.82	11.2	6.2	2.6	5.5
1.3 46810	2.50	2.16	1.70	2.75	3.41	2.80	1.08	2.26	1.56	3.00	3.1	2.8	1.8	4.5
tot.	9.33	11.86	13.13	14.32	21.43	18.66	7.73	12.81	13.17	15.09	21.1	11.8	7.5	16.5
2.1 24810	8.74	14.96	10.98	8.96	8.67	11.70	15.30	12.56	17.41	14.50	12.2	12.4	9.7	11.1
2.2 14810	10.04	6.60	11.34	6.31	4.53	7.35	11.59	11.31	8.93	11.70	9.2	11.4	10.2	8.5
2.3 4810	4.90	4.99	3.75	3.03	2.80	2.85	7.88	4.27	5.36	5.41	3.4	4.5	11.1	4.8
tot.	23.68	26.55	26.07	18.30	16	21.90	34.78	28.14	31.70	31.60	24.8	28.4	31.0	24.4
3.1 24610	1.72	1.21	1.61	4.39	5.54	3.44	2.47	2.01	1.56	1.57	0.3	1.5	3.1	2.1
3.2 14610	1.84	2.02	1.43	2.52	2.57	2.91	1.55	2.51	1.79	0.93	4.4	2.4	3.5	2.4
3.3 4610	2.26	0.94	0.54	1.69	1.96	1.35	2.32	0.75	0.45	1.92	1.7	2.1	3.4	2.3
tot.	5.82	4.18	3.57	8.60	10.07	7.71	6.34	5.28	3.79	4.42	6.5	6	10.6	6.8
4.1 24710	0.21	1.35	2.41	2.93	1.51	0.24	0.00	0.0	0.0	0.44	1.7	0.0	0	0.2
4.2 14710	0.06	0.67	2.32	1.54	0.90	0.14	0.00	0.50	0.0	0.39	0.3	0.4	0	0.1
4.3 4710	0.06	1.21	1.25	0.70	0.44	0.11	0.00	0.0	0.0	0.15	0.0	0.4	0	0.2
tot.	0.33	3.23	5.98	5.17	2.85	0.49	0.00	0.50	0.0	0.98	2	0.8	0	0.5
5.1 2610	2.14	1.08	1.79	1.91	1.62	1.82	6.18	3.27	2.90	1.47	1.4	2.8	1.3	2.3
5.2 26810	5.11	2.83	4.29	4.47	5.88	4.43	2.78	3.52	3.57	3.59	0.7	5.6	4.0	3.8
tot.	7.25	3.91	6.07	6.38	7.50	6.25	8.96	6.78	6.47	5.06	2.1	8.4	5.3	6.1

<i>Modulo</i>	<i>Parini, Giorno</i>	<i>Parini, Rip. Eup.</i>	<i>Parini, Rime</i>	<i>Petrarca, RFE¹</i>	<i>Bembo, Rime²</i>	<i>Tasso, GL³</i>	<i>Sermoni</i>	<i>Rolli, sonetti</i>	<i>Metastasio, Versi sciolti</i>	<i>Alfieri, sonetti⁴</i>	<i>Cesarotti, Ossian</i>	<i>Monti, Iliade</i>	<i>Leopardi, Canti</i>
6.1 3610	4.93	4.04	2.05	3.00	2.01	3.15	6.96	2.01	3.79	2.90	3	11.5	5.1
6.2 13610	1.46	2.29	0.71	1.31	1.51	1.82	2.78	1.76	1.34	1.03	1.5	1.8	1.7
6.3 36810	12.66	11.32	5.98	6.96	5.60	7.42	3.55	3.52	7.14	5.70	6.2	6.2	7.9
6.4 136810	6.27	6.74	4.91	3.43	2.57	5.14	2.32	4.02	5.36	3.49	3.2	0	4.4
<i>tot.</i>	25.32	24.39	13.66	14.70	11.69	17.54	15.61	11.31	17.63	13.12	13.9	19.5	19.1
7.1 1610	0.27	0.27	0.27	0.36	0.28	0.26	1.08	1.51	0	0.44	1.5	0.4	0.3
7.2 16810	1.10	0.40	0.54	1.24	1.45	0.90	2.16	1.51	0.67	0.54	1.3	0	0.7
<i>tot.</i>	1.37	0.67	0.80	1.60	1.73	1.16	3.25	3.02	0.67	0.98	2.8	0.4	1.1
8.1 67	18.51	15.36	16.52	11.72	14.39	14.50	12.98	19.35	15.18	17.25	17.3	21.7	16.5
8.2 12	0.59	0.13	0.89	0.63	0.16	0.96	0.62	1.76	1.12	0.74	-	-	-
8.3 23	1.66	1.08	1.34	3.35	2.46	2.54	0.77	1.76	2.90	0.84	-	-	-
8.4 34	1.31	2.29	3.66	5.70	3.13	2.97	1.70	2.01	1.34	2.16	-	-	-
8.5 45	3.21	3.50	3.75	2.93	2.57	3.18	4.33	5.78	5.58	5.06	-	-	-
8.6 56	0.30	0.40	0.63	1.21	0.78	0.69	0.00	0.25	0	0.20	-	-	-
8.7 78	0.46	0.67	1.16	1.81	0.73	0.91	0.93	0.50	0	1.33	-	-	-
8.8 910	0.86	0.94	1.88	4.90	3.02	1.79	1.85	0.25	0.45	1.03	-	-	-
<i>tot.</i>	26.89	24.39	29.82	32.25	27.24	27.54	23.18	31.66	26.56	28.60	27.9	25.7	25.4
<i>altri</i>	0.06	0.81	0.80	0	0	0.11	0.15	0.50	0	0.15	0	0	0.1

1. Praloran 2003, 130-31.

2. Praloran 2001b, 414.

3. Grosser 2014, 355.

4. I dati relativi a Cesarotti, Monti, Alfieri e Leopardi sono desunti da Pelosi 2013, 87 e 106.

Tabella 2. Frequenza dei moduli ritmici nella produzione di Parini («Giorno» e sonetti) e nei «Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori»

<i>Modulo</i>	Mattino	Meriggio	Vespro	Notte	Giorno	Sonetti Rip. Eup.	Sonetti Rime	Frugoni	Algarotti	Bettinelli	Versi sciolti
<i>1.1</i> 246810	3.77	3.74	2.30	1.49	3.15	5.12	5.63	6.36	9.74	5.93	7.27
<i>1.2</i> 146810	3.52	4.07	4.02	3.12	3.68	4.58	5.80	4.67	6.09	3.91	4.82
<i>1.3</i> 46810	2.83	2.12	3.45	2.08	2.50	2.16	1.70	4.11	2.28	2.85	3.00
<i>tot.</i>	10.12	8.66	9.77	6.69	9.33	11.86	13.13	15.14	18.11	12.69	15.09
<i>2.1</i> 24810	10.89	7.98	8.91	6.24	8.74	14.96	10.98	18.13	9.89	15.78	14.50
<i>2.2</i> 14810	10.12	8.66	8.05	13.37	10.04	6.60	11.34	15.33	9.74	10.91	11.70
<i>2.3</i> 4810	4.20	6.20	4.31	4.16	4.90	4.99	3.75	7.10	2.28	6.76	5.41
<i>tot.</i>	25.21	22.84	21.26	23.77	23.68	26.55	26.07	40.56	21.92	33.45	31.60
<i>3.1</i> 24610	1.89	2.12	1.72	0.74	1.72	1.21	1.61	0.75	3.04	0.95	1.57
<i>3.2</i> 14610	2.06	2.46	0.86	0.89	1.84	2.02	1.43	1.12	1.37	0.47	0.93
<i>3.3</i> 4610	2.66	2.72	1.72	1.04	2.26	0.94	0.54	1.87	1.22	2.49	1.92
<i>tot.</i>	6.60	7.30	4.31	2.67	5.82	4.18	3.57	3.74	5.63	3.91	4.42
<i>4.1</i> 24710	0.17	0.42	0.00	0.00	0.21	1.35	2.41	0.00	0.46	0.71	0.44
<i>4.2</i> 14710	0.17	0.00	0.00	0.00	0.06	0.67	2.32	0.37	0.46	0.36	0.39
<i>4.3</i> 4710	0.09	0.68	0.00	0.00	0.06	1.21	1.25	0.19	0.00	0.24	0.15
<i>tot.</i>	0.43	0.51	0.00	0.00	0.33	3.23	5.98	0.56	0.91	1.30	0.98
<i>5.1</i> 2610	2.32	2.38	2.30	1.34	2.14	1.08	1.79	1.50	0.91	1.90	1.47
<i>5.2</i> 26810	4.37	6.71	5.17	3.57	5.11	2.83	4.29	4.11	5.02	2.14	3.59
<i>tot.</i>	6.69	9.08	7.47	4.90	7.25	3.91	6.07	5.61	5.94	4.03	5.06

<i>Modulo</i>	Mattino	Meriggio	Vespro	Notte	Giorno	Sonetti Rip. Eup.	Sonetti Rime	<i>Frugoni</i>	<i>Algarotti</i>	<i>Bettinelli</i>	Versi sciolti
6.1 3610	4.20	6.37	6.32	2.97	4.93	4.04	2.05	1.87	5.33	1.66	2.90
6.2 13610	1.54	1.44	1.15	1.49	1.46	2.29	0.71	1.50	0.76	0.95	1.03
6.3 36810	10.81	12.82	14.37	14.71	12.66	11.32	5.98	3.74	9.59	3.91	5.70
6.4 136810	5.40	5.26	6.90	9.21	6.27	6.74	4.91	2.06	5.18	3.08	3.49
<i>tot.</i>	21.96	25.89	28.74	28.38	25.32	24.39	13.66	9.16	20.85	9.61	13.12
7.1 1610	0.26	0.25	0.29	0.30	0.27	0.27	0.27	0.19	0.30	0.71	0.44
7.2 16810	0.69	1.10	1.44	1.63	1.10	0.40	0.54	1.12	0.61	0.12	0.54
<i>tot.</i>	0.94	1.36	1.72	1.93	1.37	0.67	0.80	1.31	0.91	0.83	0.98
8.1 67	18.61	14.09	19.83	25.11	18.45	15.36	16.52	11.96	14.92	22.42	17.25
8.2 12	0.60	0.68	0.86	0.30	0.59	0.13	0.89	1.12	0.61	0.59	0.74
8.3 23	1.97	1.36	1.15	1.93	1.66	1.08	1.34	0.93	0.91	0.71	0.84
8.4 34	1.80	1.27	1.15	0.59	1.31	2.29	3.66	2.62	1.67	2.25	2.16
8.5 45	3.26	3.65	1.44	3.27	3.21	3.50	3.75	4.11	5.63	5.22	5.06
8.6 56	0.43	0.34	0.29	0.00	0.30	0.40	0.63	0.37	0.15	0.12	0.20
8.7 78	0.34	0.59	0.57	0.30	0.46	0.67	1.16	2.06	0.76	1.30	1.33
8.8 910	1.03	0.93	1.44	0.15	0.86	0.94	1.88	0.56	0.91	1.42	1.03
<i>tot.</i>	28.04	22.92	26.72	31.65	26.83	24.39	29.82	23.74	25.57	34.05	28.60
<i>altri</i>	0.00	0.17	0.00	0.00	0.06	0.81	0.80	0.19	0.15	0.12	0.15

Tabella 3. Numero di *ictus* per verso e densità accentuale nelle opere di Parini

N. ictus	5	4	3	6	Densità
<i>Giorno</i>	868 (25.79%)	1987 (59.05%)	492 (14.62%)	18 (0.54%)	4.122
<i>Rip. Eup.</i>	221 (29.78%)	418 (56.33%)	99 (13.34%)	4 (0.55%)	4.175
<i>Rime</i>	375 (33.48%)	616 (55.00%)	120 (10.71%)	8 (0.81%)	4.238

Tabella 4. Il primo emistichio degli endecasillabi di 6a-7a

<i>Accenti</i>	Mattino	Meriggio	Vespro	Notte	Giorno	Rip. Eup.	Rime
<i>1a</i>	13	7	2	3	25	3	6
<i>2a</i>	41	32	15	29	117	17	22
<i>3a</i>	62	52	19	58	191	35	41
<i>4a</i>	30	9	7	10	56	5	18
<i>1a-3a</i>	28	28	14	46	116	22	27
<i>1a-4a</i>	19	21	5	13	58	10	28
<i>2a-4a</i>	17	10	2	2	31	18	30
<i>Ribattute</i>	0+6+1	1+4+2	0+5+0	1+7+0	2+22+3	0+4+0	0+8+5
<i>Tot.</i>	217	166	69	169	621	114	185

ABSTRACT

Il saggio presenta la prima parte dei risultati di un'indagine sulla metrica e sulla sintassi di alcune opere pariniane (*Giorno*, *Ripano Eupilino* e *Rime varie*); in particolare vuole proporre una caratterizzazione complessiva della prosodia del poemetto e dei sonetti, ed offrire una descrizione puntuale della fisionomia ritmico-prosodica e sintattica dell'endecasillabo di Parini. L'analisi comparativa consente inoltre di mostrare l'importanza del Tasso epico nella formazione del verso sciolto pariniano e la centralità di quest'ultimo nella formazione dell'endecasillabo moderno.

PARINI'S HENDECASYLLABLE. THE «GIORNO» AND THE SONNETS

This paper presents some of the results of a larger study of Parini's metrics and syntax (in particular of three works: *Giorno*, *Ripano Eupilino* and *Rime varie*). The aim of the study is to offer a global characterisation of the poem and sonnets' prosody, as well as an accurate description of both rhythmic-prosodic morphology and syntax of Parini's hendecasyllable. The comparative analysis demonstrates the importance of the epic production of Tasso for the formation of Parini's blank verse, by showing also the central role played by Parini in the development of the modern hendecasyllable.

Amelia Juri
Amelia.Juri@unil.ch

