

## INTORNO AL TESTO



VALENTINA RUSSI

*Anisosillabismo e analisi testuale nelle Myricae  
e nei Canti di Castelvecchio*

---

*Anisosyllabism and textual analysis in Myricae  
and Canti di Castelvecchio*

ABSTRACT

Il saggio è incentrato sulle poesie di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio* costituite da versi anisosillabici. Si mostrerà come la scelta del metro, da parte dell'autore, sia funzionale al raggiungimento di precise finalità espressive, relativamente più lineari nella prima raccolta, più complesse e sperimentali nella seconda.

The essay focuses on the poems of *Myricae* and *Canti di Castelvecchio* made up of anisosyllabic verse. It will be shown how the author's choice of meter is functional to achievement of precise expressive purposes, relatively more linear in the first collection, more complex and experimental in the second.

*Anisosillabismo e analisi testuale nelle Myricae  
e nei Canti di Castelvecchio*

In quello straordinario e variegatissimo laboratorio costituito dalle liriche dei *Canti di Castelvecchio*, spiccano soluzioni metrico-ritmiche del tutto inedite nella produzione pascoliana, che vanno ad affiancarsi a strutture già sperimentate in *Myricae*. Proprio il confronto tra ciò che è stato già esperito e ciò che invece è totalmente nuovo può suggerire ulteriori elementi all'analisi testuale, partendo da una serie di assunti, già ampiamente suffragati da autorevoli contributi critici<sup>1</sup>, nonché da Pascoli medesimo<sup>2</sup>:

La struttura metrica diviene (...) mimesi d'azione: d'un ritmo che sembra partire dalle "cose", per riecheggiare come un sussulto, una rivelazione improvvisa, dal fondo dell'animo<sup>3</sup>.

(...) lo sperimentalismo pascoliano non sta tanto nella varietà esteriore delle prove, quanto nella volontà di scovare ogni possibile sorpresa ritmica nei metri consacrati dalla tradizione, di porgere l'inedito nel tradito<sup>4</sup>.

Il fatto è che Pascoli dissolve le strutture canoniche della tradizione (...) proprio all'atto di lasciare esse strutture ufficiali intatte nell'esteriore<sup>5</sup>.

Da queste considerazioni si può dedurre che: 1) la veste metrica, che sia o meno preesistente all'ispirazione lirico-narrativa (sono documentati entrambi i casi<sup>6</sup>) è inscindibile da essa, la determina e allo stesso tempo ne viene determi-

1 È impossibile in questa sede dar conto di tutti i numerosissimi studi che hanno definito la struttura metrica come assolutamente fondativa e orientativa del linguaggio pascoliano. Rimando alla bibliografia finale per i contributi più pertinenti ed esaustivi in questo senso.

2 Soprattutto nelle *Regole di metrica neoclassica con una lettera a Giuseppe Chiarini*, ora in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002, vol. II, pp. 177-290.

3 M. Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, p. 109.

4 G.L. Beccaria, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1970, p. 10.

5 Ivi, p. 21.

6 Si vedano soprattutto le edizioni critiche di G. Nava alle *Myricae* (Firenze, Sansoni, 1974) e di N. Eban ai *Canti di Castelvecchio* (Firenze, la Nuova Italia, 2001).

nata, in un continuo gioco di rimandi; 2) Pascoli impiega molte differenti soluzioni metriche, non infinite: ciò che spiazza maggiormente è dunque la pressoché sistematica infrazione ritmica in strutture che lui stesso tende a “chiudere”, nelle quali cioè ogni elemento trova apparente corrispondenza con un altro; 3) spesso le opzioni pascoliane non sono inedite, bensì attinte dalla tradizione. Anche in questo caso, tuttavia, il verso o il metro vengono sovente stravolti, in modo da creare un effetto straniante in chi è abituato ad associare a quel metro determinate immagini (si pensi alla scelta della strofe saffica per una lirica come *Dall'argine*).

Relativamente alla seconda affermazione, va precisato che il fenomeno è sensibilmente più rilevante nei *Canti di Castelvecchio* rispetto alle *Myricae*; significativo, a tal proposito, è il caso del *Gelsomino notturno*, dove l'alternanza di distici di novenari dattilici e trocaici<sup>7</sup> – o, secondo la lettura di Debenedetti<sup>8</sup>, due tipi diversi di dimetri anapestici catalettici (in ogni caso accentati rispettivamente di 2°, 5°, 8°, e 3°, 5°, 8°) – non impedisce la soppressione dell'arsi centrale al v. 4 (le farfálle crepuscolári) e, soprattutto, lo stravolgimento ritmico completo proprio in clausola, con attacco di 2° e accenti ribattuti in 7° e 8° sede (non só che felicità nuóva). Questo è dovuto principalmente all'incremento delle soluzioni metrico-ritmiche dei *Canti* e, soprattutto, all'alternanza dei vari tipi di novenario, completamente assente nella prima raccolta – alternanza che a livello prosodico configura un falso isosillabismo. Anche nelle *Myricae*, tuttavia, le infrazioni ritmiche sono tutt'altro che rare, persino nell'ambito di quelle strutture che Pascoli tende a rendere più stabili, in quanto meno praticate nella tradizione poetica italiana. Mi riferisco, stavolta, al reale anisosillabismo che contraddistingue le liriche della sezione *Elegie*, composte da coppie di distici il cui primo verso è un decasillabo anapestico (3°, 6°, 9°) e il secondo un novenario dattilico (2°, 5°, 8°).

7 La denominazione dei novenari pascoliani è stata oggetto di acceso dibattito, incentrato principalmente sulla scelta di privilegiare l'attacco del verso oppure sottolinearne l'andamento interno. Il novenario “myricaeo” di 2°, 5°, 8°, ad esempio, è stato anche definito “novenario ad anfibrachi”, alla luce soprattutto della larghissima fortuna di cui questo piede ha goduto nella poesia novecentesca (in particolare nel primo Palazzeschi). La questione non è di semplice soluzione in quanto, a fronte di un attacco in 1°, 2°, o 3° sede, l'andamento interno può essere alquanto variabile (cfr. soprattutto Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit.; P.V. Mengaldo, *Ancora sui novenari di Castelvecchio*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 91-116; G. Capovilla, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione/ Traduzione/ Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88; A. Conde Muñoz, *Ancora su Pascoli e sull'uso del novenario. Analisi de La Voce*, «Cuadernos de filología italiana», 11 (2004), pp. 113-42. Per evitare fraintendimenti, in questo lavoro verranno specificate le sillabe accentate.

8 G. Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 186-87.

Senza voler entrare nella complessa questione dell'anacrusi<sup>9</sup>, è del tutto evidente che, prescindendo dalla prima sillaba atona del decasillabo, i due versi sono perfettamente sovrapponibili in virtù del comune andamento ternario (che nell'alternanza dei novenari del *Gelsomino* caratterizzava invece solo il secondo emistichio dei versi). Come è stato più volte affermato, questa inusuale combinazione costituisce la risposta pascoliana al distico elegiaco carducciano, tesi avvalorata dal fatto che nelle *Myricae* il decasillabo è presente solo in questo tipo di combinazione col novenario e, naturalmente, dal titolo stesso della sezione. Il presente caso, dunque, è in qualche modo speculare a quanto affermato precedentemente nel punto 3: quando Pascoli si serve di strutture tradizionali tende a destrutturarle ritmicamente, ma quando invece deve trovare un respiro "italiano" per generi di ispirazione classica mantiene una cadenza più regolare, volta a consolidare il connubio tra contenuto e forma. Eppure, anche nelle *Elegie*, ai primi quattro componimenti pressoché privi di infrazioni ritmiche (e nei quali l'inarcatura – che ad esse spesso concorre – è impiegata con estrema parsimonia), seguono due poesie, *Agonia di madre* e *Lapide*, che tradiscono le attese, andando a rompere uno schema al quale l'autore aveva ormai abituato il lettore. Si tratta essenzialmente della tensione che si viene a creare tra accenti metrici e accenti prosodici, tensione che va a configurare quel doppio ritmo così caro a Pascoli, sia in fase di composizione sia nel momento della fruizione del testo poetico. Vediamo l'incipit di *Agonia di madre*:

Muóre. Sfúgge alla móрта pupilla  
già il bimbo che geme al suo piede:  
ode un suono lontano di squilla:  
son dúe... gli ócchi, gráve, ápre: véde<sup>10</sup>.

Il verso 1 è un regolare decasillabo anapestico di 3°, 6°, 9°, con l'integrazione di un drammatico accento in prima sede che rende tutto lo strazio del momento del trapasso, come un boato fragoroso che irrompe nel silenzio (o, se si preferisce, nella mesta e regolare prosodia delle liriche precedenti). Oltre a «morta pupilla» troviamo il sostantivo «occhi» nell'abnorme verso 4, un novenario prosodicamente dilatato all'inverosimile, con accenti di 2°, 3°, 5°, 6°, 8°; all'effetto contribuiscono la giustapposizione paratattica tra «grave», «apre» e «vede» e l'assonanza tra i primi due membri (grAvE AprE, sul tipo OrmA OmbrA in

9 Il ricorso all'anacrusi per spiegare l'anisossilabismo (nella metrica antica come in quella italiana) è stato criticato in particolare da A. Pinchera, *La Metrica*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 61. Va ricordato, tuttavia, che tali critiche, proprio perché molto recenti, non corrispondevano alle riflessioni di Pascoli né di certi suoi contemporanei – come Fraccaroli – che anzi ammettono esplicitamente l'anacrusi.

10 G. Pascoli, *Agonia di madre*, in Id., *Myricae*, introduzione di P.V. Mengaldo, note di F. Melotti, Milano, Rizzoli, 1981, vv. 1-4.

*Dall'argine*). Una destrutturazione così radicale del verso in fase di lettura determina una pausa forzata, che consente di percepire che in questa prima strofe qualcosa resta indefinito, taciuto, sia sul piano sintattico sia su quello semantico. Il soggetto del primo verbo è chiaramente la madre del titolo, ma quello del secondo è il bimbo; per quanto riguarda i successivi bisogna proseguire nella lettura:

Uno piange, ma l'altro sorride  
d'un bianco sorriso di cieco.  
Ella guarda, ella pensa: lo vide  
così: quando? (...) <sup>11</sup>

Dunque è la madre ad udire «un suono lontano di squilla», ma a questo punto diventa semanticamente ambiguo anche quel «son due», complemento oggetto sintatticamente dislocato rispetto ai verbi reggenti «apre» e «vede». La seconda strofe suggerisce che quel «due» potrebbe essere riferito a degli esseri umani («uno piange, ma l'altro sorride»), e dalle seguenti emerge infatti che si sta parlando dei due bambini, uno morto e uno vivo, avuti dalla donna. Il sostantivo giusto a cui riferire «due» era pertanto «bimbo» nel secondo verso, operazione del tutto illegittima sul piano sintattico se non fosse per i puntini di sospensione, che alludono a una realtà parallela: i figli si trovano in due dimensioni diverse, una terrena, l'altra ultraterrena; la madre tuttavia riesce a vederli contemporaneamente. Ecco allora che il doppio ritmo, configurato dalla dialettica tra accento metrico e accento prosodico, diviene una sorta di controcanto rispetto a questa percezione simultanea.

Dal momento che ci troviamo nell'ambito delle *Elegie*, non si può non rimarcare come gli occhi siano una componente determinante, nella descrizione del momento del trapasso, anche del *X Agosto*; tuttavia – come sistematicamente si verifica nell'opera pascoliana – si tratta di una corrispondenza imperfetta:

Anche un uomo tornava al suo nido:  
l'uccisero: disse: Perdono;  
e restò negli aperti occhi un grido:  
portava due bambole, in dono... <sup>12</sup>

Gli occhi rivolti al cielo presuppongono anche qui una premura per i figli che vengono lasciati sulla terra (il riferimento alle bambole è significativo in questo senso), ma declinata su un piano trascendente, esistenziale, quindi, in definitiva, collettivo – da qui la similitudine con la rondine. Il grido silente di questi occhi è innanzi tutto una domanda (Perché?), alla cui improponibilità il Cielo

11 Ivi, vv. 5-8.

12 Pascoli, *X Agosto*, in Id., *Myricae* cit., vv. 13-16.

sembra rispondere con un pianto di frustrazione disperata. In *Agonia di madre*, invece, il dramma è tutto intimo, immanente, persino fisico, tanto da riuscire a figurarsi lo strabismo affettivo che caratterizza la figura materna. Tale effetto è determinato soprattutto, come abbiamo visto, dall'infrazione ritmica e dalle forti distassie, che alludono a una dimensione del linguaggio esclusivamente emotiva e personale. Nonostante dunque le *Elegie*, rispetto ad altre sezioni delle *Myricae*, siano un gruppo di liriche piuttosto omogeneo in virtù di un metro che Pascoli sembra cucire addosso a certi momenti poetico-narrativi<sup>13</sup>, l'abito risulta strap-pato in più di un punto, e paradossalmente per le stesse ragioni per cui è stato confezionato: l'estrema aderenza espressiva.

Nei *Canti di Castelvecchio* l'unica poesia in cui Pascoli impiega il metro delle *Elegie* è *Fanciullo mendico*, il cui tema è di certo coerente con le omologhe myricae, ma che forse sarebbe più interessante mettere in relazione con un componimento scritto nello stesso periodo (1898-99), *Valentino*. In entrambe le liriche il protagonista è un fanciullo che vive in condizioni di estrema indigenza ma, nella seconda, al sentimento di compassione suscitato dai versi 5-7 («porti le scarpe che mamma ti fece, / che non mutasti mai da quel dì, / che non costarono un picciolo») si affiancano la vitalità e la speranza dell'incipit («O Valentino vestito di nuovo») e della similitudine finale con gli uccelli:

come l'uccello venuto dal mare,  
che tra il ciliegio salta, e non sa  
ch'oltre il beccare, il cantare, l'amare,  
ci sia qualch'altra felicità<sup>14</sup>.

In *Fanciullo mendico*, invece, il protagonista è una figura tragica: la prima caratteristica che il poeta osserva in lui sono le «pupille sue fisse» (ancora una volta l'occhio è associato a una situazione di agonica sofferenza<sup>15</sup>) e la totale inibizione alla speranza viene definitivamente sancita nell'ultima strofe:

e chiamava sua madre, che sorta  
pareva da nebbie lontane,  
a vederlo; poi ch'erano, morta  
lei, morta! ma lui senza pane<sup>16</sup>.

13 Il metro è applicato anche a un componimento affine fuori sezione, *Alba*, e ad un'unica poesia dei *Canti di Castelvecchio*, *Fanciullo mendico*.

14 G. Pascoli, *Valentino*, in Id., *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di G. Nava, Milano, Rizzoli, 2002, vv. 21-24.

15 Come osserva G. Nava nel suo commento, l'espressione è anche in *Sogno d'ombra* (MY), sempre in relazione alla medesima condizione.

16 Pascoli, *Fanciullo mendico*, in Id., *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 21-24.

Sarà dunque eccessivamente azzardato ipotizzare che questo fanciullo sia un Valentino ormai orfano, privo di una madre che poteva coprirlo e sfamarlo? Io credo di no e non soltanto, come si diceva, perché le due poesie sono coeve: ancora una volta dobbiamo guardare alla struttura metrica. Come si diceva, nei *Canti* solo *Fanciullo mendico* è composto da distici di decasillabi anapestici e novenari dattilici; ebbene, anche *Valentino* è un unicum nella raccolta, e anche in questo caso si tratta di distici anisosillabici: un endecasillabo e un decasillabo o, più esattamente (come riporta Nava nel suo commento avallando la lettura di Pietrobono), un quinario più senario con accento costante in settima sede e un doppio quinario. Inoltre le liriche constano entrambe di sei quartine a rima alternata e hanno pertanto lo stesso numero di versi.

Nei *Canti* dunque non c'è nulla di paragonabile, relativamente all'argomento di nostro interesse, alle *Elegie* myricaee? A una prima osservazione verrebbe da rispondere: sì e no. Nel senso che ci sono tre componimenti che presentano la medesima forma di anisosillabismo, ma non un denominatore comune immediatamente evidente. Beninteso, vi sono delle corrispondenze – e anche molto rilevanti, come vedremo – che però, di volta in volta, si limitano a coinvolgere le poesie a due a due escludendo la terza. Le liriche in questione sono *La partenza del boscaiolo*, *Il compagno dei taglialegna* e *La squilletta di Caprona*, tutte e tre costituite da distici di novenari giambici (accenti di 2°, 4°, 6°, 8°) e ottonari trocaici (1°, 3°, 5°, 7°). Grazie soprattutto a Gianfranco Contini<sup>17</sup> sappiamo che, relativamente alla produzione in volgare italiano, questa è la forma più antica di anisosillabismo, impiegata frequentemente nella poesia giullaresca (in cui tendenzialmente l'ottonario costituiva variante del novenario di base) e nella poesia religiosa delle laude (in cui spesso accadeva l'inverso). Nella tradizione successiva questo tipo di distico cadrà nell'oblio pressoché completo (come anche il novenario giambico da solo, presente solo in qualche componimento di Chiabrera<sup>18</sup>), fino a riemergere, appunto, nei *Canti*. Il fatto è così rilevante che sembra improbabile che Pascoli – per il quale il recupero di metri arcaici non costituiva, come abbiamo visto, un'operazione antiquaria ma, al contrario, vivificatrice e propedeutica a un nuovo linguaggio poetico – se ne sia servito esclusivamente come scheletro esterno per dare a queste liriche una patina di colore. Vediamo pertanto di aggiungere qualche elemento in più per cercare di comprendere le ragioni del poeta relativamente all'adozione di questo metro.

17 G. Contini, *Esperienze di un antologista del Duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi in lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna, 1961, p. 251.

18 Lo sottolinea E. Bigi, in *La metrica nelle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*. Convegno bolognese 28-30 marzo 1958, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1962, vol. II, pp. 29-56.

*La squilletta di Caprona* è la prima poesia, in ordine cronologico, che Pascoli compone servendosi del distico novenario/ottonario. Presente fin dalla prima edizione dei *Canti* del 1903 (ma risalente probabilmente all'anno precedente<sup>19</sup>), presenta sette gruppi strofici costituiti da coppie di quartine a rima alternata, che riflette l'avvicendamento tra novenari giambici e ottonari trocaici. Vale la pena di riportare alcune osservazioni di Mario Pazzaglia sul novenario giambico pascoliano, contenute nel suo fondamentale saggio sull'impiego di questo verso nei *Canti di Castelvecchio*:

Il novenario giambico pascoliano ha il suo modello nell'enneasillabo alcaico, definito, nelle *Regole di metrica neoclassica*, come doppia dipodia trocaica preceduta da anacrusi: un verso, cioè, con accenti di 2° 4° 6° 8°, composto d'un quinario e un quaternario separati da cesura<sup>20</sup>.

In genere, il novenario "giambico" corrisponde al volgersi dell'ispirazione pascoliana a un tono e a un'ambientazione popolari: interni di vita paesana, credenze e leggende atti e gesti d'una liturgia laica e contadina. Un mondo quotidiano, insomma, espresso con un lessico e una sintassi discorsivi, dove l'oggetto sembra balzare nitido in una sorta di ritrovata vitalità estroversa, liberandosi dall'alone di sogno e di nostalgia. In effetti si tratta però d'una realtà oggettuale, piuttosto che oggettiva; di cose, gesti, parole improvvisi e immotivati, d'una rappresentazione asintattica e disarticolata che riceve la propria concatenazione e semantizzazione piena soltanto dall'impulso melodico, dalla ricorrente ciclicità del canto<sup>21</sup>.

Come chiarito sin dall'inizio le due affermazioni sono solo apparentemente in contraddizione: la ricontestualizzazione del verso classico, per il resto perfettamente riprodotto, è in Pascoli pressoché sistematica. Ed effettivamente la vicenda de *La squilletta di Caprona* affonda le sue radici in una leggenda popolare di Castelvecchio narrata dal folclorista Giovanni Giannini, e riportata anche nell'introduzione di Nava alla poesia:

(...) si riferisce all'uso – praticato anche in altri luoghi del Barghigiano – di far girare a un'ora di notte un ragazzo con un campanello in mano davanti agli usci delle case per invitare i fedeli a pregare per le anime del Purgatorio e che deriva da un lascito di una persona pia, morta da tempo immemorabile e rappresentata fantasticamente (giacché non si sa più chi fosse e come si chiamasse) nel vecchio *Nimo*: nome che nel vernacolo lucchese corrisponde a quello assunto da Ulisse in presenza del ciclope Polifemo: "Nesuno"<sup>22</sup>.

19 Così afferma Nava nell'introduzione al testo.

20 Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit., p. 104.

21 Ivi, p. 107.

22 G. Giannini, *Le tradizioni popolari nella poesia pascoliana*, in *Lucca a Giovanni Pascoli*, XII Ottobre MCMXXIV, p. 56, ora anche in Pascoli, *Canti di Castelvecchio* cit., p. 182.

Il legame tra cultura classica e cultura popolare si trova dunque già nella leggenda, grazie a quel nome il cui portato denotativo nega sé stesso: Nimo/ Nessuno. La presenza invisibile di un individuo la cui stessa esistenza si colloca in una dimensione trascendente è ben resa dal poeta dall'alternanza dei tempi verbali («chi fu, che voglia») e dall'avverbio «ancor» nel secondo gruppo strofico:

Un'ombra va col tintinnio  
di quel vecchio campanello;  
e l'ombra passa lungo il rio,  
gira il piccolo castello, 12

si ferma un poco ad ogni soglia,  
come vuole ancor quel primo  
che non si sa chi fu, che voglia;  
ch'era Nimo, il vecchio Nimo<sup>23</sup>. 16

Lasciando per il momento da parte questo testo passiamo agli altri due composti nello stesso metro. Si tratta, come detto, de *La partenza del boscaiolo* e de *Il compagno dei taglialegna*, risalenti al 1904, quindi di due anni successivi rispetto alla *Squilletta*. Le poesie sembrano presentare maggiori affinità tra loro di quante non ne abbiano con quest'ultima, a cominciare dal fatto che entrambe avrebbero dovuto far parte di un piano di «canzoni uccelline» di cui Pascoli parlò in una lettera a Emma Corcos proprio del 1904. Anche l'inizio della narrazione è simile: vengono descritti i lombardi (vale a dire i modenesi dei monti) al lavoro, ai gesti dei quali fanno rispettivamente da contrappunto i versi della cinciallegra e del pettirosso, la cui trascrizione onomatopeica corrisponde anche ai suoni prodotti dai lavoratori. È interessante a questo proposito confrontare gli incipit dei due componimenti per illustrarne la struttura metrico-prosodica:

La scure prendi su, Lombardo,  
da Fiumalbo e Frassinoro!  
Il vento ha già spiumato il cardo,  
fruga la tua barba d'oro. 4  
Lombardo, prendi su la scure,  
da Civago e da Cerù:  
è tempo di passar l'alture:  
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*<sup>24</sup> 8

Si tratta di doppie quartine di novenari giambici e ottonari trocaici a rime alterne (come la *Squilletta*), chiuse però da un ritornello che è un decasillabo

23 Pascoli, *La squilletta di Caprona*, in Id., *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 9-16.

24 Ivi, *La partenza del boscaiolo*, vv. 1-8.

anapestico tronco. Necessariamente tronco sarà dunque il terz'ultimo verso di ogni strofe.

I  
 Nel bosco, qua e là, lombardi  
 sono taciti al lavoro.

Dall'alba s'ode sino a tardi  
*sci e sci e sci e sci...*

È oltre mare l'Alpe loro,  
 mare, donde nasce il dì. 6

II  
 A due a due: l'uno tra il vento,  
 l'altro, inginocchiato, in faccia.

Da basso, il vecchio bianco e scento,  
 in alto la gioventù.

E forza con le forti braccia!  
 Su e giù, e su e giù<sup>25</sup>. 12

Abbiamo nuovamente distici di novenari giambici e ottonari trocaici ma, a dispetto della disposizione tipografica<sup>26</sup>, il sistema delle rime è su base ternaria ABACBC. Il ritornello, inoltre (e la conseguente rima tronca), è presente anche qui, ma solo nelle strofi dispari; in quelle pari vi è invece rima tronca in -u. Significativa, in particolare, è quella che chiude il testo, con la parola «tribù» che ritroviamo anche ne *La partenza del boscaiolo* (v. 62), a indicare, in ambedue i casi, i lavoratori costretti a emigrare. Proprio questo termine, tuttavia, consente di percepire la differenza profonda che caratterizza l'andamento narrativo delle due liriche dopo l'iniziale simiglianza: esso è infatti pienamente comprensibile solo ne *La partenza del boscaiolo*, mentre risulta oscuro ne *Il compagno dei taglialegna*, a meno che non si sia già letto il testo precedente:

VI  
 Ha il nido qua e là nei buchi  
 d'ischie o d'olmi, ove gli garba;

<sup>25</sup> Ivi, *Il compagno dei taglialegna*, vv. 1-12.

<sup>26</sup> Anche Mengaldo sottolinea l'intenzionalità dell'alternanza tra base binaria del distico e base ternaria della rima, «(...) in modo che anche l'impaginazione grafica, e non solo le unità ritmiche costanti, "attraversano" o contraddicono il procedere per terzine delle rime» (Mengaldo, *Ancora sui novenari di Castelvecchio* cit., p. 101).

e pensa forse a que' tuoi duchi,  
grandi, dalla lunga barba.  
Nei buchi erbiti dove ha il nido, 45  
pensa al gran tempo che fu;  
e getta ancora il vecchio grido:  
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*

VII

Un'azza è quella con cui squadri  
là, nel verno, il pino e il cerro; 50  
con cui picchiavano i tuoi padri  
sopra i grandi elmi di ferro.  
Tu squadri i tronchi, ora; con l'azza  
butti le foreste giù.  
Va ora senza più corazza... 55  
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*

VIII

Rimane nella valle il canto.  
Sono ormai, le cincie, sole.  
La scure dei lombardi intanto  
lassù brilla contro al sole. 60  
E sempre il canto che rimane,  
giunge in alto alla tribù,  
che parte a guadagnarsi il pane:  
*tient'a su! tiet'a su! tient'a su<sup>27</sup>!*

Il verso della cincia determina un salto temporale, in quanto corrisponde sia al suono emesso dai lavoratori mentre squadrano i tronchi degli alberi, sia a quello provocato dai loro antenati longobardi mentre «picchiavano (...) / sopra i grandi elmi di ferro». Come osserva Nava nella nota al termine di ascendenza ariostesca «azza», «L'infiltrarsi dei termini arcaici e letterari, che prendono il sopravvento sulle voci garfagnine della prima parte, corrisponde al processo di trasfigurazione dei boscaioli nei loro mitici progenitori (cfr. la «tribù» del v. 62)»<sup>28</sup>. Ecco dunque che «tribù» trova la sua piena giustificazione nella dimensione storica: come i Longobardi si sono spostati in massa nelle terre italiche, così ora i loro discendenti sono costretti a emigrare per lavorare, in una sorta di umile epopea moderna che si snoda sulla traccia dell'antica. Essa trova intima risonanza nelle frequentissime infrazioni ritmico-prosodiche al distico novenario giam-bico/ottonario trocaico, alla cui cadenza binaria tende a sostituirsi quella ternaria. Dattilici, ovvero accentati in 2°, 5°, e 8° sede, sono i novenari del v. 41 («Ha il

27 Pascoli, *La partenza del boscaiolo*, in Id., *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 41-64.

28 Ivi, p. 74.

nído qua e lá nei búchi»), del v. 57 («Rimáne nella välle il cánto») e del v. 63 (che páрте a guadagnársi il páne), mentre per quanto riguarda il v. 59 sarà piuttosto da preferire una lettura anapestica, suggerita dall'ottonario che segue («La scúre dei lombárdi intánto / lassú brilla cóntro al sóle»). L'indebolimento – fin quasi all'eclissi – dell'accento atteso di 3° caratterizza gli ottonari ai vv. 44 («grándi, dalla lúnga bárba»), 46 («pénsa al gran témpo che fú»), 52 («sópra i grandi élmi di férro»); la soppressione delle toniche in seconda e sesta sede nei novenari (qui al v. 51 «con cui picchiávano i tuoi pádri» e al v. 53 «Tu squadri i trónchi, ora; con l'ázza») viene messa da Pazzaglia in relazione alla tripodia anapestica che chiude ciascuna strofe, «come a riprodurre macroscopicamente la “figura” anapestica (presente anche nel novenario di 4° e 8°) e la trama di frequenti ripetizioni che sottolineano, con la loro ricorrenza, la tonalità melica della strofa»<sup>29</sup>.

Anche ne *Il compagno dei taglialegna*, a partire dal quarto gruppo strofico, si compie un brusco salto temporale, ma si viene trascinati in una dimensione che apparentemente nulla a che fare con quella precedente:

## IV

Il Santo aveva da piombare  
un bel toppo di cipresso. 20

Maria restava al focolare  
che dava latte a Gesù.

Ora il pittiere era li presso.  
Disse il Santo: –Vien qui tu! –

## V

Tuffò la spugna il Santo, ed ecco 25  
tinse di sinopia il filo.

Un capo tieni tu col becco  
disse al pittiere: – costì!

Maria non piú dal dolce asilo  
ora udiva *sci... sci... sci...* 30

## VI

E' sdipanava col girello,  
zitto, il filo per la trave.

29 Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit., p. 107.

L'aveva teso già bel bello,  
stava per batterlo su...

Ma ecco si senti: AVE! 35  
Era Maria con Gesù.

VII  
Il pittiere si voltò netto...  
Torto venne il segno rosso.

La spugna gli gettò nel petto 40  
San Giuseppe; e fu così

che, diventato pettirosso,  
quando sente *sci... sci... sci...*

VIII  
vien sempre, gira intorno al toppo,  
guarda e frulla, guarda e vola;

ma ora non s'accosta troppo,  
ch'ora non si fida più: 45

e col suo canto ti consola,  
povera esule tribù<sup>30</sup>!

La transizione fra le due fasi temporali è anche in questa circostanza resa possibile dal pettirosso («Ora il pittiere era lì presso») ma questa volta la narrazione si concentra piuttosto su quest'ultimo, con la spiegazione dell'origine della peculiarità che lo caratterizza: il petto rosso sarebbe dovuto a uno scatto d'ira di Giuseppe, che getta sull'uccello (che si era lasciato scappare il filo voltandosi repentinamente all'annuncio dell'arrivo di Maria con Gesù) la spugna impregnata di terra. La «tribù» dei lavoratori ricompare solo all'ultimo verso e, rispetto alla lirica precedente, l'unica connessione a rimanere in piedi è quella garantita dal verso del pettirosso, che accompagna sia il lavoro dei taglialegna sia quello di Giuseppe. L'inquadratura improvvisa e prolungata su una scena apparentemente del tutto ordinaria finisce per sovvertire questa stessa percezione: la dimensione privata della quotidianità familiare viene infatti bruscamente (e definitivamente) sconvolta – attraverso la mediazione “oracolare” dell'uccello – da quell'«AVE!» al v. 35, la cui eco avrà conseguenze permanenti per l'umanità intera, come permanente sarà la macchia sul pettirosso. Questo connubio tra narrazione religiosa e leggenda popolare rappresenta una discontinuità rispetto a *La partenza del bo-*

30 Pascoli, *Il compagno dei taglialegna*, in Id., *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 19-48.

*scaiolo*, avvicinando piuttosto *Il compagno dei taglialegna* a *La squilletta di Caprona*, in cui ritroviamo una storia individuale del passato proiettata nel presente sotto forma di rito collettivo. È di fondamentale importanza sottolineare come tale proiezione sia resa possibile da un suono: «Un'ombra va col tintinnìo / di quel vecchio campanello<sup>31</sup>»; e al campanello, significativamente, viene paragonato il canto della cincia ne *La partenza del boscaiolo*:

Per le faggete e l'abetine,  
dalle fratte e dal ruscello,  
quel canto suona senza fine,  
chiaro come un campanello.  
Per l'abetine e le faggete  
canta, ogni ora ogni di più,  
la cinciallegra e ti ripete:  
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*<sup>32</sup>

Prima di tirare le somme nel tentativo di dare una risposta ai quesiti iniziali – vale a dire se esista un denominatore comune fra le tre liriche dei *Canti* caratterizzate dall'alternanza novenario/ottonario e, conseguentemente, quali siano le ragioni che hanno spinto Pascoli ad impiegare questo metro – occorre aggiungere un paio di ulteriori elementi extratestuali a quanto sin qui esposto. Si diceva in precedenza che *La partenza del boscaiolo* e *Il compagno dei taglialegna* sarebbero dovute rientrare nel più ampio progetto delle «canzoni uccelline». Ebbene, il progetto non fu mai portato a termine, ma in ogni caso sappiamo che le poesie che ne dovevano far parte sono composte in metri diversi: Pascoli infatti, nella già citata lettera a Emma Corcos, afferma di star scrivendo «molte odicine o canzonette uccelline: tre sulla cinciallegra, una sullo sgricciolo, una sul pettirosso etc. etc.»<sup>33</sup>. Se una delle canzoni della cinciallegra è, appunto *La partenza del boscaiolo*, e se quella sul pettirosso è *Il compagno dei taglialegna*, quella sullo sgricciolo è senz'altro *L'uccellino del freddo*, che non presenta il distico novenario/ottonario ma l'alternanza dei novenari di 3°, 5°, 8°, e 2°, 5°, 8°. Si può quindi dedurre che il metro non abbia costituito un elemento caratterizzante delle «canzoni uccelline» sin dalla fase progettuale. C'è però un altro dato ancor più importante ai fini del nostro ragionamento: dopo essere stata inviata a Novero nel marzo 1905, *Il compagno dei taglialegna* resterà inedita sino alla pubblicazione postuma dei *Canti* curata da Maria nel 1914:

31 Ivi, *La squilletta di Caprona*, vv. 9-10.

32 Ivi, *La partenza del boscaiolo*, vv. 17-24.

33 Il passo è riportato anche da G. Nava nell'introduzione a *La partenza del boscaiolo*, in Pascoli, *Canti di Castelvecchio* cit., p. 69.

Eppure il Pascoli, scrivendo al Caselli il 5 aprile 1905, se ne dimostrava compiaciuto: «Del pettirosso, godo. Ecco, checché possano dire gli scioli, una poesia! Ho imparata la leggenda da un Lombardo, ma l'ho arricchita del particolare di Maria che sorviene e il pettirosso volge la testa per via di lei». Qualche giorno prima il Pascoli aveva scritto al Cennino, il bimbo del Novaro: «Fatti dare dal tuo babbo la poesia del pettirosso che gli ho mandata il giorno che tu scrivevi a me. Imparerai come è che il pettirosso ha il petto color ruggine o mattone...»<sup>34</sup>.

Comprendere come mai Pascoli abbia deciso di escludere dalla raccolta una poesia di cui si riteneva «compiaciuto» è decisivo per la nostra analisi; per farlo, occorrerà tornare alla struttura metrico-prosodica dei tre componimenti. Si può osservare che dalla *Squilletta di Caprona* a *Il compagno dei taglialegna* il distico novenario giambico/ottonario trocaico è soggetto a una progressiva erosione ritmica, con eclissi e dislocazioni toniche sempre più frequenti. Nella *Squilletta* la *variatio* interessa soprattutto il novenario, con lo schema dattilico di 2°, 5°, 8°, chiaramente riconoscibile – come sottolinea Mengaldo<sup>35</sup> – ai vv. 1 («Sonáta gia l'Ávemaría»), 17 («Fu cuándo non c'éra la fónte»), 31 («ognúno fa il ségno di cróce»); dal punto di vista prosodico, le eclissi toniche nelle sedi dispari (novenario giambico di 4° e 8°) sono riscontrabili ai vv. 29 («che su gli abíssi senza vóce») e 47 («un garzonétto che ti guídi»), mentre ai vv. 21 («ch'avéa maravigliáto i bótri») e 53 («non párla, ma passándo in frétta») a saltare è l'accento di 4°. Per quanto concerne gli ottonari, l'unica vera infrazione è al v. 30, significativamente incastonato tra due dei novenari “irregolari” appena riportati:

che su gli abíssi senza vóce  
mise il súo dondolío blándo;  
ognúno fa il ségno di cróce<sup>36</sup>

La lettura dell'ottonario con evidenziazione dell'accento in 3° sede si fa preferire alla più banale di 1°, 6°, 7°, per coerenza ritmica col novenario precedente; gli accenti ribattuti sulla 6° e 7° sillaba («dondolío blándo») riproducono perfettamente il suono del campanello che scandisce l'immutabile ripetizione del rito.

Come osservato in precedenza, anche ne *La partenza del boscaiolo* l'andamento prosodico corrisponde a iterazioni e scarti nel lavoro dei Lombardi, con le frequenti incursioni del ritmo ternario che alludono al modulo anapestico di «*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*». In questa lirica vi è anche un artificio sintattico che sortisce il medesimo effetto:

34 G. Nava, introduzione a *Il compagno dei taglialegna*, in Pascoli, *Canti di Castelvecchio* cit., p. 80.

35 In P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.

36 Pascoli, *La squilletta di Caprona*, in *Canti di Castelvecchio* cit., vv. 29-31.

(...) il primo verso di ogni strofa viene ripreso nel quinto con le stesse parole in ordine diverso e, dalla sesta strofa in poi, è riecheggiato almeno, nel quinto verso, da alcune parole simili (...) Da un punto di vista poetico ha una funzione di svagata cantilena che rompe il filo della poesia, al modo del parlare popolare<sup>37</sup>.

Le connessioni stabilite dalle dislocazioni toniche risuonano dunque anche in quelle lessicali, e la «svagata cantilena» che ne consegue si sovrappone all'andamento giambico-trocaico senza eclissarlo del tutto: «parlare popolare» e arte poetica configurano un doppio ritmo nel medesimo spazio, così come doppio è il «*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*» riferito sia al verso della cincia sia all'attività dei Lombardi.

Ne *Il compagno dei taglialegna*, invece, la tensione tra metro e prosodia si riscontra con tale frequenza e intensità da rendere la cadenza giambico-trocaica del distico quasi irriconoscibile. Limitandosi ai vv. 19-48, citati in precedenza, le sequenze alterate sono ben più numerose di quelle regolari: alle frequenti inversioni di battuta del primo piede sul piano metrico, si affiancano a livello prosodico indebolimenti tonici (segnalati tra parentesi) accompagnati da inarcature e forti distassie:

|  |                               |
|--|-------------------------------|
| Il Sánto avéva da piombáre               | 2°, 4°, 8°, inarcatura        |
| un bel tóppo di ciprésso.                | (1°), 3°, (5°), 7°            |
| María restáva al focoláre                | 2°, 4°, (6°) 8°, inarcatura   |
| che dáva látte a Gesù.                   | 2° 4° 7°                      |
| Óra il pittiére era lí présso.           | 1° 4° 7° 8°                   |
| Disse il Sánto: –Vién qui tú! –          | 1°, 3°, 5°, 7°                |
| Tuffó la spugna il Sánto, ed écco        | 2°, (4°), 6° 8° inarcatura    |
| tínse di sinópia il filo.                | 1°, (3°), 5°, 7°              |
| Un cápo tiéni tú col bécco               | 2°, 4°, 6°, 8° distassia      |
| dísse al pittiére: – costí!              | 1°, 4°, 7°                    |
| (...)                                    |                               |
| Il pittiére si voltó nétto...            | 3°, 7°, 8°                    |
| Tórto venne il ségno rósso.              | 1°, (3°), 5°, 7°              |
| La spúgna gli gettó nel pétto            | 2°, 6°, 8° inarcatura         |
| San Giuséppe; e fu cosí                  | (1°), 3°, (5°), 7° inarcatura |
| che, diventáto pettirósso,               | (2°), 4°, (6°), 8° distassia  |
| quándo sénte <i>scí... scí... scí...</i> | 1°, 3°, 5°, 7°                |

È possibile che una destrutturazione così radicale dell'andamento giambico/trocaico sia diretta conseguenza dell'improvvisa irruzione di un passato in cui si mescolano verità religiosa e leggenda popolare; da questa mescolanza scaturisce un ritmo "altro", metarazionale:

37 A. Jenni, *Pascoli tecnico*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli* cit., vol. II, p. 19.

Il discorso poetico del Pascoli non è fondato sulla riduzione antropomorfa dell'oggetto all'io (la "forma" dei classici), con la conseguente strutturazione razionale in cui anche i moti dell'emozione appaiono spontaneamente ordinati su una riconosciuta, anche se implicita, gerarchia di valori; ma è un intonarsi allusivo dell'io sulla voce delle "cose", del fluire ininterrotto della coscienza su quello ugualmente ininterrotto della "natura". Per questo il ritmo deve apparire e sparire, le pause devono approfondire i silenzi, gli accenti essere una vibrazione istantanea e trascolorante. Solo intonandosi su una cadenza evocativa la poesia consegue il proprio fine, che è, afferma il Pascoli [nel *Fanciullino*], quello di trasportarci "d'un tratto", evitando le "filze dei sillogismi" e senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, "nell'abisso della verità"<sup>38</sup>.

Le leggende nascono e si tramandano in virtù di una pretesa razionalità di cui tuttavia si è persa la cognizione; i nessi logici divengono analogici e le dislocazioni ritmico-sintattiche si rivelano funzionali a evocare quella «vibrazione istantanea» di cui parla Pazzaglia. Ne *Il compagno dei taglialegna* questo procedimento è così insistito da offrire una sequenza quasi cinematografica: «Il pittière si voltó nétto... / Tórtto venne il ségno róssso. / La spúgna gli gettó nel pétto / San Giuséppe; e fu cosí / che, diventáto pettiróssso, / quándo sénte scí... scí... scí...». Nell'esprimere a Caselli la propria soddisfazione per la lirica appena composta, a Pascoli parve probabilmente di aver raggiunto quell'intonazione rispetto alle "cose" che è il costante obiettivo della sua arte poetica; eppure già in quella stessa circostanza espresse preoccupazione per la ricezione del testo («Ecco, chenché possano dire gli scíoli, una poesia!»). Ricordo che esso avrebbe dovuto far parte delle "canzoni uccelline", vale a dire – per usare le parole dell'autore – «canzoni a ritornelli, a richiami (...) che hanno bisogno d'essere abbracciate con un'occhiata, quando si può»<sup>39</sup>. Ebbene, con il *Compagno* questa operazione non si può fare: la sperimentazione sul distico si spinge oltre quella soglia immaginaria dalla quale potremmo ancora godere d'una visione d'insieme e probabilmente questa è la ragione per cui Pascoli decise di escluderla. Ma, se come "canzone uccellina" non poteva funzionare, è proprio questa poesia così ricca di artificio che consente di fornire una risposta ai quesiti posti in precedenza:

La difficoltà delle strutture metriche pascoliane sembra consistere proprio in questo: nel voler far avvertire diversi piani ritmici, attraverso un 'lavorio continuo di sorprese', per ritrovare, attraverso l'arte, il ritmo della vita (...) Il metro diventerebbe quindi strumento ermeneutico, parte di un pensiero poetante. Il Pascoli vorrebbe farci sentire il mormorio indistinto delle cose, il ritmo della vita, della natura, e quindi anche il non-ritmo della morte, dell'abisso, del nulla<sup>40</sup>.

38 Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit., p. 125.

39 Così scrisse Pascoli a Novaro, nella lettera del 27 settembre 1904.

40 M. Castoldi. "Io non credo che Matelda cessi di danzare!". *Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, «Paragone», 30-31-32 (2000), p. 75.

I diversi piani ritmici sovrapposti a quello giambico/trocaico del distico individuano anche un non-ritmo, alludono a qualcosa che è stato e che improvvisamente torna ad essere, o meglio, che torna ad essere percepibile: dislocazioni ed eclissi toniche permettono di avvertire qualcosa che si muove sottotraccia e che emerge «senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero». Esempari a questo proposito sono le considerazioni di Pazzaglia a proposito del novenario ipometro al v. 35 del *Compagno*, accentato in 2°, 6°, e 7° sede: «Ma ecco si sentì: ÀVE». In Pascoli l'ipometria "non sanata" è rarissima, mentre invece era molto frequente proprio in quei componimenti delle origini da cui egli riprende il metro:

(...) sempre che il poeta non abbia voluto dare valore d'un tempo sillabico alla *mora* che si produce fra due accenti contigui o alla sospensione sintattico-semanticamente segnata dai due punti; né stupisce che dia durata sillabica a un silenzio un poeta che la presta alla trascrizione fonica d'un fruscio ("passando, fr, come in un volo", *La canzone del girarrostro*, 14)<sup>41</sup>.

Gli accenti ribattuti di 6° e 7° delimitano un vuoto che vuoto non è più – una vita che da invisibile diventa visibile. Nei testi duecenteschi le ipometrie erano spesso riempite dalla musica; in quelli pascoliani è il ritmo a conferire durata sillabica al silenzio, che si rende necessario per lasciare spazio all'eco del campanello, della cincia, del pettirosso. Grazie alla capacità del poeta di "incastare" gli ottonari sui vari ritmi del novenario, l'anisosillabismo resta percepibile a tratti per poi sparire in momenti ben determinati. Diversamente da quello delle *Elegie*, il distico de *La squilletta di Caprona*, *La partenza del boscaiolo* e *Il compagno dei taglialegna* è poliritmico, anticlassico, quasi mimetico delle alternanze pieno/vuoto, presente/passato, presenza/assenza che caratterizzano tutte e tre le liriche: non è infatti solo la sillaba iniziale ad apparire e scomparire ma l'ideale sequenza ritmica da essa determinata. È il metro a intonarsi sulla voce delle cose, non viceversa.

### Bibliografia

- Audisio F., *Pascoli: metrica 'neoclassica' e metrica italiana*, «La Rassegna della letteratura italiana», 3 (1995), pp. 34-91.
- Barberi Squarotti G., *Il rapporto fra parola e oggetto: dal lessico alla metrica*, in Id., *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966, pp. 335-481.
- , *Fra metro e ritmo*, «Metrica», IV (1986), pp. 181-208.
- Beccaria G.L., *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1970.
- , *Quando prevale il significante. Disseminazione e «senso» del suono nel linguaggio poetico di*

41 Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio* cit., p. 105.

- Giovanni Pascoli, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 136-208.
- , *Compromessi tra significanti. Tradizione e innovazione nelle figure ritmico-sintattiche pascoliane*, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 209-84.
- , *Il 'senso' del significante (qualche esemplificazione pascoliana)*, «Metrica», IV (1986), pp. 165-79.
- Bigi E., *La metrica nelle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*. Convegno bolognese 28-30 marzo 1958, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, vol. II, pp. 29-56.
- Camerino G.A., *Alle origini dell'«Ultima passeggiata»; metrica e varianti*, in *Nel centenario di Myricae*. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990, a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 19-37.
- Capovilla G., *Appunti sul novenario*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88.
- , *Lingua e metro nella sperimentazione 'barbara'*, in Id., *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 203-32.
- Castoldi M., *“Io non credo che Matelda cessi di danzare!”*. *Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, «Paragone», 30-31-32 (2000), pp. 61-98.
- Chiummo C., *“La poesia senza più ritmo? La poesia in prosa?”* *Ritmo e traduzione tra 'barbare', 'semiritmi' e sperimentalismo pascoliano*, «Rivista pascoliana», 14 (2002), pp. 85-108.
- Conde Muñoz A., *Ancora su Pascoli e sull'uso del novenario. Analisi de La Voce*, «Cuadernos de filología italiana», 11 (2004), pp. 113-42.
- Contini G., *Il linguaggio del Pascoli*, in G. Pascoli, *Poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1997, vol. I, pp. XXIII-LVIII.
- Debenedetti G., *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1994.
- Ebani N., *Il «Gelsomino notturno» nelle carte pascoliane*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 453-501.
- Gaspari G., *Percorsi del simbolo. Sulla genesi del «Gelsomino notturno»*, «Testo», n.s., anno XXXVIII, 73 (2017), pp. 89-101.
- Giannini P., *Fenomeni di compensazione ritmica nella metrica greca e italiana: responsioni libere e anisosillabismo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. 71 (2002), pp. 47-69.
- Jenni A., *Pascoli tecnico*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*. Convegno bolognese 28-30 marzo 1958, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, vol. II, pp. 9-28.
- Mengaldo P.V., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.
- , *Ancora sui novenari di Castelvecchio*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 91-116.
- , *Tra Myricae e i Canti di Castelvecchio*, «Strumenti critici», n.s., anno XXVIII, 132 (2013), fascicolo 2, pp. 167-95.
- , *Saggi pascoliani*, Bologna, Pàtron, 2015.
- Montefoschi P., *Metrica e musica pascoliana: l'impossibile trasposizione*, «Il Verri», 3-4 (1995), pp. 75-92.
- Pastore S., *Appunti su una coordinata ritmica novecentesca*, «Studi Novecenteschi», XXVIII, 62 (2001), pp. 345-62.

- Pazzaglia M., *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 77-127.
- Pinchera A., *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai "novissimi")*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», I (1966), pp. 92-127.
- , *La metrica*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- Valgimigli M., *Dattili e spondei*, in Id., *Pascoli*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 23-35.
- Vischi L., *La rima ipèmetra del Pascoli*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 247-49.