Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 92 (2023)
Heft: 1

Artikel: Metrica, lingua e stile dei canti di Renato Maranta
Autor: Simonato, Edoardo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1050648

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Edoardo Simonato

Metrica, lingua e stile dei canti di Renato Maranta

I.

Il *Canzoniere del Grigioni italiano* di Renato Maranta (1920-1954) è l'esito di un lavoro quasi decennale. Il primo canto di cui si hanno notizie, la *Ninna nanna «Calanchina»*, scritta nel dialetto della Val Calanca, si trova in un manoscritto datato «fine dicembre 1939» (poi pubblicato nel primo numero dei «Quaderni grigionitaliani» del 1940/1941); gli ultimi canti, il ciclo a tema religioso *Fede*, *Speranza*, *Carità* e *Lieta armonia*, furono invece composti tra l'aprile 1948 e il febbraio 1949. Tra i due estremi cronologici, si riconoscono tre importanti fasi compositive (mi baso sulle ricostruzioni di Anna Ciocca-Rossi): il biennio 1942-1943, al quale risalgono otto dei 45 canti pervenutici; il 1945 e il 1947, dedicati alla composizione degli undici canti a tema natalizio poi confluiti nella sezione "NATALE"; il biennio 1948-1949, a cui risalgono ulteriori tredici canti.[1]

Com'è prassi nella forma di un «canzoniere», la successione dei testi all'interno dell'opera non segue sempre l'ordine cronologico: i canti sono organizzati in tre sezioni tematiche, intitolate "L'ALPE", "LA VENDEMMIA" e "NATALE", più un'ultima sezione priva di titolo di argomento vario, che unisce canti più tardi e canti dei primi anni Quaranta di argomento autobiografico e patriottico. Comparando l'ordine cronologico dei canti e l'ordine interno del *Canzoniere*, si evince che: *a)* la sezione "NATALE" ha avuto una genesi a sé stante e in sé conchiusa, tutta risalente agli anni 1945 e 1947; *b)* l'intenso biennio 1948-1949, oltre a sperimentare canti di argomento morale/religioso, servì soprattutto a "rimpolpare" le prime due sezioni.

[1] Cfr. Anna Ciocca-Rossi, *Storia di un «Canzoniere»*, in Massimo Lardi *et al.* (a cura di), *Renato Maranta, musicista, compositore, uomo di lettere (1920-1954). Studi sull'opera e raccolta di scritti*, Pro Grigioni Italiano, Coira 2023, pp. 37-53. All'interno di questo volume si trovano anche riprodotti i testi di tutti i canti inclusi nel *Canzoniere del Grigioni italiano* e altri testi poetici che è stato possibile attribuire alla penna di Maranta.

La lunga gestazione dell'opera e la natura 'ciclica' dell'ispirazione di Maranta rendono il *Canzoniere* un'opera dallo stile composito, non uniforme, caratterizzato da "maniere" diverse che sembrano specializzarsi entro ciascuna sezione. Al loro interno, canti composti all'inizio e alla fine del decennio convivono senza lasciar intendere che vi sia stata una evoluzione poetica di sorta (penso soprattutto alla sezione "L'ALPE", la più interessata aggiunte tardive di testi): anzi, l'impressione è che la riorganizzazione delle sezioni obbedisca a criteri non solo tematici, ma in parte anche stilistici. Lo si coglie confrontando due canti molto diversi, eppure composti nello stesso giro d'anni (1948-1949): *Falce e cote*, collocato nella sezione "L'ALPE", e *Carità*, collocato nella quarta sezione senza titolo.

Falce e cote è un canto di tre strofette di ottonari trocaici (tranne l'ultimo verso), d'ispirazione pascoliana sia per tema – a qualche lettore il testo ricorderà *La partenza del boscaiolo* – sia per soluzioni metrico/stilistiche, comuni tanto alla poesia popolare quanto a Giovanni Pascoli: ritmo trocaico dei versi; equilibrio nel rapporto tra metro e sintassi; sintassi piana, pur con qualche perturbazione nell'ordine dei sintagmi di natura vagamente operistica/canzonettistica («Erbe e fiori offre il prato», v. 6); abbondante uso di ripetizioni che assumono, come in Pascoli, un valore quasi strutturante (mi riferisco alla sequenza «batti batti», che non è solo una geminazione dal valore intensificativo, ma ritorna ai vv. 1, 3 e 5, prima all'inizio e poi in punta di verso, a mimare la costanza del rumore del «martello»); cantabilità garantita da rime baciate, rime interne, e diffuse figure di suono; inserti dialettali (*molà*, al v. 14, è infinito del verbo 'lavorare con la mola', 'levigare': anche questo un espediente molto simile al *tient'a su* della *Partenza del boscaiolo*).

Batti batti col martello
vedi il tempo è così bello
che a falciare batti batti 3
di mattina batti batti
già mi viene l'acquolina.

Erbe e fiori offre il prato, 6
cara falce fatti strada,
spazza via quella biada
non è tempo di celiar! 9

Sappia il mondo che non l'oro
ma la mente ci bisogna
e qual cote che la sproni 12
una forte volontà
molà molà molà molà!

Il secondo canto rappresenta invece la virtù teologale della Carità che, personificata, risale il sentiero per salvare un pastore rimasto coinvolto in una valanga:

Chi è che non ricusa la valanga
e rifà il sentier
serpeggiante per il bosco fino ai monti 3
coi fienili
e colle buone creature dei pastor?

Sei tu, o carità, che affondi i piedi 6
per salir lassù
ti spingi oltre fra i tetti galleggianti
sulla neve. 9
E dici: «Il pastore è là: lo puoi salvar».

Sei tu, o carità, che la valanga
sali ad affrontar 12
quand'ogni vita già sommersa e costernato
tace il monte:
ma tu non cedi il pastor, lo rendi ai suoi. 15

Il canto *Carità*, come detto, è molto diverso dal precedente. Il costante ritmo trocaico degli ottonari è sostituito da una compagine metrica e ritmica assai più variegata. Ciascuna strofa consta di cinque versi alternativamente "lunghi" e "brevi": in ogni strofa, il terzo verso "lungo" mantiene sempre un ritmo giambico/trocaico, ma si assesta su 12 sillabe nella prima, 11 nella seconda e addirittura 13 nella terza. Muta poi nei due canti il trattamento della rima: in *Falce e cote* le rime baciate, pur non ritornando in posizioni fisse nelle strofe e, anzi, diradando progressivamente (segno di una certa sprezzatura stilistica), contribuiscono ad aumentare la cantabilità del brano, conferendogli quel sentore di "filastrocca" chiaramente percepibile all'orecchio; in *Carità*, l'unica traccia di rima è, invece, la rima ritmica che accoppia i vv. 2 e 5 di ciascuna strofa, sempre tronchi: per il resto, i versi sono tutti irrelati.

L'uso di versi irrelati non è un fatto inedito per il poeta: è, anzi, un'abitudine nel Maranta "lirico" e "non popolare". Nella produzione poetica esclusa dal *Canzoniere*, pubblicata negli anni Quaranta prevalentemente nei «Quaderni grigionitaliani» e nell'«Almanacco dei Grigioni», Maranta si cimenta in lunghe elegie in endecasillabi e settenari sciolti, alla maniera dei più importanti poeti svizzeroitaliani del tempo: Francesco Chiesa e il poschiavino Felice Menghini, che di Maranta fu assiduo corrispondente e "pigmalione". Il che dimostra ciò che è evidente già dalla particolare scelta del tema "allegorico" quale soggetto del canto: non fosse per i troncamenti del tipo *sentier, salir, pastor, salvar, affrontar*, segno dei condizionamenti imposti dalla musica alla versificazione, il lettore del solo testo di

Carità difficilmente capirebbe di trovarsi di fronte a un *canto*, tanto meno a un *canto popolare*. Più che una poesia per l'orecchio, pensata per l'esecuzione, sembra una poesia per l'occhio, da leggersi in un libro. Lo testimonia anche la gestione del rapporto frase/verso. Rilevo almeno quattro forti *enjambements*: tra i vv. 2 e v. 3 («il sentier / serpeggiante»), a separare sostantivo e aggettivo; tra i vv. 8 e 9 («tetti galleggianti / sulla neve»), dove – se vogliamo – la rottura è più retorica che sintattica, nel senso che viene spezzata la (bella) metafora dei tetti delle case che fanno capolino dal bianco, quasi fossero boe che galleggiano su un uniforme manto nevoso; tra i vv. 11 e 12 («che... / sali»), dove viene spezzato il legame tra congiunzione subordinante e verbo; infine, tra i vv. 13 e 14 («e costernato / tace il monte»), ad intensificare ancor più il silenzio di un monte, come la Carità personificata.

Anche le scelte linguistiche e lessicali, pur non raggiungendo picchi di grande complessità, sono diverse dalla facilità e dalla cantabilità di *Falce e cote*. Spicca l'uso piuttosto libero delle forme verbali, su un piano sintattico e semantico. Ai vv. 13 e 14, in mancanza di un verbo *essere* dopo «vita», si può ritenere che il verbo «tace» si riferisca sia ad «ogni vita sommersa» (dalla valanga) sia al «costernato... monte»; al v. 1 è davvero insolito l'uso del verbo *ricusare* ('respingere, rifiutare') col significato – desumibile dal contesto – di 'farsi respingere, farsi fermare', come se la valanga fosse una sfida alla quale la Carità non si sottrae; al v. 15 è suggestiva l'opposizione *cedere / rendere*: se è chiaro che la Carità *rende*, restituisce, il pastore salvato ai suoi compagni, resta indeterminato a chi lo avrebbe potuto *cedere*, sottintendendo presumibilmente un contrasto con la valanga che lo voleva per sé.

II.

I due canti *Falce e cote* e *Carità* si prestano bene a rappresentare i poli opposti verso cui tende la poetica marantiana: da un lato, uno stile facile, quasi filastroccato, "popolare", talvolta caratterizzato da una manierata raffinatezza pascoliana; dall'altro lato, uno stile più "lirico", personale, meno legato alla cantabilità imposta dal genere e più aperto a sperimentazioni linguistiche e stilistiche. La distinzione non va però intesa in senso troppo manicheo, né bisogna credere che all'interno di ogni sezione o di ciascun canto Maranta si comporti come un poeta "diverso": se si può senz'altro affermare che i canti delle sezioni "L'ALPE" e "NATALE" sono genericamente improntati a uno "stile semplice", alla maniera di *Falce e cote*, mentre quelli della "VENDEMMIA" e della quarta sezione senza titolo mostrano uno stile più complesso, vi sono però tratti di complessità e di ricercatezza stilistica che attraversano anche le sezioni cosid-

dette "semplici", oltre ad altri accorgimenti che per essere rilevati hanno bisogno di maglie più strette dell'opposizione semplicità/complessità.

Dal punto di vista metrico, la misura media dello stile marantiano, del canto-tipo del *Canzoniere del Grigioni italiano*, si avvicina molto a quella vista in *Falce e cote* (mi si perdoneranno dunque alcune ripetizioni nelle prossime righe). La si riscontra, per esempio, in *Il fienile*, *I pastori*, *La mungitura*, *Stella alpina* e *Tramonto alpino*, inclusi nella sezione "L'ALPE", e anche in *La pigna*, *Libertà*, *Api e fiori*, *Arcobaleno*, *Alla musica*, canti invece provenienti dall'ultima sezione. Si tratta di brani brevi, di tre o quattro strofette tetrastiche, oppure, come *Libertà* e *Arcobaleno*, scomponibili in gruppi di tre, quattro o sei versi: l'esiguità dei metri va di conserva con una sintassi il più delle volte semplice, paratattica, rispettosa del confine del verso. I versi hanno quasi sempre misure inferiori all'endecasillabo – in larga prevalenza si tratta di ottonari, ipometri o ipermetri – e hanno ritmi incalzanti, costanti, ottenuti dalla ripetizione di piedi giambici, trocaici e anapestici.[2] Più che alla regolarità del computo sillabico, infatti, l'attenzione di Maranta sembra dedicata al *ritmo* del verso: i casi di anisosillabismo sono frequentissimi, ma in qualche modo sanati dalla grande uniformità ritmica, cosicché il lettore/esecutore conserva sempre all'orecchio l'impressione di una certa regolarità. Si pensi, per esempio, al caso di *Falce e cote*, dove, dopo una schidionata di ottonari trocaici, compare un verso novenario giambico («molà molà molà molà»): il piede bisillabico e gli accenti ribattuti attenuano il senso di irregolarità dovuto al cambio di metro. Ma si vedano anche i primi versi della seconda strofa di *Libertà*: la misura-base è sempre un ottonario trocaico, ma ai vv. 4 e 5 il metro si "inceppa" nonostante il ritmo resti tonitruante e regolare come nei versi precedenti e successivi:

Su cantiam le ombrose valli
dove nascono i guerrier
Poschiavini e Bregagliotti
siam gagliarda (romana) gioventù. [endecas. accenti in 1°, 3°, 6°, 10° sede][3]

[2] Credo alla lettura delle righe seguenti giovi l'aggiunta in nota di un piccolo glossario. "Giambo", "trocheo", "anapesto" sono termini con cui si descrive il ritmo del verso, a prescindere dal numero delle sillabe che lo compongono (che sia, cioè, un ottonario, un novenario, un endecasillabo...). Con *piede giambico* s'intende una sequenza di due sillabe metriche con l'accento sulla seconda. I versi di Maranta «Di nuovo succhierò / dai favi gonfi il miel» risultano composti da tre sequenze di due sillabe: «di NUO voSUC chieRÒ / daiFA viGON fiilMIEL». Il *piede trocaico* è una sequenza di due sillabe con l'accento sulla prima: si prenda la nota filastrocca «Qui comincia l'avventura / del signor Bonaventura» = «QUIco MINcia L'AVven Tura / DELsi GNORbo NAven Tura». Il *piede anapestico* è invece composto da una sequenza di tre sillabe con l'accento sulla terza: è il caso del celebre verso manzoniano «S'ode a destra uno squillo di tromba» = «sodeaDE straunoSQUIL lodiTRO mba».

[3] L'impressione è che in questo verso sia entrata a testo una possibile variante: il verso, con il solo aggettivo «gagliarda» o «romana», sarebbe un ottonario regolare.

Dal Castello al Corno di Campo [novenario: accenti in 1°, 3°, 5°, 8° sede]
non risuona che un «sì» dolce.
[...][4]

Un caso simile si riscontra in *Il fienile*. L'unità ritmica di base è un'alternanza trocheo/giambo, che tuttavia di volta in volta si assesta in versi senari, settenari e ottonari, varianti anisosillabiche della stessa sequenza ritmica:

Sulla via dei monti [troch.]
il fienile non c'è più [troch.]
non più sosta agli armenti [gia.]
e al pastore di lassù. [gia.]

Lo stesso accade in *La pigna*, con un'alternanza trocheo/giambo resa con versi di misure differenti:

Ma fuori fischia il vento [gia.]
le nubi spinge avanti [gia.]
qual gregge nella steppa [gia.]
il pastore da cavallo. [troch.]

Da ultimo si veda la seconda strofa del canto *Api e fiori*: il ritmo dei quattro versi è sempre giambico, ma cambia la misura dai vv. 1-2 ai vv. 3-4:

Di nuovo succhierò
dai favi gonfi il miel:
guardate qua ribelli avare,
il fumo vi terrà a dover!

Oscillazioni nella misura del verso e casi di vero e proprio anisosillabismo sono assai frequenti nella poesia per musica e nel canto popolare[5] e sono chiare spie di uno stile non necessariamente sciatto (*Falce e cote*, ma anche *La mungitura*, come si vedrà a breve, sono testi nient'affatto mediocri), ma un po' scarico, meno rigoroso, meno attento alla regolarità

[4] Altre improvvise impennate anisosillabiche si trovano in *Tramonto alpino*, III: «Tintinnando se ne va / e saluta il dì morente / mugghiando mestamente / *la gran mandria: la sera è qua*». Lo stesso avviene anche in *I pastori*, un canto di dodecasillabi ottenuti dalla ripetizione di quattro trilissabi anapestici («per tutta l'estate la cappa del cielo / quassù ci separa dal chiasso del mondo»), dall'andamento simile a quello del novenario pascoliano; nella quarta strofa, tuttavia, il v. 2 è un doppio settenario e il v. 3 è un decasillabo "manzoniano" («E se non ci segue l'armento o – oh! / *un pizzico di sale dal cavo della mano / noi gli offriamo con grande amore*»). Si noterà come versi pur "irregolari" mantengano sempre cadenze ritmiche ben riconoscibili all'orecchio.

[5] Sul rapporto verso/metro/ritmo nella poesia per musica sono fondamentali le riflessioni di Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna 2010, e di Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, Carocci, Roma 2020.

del metro, poiché l'autore delega alla musica il compito di regolarizzare ciò che è irregolare.

La predominanza della componente ritmica/musicale su quella poetica si nota anche nell'uso della rima. Come si è già visto in *Falce e cote*, Maranta non ne disdegna l'uso, anzi, ma certo non ne fa un elemento fondamentale nella costruzione delle strofe. Di rado gli schemi rimici sono perfettamente regolari: così come variano le misure dei versi, variano anche le collocazioni delle rime entro le strofe. È, anzi, frequente che a mano a mano nel testo esse dileguino, quasi il poeta si fosse imposto in principio delle regole compositive poi disattese. Tornando per un attimo a *Falce e cote*, si può vedere p. es. come la prima strofa conti due rime baciate ai vv. 1-4, la seconda strofa una soltanto, nei due versi centrali, mentre la terza strofa non ne avrebbe nessuna se il penultimo verso non rimasse con il *refrain* finale «molà molà molà molà».

Qualcosa di simile accade nel canto *Il fienile*. Il ritornello, la prima e la terza strofa sono quartine di versi anisosillabici di ritmo giambico/trocaico in rima alternata, con i versi pari sempre tronchi («Sulla via dei monti / il fienile non c'è più / non più sosta agli armenti / e al pastore di lassù»), ma la seconda strofa "viola" la regola e presenta due versi irrelati ai vv. 1 e 3 («pastore : riamò : stelle : montò»). Lo stesso avviene pure in *La mungitura*, che consta di quattro quartine di ottonari trocaici, ma mentre la prima strofa è costruita con una perfetta rima incrociata («sera : pastura : schiera : mungitura»), la seconda fa seguire a una rima baciata due versi irrelati («sgabelli : garzoncelli : strappo : latte»); nella terza e nella quarta strofa la rima, addirittura, scompare del tutto, segno che ciò che conta ai fini della composizione del testo è il mantenimento della strofa tetrastica e del ritmo trocaico del verso:

Quanto latte dalla "bruna",
meno avara della "bionda".
Colmo un secchio segue l'altro 3
e si versa nella conca.

Dalla conca alla caldaia
sono latte e mi fan cacio: 6
dalla conca nella zangola
sono panna e mi fan burro.

Nel canto l'assenza della rima è come bilanciata dalle ripetizioni lessicali («conca», che ritorna tre volte in quattro versi) e da strutture sintattiche binarie («dalla ... alla», «dalla ... nella», «sono ... e mi fan»). In altri brani ripetizioni con funzione di "compensazione"/"rinforzo della rima" possono investire singole parole, interi versi, ma anche strutture sintattiche più ampie. Numerose sono le ripetizioni con valore esortativo o asseverativo. Si veda, sempre da *Falce e cote*, il «Batti batti» della

prima strofa, che non a caso, come in *La mungitura*, si accompagna al progressivo dileguo della rima; ma si vedano anche: in *La stella alpina*, alla I strofa: «*Presto, presto* un mazzolino / per gli assenti e al vicino»; in *La mungitura*, alla seconda strofa: «Alternando collo strappo / *sprizza sprizza* bianco latte»; in *La canzone del tino*, alla I strofa: «si pigia spumeggiando *a fiotti a fiotti*»; e, ancora, in *La sera in cascina*, alla seconda strofa: «*Fuori fuori* la grossa pipa / il casaro vogliam sentir».[6]

Nella *Canzone del tino*, alla terza strofa, la ripetizione interessa più versi e forma una rima identica: «Vecchio ceppo dà un po' di *fiamma* / dai carboni non *fumar* / non *fumare* dà un po' di *fiamma*». Altrove, la ripezione serve invece a sottolineare il legame profondo tra io e natura: così in *Tramonto alpino*, alla seconda strofa: «caccia *l'ombra* dal mio petto / *l'ombra* cali sul laghetto». In altri casi, la ripetizione di versi interi o di porzioni di verso ha il valore di un ritornello di "secondo grado", oppure segnala l'inizio o la fine di una partizione: in *Stella alpina*, alla prima e alla seconda strofa: «Salve, stella alpina, / grazioso fiore! / [...] / Salve, stella alpina, / simbolo d'amore! / [...] / Salve, stella alpina, / simbolo d'amore!»; in *Alla musica*, al ritornello: «Inni di grazie a te, melodia! / [...] / Inni di grazie a te, salgano a te! / Inni di gloria a te, armonia! / [...] / Inni di gloria a te, salgano a te!»; in *Ponte di legno*, alla I strofa: «Nel mio cuor ti porterò, / fra dolci memorie, / o ponte di legno, / ovunque passerò. / Nel mio cuor ti porterò / ovunque passerò». Spesso le ripetizioni interessano strutture sintattiche che ritornano in anafora, ancora una volta per scandire l'inizio di una strofa; è questo il caso di un canto che si analizzerà tra breve, *Speranza*: «*Quando* albeggia e *suona* l'Ave Maria / [...]. / *Quando* a chiesa *suona* il mezzogiorno / [...]. / *Quando* imbruna al *suon* dell'Ave Maria»; oppure ancora in *Ponte di legno*, alla seconda strofa: «E l'occhio *rivedrà*, / col sole a mezzo cielo / *passare* gli alti carri / *col* fieno da stipar: / li *rivedrà passare* / *col* grano da trebbiar»; o i versi incipitari delle strofe di *I pastori* (canto composto di soli versi irrelati): «Noi siamo i *pastori dell'alpe o - oh!* / [...]. / Ma dura è la vita *dell'alpe o - oh!* / [...]. / Felici *i pastori dell'alpe o - oh!*».

Il combinato "anisosillabismo + rima ritmica" diventa la regola nella sezione "NATALE", contraddistinta *latu sensu* da una versificazione dimessa, chiaramente subordinata alla musica in quanto a dignità artistica. Le strofe da quartine scendono a terzine, distici (si veda il ciclo *La preghiera dei pastori*, *L'offerta dei pastori*, *L'annuncio dei pastori*) o si scompongono al loro interno in nuclei minimi di due o tre versi (p. es. *Gli angeli*). Le ripetizioni non interessano più parole o strutture sintattiche, ma interi gruppi di versi, così che testi apparentemente lunghi si rivelano comunque verbalmente esili. È il caso di *Campane di novena*, un

[6] Qui, come anche in seguito, le enfasi interne alle citazioni sono mie.

canto di tre strofe di otto versi, in cui i primi e gli ultimi tre si ripetono identici, a creare una sorta di ritornello interno (e si noti l'instabilità della misura dei versi, unita alle rime ottenute per troncamento): «Quassù tra le montagne, / campane suonate, / suonate ancor. / Il vento dal balcon / nella valle sparge il suon. / Quassù tra le montagne / campane suonate / suonate ancor».

Nei casi in cui la rima si manifesta con maggior regolarità, è di tipo facile, desinenziale/grammaticale, o ottenuta mediante troncamenti: p. es. in *Stella alpina*, alla seconda strofa: «Salve, stella alpina, / grazioso *fiore*! / Forse il cielo affina / il tuo bel *colore*. / Tu ignori le *bassezze* / e ti pasci fra le *altezze*»; in *La libertà*, alla prima strofa: «Petto a petto *pugneremo* / né mai vinti *languiremo* / mai catene *soffriremo*»; in *Tramonto alpino*, alla prima e alla seconda strofa: «Tarda o sole a *tramontar* / [...] / fa l'eterno tuo *viaggiar*. / Scendi o luce nel mio *cuor* / [...] / ma non veli il verde *ancor*».

Più spesso, la rima perfetta lascia spazio alle rime ritmiche. Si vedano, per esempio, le strofe di *Arcobaleno*: i versi sono apparentemente dei quinari irrelati, ma si noterà come ogni strofa sia composta da due terzine di 2 sdruccioli + 1 tronco (es.: «unanime : artefice : te / visibile : Iride : ciel»).

Un canto unanime,
Divino Artefice
s'innalza a Te! 3
Ecco visibile
nel grembo d'Iride
l'arco del ciel. 6

Il gran rimedio
anche dei nobili
sai tu qual è? 9
Il babbo cresima,
i bimbi strillano,
poi passerà. 12

Lo stesso accade in un altro canto "lungo", *Ponte di legno*, che alterna rime ritmiche e versi irrelati: tre strofe di sei versi, di ritmo alternativamente trocaico («Nel mio cuor ti porterò») e giambico («ovunque passerò») che oscillano con anisosillabismo tra senario e ottonario; il primo e gli ultimi tre versi sono sempre in rima, baciata nella prima strofa, solo ritmica nelle altre:

Nel mio cuor ti porterò,
fra dolci memorie,
o ponte di legno, 3
ovunque passerò.
Nel mio cuor ti porterò
ovunque passerò. 6
[...]

Ancora ancora udirò
dal ponte di legno
sfrusciare sotto l'acqua 15
che corre verso il mar:
e dalla sega udirò
i tronchi a singhiozzar. 18

È seguendo questa via che si giunge a testi come il già incontrato *Carità*, in cui l'uso del metro e della rima è ancor più libero, pur manifestando, ad un'analisi più ravvicinata, sempre una serie di regole compositive. Altri canti consimili sono *La sera in cascina*, *Speranza*, *Lieta Armonia*, *Alla musica*, tutti canti che, non a caso, nelle strofe o nel ritornello eccedono la misura tetrastica. Si prenda ad esempio il canto *Speranza*:

Quando albeggia e suona l'Ave Maria
l'emigrante presto si avvia
per dar l'addio ai monti, 3
per veleggiar sul mare
e un dì felice rimpatriar.

Quando a chiesa suona il mezzogiorno 6
fuma il desco nel casolare.
La sposa è sola e vuoto
il seggio del capomensa 9
finché poi l'amato rincaserà.

Quando imbruna al suon dell'Ave Maria
sulla panca presso la soglia 12
siede la vecchia madre
e dalle guance scarne
leggi o figlio quanto costa aspettar! 15

Le uniche costanti nella costruzione delle strofe, oltre al ritmo dei versi e al frequente anisosillabismo, sembrano essere la chiusa tronca del quinto verso e la maggiore "lunghezza" del primo verso rispetto al contesto: per il resto, Maranta si affida a versi irrelati, in cui eventuali rime sono del tutto accidentali. La coerenza è affidata a strategie retoriche: *a)* l'apertura anaforica del primo verso: «Quando ... suona ...», «Quando ... suona», «Quando ... al suon»; *b)* il procedere delle ore del giorno: «albeggia», «suona il mezzogiorno», «imbruna»; *c)* l'evidente parallelismo tra esse e l'età dei protagonisti di ciascuna strofa: il giovane «emigrante», poi la «sposa», poi la «vecchia madre», con l'invocazione al «figlio» che conclude il canto e fa ricominciare il cerchio della vita. Ancora una volta si tratta di un "canto – non canto" (lo denotano anche i frequenti *enjambements*), di una poesia per l'occhio che della poesia per musica non conserva che pochi segnali.

III.

Resta da vedere, per concludere, un gruppo di canti, tra i più riusciti della raccolta, in cui è evidente un maggiore investimento creativo sulla componente testuale, nel tentativo (va detto, non sempre riuscito) di innalzarne lo stile. Sono canti che, all'apparenza, hanno molto in comune con il Maranta "semplice", con la levità dei brevi canti del tipo *Falce e cote*: tuttavia, ciò che mediamente in quei canti si manifesta con forma o frequenza irregolare e semplificata, in questi tende a una maggiore regolarità e a una maggiore "cura": calano fino quasi a scomparire i casi di anisosillabismo; l'ottonario lascia il posto a versi della tradizione alta quali l'endecasillabo («Già l'onda rubiconda nel gran tino ...»), il settenario («Sull'onda di Le Prese / si culla un bel navile ...»), o il quinario, piano ma soprattutto sdrucciolo ed eventualmente combinato in versi doppi («La chioma argentea del nonno trepida ...»)[7]; gli schemi rimici sono chiusi ed elaborati; anche il lessico, la sintassi, e l'*imagerie* si fanno più scopertamente letterari.

È il caso di un canto come la *Barcarola* (o *La sera del mio lago*) che apre la quarta sezione del *Canzoniere del Grigioni italiano*: due strofe di settenari a schema ABABCC tratteggiano il panorama idilliaco del Lago di Poschiavo:

Sull'onda di Le Prese
si culla un bel navile
e par fior di maggese 3
caduto nel bacile.
Abbruna Miralago
la sera, di ombre vago. 6

Resiste anche in questi canti la tendenza a fare a meno della rima in punta di verso: a compensare la sua assenza non sono tuttavia semplici meccanismi di ripetizione, ma una serie di rime al mezzo che intervengono a regolarizzare i versi irrelati. È il caso delle ninne nanne dialettali, «Calanchina» e «Poschiavina», che segnano l'esordio poetico dell'autore. I doppi quinari che compongono le strofe alternano rime perfette a rime al mezzo situate nelle cesure dei versi:

So la stern*am* e 'l fegn de sborf
mo je' per d*am* no man, a tecc
mo met mia <u>dent</u>, so vegn ol frecc, 3
a guardà i corf, mo srà, con <u>gnent</u>.
J'ögit ADÈS met giù bel quît.
Inscì, polit: to dòrm POÈS. 6

[7] O persino tripli: *Pecore pascenti sul Rentan*, strofa I: «Candidi velli trepidi agnelli del mio Rentan ...».

Un meccanismo simile, ma più macchinoso e schematico, regola un canto come *Festa nel vigneto*, della sezione "LA VENDEMMIA". Il brano alterna ottonari semplici a versi doppi di 1 settenario + 1 quinario che prevedono una rimalmezzo identica lungo tutta la strofa. A ciò si aggiungono le rime baciate in punta di verso, che creano un congegno metrico di una certa complessità:

Venite al mio ronch*etto* di MontiCEL,
ch'è pur sì picciol*etto* gentil e BEL.
Chi sa dire qual dil*etto* 3
dona all'ape il filar*etto*.
Dal cuor del grappol*etto* nel bugno vien
l'alata regin*etta* e gioconda tien 6
di bionda stilla el*etta* gemmato il sen.

Il livello estremo di elaborazione metrica si raggiunge però forse nei canti *Le vendemmiatrici* e *La coppia felice*, entrambi ancora dalla sezione "LA VENDEMMIA", specializzata – per così dire – in sperimentalismo metrico. Il primo canto consta di due quartine di endecasillabi dattilici e di un ritornello di settenari; il secondo alterna doppi trisillabi sdruccioli a settenari tronchi. Ciò che stupisce non è tanto il metro ma la disposizione delle rime: le rime al mezzo si verificano non tra versi contigui ma *all'interno* di ciascun verso, con cadenza costante. Si tratta di veri e propri *tours de force* metrici, che si ripercuotono sulle scelte lessicali (il poeta è costretto a ripescare vocaboli vetusti e iperletterari per esigenze di rima), sulla sintassi (contorta, anzichenò), e sul suo rapporto col metro. Così in *Le vendemmiatrici*:

Siam b*elle* vendemmiatrici sor*elle*,
vermigli grappoli o biondi, siam gigli,
vermene delle pendici serene, 3
che pl*AUDE* ben mattutina l'al*AUDA*.

[...]

Siam b*elle* di umide gemme anc*elle*,
danzANTI beate sui colli raggiANTI,
fanciulle pure sognanti le culle 12
nel v*ERNO* del dolce nido mat*ERNO*.

E così nel testo, in alcuni punti oscurissimo, di *La coppia felice*, di cui riporto la II strofa:

Già sgrav*ano* già scial*ano*
pannocchie d'anni fa: 9
adocchiano e crocchIANO
i polli nel beccar.
All'esperienza un seggio a mensa! 12
AbbronzANO, indurANO
col sol per cavalier.[8]

Non è chiaro quale sia l'ispirazione di questo gusto alessandrino per la metrica. La rimalmezzo nei versi doppi, l'alternanza di parole tronche e sdrucciole, l'uso di una metrica tradizionale, possono (e forse devono) far pensare a un canto popolare che muove in direzione dell'arietta operistica. Tuttavia, in alcuni punti più "estremi", le soluzioni di Maranta sembrano quasi riecheggiare la metrica barbara di un Carducci. La mia è poco più che una suggestione, ma vi è almeno un luogo che manifesta una chiara ascendenza metrica carducciana. È noto, ad esempio, che il combinato "verso doppio + chiusa di verso sdrucciola" è uno dei modi con i quali più spesso Giosuè Carducci tentò di riprodurre nel verso italiano la metrica quantitativa greca e latina: si confronti allora il ritornello in doppi quinari sdruccioli della *Barcarola* (a sinistra) con la prima quartina di *In una chiesa gotica*, tratta dalle *Odi barbare* (a destra):

Sorgono e in rapide spume DIVULGANO
le ondine vergini, le brume di ululi
le notti sature le prode arboree
del nome suonano sacro a Remigio.

Sorgono e in agili file DILUNGANO
gl'immani ed ardui steli marmorei,
e ne la tenebra sacra somigliano
di giganti un esercito

Anche un verso così singolare come il "triplo quinario" che apre il bel canto marantiano *Pecore pascenti sul Rentano*, («Candidi velli, trepidi agnelli del mio Rentan ...»), più che alla metrica del canto popolare o dell'opera rimanda alle sperimentazioni carducciane. Penso soprattutto ai versi lunghi delle *Odi barbare*, scomponibili al loro interno in unità minori: *All'aurora* («Tu sali e baci, o dea, co 'l roseo fiato le nubi ...»), *Roma* («... accogli, o Roma, e avvolgi l'anima mia di luce»), *Nella piazza di San Petronio* («Surge nel chiaro inverno la fósca turrita Bologna ...»), *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley* («... Sotto una verde quercia Rolando con Ettore parla»).

[8] Si tratta di giochi metrici che, quando non ben dominati, danno origine a ircocervi di assai difficile comprensione. È il caso di un canto come *A chi la brenta?*, dove Maranta si impelaga in una difficilissima rima in *-anna*, che risolve con due versi francamente troppo contorti: «La forosetta serbi / d'amor candidi i vanni, / portar non è sua manna / da lei la ninna nanna».

Ma sono soprattutto le torsioni lessicali e sintattiche a cui questa metrica obbliga Maranta a conferire ai canti una patina tra l'operistico e il carducciano, vagamente ottocentesca, un po' libresca e polverosa. Maranta non è poeta che tema di inserire nei suoi canti colloquialismi, termini popolari, o tessere dialettali: la normalità è, anzi, un lessico piano, sul quale si innestano poi voci di registro basso come «acquolina» o «campani» (campanacci delle mucche); regionalismi come «zangola» (recipiente per fare il burro), «conca» (pentola), «bugno» (arnia), «filegna» (veglia notturna), «casaro» (proprietario di malga), «brenta» e «brentino» (fiasco, recipiente per il vino), «ditale» (nel senso, non comune ma desumibile dal contesto, di piccolo bicchiere), «ronchetto» (giardino, ma più propriamente vigneto: il termine caduto in disuso resiste oggi in diversi toponimi e nomi di vie lombardi e ticinesi), «pigna» (stufa); oltre a toponimi e indicazioni geografiche noti quasi solo agli abitanti delle valli retiche (che erano, d'altro canto, il pubblico cui Maranta si rivolgeva), «Le Prese», «Miralago», «Trevisina» (il pizzo che sovrasta la sponda orientale del Lago di Poschiavo), «Monticel[lo]» (frazione di San Vittore), «Mesolcina» («feconda», perché attraversata dal «gemino rivo» composto da Moesa e Calancasca), o «Rentano»/«Rentan» (il Piz di Renten che sovrasta Santa Maria in Calanca ed è quindi l'ultima cima della cresta che separa la Mesolcina dalla Calanca).

Eppure, concentrati nei canti in questione, troviamo veri e propri inserti di italiano letterario da "programma scolastico di letteratura italiana", tratti da Torquato Tasso, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, persino da Dante Alighieri: «pastura» ('pascolo'),[9] «vanni» ('ali'), «forosetta» ('fanciulla', 'contadinella', di attestazione addirittura cavalcantiana e poi tassiana),[10] «alauda» ('allodola'), «avelli» ('tombe', per traslato anche 'defunti'), «clamide saura» ('manto biondo chiaro', di pecore), «velli» (sempre 'manti', di pecore), «macro» ('magro'), «iride» ('arcobaleno'), «flave» ('bionde'), «navile» ('barca'), «prode» ('coste', 'rive');[11] oltre a perifrasi altisonanti quali «bionda stilla» per 'miele', «munifica madre» per 'terra', «cupidi sani» per 'amori casti' («cùpidi» è sostantivo), «alata reginetta» per 'ape', «onda rubiconda» per 'vino'. Da notare, infine, alcune risemantizzazioni lessicali del tipo «ricusare» = 'fuggire' visto all'inizio di

[9] Giosuè Carducci, *Il comune rustico*, vv. 13-15: «Accampata a l'opaca ampia frescura / Veggo ne la stagion de la pastura / Dopo la messa il giorno de la festa.»; Gabriele D'Annunzio, *La notte di Caprera*, vv. 70-73: «alla futura / prole sorride, e allarga la pastura / sopra il macigno. In quale tempo ei fu / pastore?».

[10] È nota la ballata di Guido Cavalcanti «Era in penser d'amor quand'i' trovai / Due foresette nove», ma sarà poi l'*Aminta* di Torquato Tasso (atto II, scena II: «le nostre forosette aveano in uso / d'andare a la cittade ...») ad aprire la strada alla relativa fortuna del termine nella letteratura del XVIII e XIX sec.

[11] Tutti termini, questi, ben attestati in Carducci, che negli anni in cui Maranta scriveva era ancora, insieme a Manzoni, un vero e proprio modello di italiano letterario, un "classico" studiato (sovente a memoria) nelle scuole.

questa analisi nel canto *Carità*. Nel ritornello di *Barcarola*, «divulgano» è da intendere in senso latino (e letterale) come 'si diffondono tra il popolo', e cioè lo raggiungono, ne bagnano le città. In *Pecore pascenti sul Rentano*, nella prima strofa, si leggono versi come «correte le balze del mio Rentan, / pascete al murmure che effonde [sogg. le pecore]», dove *correre* è usato nella forma transitiva in luogo della più comune intransitiva (p. es.: "correre sulle balze"), e *pascere* è preferito al riflessivo *pascersi*. In *La canzone del tino*, nei versi «L'amico nettare l'ore sereni, / le menti trabocchi dai calici pieni», *serenare* è preferito a "fare" o "rendere sereno" e *traboccare* a "far traboccare" (il soggetto è «l'amico nettare», ovvero il vino).

L'innalzamento del registro lessicale va di pari passo con una sintassi "marcata", maggiormente aulica, più ricca di inversioni e perturbazioni dell'ordine dei sintagmi. *Pars pro toto*, si veda a tale riguardo il solenne attacco dell'*Inno al Bernina*:

> Dei sovrani tuoi ghiacci, o Bernina,
> l'arduo viso di lodi nel cuor
> ne risuona e di Roma affina
> vago accento, di Cristo l'amor.

I quattro versi sono contraddistinti da una sintassi assai elaborata: i verbi reggenti «ne risuona» (ossia 'ci risuona', 'fa risuonare in noi') e «affina» ('tempra', 'leviga', come di un metallo lavorato sul fuoco) si incontrano solo al terzo verso, e reggono complementi anteposti in anastrofe, secondo una prassi della lingua poetica tipicamente ottocentesca. Il risultato è un sovvertimento generale dell'ordine delle parti del discorso che complica la comprensione di un testo all'apparenza molto semplice. Riordinati tutti i "pezzi", la frase suonerebbe «O Bernina, l'arduo viso dei sovrani tuoi ghiacci ne risuona nel cuor, e affina il vago accento di Roma e l'amor di Cristo».

Tutto lascia pensare che, quando Renato Maranta parlava della "riforma linguistica" dei canti popolari sostenendo (come si è visto in un precedente mio contributo su questa rivista)[12] che essa doveva essere a un tempo "classica" e "aggiornata" si riferisse ai fenomeni appena illustrati. Facendo il punto, si sono individuate tre maniere dello stile di Maranta. Nella prima parte, si è visto come nel *Canzoniere del Grigioni italiano* non manchino testi che pagano un chiaro debito alle forme e alla lingua della poesia popolare. Tuttavia, essi convivono con testi di maggiore originalità, che mostrano una tendenza addirittura al verso libero, dove il Maranta "poeta lirico" sembra quasi prevalere sul "poeta popolare". Vi è poi una terza direzione della poesia marantiana, quella più informata del magistero dei classici, uno su tutti Carducci, in cui il poeta si mostra

[12] Edoardo Simonato, *La «lingua di Dante» e la fruttivendola zurighese. La "riforma linguistica" di Renato Maranta*, in «Qgi», 91 (2022), n. 3, pp. 81-88.

una sorta di "artigiano del verso", attento a rime, misure versali, simmetrie sintattiche e lessico ricercato e aulico. E in questa direzione, è interessante notare come le poesie in dialetto (che qui di necessità si sono viste un poco di sfuggita), lungi dall'essere evasioni verso la lingua e i modi espressivi del popolo, siano piuttosto i picchi di maggiore raffinatezza di tutta la raccolta. Avvicinabili alla "terza maniera", sono però capaci di "svecchiare" quel che di ottocentesco questi canti conservano, abbinando alla consapevolezza stilistica il fascino della spontaneità.