

LA RIMA NELLA BASSVILLIANA

di *Luca Danzi*

Nel 1793, con la *Cantica in morte di Ugo Bass-ville*, il Monti inaugurò un nuovo capitolo della poesia italiana. Nuovo e attuale era lo stretto rapporto tra letteratura e vita politica che quei versi instauravano, e nuova era la forma dei suoi endecasillabi, quantunque incatenati nello schema antico della terzina dantesca, da poco recuperato nelle visioni del Varano.

Perfezionatosi tra Ferrara a Roma in un tirocinio durato quasi vent'anni, ricchissimo per la sperimentaltà d'ordine tematico, stilistico e metrico,¹ il trentottenne Monti era allora giunto a eleggere «le parole e gli accenti di una eloquenza insolita, aspra, veemente, quale pareva richiesta, e di fatto era, dalle circostanze straordinarie e dai compiti nuovi che la letteratura si trovava a dover assumere».² Come ci ha insegnato Dionisotti, le ragioni del Monti si iscrivevano entro la risorta fortuna, politica e nazionale, che l'opera e la figura di Dante conobbero nel decennio che precedette la Rivoluzione francese e in quelli successivi.

La scelta montiana della drammatica uccisione del Bassville quale tema poetico e la forza realistica del linguaggio adottato, sublime e “entusiasta” insieme, costituirono di fatto una risoluta e esibita rottura con

¹ La sperimentaltà della prima raccolta dei versi montiani è indicata da GENNARO BARBARISI, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Natalino Sapegno e Emilio Cecchi, Milano, Garzanti, 1965, pp. 3-95, in particolare pp. 14-44.

² CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 255-303, a p. 259.

la tradizione poetica arcadica e frugoniana che dal Petrarca aveva mutuato una materia decantata e una lingua ormai rarefatta.³

Come testimoniano le numerose edizioni apparse in diverse città d'Italia, la *Cantica in morte di Ugo Bassville* conobbe un successo immediato, già nella forma di una diffusione "spicciolata", che vide a maggio la stampa dei primi due canti, a giugno quella del terzo, ad agosto il quarto, e finalmente a novembre la pubblicazione in volume dei primi tre canti.⁴ L'inusitata violenza del linguaggio della *Bassvilliana* rifletteva forse aspettative scaramantiche che servissero da contraltare al terrore che i casi di Francia diffondevano anche tra la gente comune e ai timori della possibile esportazione di quel trauma in Italia e particolarmente a Roma. Poteva insomma costituire una dimostrazione che se non altro per virtù di versi non comuni, anche per l'impeto che esprimevano, si poteva fronteggiare la incipiente propaganda rivoluzionaria.

I documenti provano che il successo della *Bassvilliana* fu agli occhi dei contemporanei subito e tutto iscritto nel segno di Dante. Accenno appena ai giudizi che Francesco Torti espresse in una serie di estratti, tanto entusiastici da allarmare perfino il Monti, che si adoperò affinché quell'eccesso venisse temperato. A una lettera in cui il Torti lo valutava addirittura superiore a Dante («non cesserò mai di ripetere su questo punto i vostri vantaggi sopra Dante medesimo»), il poeta astutamente rispondeva anteponendo le convenienze:

Questa idolatria va a concitarmi contro l'invidia e la malignità di tutta quanta la letteratura, la quale non comporterà mai (e a ragione) che il cantore di Beatrice sia posposto a quello di Bassville. Per lo che io vi prego e vi scongiuro di moderare questo siffatto giudizio e di enunciarlo in una maniera più modesta e più rispettosa.⁵

L'ascendenza dantesca di quei versi trapela anche dal giudizio più equilibrato di Clementino Vannetti (e ciò nonostante i rapporti fra i due si

³ Presuppongo CARLO CALCATERRA, *Storia della poesia frugoniana*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1920; e C. DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio*, in *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1998, pp. 55-79.

⁴ Il percorso della prima edizione della *Cantica* è stato puntualmente ricostruito da LUCA FRASSINETI nell'*Introduzione* a VINCENZO MONTI, *Il Prometeo*, edizione critica, storia, interpretazione a c. di Luca Frassinetti, Pisa, Edizioni ETS, 2001, pp. 52-55.

⁵ V. MONTI, *Epistolario*, a c. di Alfonso Bertoldi, Firenze, Le Monnier, 1928-31, vol. 6, I, p. 391, lett. n. 412, del 13 novembre 1793.

fossero ormai raffreddati), il quale il 6 luglio 1793, gustati appena i tre primi canti, scriveva al Pindemonte: «Lessi costì [a Verona] i due primi canti del Monti, e parvermi veramente animati dallo spirito e dalla virtù di Dante: non li avrei forse desiderati che più sobri, e men quasi torbidi per soverchio di fantasia»; giudizio ulteriormente temperato il 7 agosto dalla precisazione che le cantiche «mi sembrano buone sì, ma non eguali». ⁶

A tal punto i contemporanei avvertivano la predominanza di Dante nei versi del Monti, che anche coloro che ebbero reazioni più fredde, se non addirittura di segno negativo, utilizzarono il poema dantesco quale termine di confronto. Ben note, e ricordate da chi mi ha preceduto, sono le umilianti parole di papa Pio VI, che il Monti, crucciato per le eventuali conseguenze, coprendosi il capo di cenere, riportò nella lettera al Salfi del giugno 1797, con la quale giungeva a rinnegare la scrittura della *Bassvilliana*:

quattordici edizioni, [...] nello spazio di soli sei mesi [...] mi avrebbero indotto a credere d'aver conseguito il mio fine, se il papa [...], dinnanzi al quale fui trascinato per umiliare ai suoi santi piedi le mie sacre coglionerie, non avesse trovato detestabile quel dantesco mio stile: e mi ricordo ancora che per insegnarmi di qual maniera doveasi trattare quell'argomento, in presenza di suo nipote e di monsignor della Genga, mi recitò con molta grazia un'aria del Metastasio.⁷

Analoghe considerazioni si poterono leggere per esempio nel periodico veneziano intitolato “Memorie per servire alla storia letteraria e civile”, che pubblicamente riprendeva il Monti per aver «vestito il Dante con le nostre divise, senza farsi però, un dovere di ricopiare tutto il bello di quell'insigne maestro, e senza poter nemmeno gloriarsi di averne schivati esattamente i difetti, quando non ne avesse aggiunti de' suoi». ⁸

Lo stile metastasiano invocato da papa Braschi come più consono alle necessità espressive anche per la tragica visione di Bassville, appare pro-

⁶ CLEMENTINO VANNETTI-IPPOLITO PINDEMONTI, *Lettere inedite di C. V. roveretano e di I. P. veronese*, pubblicate per cura del Nob. Giovanni Orti Manara, Verona, G. Antonelli, 1839.

⁷ *Epistolario*, I, pp. 19-20.

⁸ Si vedano le “Memorie per servire alla storia letteraria e civile”, II, luglio, (1794), p. 39, su cui si veda ANDREA CRISTIANI, *La ricezione della produzione letteraria di Vincenzo Monti nelle riviste del Settecento*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a c. di Gennaro Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, vol. I, t. II, pp. 511-46.

posta quasi provocatoria ai nostri occhi, e proprio per questo maggiormente mortificante allora per il poeta. Indicando il modello del Metastasio, cioè di una poesia agli antipodi da quella montiana, la sua testimonianza ha il merito di mettere il dito direttamente sulla piaga della frattura attuata nel 1793 dal Monti con la tradizione settecentesca. Una frattura violenta e risoluta non tanto con il melodramma metastasiano, ma con la imperante tradizione arcadico-frugoniana ancora saldamente insediata in forme diverse e concorrenti in gran parte d'Italia, Roma compresa. Per chi voleva innovare con la consuetudine arcadica, non rimaneva, agli occhi del Braschi, che la sicurezza della tradizione melodrammatica metastasiana, senza che vi fosse l'opportunità di una terza via.

Entro la tradizione letteraria del secolo, l'opposizione non era tanto con l'opera del defunto Frugoni, per il quale il Monti aveva avuto parole di cauto elogio già nel *Saggio di poesie* del 1779, né genericamente con i poeti successivi o con i suoi eredi, il Mazza, il Rezzonico, fautori dell'Arcadia scientifica, ma con l'irriducibile Bettinelli. Con il Bettinelli il Monti aveva ormai rotto i rapporti dall'inverno 1781, quando il gesuita mantovano con la sua superiore autorevolezza aveva ascritto il giovane abate tra i poeti frugoniani ricevendone in cambio apprezzamenti durissimi fino agli insulti, come documenta con larghezza l'*Epistolario* montiano.⁹ La pratica di una letteratura di argomento politico e in stile dantesco si ribellava per via alta, poetica appunto, alle dissertazioni didascaliche e prosastiche che da quasi quarant'anni costituivano il cavallo di battaglia e la fama del Bettinelli e che per altrettanti avevano rappresentato uno dei principali impedimenti alla fortuna dell'opera di Dante e alla diffusione della sua poesia.¹⁰

Date le premesse che ho qui ripreso e che allo stato attuale degli studi non sembrano discutibili, la questione della forma della *Bassvilliana* impone preliminarmente di indagare il modo in cui il Monti fece propria la lezione dantesca; e in futuro quanto questa determinazione venisse a sovvertire, o almeno a innovare, lo stile delle sue precedenti raccolte.

⁹ Sulle tensioni che accompagnarono l'affermazione del Monti e della poetica bassvilliana, con i principali letterati, cfr. LUCA DANZI, *Prime note sulla poesia didascalica e scientifica*, in *Dénouement des lumières et invention romantique*, textes réunis par Giovanni Bardazzi et Alain Grosrichard, Genève, Droz, 2003, pp. 143-60.

¹⁰ *Lettere virgiliane*, in *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori, con alcune lettere non più stampate*, Venezia, Modesto Fenzo, 1758, ora in ristampa anastatica, a c. e con *Introduzione* di Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli Studi di Trento, 1997.

La forma della cantica parrebbe esplicita, dispiegata com'è davanti agli occhi dei lettori fin dal novembre 1793, per opera dello stesso autore che la illustrò accompagnata da un vistoso corredo di osservazioni e di fonti letterarie a Roma, presso il Salvioni.¹¹ L'autocommento montiano venne poi ristampato in calce al poemetto negli anni successivi. Come ha scritto Duccio Tongiorgi «inesistente era l'interpretazione "politica", mentre il commento era tutto volto in chiave letteraria [...]», segno evidente che il Monti voleva che il testo «fosse valutato innanzitutto per l'innovazione poetica, per l'intarsio sapiente di fonti, teso a definire una nuova classicità imperniata sull'asse Dante-Ariosto».¹²

L'illustrazione dell'avvenimento politico è di fatto racchiusa entro le pagine sulle *Notizie storiche* che precedono le note esplicative vere e proprie, e, anzi, il chiarimento di alcuni episodi di brutalità della recente storia francese era circoscritto ad alcune di esse. Nettamente preponderante, invece, è l'aspetto letterario, che dunque richiede qualche precisazione. Le linee che il Monti traccia nella premessa intitolata *Ragione delle note*, sorprendono per più motivi. Qui Ariosto e Dante vengono indicati per l'apporto puntuale che forniscono con le loro opere e la supremazia dantesca è così definita dal Monti:

La nostra lingua in bocca di niuno è così maschia, così veemente, così magnifica come in quella di Dante [...] sempre nobili, sempre eleganti, sempre toscane sono le sue locuzioni, non sempre però i suoi vocaboli; e vili e basse appajono pure non di rado le sue immagini, e i suoi sentimenti, secondo che la bile ghibellina gli intorbida la fantasia [...]. Ma quanto è agevole l'imitarlo ne' suoi difetti, altrettanto è disastrosa l'imitarlo nel bello. (ed. cit. pp. 17-18)

E con un atto sorprendente, quanto sospetto, di contrizione il Monti allontanava l'influenza del modello dantesco, cercando di svincolarsi da un abbraccio che evidentemente avvertiva come eccessivo e forse penalizzante agli occhi dei contemporanei.

¹¹ V. MONTI, *In morte di Ugo Bassville*, Roma, Salvioni, 1793. Utilizzo nelle citazioni l'edizione Livorno, 1799.

¹² DUCCIO TONGIORGI, *All'ombra di Bassville*, in «*Nelle grinfie della storia*». *Letteratura e letterati fra Sette e Ottocento*, Pisa, Edizioni ETS, 2003, pp. 99-115, a p. 114.

L'autore della Cantica Bass-villiana è ben lontano da così grande pretesione. Non sarà poco se disperando di andargli vicino quando è sublime, lo avrà schivato quando è plebeo; sebbene dal processo di queste note si comprenderà di leggieri, che il contemporaneo di Cimabue non è l'unico, né il più caro idolo a cui egli sempre sacrifica. (*ibid.*, p. 18)

Dante dunque non sarebbe il principale riferimento del Monti, il quale con l'onere di queste note intendeva sì rimbeccare coloro che lo avevano rimproverato «d'aver pescato nelle bolge dantesche voci morte e bandite», ma anche salvaguardarsi da una troppo generale approvazione che di lì a poco, nell'incertezza dei tempi, anche poetici, avrebbe potuto trasformarsi nel suo contrario. Dante, chiariva il Monti,

è imitato in tutt'altro che nei vocaboli, per la gravità, e purità dei quali egli riposa principalmente sull'autorità del primo inappellabile maestro d'italiana eleganza l'Ariosto. (*ibid.*)

Dunque un lessico che principalmente risentirebbe la derivazione ariostesca e un «tutt'altro» che appartiene al modello dantesco. Colpisce, pur con le premesse poste dalla *Ragione delle note*, che la presenza dei due, Dante e Ariosto, nettamente maggioritaria rispetto a quella dei colleghi volgari, non basti a riscattare il ruolo subordinato in cui la tradizione volgare era confinata rispetto a quella classica. Quelle note erudite indicavano soprattutto una via che saldava la cantica di Bassville alla poesia di Virgilio e di Omero, poeti su tutti trionfanti per il numero e per la qualità dei riferimenti. Era insieme una esibizione di cultura greco-latina e di abilità nel proporre una poesia strettamente implicata con quella. Una esibizione con la quale il Monti tracciava un solco fra sé e la gran parte dei poeti suoi contemporanei, così stabilendo le basi della sua supremazia letteraria. Diffusi, a questa altezza i riferimenti ai principali scrittori, ma certo non l'affollamento entro note che commentavano meno di quattrocento versi, e neppure la convivenza di autori di provenienza eterogenea. Tra i nomi che non sorprendono ricordo Teocrito, Eschilo, Esiodo, Luciano, Mosco, e quindi Orazio, Ovidio, Tibullo, Propertio, Persio, Apuleio, Stazio, Lucano, Lucrezio, Terenzio e Plauto, Plinio, Columella, Cicerone e Quintiliano, Marziale, Petronio, Claudiano, Quinto Calabro, Valerio Flacco, Tacito. Meno scontati, per contro, sono i riferimenti a Oppiano, Silio Italico, Quinto Curzio Rufo, e la citazione tratta dalla poesia didascalica di Rufo Festo Avieno (IV sec. d.C.) per il rifaci-

mento dei *Phaenomena et Prognostica* di Arato di Soli. Sia chiaro che per la maggior dei casi non di fonti dirette si tratta, ma di allegazioni che corroboravano l'impiego di un vocabolo, di un costrutto, la diffusione di un tema richiamato dalla fonte, secondo un gusto di glossatore attento al lessico e alla sintassi. Limitandomi alle fonti vere e proprie, ricordo la frequenza in queste note dei *Commentari* di Cesare, che in un luogo (II 187) sono richiamati in quanto fonte principale: «la terzina è derivata e spremuta, come ognuno vede, dall'allegato intero passo dello storico dittatore» (*ibid.*, p. 187).

Due altri principali filoni poetici appaiono da queste note e sono utili per chiarire da una parte i numerosi e non semplici luoghi scritturali allusi nella Cantica (da *Apocalisse*, a Isaia, a Giobbe, Amos, ecc.), dall'altra i riferimenti ai poeti europei moderni: Milton nella traduzione del Rolli, Shakespeare per *Enrico V* e *Enrico VI*, e l'*Ossian* del Cesarotti per il Macpherson. Una contiguità che suggerisce un inequivocabile segnale di continuità con le precedenti esperienze del *Saggio* e dei *Versi*, intessute programmaticamente di richiami e di temi provenienti da queste due tradizioni.¹³ Significativa è inoltre l'esautività della parziale autoesegesi montiana, che costituirà la base dei maggiori commenti moderni, a partire da quello del benemerito Bertoldi per la Biblioteca Carducciana.

Scarso è, invece, il riferimento a poeti italiani, se si eccettuano appunto Dante e Ariosto. Certo vi compaiono in un paio di luoghi il Tasso, il Metastasio («Quando lo stral spezzai / Spezzar m'intesi il core» a I 141), un luogo del Petrarca, quindi l'Anguillara per il volgarizzamento delle *Metamorfosi*, l'Alamanni didascalico, il Minzoni, controbilanciati però dai poeti umanisti, lo Scaligero, il Sannazaro, il Vida recuperato tramite il Gravina.

Le note dell'edizione romana sembrano confermare che il primo maestro di lessico poetico del cantore di Bassville fu l'Ariosto, mentre Dante sarebbe stato «imitato in tutt'altro». Prima di affrontare qualsiasi altro aspetto della Cantica è dunque necessario verificare in che cosa consista

¹³ Sul primo *Saggio di poesie* e sui *Versi* editi dal Monti nel 1779 e nel 1782, si veda IVANOS CIANI, *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, in SFI, XXXVII (1979), pp. 413-95; ELENA PARRINI CANTINI, *Il "Saggio di poesie" tra citazione e autocitazione*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, vol. I, t. II, pp. 547-71. Un articolato quadro d'insieme della prima poesia montiana è in ARNALDO BRUNI, *Monti nella Roma neoclassica*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", XXIII (2004), pp. 23-42.

quel «tutt'altro» dantesco, che ha potuto dare ai contemporanei il senso di una così decisa ipotesi stilistica.

Individuo la sede scopertamente eletta del dantismo della *Bassvilliana* nelle rime e nella strategia che le ha determinate. Una strategia articolata, condotta in modo capillare e sistematico, tesa a ricevere un tessuto fonico-semanticò, per raggiungere il difficile equilibrio tra necessità espressive proprie e possibilità offerte dal modello. Quel limite massimo, cioè, in cui il Monti, pur restando se stesso, avrebbe potuto apparire ai contemporanei un nuovo Dante. Ed è appena necessario richiamare *in limine* la rilevanza che la sede rimica assume in Dante, come ha evidenziato Ignazio Baldelli.¹⁴

Procedo di necessità per campionature, riunendo alcuni dati quantitativi e poi analizzando i meccanismi in parti esemplari del dettato montiano, appositamente scelte tra le porzioni più marcate in senso espressivo, si potrebbe dire di esasperata adesione al modello dantesco. Le schede che presento dovrebbero dare un'idea non troppo approssimativa della incidenza che il trattamento del fenomeno assume nella Cantica.

Possiamo muovere dall'avvio del primo canto. Per prima si presenta la rima *pugna : uguna*, presente in 2 soli luoghi della *Commedia*, con 5 occorrenze, che però Dante realizza in *Inf.* VI, 26-30 con *pugna* in rima con se stesso e *agogna*, mentre con *pugna : spugna* inizia a *Pg.* XX l'invettiva contro l'avarizia. La rima rara e difficile del modello è inoltre sottolineata dal ricorso dalla corposità di un vocabolo, *ugna*, estraneo al lessico di Dante, che conosce solo l'allotropo *unghe*.

In seconda posizione si incontra la rima in *-ia*, con *partia : ruggia : via*. Si tratta di una forma che possiamo considerare molto diffusa nella *Commedia*, dove compare più di 160 volte. Ma proprio per questa sua frequenza, dobbiamo considerare significativo il fatto che Dante non accosti mai i due rimanti utilizzati dal Monti, *ruggia : partia*.

Quindi in terza posizione abbiamo la rima in *-osse*, con *commosse : scosse : rosse*, che non rimano mai tra loro nel poema e anzi hanno una presenza minima tra le 42 occorrenze dantesche: due volte in rima *commosse* e *scosse*, e una sola *rosse*. E se anche estendo lo sguardo ad altre forme, trovo che sono *hapax* in rima *rossi*, *commossi* e *commosso*, che due occorrenze hanno *scosso*, *scossi* e *rossi* e tre *rossa*. Siamo ai margini dei rimanti danteschi.

¹⁴ IGNAZIO BALDELLI, *Rima*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Enciclopedia italiana Treccani degli Alfieri, 5 voll., vol. IV, 1970, p. 933.

La quarta rima è in *-ita*, con *vita* : *uscita* : *sbigottita*; è tra quelle molto diffuse in Dante che però non conosce la serie impiegata dal Monti. Nella *Commedia* solo due volte *uscita* è in rima, sempre con *vita* (: *gradita* o *Margherita*), mentre il terzo lemma assunto dal Monti è *hapax*, fuori rima, di *Inf.* XXVIII, 100, al masch. sing. (*sbigottito*).

Proseguendo incontro *-olse*, con *volse* : *raccolse* : *tolse* (vv. 11-15), che in Dante è in 8 luoghi, con 23 presenze, ma una sola volta *raccolse* rima con *tolse*, e due con *volse* (a *Pg.* II, 62-66, *raccolse* : *volse* : *volse*). La più facile rima in *-ato* dei vv. 14-18, realizzata dal Monti con *beato* : *fortunato* : *peccato*, ha nel poema ben 75 occorrenze, tra le quali *beato* e *peccato* compaiono in due soli luoghi, *fortunato* mai in rima. A questa segue *-una*, nella serie *una* : *bruna* : *fortuna* (vv. 17-21), che nella *Commedia* ha 52 occorrenze, tra le quali *bruna* rima una sola volta con *una* e un'altra con *fortuna*.

Trovo poi, ai vv. 20-24, la rara rima in *-uga*, con *fuga* : *fruga* : *ruga*, presente in tre luoghi del poema, con 8 occorrenze, dove *fuga* rima sempre con *fruga* e *asciuga*. In questo caso la rima porta con sé la fonte, *Inf.* XXX, 70, se «la rigida giustizia che mi fruga» diventa in Monti «ma la giustizia di lassù che fruga» (I, 22). Importa poi che il realistico *ruga* di I 24 sia elemento estraneo al lessico della *Commedia*. La successiva in *-itto*, con *diritto* : *scritto* : *delitto* (vv. 23-27), è attestata in 6 luoghi del poema dantesco, con 18 occorrenze, e di poco si amplia la casistica con il femminile *-itta* (12 occorrenze in tutto). Anche in questo caso, è significativo che il terzo elemento, *delitto*, sia parola ignota al lessico del poema.

Molto più attestata delle precedenti entro il serbatoio della poesia dantesca è la rima in *-ai*, realizzata dal Monti con *salirai* : *guai* : *andrai*, 39 rime, con 117 occorrenze. Qui l'ascendenza dantesca è assicurata dalla ripresa che Monti fa del sintagma *infiniti guai* («Le piaghe intanto e gl'infiniti guai» di I 28) che evidenzia tra le cinque occorrenze in rima del lemma *Inf.* I, 4, «che tuono accoglie d'infiniti guai». La particolarità di questa serie risiede nello scarto che Monti compie, innovando l'esecuzione rispetto al poema, che nelle rime desinenziali conosce soltanto l'uso del passato remoto, mai, come qui, del futuro.

Accelero ora il passo. Nei versi successivi fino al v. 90, limitatamente a rime scarsamente attestate in Dante, si presentano questi dati. La rima *-enda*, 6 luoghi in Dante e 18 occorrenze, non conosce nel poema la serie *emenda* : *orrenda* : *offenda* (vv. 29-33) e anzi il primo e il secondo termine non concludono mai il verso (ma tre volte nell'*Inf.* è in rima *offende*). La rima *-eto*, 8 luoghi, 24 occorrenze in Dante, è presente nella catena *segreto* : *cheto* : *decreto* (vv. 35-39), in cui il primo non è rima dante-

sca e segreto è *unicum* di Pg. XX, 92-96, «fa dolce l'ira tua nel tuo secreto» (: *decreto* : *lieto* : *s.*), con *cheto*, una forma estranea al poema che impiega soltanto *quieto*, due volte in rima, di cui una con *decreto* (: *lieto* in *Par.* I, 122-26).

La rima in *-esa*, che nel poema è in 12 luoghi, con 36 occorrenze, si realizza qui con *offesa* : *difesa* : *appresa* (I, 74-78), con ricomposizione di due *hapax* danteschi (*appresa* di *Inf.* X 77 e *difesa* di *Par.* XIV 116), dove soltanto *offesa* è tre volte rima in Dante. La rima in *-ura* di I 32-36, realizzata con *lordura* : *matura* : *misura*, che ha una forte presenza nella *Commedia* (155 occorrenze), viene qui ricreata sulla base di due *hapax* danteschi, *Inf.* XI, 60 («ruffian, baratti e simil lordura») e Pg. XIX, 91 («dicendo: "Spirito in cui pianger matura"») accompagnati da *misura* che compare 9 volte in rima, ma non con gli altri due. Non molto diverso il caso della rima in *-isse*, realizzata con *disse* : *affisse* : *trafisse* a I 38-42; nella *Commedia* compare in 11 luoghi, con 33 occorrenze; ma importa notare che sia *trafisse*, due volte, sia *affisse*, 4 volte, rimano sempre soltanto con *disse*.

Offro ancora qualche esempio relativo al primo centinaio di versi. La serie *die* : *pie* : *rie* di I 44-48, già connotata per il sintagma *gran die*, che richiede Pg. I, 75, fruisce di due *hapax* danteschi, *pie* di Pg. XXX, 101 e *ree* di *Inf.* XXIV, 84-88 (*faree* : *ree* : *èe*). Le rime *-igli* di I 77-81 (che nella *Commedia* è in 7 luoghi, con 21 occorrenze), e *-irti* di I 83-87 (in 2 luoghi, con 6 occorrenze) immettono nella serie dantesca *artigli* : *figli* (come solo *Inf.* XXX, 5-9 e *Par.* VI, 107-11) due voci nuove *covigli* e *sirti* (: *diriti* : *udirti*, come solo in *Inf.* XXVI, 47-51 e Pg. I, 65-69). Si tratta per quasi tutti i casi di rime non desinenziali.

La strategia che guida il Monti sembra allora delinearci con una certa chiarezza, nella volontà di rivaleggiare con le forme dantesche e di "perfezionare" le rime più difficili e rare della *Commedia*, arricchendole o con materiali lessicali che sono estranei ad essa o con l'elezione in posizione di fine verso di termini unici o rari del poema. L'emulazione si instaura, con gusto e misura affatto classicista, nel segno di una ricerca verso una via personale, che pur riflettendo la autorevolezza del precedente dantesco non ostacoli una scelta originale.

Così la rima *-uma* di *Bassvilliana* I 104-08, nella *Commedia* in 3 luoghi, con 8 occorrenze, recupera l'*hapax fuma* di Pg. XXIV, 153 e introduce la forma latina *spuma* (che risente di «spumantem [...] pontum» di *Aen.* IX 103 e soprattutto di «spumea [...] unda» di *Aen.* X 212), termine mai impiegato da Dante, che gli preferì il più popolare *schiuma*.

Nella serie *sopra : opra : adopra* di I 113-17, solo l'ultima voce è di *Inf.* XXVIII, 131. Anche la serie in *-ui, cui : fui : nui* di I 131-35, affollata nel poema in 28 luoghi, con 76 occorrenze, viene qui innovata con *nui* che Dante non usa mai. La rima rara e difficile in *-accio* di I 137-41, con *taccio : laccio : ghiaccio*, rielabora quella unica che Dante impiega a *Inf.* X, 116-20 (*avaccio : giaccio : taccio*); quella in *-ossa*, con *ossa : percossa : rossa* di I 140-44, si costituisce partendo da *Inf.* XVII, 62, «Vidine un'altra come sangue rossa», da cui il montiano «fei del mio sangue anch'io fumante e rossa» di I 144, con *percossa* che è rima solo di *Par.* XXXIII, 140. E si potrebbe continuare.

Senza allontanarmi per ora dal primo canto, mi soffermo sui versi 191-221, in cui troviamo una serie di rime significative. La ricca casistica nella *Commedia*, poco meno di un centinaio, della rima in *-ella* viene rivitalizzata dal Monti con la serie *donzella : Roccella : flagella*, in cui nessuno dei termini è in rima nella *Commedia*. Ancora tra le rime rare e difficili, quella in *-ance*, con *bilance : rance : guance* di I 206-10, che Dante impiega 3 volte, con 6 occorrenze, riprende l'identica serie impiegata in *Inf.* XXIII, 98-102 e *Pg.* II, 2, ma con variazione semantica di *rance*, nel senso di "marce", "decomposte". Nello stesso contesto, anche la rima in *-ozzi*, che Dante impiegò soltanto in *Inf.* VII, 53-57, nella serie *sozzi : cozzi : mozzi*, fu riproposta dal Monti con una variante, in *sozzi : mozzi : singhiozzi* a I 209-13, cioè con l'assunzione di un termine del tutto estraneo al lessico del poema. Poco più sotto, la rima, non rarissima nella *Commedia* (13 luoghi, con 38 occorrenze), in *-arsi*, viene riformulata dal Monti con la serie *liquefarsi : arsi : trasmutarsi* a I 218-22, in cui l'ultimo lemma è soltanto in *Pg.* XX, 14 (: *scarsi : lagnarsi*), e il primo, vocabolo caro all'Arcadia della scienza, appare, non mai in rima, come aggettivo solo in *Pg.* XXX, 88 «poi liquefatta in sé stessa trapela».

Per cogliere l'incidenza del fenomeno sono utili alcuni dati quantitativi sulla qualità delle rime. Preponderanti nei quattro canti della *Bassvilliana*, cioè di molto superiori alla metà delle occorrenze, sono le rime dantescammente «irsute», composte di nessi consonantici forti, nessi geminati o palatali, o composti di sorda con liquida o di vocali in iato. Mi pare indubbio che ad esse è affidato lo sdegno del Monti per i danni e le violenze prodotti e diffusi dalla Rivoluzione. La presenza più cospicua di questo genere di rime si ha nel primo e nel quarto canto, mentre nel terzo canto il rapporto supera di poco la metà delle occorrenze. In esso però si nota una concentrazione particolare di rime forti limitatamente ad alcune zone.

La tensione stilistica dei vv. 199-352, fortemente marcata, è insieme lessicale, rimica, e ideologica. Dopo aver concesso il proprio perdono al Bassville per quanto successo durante la Rivoluzione, l'anima di Luigi XVI sale alla visione di Dio (vv. 169-98), mentre a Parigi davanti al suo corpo si riunisce una folla di anime dannate. Sono gli autori di quattro precedenti regicidi (che procurarono la morte di Enrico II di Francia nel 1589, di Enrico IV di Francia nel 1610, di Luigi XV nel 1757, e di Gustavo III di Svezia nel 1792), che nel secondo canto avevano trascinato alla ghigliottina il re, la cui morte viene sacralizzata nel confronto con quella di Cristo tramite citazioni evangeliche. Quindi seguono i sostenitori della Rivoluzione, e infine concludono la schiera dei dannati i principali responsabili della Rivoluzione, gli illuministi, che disputano tra loro il merito di avere indotto il popolo all'uccisione del re. Voltaire per primo, poi Rousseau, e per concludere il D'Holbach.

Nei 150 versi presi in esame (il terzo canto ne conta 352) constatiamo un lavoro accanito attorno a rime aspre e chioce che affila l'*indignatio* montiana. Anche qui Monti predilige i rimanti con una frequenza minima nel poema dantesco, o altrimenti pur assumendo serie più attestate nel poema interviene sostituendo uno o due elementi con termini rari o addirittura mai impiegati da Dante.

In 4 casi abbiamo rime che ricorrono una sola volta nel poema; sono *hapax* rimici *-ondi* III 218-22, *-ebe* III 233-37, *-ombo* III 242-46, *-irto* III 263-67. Tre sono le rime che ritroviamo in 2 luoghi della *Commedia*, con 6 occorrenze: *-orme* di III 197-201; *-otte* III 206-10; *-azio* III 329-33. Hanno due presenze in Dante *-otto* III 227-31 e *-udo* III 323-27. Due rime compaiono in 4 luoghi, *-ago* III 214-18 e *-igno* III 257-62; cinque presenze hanno *-ole* III 209-13 e *-ee* III 273-77; e infine in sei luoghi della *Commedia* abbiamo la rima *-arse* che Dante non realizzava mai con parole illustri, cioè quadrisillabe, a differenza di quanto avviene nella *Bassvilliana* III 317-21.

A queste aggiungo altri cinque casi di rime aspramente dantesche, che in Dante compaiono soltanto con variazione grammaticale; sono: *tronco* : *cionco* : *monco* III 239-43 in cui l'ultimo rimante è solo di *Inf.* XIII, 26-30 al masch. pl., dove rima con *tronchi*, mentre *cionco* presuppone «che sol per pena ha la speranza cionca» di *Inf.* IX, 18. Dunque le rime rare in *-onca* e *-onchi* (insieme 3 luoghi, con 9 occorrenze) è stata rifatta dal Monti utilizzando due *unica* danteschi. E alternata a questa abbiamo la serie *lombo* : *rombo* : *rimbombo*, che rinvia al solo *Inf.* XVI, 1-3. Abbiamo poi la rima in *-arme* III 253-57 (*rammentarme* : *arme* : *carme*), che riprende quella dante-

sca in *-armi* (8 luoghi, 24 occorrenze), ma anche in questo luogo abbiamo l'innesto di un quadrisillabo, presente solo tre volte nel poema, fuori rima. La serie *corbo : torbo : morbo* III 260-64 ha il corrispettivo unico di *-orbi*, in *Inf.* XV, 65-69 (*sorbi : orbi : forbi*), da cui il Monti non raccoglie alcun rimante, e che suggerisce il complemento di *Orlando furioso* XXVII, 34, 2-6 *orbi : torbi : corbi*. Infine, Dante utilizza soltanto in *Inf.* I, 101-05 la rima in *-eltro*, con *veltro : peltro : feltro*, che il Monti varia al plurale, con *-eltri*, riprendendo sì la coppia *veltri : feltri*, ma introducendo l'invenzione di un sincopato *scheltri* "scheletri", cioè di un termine estraneo al lessico della *Commedia*, ma neppure altrimenti attestato nei moderni repertori.¹⁵

Le rime che ho ricordato sono tutte ricostituite partendo dal modello dantesco, e sottendono, mi sembra, una sfida di carattere tecnico, che giunge al virtuosismo in un luogo troppo raro e connotato, anche lessicalmente, per essere casuale, *plebe : Tebe : zebe* di *Inf.* XXXII, 11-15, qui recuperata e riattualizzata in un suo elemento con *glebe : zebe : plebe* III 233-37, anche sulla scorta di una sola e identica rima ariostesca, *Orlando furioso* XXXIX, 71, 2-6.

Limitatamente ai 150 versi ora in esame, i casi di luoghi unici danteschi riguardano ben 60 rimanti, cioè una proporzione altissima. Fonicamente molto carichi sono i rimanti residui, che dantescamente incrementano l'impressione di una cupa violenza verbale, che appartiene alla situazione tragica dell'episodio cantato. Ricchezza dunque di rime formate con nessi consonantici, *-acque*, *-anco*, *-ando*, *-anto*, *-arco*, *-egna*, *-ento*, *-inge*, *-ondo*, *-orta*, *-utto*, e insistenza di rime con vocali chiuse, *-une*, *-uno*, *-uso*, *-ure*, *-ida*, *-idi*, *-ita*, *-ivi*, *-ori*, *-oti*. Queste rime hanno per lo più una notevole frequenza anche nella *Commedia*, ma il Monti le fa proprie intervenendo a livello lessicale, scegliendo termini che sono *hapax* nella sede rimica, o comunque molto rari nel poema. Solo qualche esempio. La rima in *-anco*, con *fianco : franco : stanco* di III 341-45, è in 9 luoghi, con 27 occorrenze nel poema, ma il secondo e il terzo rimante sono impiegati una sola volta e non con la stessa serie; stessa frequenza ha quella in *-acque*,

¹⁵ Il controllo sui mille testi letterari raccolti nella quarta edizione della *Letteratura italiana Zanichelli*, a c. di Pasquale Stoppelli e Eugenio Picchi, evidenzia la assoluta rarità del termine *scheltro* registrato due sole volte prima del Monti, e solo nella accezione di "arma", documentata per la prima volta nelle rime del Tansillo, poi in quelle del Lubrano.

con *tacque* : *nacque* : *acque*, che è soltanto di *Pg.* XV, 92-96. Più frequente la rima in *-arco*, che nel poema ha 32 occorrenze, in 8 luoghi, resa a III 281-85 con *varco* : *Marco* : *arco*, che riprende, anche nella successione dei rimanti, il solo *Pg.* XVI, 44-8. La rima in *-utto*, di III 236-40, *tutto* : *brutto* : *frutto*, presente in 14 luoghi della *Commedia*, con 42 occorrenze, riprende con diversa successione il solo *Par.* XXII, 80-84.

Anche le rime meno “irsute”, sono riconducibili a una strenua dialettica con l’opera dantesca. *-ara*, III 269-73, che il Monti attua con *ara* : *rara* : *tiara*, ha 23 occorrenze nella *Commedia*, in 8 luoghi, nei quali il termine *ara* compare una volta (*Inf.* XXVI, 30, *schiarà* : *zanzara* : *ara*), e gli altri due non sono mai in rima; *-ivi*, nella serie *vivi* : *schivi* : *cattivi* di III 299-301, è in 19 luoghi, con 57 occorrenze nella *Commedia*, che ha *cattivi* e *schivi* una sola volta in rima, e quest’ultimo lemma è assunto dal Monti nell’accezione di “intolleranti, ostili”, non documentata entro il poema. La rima *-udo* di III 323-27, con *scudo* : *nudo* : *crudo*, è in 3 luoghi, con 9 occorrenze, nella *Commedia*, che non espone *nudo* e ha le altre due parole sempre in rima tra loro. Così la rima in *-ito*, *Cocito* : *circuito* : *dito* di III 326-30, che è di 20 luoghi danteschi, con 59 occorrenze, è costruita con due termini mai posti in rima, uno *hapax* a *Pg.* XXVIII 103, l’altro, *Cocito*, costitutivo della *Commedia*, ma espressamente menzionato in soli 6 luoghi.

In questa sezione del terzo canto si verifica dunque una massima concentrazione di forme dantesche, che riguardano prima di tutto la posizione di fine verso. La scelta operativa del modello e delle soluzioni formali da perseguire suggeriscono che il Monti aveva chiaro – per usare le parole di Baldelli – «la posizione d’indubbia centralità» che la rima riveste «nella tecnica della poesia dantesca» e che se era appropriato.¹⁶ In ciò credo consista molto di quel «tutt’altro» dantesco cui accennava il Monti nelle note di autocommento che dal 1793 accompagnarono in molte edizioni la *Cantica*.

Molto resterebbe da dire in proposito, ma mi limito a due osservazioni. Rime che possiamo chiamare dantesche caratterizzano anche i due sonetti composti in quello stesso 1793, gemmazioni verrebbe da dire della *Cantica*, intitolati *Per la morte di Ugo Bassville e Il terrorismo*.¹⁷ An-

¹⁶ BALDELLI, *Rima*, p. 933.

¹⁷ Il primo apparve nella ristampa *In morte di Ugo Bassville [...] cui sono aggiunti varj sonetti*, 1795, p. 51; il secondo «assegnato al 1793, fu stampato come inedito nell’*Appendice alle Poesie varie in Opere di Vincenzo Monti*, vol. III, Milano, Resnati, 1840, p. 8», come ricavo da FRASSINETI, *Introduzione a MONTI, Il Prometeo*, p. 53.

che in essi, la risonanza delle forme in *-uto*, *-arca*, *-alma*, e *-isto* nel primo, con *Cristo* in rima con *tristo* (filtrata attraverso due luoghi dell'*Orlando furioso*); e ancor di più nel secondo con *-ordo*, *-anco*, *-onte*, *-ema*, *-occhi*, che Monti realizza con la stessa tecnica del perfezionamento del raro e adozione dell'unico danteschi della *Cantica*, confermano per l'altezza cronologica in cui si collocano la via formale imboccata dal suo rinnovamento poetico.

Poi noto l'assenza nella *Bassvilliana* di quelle rime risalenti a forme latine, che Dante accoglie una sola volta in posizione e particolarmente nel *Paradiso*. Sono rime sempre forti a livello fonosimbolico, che non avrebbero destato meraviglia nel contesto che ho tratteggiato. E invece Monti evita accuratamente le rime in *-ustra* (*Par.* IV, 125-29), *-ubro* (VI, 77-81), *-irro* (VI, 44-48), *-ebra* (XIX, 65-69, ma nella *Cantica* di Bassville si incontra la serie unica *funebre* : *febre* : *palpebre* (IV 275-79), cioè rime che entreranno pochi anni più tardi nella *Mascheroniana* e nei principali componimenti successivi.

A mo' di conclusione provvisoria ricavo che per rappresentare gli eccessi della rivoluzione e le malefatte del Terrore giacobino gli occorreano le rime chiocce dell'*Inferno* e per esse il suggerimento dei peccati che queste rappresentavano. Quindi osservo che per tratteggiare il purgatorio in cui il poeta ha relegato l'anima del povero Bassville, il Monti attinse, lo si sarà forse notato, a un cospicuo numero di rime della seconda cantica omonima, denunciando in tal modo la finezza di una esegesi che gli ha fatto escludere nei versi della sua dimensione purgatoriale la sublime competenza stilistica del *Paradiso* dantesco.

