

Povert  pubblica e private ricchezze,
disse Catone: chi dunque difender 
di questi rammolliti il bene comune?
Quel bischero del Beltrami con la sua metrica?
O, poich  il sangue non   acqua, Cesare,
nipote ennesimo d'Enea,
da cui tutti discendono coloro
che impugnano la gallina dello Stato? . . .

PIETRO G. BELTRAMI

GLI STRUMENTI DELLA POESIA

Guida alla metrica italiana

IL MULINO

dieresi contro *io* senza dieresi). Il segno \vee tra due parole indica la dialefe; il segno \wedge tra due parole indica la sinalefe.

Una barra obliqua / all'interno di una citazione separa due versi tra loro; una barra dritta | indica la cesura.

Due punti collocati fra due parole (*insieme: estreme*) indicano che queste sono tra loro in rima o in assonanza. Dove è opportuno, si evidenzia la rima col MAIUSCOLO: «date udienza insiEME / a le dolenti mie parole estrEME».

CAPITOLO PRIMO

PERCHÉ STUDIARE LA METRICA: UN'INTRODUZIONE

I. A cosa serve la metrica

§ 1. A chi non abbia interesse per la poesia la metrica non serve a niente, ed altrettanto inutile è per lui questo libro. Chi abbia invece questo interesse può immaginare di trovarsi, leggendo una particolare poesia, di fronte a diversi tipi di inconvenienti. Per esempio, può ignorare la lingua in cui essa è scritta, e allora gli sarà impossibile leggerla; oppure può conoscere la lingua imperfettamente, e allora riuscirà a capirla solo in parte. Se non conosce certi dati, per es. chi è una persona di cui l'autore fa il nome, o più in generale il contesto storico-letterario (per es. a quali altri testi pensa l'autore, in che tempo scrive e per chi) si troverà in una situazione simile a quella di chi comprende la lingua solo parzialmente. In modo analogo, chi non conosce la metrica viene a mancare di elementi necessari alla piena comprensione del testo.

Per non cadere in equivoci, bisogna dire subito che la metrica non comunica alcun significato di tipo linguistico: ogni concetto linguisticamente comunicabile potrebbe essere espresso in qualsiasi forma metrica, e anche in prosa. Ma il testo poetico è fatto inestricabilmente di *ciò* che si dice e di *come* si dice; è quella *forma* e non un'altra che ne costituisce la compiutezza e la ricchezza di significato. La metrica è parte fondamentale, anche se non esclusiva, degli aspetti formali.

A. Regole metriche e stile dei poeti

§ 2. Si veda per es. l'attacco dell'*Infinito* di Leopardi, uno dei più conosciuti della poesia italiana:

Ciò che è profondamente cambiato è questo 'galateo', o fuor di metafora il contenuto delle attese riguardanti la parte formale della poesia, e specificamente la versificazione.

§ 8. Per esempio, se è vero che un endecasillabo è sempre un endecasillabo, che lo scriva Petrarca, Leopardi o Montale, ben diverso è di volta in volta il suo valore nel contesto in cui esso viene scritto e recepito. Petrarca codifica l'esperienza metrica del Duecento e di Dante, forgiando uno strumento poetico che non tanto nel Trecento, ma nel Quattrocento e soprattutto a partire dal primo Cinquecento verrà assunto come un modello dal quale non ci si deve discostare. Per Leopardi, dopo secoli che quel modello è operante, l'endecasillabo ha regole semplici e precise, l'inosservanza delle quali produrrebbe semplicemente versi sbagliati. Montale, nella cui poesia l'endecasillabo ha un posto di grande rilievo, vive però nel pieno dell'esperienza del verso libero: la forma 'regolare' è per lui una scelta sempre praticabile, ma anche sempre revocabile, ed egli può permettersi, in contesti di endecasillabi, versi che un tempo si sarebbero detti sbagliati; 'errata' sarebbe per lui l'adesione rigorosa alla forma codificata del verso, tanto quanto sarebbe per Leopardi l'inosservanza delle regole.

Ecco perché la metrica non può essere studiata al di fuori della storia, a rigore nemmeno da un punto di vista descrittivo. Perciò, sebbene la semplicità del primo approccio proposto in questo libro comporti un'impostazione prevalentemente descrittiva, si cercherà di non perdere di vista il carattere storico della metrica; due brevi quadri d'insieme, uno dedicato a verso e rima, l'altro alle forme metriche, si troveranno rispettivamente nei capitoli VI e X.

III. Un repertorio terminologico

§ 9. Nell'esperienza comune studiare la metrica significa anche impadronirsi di una terminologia complessa e non priva di ambiguità, a causa della stratificazione stori-

ca dei concetti e delle parole che li designano. Che si intende per *rima equivoca*, *sirma*, *replicazione*, *dieresi* e via dicendo?

Non è il caso di confondere la terminologia con la sostanza dei fatti, cui se ne potrebbe applicare altrettanto bene una diversa. Supponiamo di leggere, all'inizio della *Commedia*, il passo dove Dante dice di avere incontrato «una lonza leggera e presta molto», e come questa belva lo costringesse a ritornare più volte indietro:

e non mi si partia dinanzi al VOLTO,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'i' fui per ritornar più volte VOLTO (*Inf.* I 34-36).

Si potrà osservare che la parola *volto* è due volte in fine di verso in due significati diversi, 'viso' e il participio di *volgere*, anche senza possedere il termine di RIMA EQUIVOCA che designa questo fatto (cfr. § 133). È però molto più probabile che si apprezzi o anche solo si percepisca una caratteristica del testo come questa, che appartiene all'elaborazione formale, se si possiede un termine per designarla, e se questo entra in un sistema nel quale i vari fatti sono collegati. Il linguaggio della metrica forma una sorta di 'griglia' per la descrizione dei testi e per la comprensione di ciò che in essi ha rilievo dal punto di vista metrico.

La terminologia verrà introdotta, nel modo il più possibile conforme all'uso più comune, insieme con la descrizione delle regole e delle forme. Qui di seguito ci si sofferma brevemente su alcuni concetti di carattere generale.

A. Che cos'è un verso

§ 10. Probabilmente i più, di coloro che oggi leggono poesia ignorando la metrica, pensano il verso come una riga di scrittura, interrotta da un a capo che viene 'un po' prima' del margine destro della pagina e che spesso non coincide con la fine di una frase. Si sorprenderanno forse apprendendo che non hanno del tutto torto; semplicemente, hanno ragione solo in parte, e in una prospettiva limitata.

La consuetudine di scrivere i versi in colonna non è stata sempre dominante; per es. molti manoscritti medievali scrivono i versi uno di seguito all'altro come prosa, o li dispongono a due per riga o in altri modi ancora. Ma quei versi hanno una struttura ben definita, e sono sempre distinguibili (quasi sempre, per la verità: talvolta si incontra qualche problema spinoso); perciò i copisti possono disinteressarsi di come identificarli sulla pagina. Invece, i versi della poesia di oggi sono inconcepibili senza la scrittura in colonna: se fossero trascritti di seguito come prosa, in troppi casi nessuno sarebbe più in grado di ricostruire la scansione del discorso voluta dall'autore (si riguardi sotto questa luce la poesia di Ungaretti già citata).

§ 11. Fin quando non si è affermata la versificazione libera, si poteva dire che 'il verso è un segmento di discorso organizzato secondo determinate regole', ed esplicitarle: per es. un endecasillabo, nella maggior parte della poesia italiana, è un segmento di 11 sillabe, contate secondo certe convenzioni, delle quali la 4^a e la 10^a, oppure la 6^a e la 10^a devono essere toniche. Queste regole in un certo senso 'precedono' il verso: l'autore ha uniformato il verso effettivamente scritto ad un modello; il lettore può identificare il verso perché conosce lo stesso modello. Nella versificazione libera, il verso ha sì una sua struttura, che si può descrivere, ma non dipende da un modello, e il lettore non ha un termine di confronto per identificarlo: la disposizione sulla pagina diventa una specie di spartito, indispensabile al lettore per identificare il verso e interpretarne la struttura.

§ 12. I due tipi di versificazione possono però essere trattati insieme perché hanno in comune il tratto più generale: il principio secondo il quale il discorso è scandito non solo in segmenti *sintattici*, cioè in frasi, in unità di senso (come qualunque discorso), ma anche in segmenti *non sintattici*, cioè in unità non motivate dal significato. In altre parole, il discorso in versi possiede una scansione puramente formale, la cui caratteristica più generale è di essere indipendente dalla struttura sintattica. Chiunque

potrà infatti osservare in tutta semplicità, leggendo una qualunque opera in versi, che talvolta un verso comincia con l'inizio di una frase, talvolta continua una frase cominciata in quello precedente; e talvolta la fine di una frase coincide con la fine del verso, talvolta la frase continua in quello seguente, con una grande varietà di rapporti sintattici fra un verso e l'altro.

§ 13. Questo principio di scansione rimanda a sua volta a un'opposizione più generale, di natura culturale: la nostra cultura distingue discorsi la cui struttura è motivata dal significato (che chiamiamo *discorsi in prosa*) da discorsi la cui struttura è motivata anche da principi formali estranei al significato (che chiamiamo *discorsi in versi*). Si può immaginare una cultura nella quale questa opposizione non esista; di fatto essa esiste in tutte le culture note che posseggano qualcosa di simile a ciò che noi chiamiamo *letteratura* o *poesia*.

È opportuno ammettere che questa opposizione preceda il principio stesso di scansione, perché così è possibile inserire nella teoria anche le poesie di un solo verso, che esistono, nelle quali non si può parlare di scansione in versi; per es. questa di Ungaretti:

D'altri diluvi una colomba ascolto.

§ 14. Si può allora definire il *verso* come l'unità di base della scansione del discorso in versi, e più precisamente come l'unità minima che può teoricamente costituire da sola un discorso in versi compiuto.

In concreto, può trattarsi di una serie di sillabe strutturata secondo determinate regole, come avviene in tutta la versificazione tradizionale, non solo italiana; oppure di una serie di sillabe liberamente formata, che viene presentata al lettore come un verso in un contesto culturale nel quale ciò è ammissibile, come avviene nell'epoca della versificazione libera. Nell'assoluta normalità dei casi il verso è veramente tale in una sequenza, nella quale è in rapporto con altri versi; tuttavia, come si è visto, esso è concepibile e analizzabile anche in isolamento.

B. Che cos'è una strofa

§ 15. La sequenza di versi può essere ininterrotta, dall'inizio alla fine del testo, oppure articolarsi in strutture intermedie, alle quali si dà il nome di *strofe* (nell'uso esiste sia il sing. *strofa* col plur. *strofe*, sia il sing. *strofe* col plur. *strofi* o *strofe*).

La struttura strofica è propria normalmente dei testi in rima: con *rima* si intende l'identità di suono della parte finale di due versi (come anche di due parole) dall'ultima vocale tonica compresa (ad essa e alla relativa terminologia è dedicato il cap. V). Le forme strofiche della tradizione sono per lo più strutture di versi con un determinato schema di rime: il *distico*, 2 versi, rimato AA BB CC...; la *terzina*, di 3 versi, rimata ABA BCB CDC... (TERZA RIMA, cfr. § 220); la *quartina*, di 4 versi, rimata ABAB (*a rima alternata*), o ABBA (*a rima incrociata*), o AAAA (*monorima*); la *sestina* rimata ABABCC (SESTA RIMA, cfr. § 226); l'*ottava* rimata ABABABCC (OTTAVA RIMA, cfr. § 223).

§ 16. Una strofa può essere senza rima, ma essere identificata dalla successione regolare di più tipi di versi, per es. 3 endecasillabi e un quinario (cfr. § 109) nella forma della strofa *SAFFICA* (cfr. § 253) usata da Carducci. Può anche consistere di versi tutti uguali, per es. 4 endecasillabi *SDRUCCIOLI* (cfr. § 32), in una delle forme usate da Carducci per imitare la strofa *ASCLEPIADEA* latina (cfr. § 256): in questo caso la struttura strofica è data dal fatto che i 4 versi costituiscono un'unità regolare del discorso. Anche i testi di struttura libera si dividono frequentemente in strofe, che in questo caso sono sezioni del discorso segnalate dal poeta al lettore con la divisione grafica.

§ 17. A rigore, sarebbe preferibile definire *forma strofica* solo quella in strofe dello stesso numero di versi, composte degli stessi tipi di versi nello stesso ordine, e, se rimate, con lo stesso schema di rime, e in cui la strofa è un'unità di discorso autonoma (se c'è connessione sintattica fra due strofe, il lettore avverte qualcosa di diverso dal solito). In questo caso si direbbero forme strofiche,

fra quelle che si vedranno, per es. la *CANZONE* (cfr. § 152), la *BALLATA* pluristrofica (cfr. § 190), l'*ottava rima*; non il sonetto, che semmai può essere usato come una strofa, e nemmeno il distico e la terza rima, in cui la coincidenza fra unità di discorso e schema metrico è un fatto di stile che gli autori possono anche ignorare. Nell'uso comune, si dicono però forme strofiche tutte quelle che sono analizzabili in strofe secondo una struttura regolare.

C. Metro e ritmo

§ 18. I concetti di *metro* e di *ritmo* esprimono due aspetti correlati fra loro del discorso in versi.

Come ogni altro atto di espressione linguistica, il discorso in versi si attua nel tempo: il tempo reale della dizione, o il tempo virtuale della lettura mentale. Il *ritmo*, nel senso più generale, è il disporsi nel tempo di elementi riconoscibili e significativi. Nella metrica italiana, si tratta del disporsi in determinate posizioni di sillabe toniche e atone, di suoni uguali, di misure sillabiche, o di configurazioni di tutti questi elementi. Il *metro* (cioè 'misura') è la norma entro la quale il ritmo si realizza, l'insieme di ciò che è stato considerato obbligatorio al momento della scrittura del testo, e che deve essere noto per interpretarlo.

§ 19. Per es. un sonetto dev'essere di 14 endecasillabi, questi devono avere toniche determinate sillabe (con alcune possibilità di scelta), lo schema delle rime va scelto in un certo campo di possibilità. Tutto ciò ne definisce il metro; ma dipendono dalla realizzazione individuale le accentazioni effettive dei versi, la scelta dello schema delle rime e le rime stesse, il taglio delle unità sintattiche, il rapporto fra queste e le unità metriche. Il ritmo può insomma essere inteso come il risultato, nella scansione temporale del testo, dell'applicazione individuale delle norme metriche, con la valorizzazione di tutti gli elementi facoltativi.

In realtà il ritmo non può essere limitato, se non per

astrazione, agli elementi puramente metrici (sillabe, accenti, rime): nel senso più ampio, esso viene a coincidere con il discorso in versi nella sua totalità, in quanto questo discorso è stato pensato in relazione con una forma metrica. È sotto questo profilo che lo studio della metrica, che si occupa da un lato delle norme osservate dai poeti (il solo aspetto considerato in questo libro), diventa dall'altro lato, in molti casi, un aspetto della ricerca stilistica.

D. Prosodia

§ 20. I fatti metrici sono essenzialmente di due tipi, e si possono vedere distribuiti su due livelli: da un lato (a un livello 'superiore') le strutture testuali, o *forme metriche*, e le regole che in ogni epoca presiedono alla loro composizione; dall'altro (a un livello 'inferiore') tutto ciò che riguarda gli elementi di suono che formano il verso (sillaba, accento) e lo mettono in relazione con altri versi (rima), cioè le regole della versificazione riconducibili alla fonetica.

A questo secondo livello si può dare il nome di *prosodia*, con un minimo di arbitrarietà rispetto al significato corrente del termine nella linguistica moderna, nella quale si dicono *tratti prosodici* le relazioni tra i suoni nella catena parlata: accento (relazione di intensità, forte/debole, o di tono, alto/basso), intonazione (ascendente/discendente), quantità (lunga/breve). Nella metrica classica, *prosodia* designa l'insieme delle regole riguardanti la quantità delle sillabe e la combinazione delle sillabe lunghe e brevi in piedi, metri, versi (vedi qui un cenno nel cap. IX).

Alla prosodia sono qui dedicati i capitoli II-VI.

E. Un catalogo di forme

§ 21. Al livello 'superiore', la metrica può essere vista come un catalogo di forme che nelle varie epoche sono disponibili ai poeti: questi individuano in esso un ca-

none (cioè annettono alle diverse forme un giudizio di valore in rapporto alle loro idee sulla poesia), esercitano le loro scelte, apportano le loro innovazioni, e ne consegnano alle epoche successive uno nuovo.

Mettere ordine in questo catalogo è una necessità ricorrente in cui si trova chi ne voglia parlare. Un utile criterio formale è quello avanzato da Bembo nelle *Prose della volgar lingua*, edite nel 1525 (II XI): egli distingue le *rime* (cioè le forme metriche) in *regolate*, cioè di struttura fissa (cita la terza rima, l'ottava rima, la SESTINA LIRICA, cfr. § 167); *libere*, cioè di struttura liberamente variabile (il MADRIGALE, nella forma che si impose nel Cinquecento, cfr. § 236); e *mescolate*, cioè sottoposte ad alcune regole, osservate le quali la struttura è variabile (il sonetto, in cui si può optare fra diversi schemi di rime; la canzone e la ballata, per le quali Bembo trascura le regole di costruzione delle strofe, e ricorda solo quella per cui tutte devono essere costruite nello stesso modo).

Si adotta qui un criterio sostanzialmente analogo, per un breve schema introduttivo ai capitoli VII-X: lo scopo è di fornire un orientamento per la lettura e per qualche riflessione, senza alcuna intenzione di classificazione rigida né di esaustività (che non sarebbe nemmeno utile).

a. *Forme regolate*

§ 22. Una prima categoria di forme è costituita da quelle per cui valgono precise regole strutturali, che lasciano però un margine più o meno ampio di libertà all'autore che le adotta. Nella canzone petrarchesca e nella ballata le strofe hanno una struttura determinata e devono corrispondere tutte allo stesso schema, ma osservando le regole si possono costruire strofe molto diverse fra loro, e il numero delle strofe di un testo è variabile; nella CANZONE-ODE (cfr. § 172) e nell'ODE-CANZONETTA (cfr. § 174) il principio fondamentale è che le strofe mantengano tutte lo stesso schema, ma la struttura della strofa è ancora più libera. Appartengono a questa categoria, tra le forme 'brevi', il MADRIGALE nella forma trecentesca (che è sostanzialmente una struttura di terzine e di distici, cfr. §

CONTARE LE SILLABE

I. Perché si contano le sillabe

§ 30. Nella metrica italiana due versi sono dello stesso tipo se hanno lo stesso numero di sillabe. A questo coerentemente si riferisce la nomenclatura: *endecasillabo* '(verso) di undici sillabe', *settenario* '(verso) di sette (sillabe)' ecc.

Questo principio è fondamentale in tutta la versificazione italiana 'regolare'. Esso è in relazione con una caratteristica della lingua: in italiano le sillabe sono percepite come se fossero tutte uguali per durata (*isocronismo sillabico*); due parole sono sentite 'lunghe uguali' se contengono lo stesso numero di sillabe, non lo stesso numero di fonemi. Per es., giudicando a orecchio senza farsi ingannare dalla scrittura, si sente che *cosa*, *costo*, *strambo* sono tre parole lunghe uguali (sono infatti di due sillabe), anche se contengono 4, 5, 7 fonemi; e confrontando *strambo*, *anima* si sente che *strambo* è più breve di *anima* (sono infatti due sillabe contro tre), anche se *strambo* contiene 7 fonemi e *anima* 5.

Si può dare così una definizione intuitiva di *sillaba* come 'unità ritmica' dell'enunciato, avvertendo che si tratta di una nozione molto difficile da definire scientificamente; altrettanto intuitivamente, la si può dire «un fonema o un insieme di fonemi che costituiscono un gruppo stabile e ricorrente nella catena parlata».

§ 31. I parlanti sono in grado di confrontare fra loro due enunciati, e dire se sono lunghi uguali, in termini di numero di sillabe, purché siano abbastanza brevi. Se sono troppo lunghi, è necessario qualcosa che permetta di valutare l'uguaglianza o meno nel numero delle sillabe: per es. una divisione in enunciati più brevi, oppure un punto

di riferimento, come una sillaba tonica in posizione fissa, che consenta di dividere il computo sillabico in parti minori.

Ciò è come dire che per identificare un verso è necessario un testo di almeno due versi, in modo che sia possibile il confronto. Tuttavia anche un verso isolato è valutabile, se viene confrontato con altri presenti nella memoria.

II. Il principio del sillabismo italiano

§ 32. Il concetto di 'numero di una serie di sillabe', o *sillabismo*, valido per la metrica italiana è il seguente: *due serie sono composte dallo stesso numero di sillabe se l'ultima tonica è nella stessa posizione*, indipendentemente dal fatto che essa sia l'ultima, o sia seguita da una o più sillabe atone. In altre parole, per stabilire il numero di sillabe di un verso si contano le sillabe fino all'ultima tonica.

I casi normali sono tre: che dopo l'ultima tonica ci sia ancora una sillaba atona, cioè che il verso abbia *uscita piana* (*verso piano*, che è il caso più frequente); oppure che il verso termini con l'ultima tonica, cioè che abbia *uscita tronca* (*verso tronco*); oppure che si trovino dopo l'ultima tonica due atone, cioè che il verso abbia *uscita sdrucchiola* (*verso sdrucchiolo*). Molto raro è il caso che le atone finali siano più di due (in realtà solo in qualche esercizio volutamente 'bizzarro').

§ 33. Nella terminologia italiana ha prevalso fin dalle origini l'uso di dare il nome al verso sulla base dell'uscita piana: perciò se l'ultima sillaba tonica è la 10^a il verso si dice *endecasillabo* (11 sillabe compresa l'atona finale). In altre parole, si definisce la misura del verso contando sempre una sillaba in più rispetto alla posizione dell'ultima tonica.

Sono tutti endecasillabi per es. i tre versi citati di seguito, il primo tronco, il secondo piano, il terzo sdrucchiolo:

'Spe,rent₂ in₃ te₄' di₅ so₆pr' a₇ noi₈ s'u₉dì₁₀ (Par. XXV 98)

a₁ che₂ ri₃spuo₄ser₅ tut₆te₇ le₈ ca₉ró₁₀le₁₁ (ivi, 99)

Già₁ non₂ com₃pie'₄ di₅ tal₆ con₇si₈glio₉ rén₁₀de₁₁re₁₂
(Inf. XXIII 34).

Questo principio di computo sillabico deriva dalla metrica provenzale e francese antica. La differenza, che è solo terminologica, sta nel fatto che in quella tradizione i versi prendono il nome dalla posizione dell'ultima sillaba tonica; perciò quello che in italiano si dice un endecasillabo si dice in francese un decasillabo (*décasyllabe*).

§ 34. L'equivalenza nella misura tra versi piani, tronchi e sdrucchioli non vuol dire però che essi siano *sempre* alternabili liberamente: questo dipende dalle regole dei diversi generi metrici nelle diverse epoche. Per es. la poesia lirica in stile elevato ha ammesso per secoli solo versi piani, mentre negli schemi dell'ode-canzonetta i versi piani, tronchi e sdrucchioli occupano sempre la stessa posizione nelle diverse strofe; invece una certa libertà di intercalare versi tronchi e sdrucchioli è sempre stata propria della poesia discorsiva.

III. Parisillabi e imparisillabi

§ 35. Dante è il primo a nominare i versi italiani così come ancora facciamo, ed è anche il primo a distinguere fra *parisillabi* e *imparisillabi* (versi di numero pari o dispari di sillabe, sulla base dell'uscita piana). Dante aggiunge un giudizio di valore: dichiara gli imparisillabi, tranne il *NOVENARIO* (cfr. § 96), adatti allo stile elevato, 'rozzi' invece i parisillabi; in ciò è coerente con la tendenza del suo tempo a usare nello stile elevato quasi solo l'endecasillabo e il *SETTENARIO* (cfr. § 103), ed eventualmente il *QUINARIO*.

Sebbene le trattazioni metriche diano in genere un certo risalto a questa opposizione, l'unico aspetto davvero pertinente è che la tradizione italiana non usa combinare insieme parisillabi e imparisillabi, se non raramente. Il fatto va perciò rilevato, quando si presenta, nell'analisi di un testo: avviene talvolta nella poesia per musica, in particolare nella storia dell'ode-canzonetta, e si verifica in alcune

imitazioni dei metri classici; in contesto del tutto diverso, avviene invece comunemente nella versificazione libera.

IV. Problemi di computo delle sillabe

§ 36. Il computo delle sillabe non presenta ambiguità, nel verso come nella lingua parlata, quando tutte le vocali sono separate da almeno una consonante, all'interno di parola e tra parole; in questo caso a ogni vocale corrisponde una sillaba. Così per es. si contano le 11 sillabe di:

di me medesimo meco mi vergogno (Rvf. 1, 11).

Quando due o più vocali sono consecutive, il computo non è più così ovvio né nella lingua parlata né in metrica. Nemmeno è ovvio fino a che punto il computo metrico debba o possa corrispondere alla lingua parlata. Fra questa e la metrica c'è però almeno una differenza importante: nella lingua parlata *si possono* contare le sillabe, ma normalmente non si contano; invece in metrica il computo delle sillabe, esplicito o intuitivo, è *essenziale* per riconoscere il verso e per distinguerne i diversi tipi.

§ 37. Si dice *dieresi* il caso in cui un nesso di due vocali entro parola vale due sillabe, *sinèresi* il caso in cui ne vale una sola (in un uso più ristretto, i due termini indicano una scansione diversa da quella 'normale'). Si dice *dialèfe* il caso in cui la vocale finale di una parola e l'iniziale della successiva valgono due sillabe, *sinalefe* il caso in cui ne valgono una sola. Per dieresi e dialefe si può usare il termine generale di *iato*.

La dieresi può essere indicata con due puntini sovrapposti (··), detti *dieresi grafica*: è un uso dei poeti dell'Ottocento, continuato, con varia sistematicità, dagli editori moderni di testi. Per le altre figure non si usano segni diacritici.

Nell'esposizione si nomineranno semiconsonanti e semivocali: una *semiconsonante* è una *i* o una *u* (detta 'consonantica') senza valore di sillaba, articolata come una consonante (cioè con una certa ostruzione dell'aria espira-

ta), per es. *ieri, uovo*; una semivocale è analoga, ma è articolata in modo 'meno consonantico' (con una ostruzione minore), per es. *mai, causa*.

A. Dieresi e sinèresi

a. Nessi di vocale tonica + atona

§ 38. I nessi di vocale tonica + atona in fine di parola (*mai e mia, lei e mie, voi e io, rea, reo, sua, sue, fui, suo* ecc.) valgono due sillabe alla fine del verso, una sillaba all'interno.

Per la fine del verso, la regola può parere oziosa o non dimostrabile, perché la misura è identificata dalla posizione dell'ultima sillaba tonica, e non cambia, comunque si scandisca il nesso. Tuttavia in tutta la tradizione italiana i versi terminanti in questo modo sono stati usati come versi piani in tutti i casi in cui l'uscita del verso non fosse indifferente.

Esempi in fine di verso:

- ai:* primavera per me non è pur ma_{10i}.₁₁ (Rvf. 9, 14)
ea: ch'un di cacciando sì com'io sole_{10a}.₁₁ (Rvf. 23, 148)
ei: Amor vien nel bel viso di coste_{10i}.₁₁ (Rvf. 13, 2)
eo: Ché d'Omero dignissima et d'Orphe_{10o}.₁₁ (Rvf. 187, 9)
ia: Povera et nuda vai philosophi_{10a}.₁₁ (Rvf. 7, 10)
ie: che quasi un bel sereno a mezzo 'l di_{10e}.₁₁ (Rvf. 37, 44)
io: Sì traviato è 'l folle mi' desi_{10o}.₁₁ (Rvf. 6, 1)
oi: Quando io movo i sospiri a chiamar vo_{10i}.₁₁ (Rvf. 5, 1)
ua: molto tardato da l'usanza su_{10a}.₁₁ (Par. XXX 84)
ue: d'abandonarme fu spesso entra du_{10e}.₁₁ (Rvf. 258, 14)
ui: i' mi rimango in signoria di lu_{10i}.₁₁ (Rvf. 6, 10)
uo: Tu mi stillasti, con lo stillar su_{10o}.₁₁ (Par. XXV 76).

Esempi all'interno del verso:

- ai:* ma dentro dove già₆ mai₇ non aggiorna (Rvf. 9, 7)
ea: di che sperato a₅vea₆ già lor corona (Rvf. 23, 44)
ei: ch'i' vi scoprìrò de' ₇ mei₈ martiri (Rvf. 12, 10)
eo: mentre po₃teo₄ del suo cader maligno (Rvf. 23, 59)
ia: et aperta la₅ via₆ per gli occhi al core (Rvf. 3, 10)
ie: Ma pur sì₃ a₄spre₅ vie₆ né sì selvagge (Rvf. 35, 12)
io: non fia ch'almen non giunga al₇ mio₈ dolore (Rvf. 12, 13)

oi: Ma del misero stato ove₃ noi₃ semo (Rvf. 8, 9)
ua: et l'eloquentia₅ sua₆ vertù qui mostri (Rvf. 28, 66)
ue: i' fuggia le₄ tue₅ mani, et per camino (Rvf. 69, 9)
ui: che vendetta è di₅ lui₆ ch'a ciò ne mena (Rvf. 8, 12)
uo: e 'n₁ duo₂ rami mutarsi ambe le braccia! (Rvf. 23, 49)

§ 39. All'interno del verso, questi nessi possono valere due sillabe anziché una, eccezionalmente nella poesia petrarchesca e petrarchistica, e nella tradizione formatasi a questa scuola; con una certa frequenza, invece (ma sempre come caso largamente minoritario) nella poesia delle origini, in Dante, nella poesia meno influenzata dalla prosodia petrarchesca. Questa figura si dice *dieresi d'eccezione*.

Due esempi nel *Canzoniere* di Petrarca:

cria d'amor pensieri, atti et parole (Rvf. 9, 12)
ch'accolga 'l mio spirito ultimo in pace (Rvf. 366, 137)

(*mio* è in RIMA INTERNA - cfr. § 138 -, ma non è una ragione sufficiente: cfr. Rvf. 105, 69 e 72, con *ia* monosillabo in rima interna).

In Dante è più volte bisillabo *io*, per es.:

quivi vid'io Socrate e Platone (Inf. IV 134)
cred'io ch'ei credette ch'io credesse (Inf. XIII 25)
io, che al divino da l'umano, (Par. XXXI 37).

Sempre dall'uso dantesco, si possono citare per es. *levai* (Par. XXV 38), *avèa* (Par. XXIX 9), *dovèa* (Purg. XXXIII 22), *facèa* (Inf. X 71), *mìa* (Par. XXIII 10), *pìa* (Par. XV 25), *disio* (Inf. VII 57), *mio* (Par. III 128), *pìo* (Par. I 100), *coluì* (Par. XXXIII 58), *cui* (Purg. XXIII 132), *sùe* (Par. XVI 41), *sùo* (Inf. XIV 105), e anche *pü* (Purg. XII 21).

È stato notato che la dieresi d'eccezione è più frequente davanti a parole inizianti per *s* + consonante, per es. «vid'io scritte al sommo d'una porta» (Inf. III 11).

L'alternanza nel valore di una o due sillabe di questi nessi comporta alcune conseguenze per la rima interna nella poesia antica (cfr. § 139).

§ 40. Se i nessi di cui si parla non sono finali di parola, ma sono seguiti da un'altra sillaba, o da una conso-

nante, il trattamento è analogo: all'interno del verso *pareano* è di regola un bisillabo piano (e *parean* un bisillabo tronco); in fine di verso *pareano* è parola sdrucciola (e non si usa quindi nei testi in versi piani). Per la dieresi all'interno del verso, si vedano per es.: *avèan* (Purg. XXVII 147), *facèan* (Purg. XXIX 147), *corrèan* (Inf. XXIV 92), *percotèansi* (Inf. VII 28), *gratüito* (Par. XIV 47).

b. Regola etimologica

§ 41. Al di fuori del caso esaminato, il principio fondamentale consiste nell'identificare la dieresi con una scansione latineggiante: la dieresi divide in due sillabe un nesso che ne valeva due in latino, e si è ridotto a una in italiano. Quando il latino aveva due vocali ma una sola sillaba, o una sola vocale (mentre la seconda è dovuta all'evoluzione fonetica) ci si deve aspettare che il nesso valga sempre per una sillaba sola: le eccezioni meritano attenzione nell'analisi metrica. Lo stesso vale per le parole di origine non latina, salvo che la scansione dei prestiti recenti dalle lingue straniere è più oscillante.

Si vede subito che per i nessi di vocale tonica + atona la regola etimologica non vale: in fine di verso *voi* < vos (la *i* è l'esito di *s* finale) vale due sillabe esattamente come *suo* < suum (due vocali e due sillabe in latino). Ugualmente, per gli stessi nessi non vale il fatto che una delle due vocali sia una semivocale come la *i* di *voi*, o che entrambe siano vocali in senso proprio, come le due di *suo*.

c. Nessi (teoricamente) inscindibili

§ 42. La regola etimologica è rispettata in particolare modo nei casi in cui *iè*, *uò* dell'italiano derivano da *è* (o *ae*), *ò* del latino: *piède* < pèdem, *lièto* < laetum, *buòno* < bonum. Questi *iè*, *uò* valgono sempre una sola sillaba.

rüina (Rvf. 28, 97), *presumptüosa* (Rvf. 5, 14); in Dante: *annüal* (Par. XVI 42), *circüür* (Par. XII 86), *impetüoso* (Inf. IX 48).

§ 48. L'oscillazione è maggiore nei nessi di due vocali atone diverse da *i* e *u*. Nelle forme collegabili con quelle in cui il nesso è tonico, spesso si mantiene il bisillabismo: *Bèatrice* come *bèato* (Purg. XXXII 36), *paürose* come *paüra* (Inf. II 90), *poëtando* come *poëta* (Rvf. 24, 4), *soävemente* come *soäve* (Rvf. 37, 100). Però il nesso atono può essere monosillabico: *Beatrice* (Inf. II 70), *pauroso* (Rvf. 12, 8).

§ 49. I nessi di *i* atona + vocale atona (*ia*, *ie*, *io*, *ii*) in fine di parola sono di regola monosillabici, ma nell'uso dantesco non è esclusa la dieresi: per es. (all'interno del verso) *accidia* (Purg. XVIII 132), *ambrosia* (Purg. XXIV 150), *Silvio* (Inf. II 13), e anche *plenilunü* (Par. XXIII 25). In fine di verso danno luogo a versi piani, ma sono stati usati spesso con dieresi per formare versi sdruccioli.

Se la prima vocale non è *i*, il monosillabismo è normale (*perpetua*, Rvf. 73, 56), ma la dieresi è più frequente; per es. (all'interno del verso) *mutüa* (Par. XII 63), *continüo* (Inf. XVI 27), *marmorëa* (Rvf. 53, 72). In fine di verso questi nessi sono evitati nella poesia in versi piani, e comunemente usati per formare, con dieresi, versi sdruccioli.

B. Diafe e sinalefe

§ 50. Quando s'incontrano nel verso vocale finale di parola e iniziale della seguente, è normale la *sinalefe*: le due vocali valgono per una sola sillaba. Nella sillaba così computata può essere assorbito un monosillabo vocalico che si trovi fra due parole. Per es. (^ indica la sinalefe):

Ahi quan²to[^] a₃ dir qual e₆ra[^] è₇ cosa dura (Inf. I 4)
qua' sono stati₅ gli[^] an₆ni[^] e[^] i₇ gior₃ni[^] et₉ l'ore (Rvf. 12, 11)
Et₁ s'[^] i[^] ò[^] a₂lcun dol₄ce, [^] è₅ dopo tanti amari (Rvf. 57, 12).

§ 51. La sinalefe riguarda il computo di vocali pre-

senti nel testo. È possibile invece che una vocale venga soppressa (come in prosa) con l'*elisione* (della vocale finale) o con l'*afèresi* (della vocale iniziale). Il primo dei tre versi seguenti contiene un'*elisione* (*nostr'*), il secondo un'*afèresi* (*'ngombra*); nel terzo *in* è una volta in sinalefe (*sia[^]in*) e una volta con afèresi (*'n*); si notino inoltre varie sinalefi:

levan di ter₄ra[^] al₅ ciel no₇str' in₈tellecto (Rvf. 10, 9)
d'amorosi pense₆ri[^] il₇ cor₈ ne 'n₉gombra (Rvf. 10, 12)
ed avrò sem₄pre, [^] o₅v'io₆ sia, [^] in₇ pog₈gio[^] o 'n₉ riva
(Rvf. 30, 6).

Un'ulteriore possibilità (più rara) è la *crasi*, o 'fusione di vocali'; nell'es., *mâ* vale *ma a*:

v'aggio proferto[^] il cor; mâ voi non piace (Rvf. 21, 3).

Per distinguere davvero elisione, afèresi e crasi dalla sinalefe bisogna disporre di una copia del testo sorvegliata dall'autore: copisti e stampatori sono spesso infedeli nel conservare o sopprimere le vocali in queste posizioni.

§ 52. Più raramente, tra vocale finale di parola e iniziale della seguente si può avere *diafe*: le due vocali valgono per due sillabe distinte. Per es. (v indica la diafe):

tant'era pien di sonno₇ v₈ quel punto (Inf. I 10).

L'uso della diafe è molto limitato nella poesia di Petrarca e nella tradizione che ne dipende, e ancora più dal Cinquecento in poi; è invece relativamente comune nella poesia del Duecento, in Dante, nella poesia tre-quattrocentesca che non risente dell'influenza petrarchesca, soprattutto nella poesia non lirica.

Ferma restando la tendenza di gran parte della poesia italiana ad evitare la diafe, la frequenza di questa può essere scalata secondo le condizioni in cui avviene: in ordine di probabilità decrescente, dopo vocale tonica o dopo vocale tonica + atona, dopo certi monosillabi (*che*, *ma*, *se*, *o*), tra vocale atona e vocale tonica, tra due atone, dopo parola sdrucciola.

trarca *lettre* per *lettere* (*Rvf.* 93, 21). In altri casi la sincope è apparente, per es. in francesismi come *guerrò* per *guerirò* o *guarirò* (*Rvf.* 97, 4). Analogo da un punto di vista funzionale è il caso (raro, e solo duecentesco) in cui parole sdruciole sono misurate come se fossero piane: per es. in *Tant'aggio ardire e conoscenza* di Ruggieri Apuliese (*PD.* I, p. 890), *femmine* al v. 175 (che dovrebbe avere 8 o 9 sillabe) è contato molto probabilmente come un bisillabo:

di fem₂mine₃ più ke Salamone.

D. Convenzionalità del computo delle sillabe

§ 63. Una delle domande che chi passa per studioso di metrica si sente rivolgere più frequentemente riguarda la 'lettura' dei versi che contengono dieresi o sineresi, dialefi o sinalefi: si deve o non si deve 'far sentire' nella pronuncia il computo sillabico? E in che modo, in casi in cui ciò appare tutt'altro che facile? Ciò è parte del più generale problema dell'esecuzione del testo in versi, di cui si dirà qualcosa nel capitolo sull'accento; si affronta qui per la parte che riguarda queste figure e il computo delle sillabe.

È certo desiderabile che l'esecuzione rispecchi il computo delle sillabe, e questo risultato non è difficile da ottenere nel caso della dieresi e della dialefe: basterà un lieve stacco nella pronuncia fra le vocali che formano nel verso due sillabe diverse. Può esserci un problema di riconoscimento, perché la dialefe non è mai indicata da segni diacritici, e la dieresi non è sempre indicata dai due punti sovrapposti: ci vorrà una rapida scansione mentale, che sarà spesso aiutata anche dalla dislocazione degli accenti, e sarà tanto più semplice e rapida quanto maggiori saranno la conoscenza dei testi e l'esercizio.

§ 64. Per sineresi e sinalefe, è identico il problema di riconoscimento, ma quello di esecuzione può essere non poco diverso. Se è agevole pronunciare *chiunque* in modo che *chIU* suoni come una sola sillaba, non lo è pronunciare *paura* in modo che suoni monosillabo *pau*, e

non esiste modo, non almeno in italiano, di pronunciare *gioia* o *aio* senza articolare due sillabe. Ma queste sineresi sono rare, e il problema potrebbe essere tacitato, ricorrendo nei rari casi ad una pronuncia del nesso il più possibile accelerata.

È invece la sinalefe, che è la soluzione più comune per gli incontri di vocali tra parole, a porre alcuni problemi. Come si pronuncia per es. il grande piccolo verso di Petrarca (*Rvf.* 126, 1) «Chiare, fresche et dolci[^]acque» (settenario)? Se si stacca *dolci* da *acque*, non diventerà un OTTONARIO (cfr. § 100: come «Quant'è bella giovinezza», o peggio come «Il signor Bonaventura»)? Se si uniscono le due vocali, non è bruttissimo quel *dolciacque*?

Distinguendo la sinalefe dall'elisione, si raccomanda spesso giustamente che le due vocali si sentano entrambe; la vocale finale, è stato anche fatto notare, contiene informazioni che andrebbero perdute: per es. in «Amor, che vedi[^]ogni pensiero aperto» (*Rvf.* 163, 1), se si pronunciasse *ved'*, si potrebbe restare in dubbio tra *vedi* e *vede*. A maggior ragione, quando in sinalefe è assorbito un monosillabo («Et s'i[^]o[^]alcun dolce,[^]è dopo tanti amari», *Rvf.* 57, 12), questo sparirebbe dal testo. Ma pronunciando tutte le vocali, si crea l'equivalente di una sineresi, che spesso suonerà difficilmente come una sillaba sola: è improbabile una pronuncia davvero monosillabica delle sinalefi dopo tonica + atona, così normali in Petrarca e perciò nella poesia italiana («et poi[^]al partir son più levi che tigre», *Rvf.* 57, 4), per non dire di quelle dopo tritongo («di ben far co' suoi[^]exempli m'innamora», *Rvf.* 85, 8).

§ 65. Questi problemi si presentano più riflettendo sulla scansione del verso che non nella pratica della lettura. Il fatto è che la sillabazione della lingua poetica è convenzionale, così come lo sono altri fatti della prosodia (come l'uguaglianza dei suoni nella rima), e presuppone un pubblico che più o meno consapevolmente condivida con l'autore un sistema di regole distinto da quello del parlato, per quanto possa avvicinarsi a questo in larga parte.

Poiché la sinalefe è per regola consolidata il caso nor-

male, è sufficiente che il testo la consenta perché la scansione mentale la individui, anche se la pronuncia effettiva non la realizza. Nessuno che abbia un poco di esperienza si aspetterebbe da Petrarca un inizio in ottonario: perciò «Chiare, fresche et dolci acque» può essere pronunciato con quel piccolo stacco che è normale nel parlato senza per questo creare una sillaba in più. La vera opposizione è con il caso in cui la sinalefe sia impossibile: *Chiare, fresche et dolci l'acque* sarebbe irrimediabilmente un ottonario.

La sineresi di un nesso che di regola è bisillabico, la dieresi di un nesso che di regola è monosillabico e la dialefe sono invece casi 'marcati', e la pronuncia deve in qualche modo segnalarli. Una certa accelerazione della pronuncia su un *gioia* monosillabico non crea un monosillabo, ma attira l'attenzione sulla scansione insolita che si deve attuare mentalmente. La dieresi e la dialefe possono essere realizzate esattamente; tanto più la dialefe, che in certi nessi è normale nel parlato (per es. dopo tonica + atona). La mancata realizzazione non impedisce la giusta scansione mentale da parte di un ascoltatore esercitato, ma crea un attimo di imbarazzo, e la necessità di una rapida ripetizione mentale del verso per identificarne il computo esatto.

§ 66. La convenzionalità della scansione sillabica è un fatto di cultura: la scansione sillabica, come gli altri aspetti della versificazione, è legata alla cultura dei poeti, e in effetti l'uso della dieresi e della sineresi, della dialefe e della sinalefe è diverso nel tempo e nei diversi generi letterari.

Nel lungo periodo della metrica italiana, un aspetto di tale convenzionalità è visibile nella doppia scansione dei nessi di vocale tonica + atona finali di parola, in fine di verso (due sillabe) e all'interno (una sillaba, oppure dieresi, ma eccezionale). Per questa è stato invocato il fatto che nel parlato essi sono normalmente monosillabici, ma si allungano in pausa, divenendo bisillabici. Però la scansione in metrica è del tutto indifferente alle pause di intonazione definite dalla sintassi, e quasi indifferente anche alla divisione interna del verso, se questa esiste (in fine di

EMISTICHIO – cfr. § 68 –, anche con rima interna, è più frequente il monosillabismo del bisillabismo), ma dipende esclusivamente dalla posizione in fine di verso o all'interno: ciò rende alquanto opinabile il collegamento fra la scansione metrica e quella della lingua parlata.

V. Cesura

§ 67. Nella metrica latina, la *cesura* ('taglio, divisione') è un limite di parola che cade all'interno dell'unità metrica detta PIEDE (cfr. § 244) anziché alla fine (se invece separa due piedi si dice *dieresì*, in un senso diverso che nella metrica italiana). Un verso può avere più cesure, ma in certi versi è obbligatorio o normale che ce ne sia almeno una in una certa posizione, con la funzione di dividere il verso e renderlo più facilmente riconoscibile. Per es. l'ESAMETRO (cfr. § 248) è diviso da una o due cesure in alcuni modi fondamentali. Deriva da qui l'uso di parte della trattatistica italiana (per es. Quadrio, nel Settecento) di chiamare cesura la sillaba finale di parola che segue una sillaba tonica, o coincide con essa. In questo senso il verso

Nel mezzo₃ del cammin₆ di nostra₉ vita

ha tre cesure, alla 3^a, alla 6^a e alla 9^a sillaba.

§ 68. Nella metrica romanza (e prima di tutto in quella francese e provenzale, poi anche in quella italiana) la cesura è un particolare limite di parola, quello che separa due unità metriche che compongono il verso.

Le due unità possono essere due versi che formano un verso doppio: per es. in italiano nel settenario doppio (*alessandrino*, o *martelliano*) la cesura separa i due settenari che formano il verso completo. Il 'mezzo verso' che concorre a formare un verso doppio si dice *emistichio*. Sempre nella metrica italiana, quando il verso è sentito come veramente doppio è di regola esclusa la sinalefe tra i due emistichi, che dal punto di vista della prosodia funzionano come due entità separate.

§ 69. Nella metrica francese e provenzale medievale è un verso doppio anche il *décasyllabe*, che è il modello dell'endecasillabo italiano. Le due unità metriche (emistichi) sono una di 4 sillabe (4^a tonica) e una di 6 (6^a tonica); per il principio del sillabismo che si è visto, è possibile una sillaba atona dopo l'ultima tonica del verso (uscita piana, che nella terminologia francese si dice *femminile*, contrapposta all'uscita tronca o *maschile*; il francese e il provenzale non hanno parole sdrucchiole). Nella versificazione epica, in cui il verso è ancora sentito come fortemente diviso, è possibile una sillaba atona in più anche alla fine del primo emistichio.

§ 70. I vari tipi di cesura sono esemplificabili sull'endecasillabo italiano antico, per il quale è ancora possibile e storicamente ragionevole una descrizione negli stessi termini del *décasyllabe* francese (per una descrizione in termini moderni si veda il capitolo IV).

Cesura maschile (o 'tronca') è quella alla 4^a sillaba tonica: «che nel pensier₄ | ri₁nova la pau₆ra» (*Inf.* I 6). *Cesura epica* (rarissima in italiano) è quella in cui la 4^a tonica appartiene ad una parola piana, la cui atona finale non conta nella misura: «ché pur a re₄tro | sem₁pre il guida suo re₆mo» (Monte Andrea, VI, 96). *Cesura lirica* è quella in cui la 4^a sillaba è atona, ed è la finale di una parola piana il cui accento è sulla 3^a: «per lo fur₃to₄ | che₁ frodolente fe₆ce» (*Inf.* XXV 29). *Cesura italiana* è quella in cui una parola piana ha l'accento sulla 4^a, e il secondo emistichio apparentemente ha una sillaba in meno: «fu stabili₄ta₅ | per₁ lo loco san₅to» (*Inf.* II 23). Il nome deriva dal fatto che questa figura è comune in italiano assai più che in francese; nella metrica francese si dice anche *césure enjambante*, perché la parola piana è in realtà 'a cavallo' fra i due emistichi: «fu stabili₄- | ta₁ per lo loco san₆to».

§ 71. Non si entrerà qui in una casistica più approfondita; si ricorda solo, senza discuterne le ragioni, che nell'endecasillabo italiano è possibile e frequente fin dalle origini che il primo emistichio abbia come base 6 sillabe anziché 4 (in francese, invece, il *décasyllabe* con primo emistichio di 6 sillabe è un verso distinto dall'altro). È

anche evidente che la presenza in italiano delle parole sdrucchiole ha contribuito non poco alla ristrutturazione del sistema. Nell'endecasillabo italiano, la divisione in due parti è stata sostituita, per la riconoscibilità del verso, dalla ricorrenza costante di un accento sulla 4^a o sulla 6^a sillaba (si veda il capitolo IV).

§ 72. Intesa in senso metrico, la cesura non ha alcuna ragione di coincidere con una pausa sintattica o di intonazione. Tuttavia, poiché il senso originario della cesura dell'endecasillabo si è sostanzialmente perduto, mentre è rimasta attiva l'idea che l'endecasillabo potesse avere una cesura, nella trattatistica recente se ne è fatto strada un diverso concetto, come pausa o divisione sintattica o di intonazione. In questo senso è evidente che un endecasillabo può avere una cesura o non averla, come anche che può averne più d'una: il concetto si sovrappone con quello di costruzione e pausazione del discorso all'interno del verso.

VI. Isosillabismo e anisosillabismo

§ 73. La tradizione metrica italiana è *isosillabica*, nel senso che i versi dello stesso tipo hanno sempre lo stesso numero di sillabe, contate secondo le convenzioni che si sono espresse in questo capitolo. Un verso che eccede la misura prevista ('troppo lungo', in genere di una sillaba) si dice *ipèmetro*; un verso che non la raggiunge ('troppo breve', in genere di una sillaba) si dice *ipòmetro*.

Nella poesia italiana antica (come anche in altre aree della poesia romanza medievale) la versificazione isosillabica convive però con una versificazione *anisosillabica*, cioè con forme di versificazione nelle quali, dato un tipo di verso di base, una certa escursione nel numero delle sillabe (in genere una, meno frequentemente due in più o in meno) non altera la forma metrica del testo.

La possibilità di ammettere oscillazioni sillabiche nella misura, senza con questo perdere il senso che i versi appartengono tutti allo stesso tipo, è data dal fatto che in questa poesia prevale la rima, nella gerarchia degli elementi metrici, sull'esattezza del numero sillabico. Una

poesia anisosillabica senza rima non sarebbe concepibile prima della versificazione libera moderna.

§ 74. L'anisosillabismo è proprio in particolare della versificazione cosiddetta 'giuillesca', ai margini della linea maestra della lirica in stile elevato: il verso più caratteristico oscilla fra 8 e 9 sillabe (*ottonario-novenario*), con escursioni fino a 10. Nei poemetti giuilleschi la base è normalmente il verso di 9 sillabe, corrispondente all'*octosyllabe* francese. Si veda per es. l'inizio del *Detto del gatto lupesco*, un poemetto fiorentino del secondo Duecento (PD. II, p. 288):

Si com'altri'uomini vanno,⁸
ki per prode e ki per danno,⁸
per lo mondo tuttavia,⁸
così m'andava l'altra dia,⁹
per un cammino trastullando,⁹
e d'un mio amor già pensando,⁹
e andava a capo chino.⁸
Allora uscìo fuor del cammino,⁹
ed intrai in uno sentier,⁸
ed incontrai duo cavalieri,⁹
de la corte de lo re Artù,⁹
ke mi dissero: «Ki 'sse' tu?»⁹

§ 75. Il verso di 8-9 sillabe è comune anche nelle LAUDE (cfr. § 266), per le quali si assume in genere che la misura di base sia quella di 8 sillabe (un es. al § 97). Nelle laude sono anisosillabiche anche altre misure, come il QUINARIO DOPPIO (un es. al § 110). L'anisosillabismo si trova anche nella poesia didascalica settentrionale, per es. nella quartina monorima di alessandrini di Giacomino da Verona (settenari doppi, ma con emistichi che possono essere di 6 sillabe). Molto più raramente, si incontra anche nella lirica in stile elevato: Guittone usa versi di 8-9 sillabe, insieme con endecasillabi e settenari, nella canzone *Gente noiosa e villana* (PD., p. 200). Nel Tre-Quattrocento l'anisosillabismo è frequente negli endecasillabi dei cantari, anche se in molti casi si può pensare che sia dovuto, più che agli autori, alla cattiva qualità delle copie che ci hanno tramandato i testi.

L'ACCENTO

I. Sillabismo e accento

A. Una metrica sillabico-accentuativa

§ 76. Come si è visto nel capitolo precedente, i versi italiani sono caratterizzati dal numero delle sillabe; ma si è visto anche che il computo delle sillabe è per vari aspetti convenzionale, e in particolare che il 'numero di una serie di sillabe' (*sillabismo*) dipende dalla posizione dell'ultima tonica. Per questa ragione non si può dire che quella italiana sia una metrica *sillabica* in senso stretto; essa si può dire piuttosto una metrica *sillabico-accentuativa*.

In italiano l'accento è la caratteristica per cui una sillaba è articolata con più energia delle altre (accento *di intensità*, o *dinamico*): questa si dice *tonica*, le altre si dicono *atone*.

Fra gli accenti pertinenti nel verso e quelli rilevabili nello stesso enunciato in prosa non c'è piena coincidenza: non tutti gli accenti della prosa sono ugualmente pertinenti nel verso, ed è talvolta possibile che un accento metrico coincida con una sillaba che in prosa sarebbe atona. Per questo alcuni preferiscono usare in metrica il termine *ictus* piuttosto che *accento*.

B. Accenti principali

§ 77. Con *accenti del verso* si intende che le sillabe che occupano determinate posizioni sono toniche; 'accento sulla 4^a' o 'di 4^a' significa che la 4^a sillaba del verso è tonica.

La disposizione degli accenti nel verso si dice *schema accentuativo*; descrivendolo, vi si comprendono i soli ac-

centi *principali*, o quelli ritenuti più significativi, o tutti gli accenti di un verso dato, secondo gli scopi della descrizione.

La distinzione tra accenti *principali* e *secondari* non è intesa da tutti nello stesso senso: definiamo *principali* quelli la cui presenza o assenza rende il verso 'corretto' o 'sbagliato' rispetto alla norma adottata, e quelli la cui presenza o assenza fa passare il verso da un tipo istituzionale ad un altro; in altre parole gli accenti richiesti dal metro. Per es. nell'endecasillabo sono principali l'accento sulla 10^a, perché senza di questo un verso non è un endecasillabo; quello sulla 4^a o sulla 6^a, perché se 4^a e 6^a sono entrambe atone l'endecasillabo è considerato 'sbagliato' nella maggior parte della tradizione italiana; se è tonica la 4^a e la 6^a è atona, si può dire principale anche l'accento sull'8^a o sulla 7^a, almeno in tutta la tradizione influenzata da Petrarca, perché in questa i due tipi con accenti sulla 4^a-8^a-10^a o sulla 4^a-7^a-10^a non sono considerati equivalenti.

Gli altri accenti sono *secondari* rispetto al metro, ma sono altrettanto importanti per il ritmo del verso; la disposizione di tutte le sillabe toniche e atone, soprattutto nei versi ad accentazione variabile, è anzi il primo strumento in mano al poeta per l'elaborazione 'musicale' del discorso.

a. Versi ad accentazione fissa o variabile

§ 78. Nella tradizione italiana alcuni versi si sono stabilizzati in una forma con *accenti fissi*, cioè con una distribuzione rigida delle sillabe toniche: sono il DECASILLABO (3^a-6^a-9^a, cfr. § 94), il NOVENARIO (2^a-5^a-8^a), l'OTTONARIO (3^a-7^a) e il SENARIO (2^a-5^a, cfr. § 107). Questa stabilizzazione per decasillabo, novenario e senario è un fatto sette-ottocentesco; nello scarso uso precedente di questi versi l'accentazione è variabile. Nell'ottonario invece la tendenza alla forma con accenti fissi è presente fin dalle origini. Sono versi ad *accenti variabili* l'endecasillabo (due tipi fondamentali, con accento sulla 4^a o sulla 6^a oltre che sulla 10^a, e grande varietà nella disposizione degli accenti seconda-

ri) e il settenario (nel quale, fatto salvo l'accento sulla 6^a, è regolare qualsiasi disposizione di accenti sulle prime 4 sillabe), nonché il quinario (1^a o 2^a tonica oltre la 4^a).

b. Versi distinti dal solo schema accentuativo

§ 79. Due versi dello stesso numero di sillabe sono sostituibili fra loro o alternabili liberamente, come realizzazioni dello stesso tipo di verso, anche se presentano una diversa disposizione degli accenti non obbligatori secondo la norma adottata dall'autore.

È molto rara nella tradizione italiana l'opposizione fra versi dello stesso numero di sillabe, ma di diverso schema accentuativo, come versi distinti, non sostituibili fra loro nelle stesse posizioni del testo (per es. un tipo per i versi dispari, un altro per i versi pari): si veda il caso di Pascoli, § 95 per il decasillabo, § 98 per il novenario, § 101 per l'ottonario.

II. L'interpretazione ritmica del verso

A. La dimensione orale della metrica

§ 80. Come la dimensione primaria della lingua è quella orale, del discorso pronunciato, così anche le categorie della metrica (numero delle sillabe, disposizione degli accenti, concordanza di suoni nella rima) appartengono alla dimensione orale del discorso, sebbene nella poesia sia in molti casi prevalente la natura di testo scritto.

Ciò non vuol dire che eseguendo a voce un testo in versi se ne faccia 'naturalmente' risultare la forma metrica. Si è già visto come questa debba almeno in alcuni casi essere interpretata mentalmente, al di là della pronuncia effettiva, nel caso della scansione sillabica (§§ 63-66). Il discorso può essere ora allargato tenendo conto del profilo ritmico del verso, che ha i suoi punti di riferimento negli accenti principali, e soprattutto nell'ultimo accento.

§ 81. Quando, per fare un solo esempio, il limite di verso separa due elementi sintattici strettamente connessi

nella normale intonazione di frase, come un aggettivo dal sostantivo a cui si riferisce («Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d'Anchise che venne di Troia . . .», *Inf.* I 73-74), si può ritenere che una pronuncia 'legata' distrugga il verso, e che d'altro canto una pronuncia 'staccata' (con l'accento di *giusto* in risalto) sia 'innaturale'. Si dice perciò che fra discorso in versi e lingua 'naturale' esiste una *tensione*, che ad alcuni è parsa essa stessa un elemento di poeticità, e che consente di usare come strumento del ritmo la distribuzione delle pause sintattiche e di intonazione (che appartiene al metro solo in parte, cfr. §§ 18-19 e 28-29).

Si noti solo che essa può essere risolta diversamente secondo i contesti di esecuzione: per es. gli attori che leggono la poesia o recitano il teatro in versi hanno una forte tendenza a 'cancellare' la metrica, come è legittimo tanto quanto la soluzione opposta.

§ 82. Il *testo* prodotto dall'autore è disponibile ad ogni forma di esecuzione, cioè ad ogni fruizione nella quale intervengono la cultura, le esigenze, i gusti di un pubblico sempre diverso. A sua volta nella produzione del testo interviene un *modello* di forma metrica, presente nella 'coscienza metrica' dell'autore: lo si può intendere come un insieme di regole esplicite, presenti alla riflessione teorica, ma più normalmente e generalmente come ciò che hanno in comune una serie di testi rispetto ai quali l'autore si pone in adesione o in contrasto, ricevendo il consenso o il dissenso del proprio pubblico immediato.

Le regole metriche descrivono ciò che nel modello è il minimo essenziale per la correttezza metrica, cioè a quali condizioni un autore considera corretto il testo che scrive. Un verso è corretto rispetto al suo modello se esiste almeno un'esecuzione possibile che vi corrisponda, indipendentemente dal fatto che questa sia l'esecuzione più 'naturale' o ritenuta preferibile nella normalità dei casi.

§ 83. Anche il grado di tensione fra l'esecuzione 'naturale' e quella richiesta dalla metrica è un fatto di cultura che varia secondo i poeti, gli stili, i generi letterari, le epoche. Per es. nella versificazione teatrale del Cinque-

cento si scrivono endecasillabi come questi (dalla commedia i *Bernardi* di Francesco d'Ambra, edita postuma nel 1564):

illustrissimo ^v ed eccellentissimo
principe, ^v e voi altri nobilissimi
spettatori, ^v una nuova commedia.

Il primo è regolare solo se si accenta *éd*; il terzo è irregolare rispetto alla norma comune (perché ha la 4^a e la 6^a entrambe atone). L'autore ha tenuto d'occhio il modello dell'endecasillabo, ma, giocando tra verso e prosa, ha lasciato che i suoi versi vi aderissero solo approssimativamente, e solo ad una lettura eventuale che abbia lo scopo di manifestare il modello. Nella stessa epoca la probabilità che nella versificazione lirica, per ricondurre un endecasillabo al modello con accento sulla 4^a o sulla 6^a, si debba accentare una forma atona è ristretta secondo la norma petrarchesca a pochi casi molto meno 'traumatici' (cfr. § 86).

B. Come si individuano gli accenti

a. Un criterio

§ 84. Il problema dei diversi schemi accentuativi possibili si pone per l'endecasillabo più che per qualsiasi altro verso, sia per la sua dimensione, sia per la prevalenza nell'uso e nel prestigio in tutte le epoche. Numerose descrizioni dell'endecasillabo, in genere o nell'uso di un autore, di un testo o di un insieme di testi, consistono nel regesto dei vari tipi di schemi accentuativi. Chi lo compila fornisce in sostanza una propria esecuzione, nella quale un margine di scelta soggettiva è inevitabile per principio. Com'è logico, tuttavia, tale soggettività è in genere limitata da criteri impliciti o espliciti, sui quali è bene richiamare l'attenzione.

§ 85. Un criterio possibile, messo a punto da Marco Praloran in uno studio del 1988, consiste nell'assumere che *normalmente* l'accento metrico coincida con un accen-

to di parola, e nel definire perciò quali tipi di parola si debbano considerare privi di accento e a quali condizioni. Si considerano atoni, di regola, gli articoli, le preposizioni, le congiunzioni; i pronomi personali di una sillaba come *io, tu, lui* seguiti dal verbo; *non*, se non è in posizione enfatica; gli aggettivi personali di una sillaba come *mio, tuo* in posizione debole (*mia vita*, ma tonico in *vita mia*); gli ausiliari di una sillaba seguiti dal participio (*è stato*), e quelli di due sillabe se l'accento viene a contatto con quello del participio (*l'avea fatto*, ma tonico in *l'abbia perduto*); gli aggettivi di una sillaba come *gran, bel, buon* seguiti dal sostantivo (*gran bontà*).

b. Accenti principali su sillabe atone

§ 86. Il criterio esposto tiene conto della sintassi e dell'intonazione normale di frase, ed è affidabile nella maggior parte dei casi. In un numero di casi generalmente ristretto, e variabile secondo gli autori, esso trova un limite riguardo agli accenti principali, che possono talvolta cadere su sillabe altrimenti atone. Il fatto è che la versificazione non è mai del tutto 'ingenua'; la nozione, consapevole o implicita, che un verso risponde ad un determinato modello agisce sempre nell'atto della scrittura e dell'interpretazione. Si è visto al § 83 un esempio estremo; se ne osservi ora uno appartenente all'uso di Petrarca, che tollera una discrepanza molto moderata fra la normale intonazione di frase e quella che mette in evidenza il metro. Nel verso

che di la₃crime son₆ fat₇ti ^u₈scio ^e varco (Rvf. 3, 11)

l'ausiliare monosillabico *son* non può essere considerato atono, perché solo accentandolo è possibile riferire il verso al modello di 6^a-10^a (il modello di 4^a-10^a è comunque escluso, e un'accentazione di 3^a-7^a-8^a-10^a, o 3^a-8^a-10^a, sarebbe aberrante per l'uso petrarchesco): sempre che il tipo di lettura voglia attualizzare il più possibile il modello, invece che trascurarlo, come in altri tipi di lettura è possibile.

c. Spostamenti d'accento

§ 87. Non infrequentemente nella lingua poetica si trovano parole con accento 'spostato' rispetto alla lingua più usuale: lo 'spostamento' in avanti si dice *diastole*, quello all'indietro si dice *sistole*. In genere ciò avviene non per semplice 'licenza' presa dal poeta, ma nell'ambito di serie di doppie forme proprie della lingua poetica: per es. per la diastole *umile, simile* (molto frequenti, per scambio di suffisso tra *-ile* e *-ile* di *gentile* ecc., e per provenzalismo), per la sistole *pietà* (doppia forma etimologica, da *PIETAS*, accanto a *pietà* < *PIETATEM*).

Spostamenti d'accento anche imbarazzanti per la sensibilità moderna sono praticati in rima nella poesia antica: cfr. RIMA PER L'OCCHIO (§ 135) e RIMA COMPOSTA (§ 134); con il Trecento sono sostanzialmente caduti in disuso.

d. Accenti consecutivi?

§ 88. Negli studi si incontrano atteggiamenti molto contrastanti sulla possibilità che due accenti del verso siano consecutivi. Si veda qualche esempio, in endecasillabi:

- 2^a-3^a et di₂co: ^Anima, assai ringratiar dèi (Rvf. 13, 7)
 3^a-4^a Non son mio₃, no. S'io moro, il danno è vostro
 (Rvf. 23, 100)
 4^a-5^a e 'l giorno andrà₄ pien di minute stelle (Rvf. 22, 38)
 5^a-6^a che tremar mi fea₅ dentro a quella petra (Rvf. 23, 82)
 6^a-7^a celatamente Amor₆ l'arco riprese (Rvf. 2, 3)
 7^a-8^a con Aragon lassarà₇ vòta Hispagna (Rvf. 28, 36)
 9^a-10^a chi gli occhi mira d'ogni valor₉ segno (Rvf. 29, 55).

In base ad una teoria prosodica (peraltro contestata) secondo la quale in italiano non sono possibili né due toniche né tre atone consecutive, se si incontrano due accenti uno dei due dovrebbe essere o soppresso o spostato. Per es. in «onde questa gentil donna si parte» (Rvf. 77, 6) si dovrebbe accentare *géntil* (come nel composto *gentildonna*): ma così mancherebbe l'accento sia sulla 4^a sia sulla 6^a, contro l'uso petrarchesco. Un verso come «de

la trasfigurata mia persona» (*Rvf.* 23, 42) dovrebbe essere accentato «dé la trásfiguráta mía persóna» (ma gli accenti pertinenti sono quelli sulla 6^a e 10^a).

Si assume qui invece il punto di vista secondo il quale sono possibili tanto due sillabe toniche, quanto più di due atone consecutive. Gli accenti consecutivi possono essere eseguiti con una lieve pausa fra l'uno e l'altro: ciò non vuol dire che *tutti* debbano essere messi in rilievo (ciò riguarda la libertà dell'esecuzione di cui si è detto), purché, se l'esecuzione vuol essere metrica, si pongano in rilievo gli accenti principali. Nell'esecuzione di più atone consecutive potrà esserci un appoggio della voce su alcune di esse, senza il valore dell'accento secondario di altre lingue.

Anche l'uso di lasciare, evitare o cercare accenti consecutivi, e di evitare o meno successioni di numerose atone, è un fatto di stile di cui si possono studiare gli aspetti individuali e le tendenze storiche. Esiste per es. una tradizione che comincia con Dante e Petrarca, ma ha un nuovo impulso con Parini e con Foscolo, di ricerche sull'endecasillabo accentato sulla 6^a e sulla 7^a sillaba:

A egregie cose il forte ^ animo accendono . . . (*Dei sepolcri*, 151).

I. Endecasillabo

§ 89. L'*endecasillabo* è senza paragone il verso più importante della tradizione italiana, prevalente per importanza e per frequenza di uso in tutte le epoche e, in non pochi casi, evidente misura di riferimento anche per la versificazione libera del Novecento.

È un endecasillabo un qualsiasi verso che abbia come ultima sillaba tonica la 10^a; tuttavia il tipo che si può dire *canonico*, al quale corrispondono la stragrande maggioranza degli endecasillabi italiani, ha tonica almeno la 4^a sillaba o, in alternativa, la 6^a, oltre la 10^a: la 4^a e la 6^a possono essere entrambe toniche, ma non entrambe atone.

Se è tonica la 4^a, il ritmo iniziale corrisponde a quello di un quinario, cioè di un verso minore della parte residua dell'endecasillabo, che in questo caso si dice *a minore*; se invece è tonica la 6^a, il ritmo iniziale corrisponde a quello di un settenario, cioè di un verso maggiore della parte residua dell'endecasillabo, che in questo caso si dice *a maggiore*. I termini *a minore* e *a maggiore* servono così a definire i due tipi fondamentali dell'endecasillabo canonico, senza che con questo si intenda necessariamente che il verso sia divisibile in senso proprio (ma cfr. §§ 69-72).

§ 90. Se sono toniche la 4^a o la 6^a sillaba, oltre la 10^a, il verso è comunque 'corretto' in tutta la tradizione italiana quale che sia la disposizione degli altri accenti; anzi l'endecasillabo italiano è caratterizzato proprio dalla mobilità del disegno accentuativo. Tuttavia alcuni tipi sono prevalenti, e in particolare per l'*a minore* si possono dire normali i due tipi con accenti sulla 4^a-8^a-10^a e sulla 4^a-7^a-10^a (nella tradizione influenzata da Petrarca si può dire un accento principale anche quello sull'8^a o sulla 7^a,

perché i due tipi sono sentiti come distinti e il secondo è *tendenzialmente* evitato).

Le possibilità di distribuzione delle sillabe toniche nel verso danno luogo ad un numero di varietà ritmiche che può essere molto elevato, secondo il modo in cui i tipi vengono computati. L'alternanza dei diversi tipi nello stesso testo (sia per quanto riguarda gli accenti principali, sia per quanto riguarda gli accenti secondari) è ricercata e sfruttata in tutte le epoche come mezzo di variazione stilistica.

§ 91. Dal punto di vista di ciò che rende il verso accettabile, tuttavia, si possono distinguere solo tre tipi fondamentali: i due tipi dell'endecasillabo canonico, *a minore* e *a maggiore*, considerati corretti in ogni momento della versificazione italiana, e il tipo *non canonico*, in cui sono atone sia la 4^a sia la 6^a sillaba.

Quando la 4^a sillaba è tonica e la 6^a è atona, il tipo con accenti sulla 4^a-8^a-10^a è il più frequente fin dalle origini, e si può dire 'non marcato', nel senso che esso, attraverso tutta la storia della poesia italiana, può essere usato senza alcun tipo di connotazione stilistica particolare in ogni genere poetico. Per es.:

mi ritrová₄ per una sél₈va oscúra (Inf. I 2)
in sul mio prí₄mo giovení₈le erróre (Rvf. 1, 3).

L'altro tipo è quello con accenti sulla 4^a-7^a-10^a: meno frequente dell'altro già nella poesia del Duecento e in Dante, è molto meno usato da Petrarca, e nella tradizione petrarchistica è sentito come un verso poco adatto alla poesia lirica in stile elevato, più usato perciò nella poesia discorsiva e nello stile 'comico'. Per es.:

ripresí ví₄ per la piág₇-gia disérta (Inf. I 29)
Se la mia ví₄ta da l'á₇spro torménto (Rvf. 12, 14).

È possibile, ma non frequente, che dopo la 4^a tonica non si incontrino accenti rilevanti fino alla 10^a, per es.:

Ma trovo pé₄so non da le mie bráccia (Rvf. 20, 5).

Qui si potrebbe considerare tonico l'avverbio *non* che

cade sulla 6^a sillaba; questa però è una scelta di esecuzione, non necessaria per la correttezza del verso.

Un endecasillabo *a minore* (senza possibilità di porre l'accento sulla 6^a) in cui l'accento sulla 4^a sia l'accento di una parola sdrucchiola non è canonico, sebbene soddisfi il requisito della 4^a tonica. Un esempio dai cantari:

E ella, veggé₄ndolo cotanto sággio (Bel Gherardino, II 20,5).

Questo tipo è stato usato per la resa italiana del falecio latino (il rolliano).

§ 92. Nell'endecasillabo *a maggiore*, caratterizzato dalla 6^a sillaba tonica, è generalmente tonica almeno una sillaba che precede la 6^a, più frequentemente la 2^a o la 3^a che non la 1^a (come pure è possibile); per es.:

Questa á₂nima gentil₆ che si dipárte (Rvf. 31, 1)
anzi tém₃po chiamá₆ta a l'altra víta (Rvf. 31, 2)
Eí₃ta la mia virtú₆te al cor ristrétta (Rvf. 2, 5).

Se è tonica anche la 4^a, il carattere *a maggiore* o *a minore* del verso è una scelta di esecuzione, perché il testo risponde altrettanto bene ai due modelli possibili:

a seguitár₄ costéi₆ che'n fuga è vólta (Rvf. 6, 2).

Raro è invece il caso in cui la 6^a sillaba tonica non sia preceduta da alcun accento rilevante:

de la trasfigurá₆ta mia persóna (Rvf. 23, 42).

Raro anche il caso in cui si passi direttamente da un forte accento sulla 1^a sillaba a quello sulla 6^a:

Sgóm₁brimisi del pé₆tto ogni altra vóglia
(Bembo, *Perché 'l piacer*, Asolani, III, 4).

§ 93. L'endecasillabo *non canonico* (4^a e 6^a sillaba entrambe atone) è sempre raro; è sentito come corretto solo nella poesia delle origini (per la quale può essere ricondotto all'imitazione di modelli provenzali e francesi) e, successivamente, in aree marginali della versificazione ita-

liana, e al di fuori dell'osservanza petrarchistica; ricompare con maggiore frequenza nel diverso contesto culturale della versificazione libera moderna, che, quando riprende l'endecasillabo, lo usa anche in forma non canonica. Esempi:

che non fós₃se divenú₇ta pietósa (Guittone, *Abi Deo, che dolorosa*, PD. I, p. 192, 60)

ma sové₃nte mi rinfór₇za lo fóco (Cino da Pistoia, *Io non posso celar lo mio dolore*, PDS., LXXIII, 7)

Nudo, cié₃co, di garzoní₈l fazióne (Guittone, *Poi ch'bai veduto Amor*, Egidi, 241, 9)

Una ríc₃ca rocca ^ve fór₃ste mánto (Cino da Pistoia, *Una ricca . . .*, PD., II, p. 673, 1)

e s'io pur confór₃sto l'á₇nima trístá (Boccaccio, *Amorosa Visione*, red. A, XL 58)

Amore spiatá₃sto, trió₈smp^ha, gódi (L.B. Alberti, *Mirtia*, 53)

Eravá₃mo nell'etá₇ verginále (Montale, *Ossi di seppia, Fine dell'infanzia*, 69)

La dubbia dimá₃ne non t'impá₃ura (Montale, *Ossi di seppia, Falsetto*, 22).

II. Decasillabo

§ 94. È un *decasillabo* un verso che abbia come ultima sillaba la 9^a. Dal secondo Settecento in poi, la forma normale del verso è quella con *accenti fissi*, nella quale sono sempre toniche (lungo tutto il testo in decasillabi) la 3^a e la 6^a sillaba oltre la 9^a:

S'ode a dé₃stra uno squí₆lo di trómba,
a siní₃stra rispón₆de uno squillo (Manzoni, *Coro del Carmagnola*, 1-2).

Questo tipo è rimasto legato all'uso di Manzoni e dei poeti romantici, ai quali proviene dalla poesia per musica del Settecento. Lo si trova già nel Duecento: nella ballata di Onesto da Bologna che comincia

La partén₃za che fó₆ dolorósa

tutti i 31 versi hanno l'accento sulla 3^a, solo 4 non l'hanno sulla 6^a. Tuttavia nella poesia antica il decasillabo

non solo è molto raro, ma è usato per lo più con una libera disposizione di accenti. Si veda per es. l'inizio di una poesia di Giacomino Pugliese (*SSic.*, p. 187):

Lontano amó₄re mán₆da sospíri,
merzè cherén₄do inver l'amorúsa,
che fál₂so non mi dé₆gnia teníri,
chè falsitá₄de già₆ non m'acúsa . . .

Altrimenti il decasillabo compare come quinario doppio (nelle laudi di Iacopone da Todi), con anisosillabismo, o come variante anisosillabica del novenario o dell'endecasillabo; per es. Iacopone (80, 1-2, novenario e decasillabo):

Molto me so'₄ ^vadelongá₈sto
de la vía₃ che lli sán₆tí ò calcá₈sto.

§ 95. Usi particolari del decasillabo si trovano in Pascoli. Per es. in *Valentino* (*C.Cast.*) si alternano endecasillabi con accenti di 4^a-7^a-10^a (versi dispari) e decasillabi con l'accento sulla 4^a ed eventualmente sulla 6^a (versi pari):

Oh! Valentí₄no vestí₇to di nuó₁₀vo,
come le bróc₄che dei biancospí₉ni! (1-2).

In *L'imbrunire* (*C.Cast.*) si oppongono in strofe di quattro versi due tipi di decasillabo: tutti hanno l'accento sulla 3^a, ma il terzo e il quarto hanno la 6^a tonica (o che si può rendere tonica con una pronuncia molto scandita, come qui *óscuritá*), il primo e il secondo hanno la 6^a sempre atona:

Cielo e Tér₃ra dí₃cono qualcósa
l'uno all'ál₃tro nella dól₇ce séra.
Una stél₃la nell'á₆ria di rósa,
un lumí₃no nell'ó₆scuritá (1-4).

III. Novenario

§ 96. È un *novenario* un verso la cui ultima sillaba tonica sia l'8^a. Fino all'Ottocento è stato un verso raro

poi regola, è molto forte in tutta la storia dell'ottonario; in ciò questo verso non è comparabile col novenario, la cui regolarizzazione accentuativa è un fatto del secondo Ottocento.

§ 101. Un uso regolare di una forma diversa si trova in Pascoli, che alterna alla forma con accenti di 3^a-7^a quella con accenti di 1^a-4^a-7^a in schemi strofici in cui entrano anche altri versi. Si veda per es. la prima strofa di *Ad Antonio Fratti (Odi e Inni)*; il punto importante è che i versi che nelle diverse strofe occupano la stessa posizione hanno lo stesso schema accentuativo (il sesto è un ottonario ampliato con un QUADRISILLABO – cfr. § 111 – accentato come la sua prima parte; l'ultimo è un senario accentato come l'inizio di un novenario di 2^a-5^a-8^a):

Qué₁sto è dall'óm₄bre un ritórno!₈
Dán₁te Alighié₄ri ha sorriso₈.
Nói₁ sedevá₄mo; ed un giórno₈
vi pensám₃mo all'improvviso₈.
L'á₁nime nó₄stre oscilláre₈
sentivá₃mo come l'ágo₈ del magné₃te, ₈₊₄
tút₁te cercán₄do inquiéte₈
la Stél₂la Poláre₆.

VI. Ottonario doppio

§ 102. L'uso dell'*ottonario doppio* è estremamente raro; nella poesia recente si può citare *La sacra di Enrico quinto* di Carducci (*GE.*), in distici a rima baciata:

Quando cadono le foglie₈, quando emigrano gli augelli₈
e fiorite a' cimiteri₈ son le pietre de gli avelli₈ . . .

VII. Settenario

§ 103. È un *settenario* un verso la cui ultima sillaba tonica sia la 6^a. La posizione di uno o due accenti interni prima dell'ultimo è del tutto libera; solo l'accento sulla 5^a si può considerare eccezionale.

La grande fortuna del settenario, già nella poesia anti-

ca, è congiunta con quella dell'endecasillabo, di cui questo verso può essere sentito come una parte (la prima di un endecasillabo *a maggiore*, o la seconda di un endecasillabo *a minore*). La combinazione di endecasillabi e settenari è frequente in tutta la poesia italiana; l'uso del settenario da solo è meno frequente, ma tuttavia normale in ogni epoca.

Esempi del tipo normale, con uno-due accenti (ma uno solo necessario) tra la 1^a e la 4^a sillaba, dalla canzone 126 di Petrarca:

Chiá₁re, fré₃sche et dolci ácque (1)
ó₁ve le bél₄le mémbra (2)

leggiá₂dra ricoverse (8)
co l'angé₃lico séno (9)

e'l cie₂lo in ciò₄ s'adópra (15).

§ 104. Eccezionale che sia tonica la 5^a; in questi due esempi, l'accento sulla 5^a segue rispettivamente quello sulla 1^a e quello sulla 2^a:

l'á₁nima saría₅ sgómbra (Bembo, *Asolani*, II, p. 437)

o d'ó₂ro e d'onór₅ bráme (Parini, *La vita rustica*, 2).

Raro è anche che l'accento sulla 1^a sia seguito direttamente da quello sulla 6^a, dopo 4 atone, o che l'accento sulla 6^a non sia preceduto da nessun accento di qualche rilievo (naturalmente qualche atona può essere accentata in una pronuncia molto scandita, ma è raro che ciò sia necessario come nell'esempio):

gli uó₁mini e gli animáli (Guarini, *Pastor fido*, I 4)

ne l'infelicitáte (Marino, *Atteone*, 43).

VIII. Settenario doppio (alessandrino o martelliano)

§ 105. Nella poesia italiana antica si trovano due tipi di *settenario doppio*. Il primo è quello del *Contrasto* di Cie-

LA RIMA

I. Funzioni della rima

§ 113. La *rima* è l'identità di suono della parte finale di due o più parole, a partire dalla vocale tonica compresa (vITA: smarrITA), o di due o più versi, a partire dall'ultima vocale tonica compresa.

Il termine *rima* deriva, attraverso il francese antico *risme*, *rime* e il provenzale *rim* o *rima*, dal latino *rhythmus*, che nella poesia latina medievale designa le forme che non rispettano più la metrica quantitativa classica (sulla quale vedi un cenno nel capitolo IX), ma si fondano sul numero delle sillabe, sull'accento e sulla rima. Questo significato etimologico ampio si rispecchia nell'uso per cui *rima* è anche sinonimo di 'poesia in lingua volgare'. È rimasto nell'uso il termine *rime* per designare le poesie rimate in italiano.

A. Funzione demarcativa

§ 114. Fino al Cinquecento, infatti, la poesia senza rima è poco meno che inesistente: la rima è stabilmente associata alla fine del verso, necessaria quanto l'esattezza del computo sillabico. In queste condizioni essa ha una funzione *demarcativa*, cioè che favorisce la percezione della divisione in versi: gli eventuali versi senza rima sono inseriti come 'rime di grado 0', per le quali ha senso il termine RIMA IRRELATA (cfr. § 140).

Si è visto accennando all'anisosillabismo di certa poesia antica (§§ 73-75) che esso è possibile perché la scansione in versi è assicurata dalla rima, che ha in questo caso un valore più rilevante del computo delle sillabe.

Nella poesia isosillabica, in cui il verso è percepibile

in termini di numero di sillabe e di accenti, la funzione demarcativa della rima ha un'importanza minore, e si sposta all'interno: una rima interna può individuare un verso minore all'interno del maggiore. È in questo senso che Dante nel *De vulgari eloquentia* (II XII 8) allude al trisillabo, da lui usato in *Poscia ch'Amor* (*Rime*, 30) all'interno del terzo verso di ogni strofa (senza la rima, non ci sarebbe ragione di parlare di un trisillabo nell'endecasillabo):

Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciATO,
non per mio grATO,
ché stATO, non avea tanto gioioso.

B. Funzione strutturante

§ 115. La disposizione delle rime (*schema delle rime*) è uno degli elementi di maggiore rilievo nella costruzione di strutture strofiche. Si indica qui di seguito la terminologia più comune relativa agli schemi principali (lettere uguali designano uguali terminazioni del verso a partire dall'ultima vocale tonica).

§ 116. La rima *baciata* o *a coppie* o *accoppiata* ha la forma AA BB CC... La forma strofica più direttamente collegata con questo tipo di rima è il *distico*. La rima di tipo AA... può essere *continuata* lungo tutta una strofa, che si dice *monorima*; il caso più rilevante è la *quartina monorima* AAAA BBBB CCCC... (nel Duecento è in uso quella di alessandrini).

§ 117. La rima *alternata* o *alterna* ha la forma ABAB CDCD EFEF...; nella forma più semplice si usa nella *quartina*. La rima alternata per 8 versi ABABABAB dà luogo a un'*ottava siciliana*; una serie analoga costituisce la prima parte di uno dei due tipi principali del *sonetto*. Se gli ultimi due versi sono a rima baciata, ABABABCC, lo schema si dice *ottava toscana* (è la forma dell'*ottava rima*). Se i versi a rima alterna sono 4, ABABCC, lo schema si dice *sestina* (è la forma della *sesta rima*).

§ 118. La rima *incrociata* o *chiusa* o *abbracciata* ha la forma ABBA CDDC EFFE...; anche questa, nella forma più semplice, è usata in *quartine*. Due quartine a rima incrociata con le stesse rime ABBA ABBA formano la prima parte del secondo e più diffuso dei due tipi del *sonetto*.

§ 119. La rima *incatenata* è lo schema della *terza rima* o *terzina dantesca*: ABA BCB CDC...

Si dicono *rima replicate* schemi del tipo ABC ABC (si trovano per es. nella canzone o nella seconda parte del sonetto); *rima invertite* o *retrograde* schemi del tipo ABC CBA (si trovano nelle stesse forme metriche).

§ 120. Rima *costante* è quella che collega tutte le strofe di un testo nella stessa posizione (si veda il caso della ballata, § 191, e della strofa ZAGIALESCA, § 192).

C. Funzione ritmica o associativa

§ 121. La ripetizione di serie di suoni in posizioni chiave è un elemento importante del ritmo del testo. Questa funzione *ritmica* della rima si può dire anche *associativa*, perché la ripetizione di suoni associa tra loro due o più parole, ponendo in relazione anche significato e funzione sintattica. Il rapporto fra la somiglianza delle parole in rima e la maggiore o minore diversità di senso, la diversa funzione nel contesto, la prevedibilità o meno dell'accostamento (che dipende anche dalla tradizione in cui il testo si inserisce) è sempre significativo. Una parte della terminologia si riferisce alle relazioni tra parole istituite dalla rima.

§ 122. Si dice rima *facile*, cioè di scarso impegno stilistico, quella per cui sono disponibili nella lingua molte parole. La rima più facile è quella *desinenziale*, cioè fra parole di uguale desinenza, come per es. *mentIRE: dIRE* (*Rvf.* 70, 19-20), insieme con la rima *suffissale*, quella per cui per es. tutti gli avverbi in *-mente* rimano tra loro. La rima *difficile* o *cara* o *rara* è quella per la quale è difficile trovare parole, per lo più nel contesto di una generale complicazione dello stile, cara soprattutto alla poesia anti-

ca. Questo tipo non è esattamente definibile: si veda per es. l'unica serie in *-oppio* della *Commedia* di Dante, *scoppio: doppio: accoppio* (*Purg.* XVI 53: 55: 57).

§ 123. La rima *derivativa* è quella fra due parole di cui una deriva dall'altra, come *degn*a: *disdegn*a (*Rvf.* 5, 12: 14), anche con derivazione solo apparente, come in *queste membra: ti rimembra* (*Rvf.* 15, 10: 12). Questi sono anche esempi di quella che si può dire rima *inclusiva*, in cui una parola in rima è contenuta nell'altra o nelle altre (anche in assenza di rapporti di derivazione vera o falsa: *arte: Marte: carte: parte*, *Rvf.* 4, 1: 4: 5: 8).

II. L'identità dei suoni nella rima

A. Rime fonetiche e rime culturali

a. Rima 'perfetta' e 'imperfetta'

§ 124. Si dice rima *perfetta* quella con identità di tutte le vocali e consonanti a partire dall'ultima vocale tonica del verso. Se l'identità non è completa, la rima si dice *imperfetta*. Il caso più rilevante è l'*assonanza*, che comporta l'identità rigorosa delle sole vocali; per es. *dIcE: venIssE, indArnO: lontAnO* nel cantare di *Fiorio e Biancifiore*:

E F[iorio] gli risponde e dIcE:
- O re Felice, tu favelli indArnO.
Se B[iancifior] con meco non venIssE,
io nonn-anderei da lei così lontAnO (15, 1-4).

Un'assonanza si può dire a sua volta imperfetta se è uguale solo l'ultima vocale tonica. Se sono uguali solo le consonanti, la figura si dice *consonanza*. Quest'ultima non è usata in luogo della rima, ma può collegare fra loro serie di rime diverse: per es. le rime A e B del sonetto *Rvf.* 209, *-esso* e *-osso*, sono consonanti in *-SS-*. Anche l'assonanza può collegare due serie di rime: per es. le rime A e B del sonetto *Rvf.* 182, *-elo* e *-etto*, sono assonanti in *-E-O*.

L'assonanza al posto della rima non è necessariamente segno di trascuratezza: in generi come la lauda, il serven-

tese, i cantari l'assonanza è ammessa come figura normale accanto alla rima. Più complesso il problema della tradizione lirica in stile elevato: la norma in questa è la rima perfetta, ma nella poesia antica non mancano eccezioni.

§ 125. La nozione di 'identità' da cui dipende quella di rima perfetta non è solo fonetica, ma è anche *culturale*.

In tutta la tradizione italiana è perfetta la rima di *é* chiusa con *è* aperta e con *iè* (*véde: piède; vére: pèrde*) e di *ó* chiusa con *ò* aperta e con *uò* (*amóre: cuóre; còrto: pòrto*): in ciò la metrica italiana differisce sin dalle origini da ogni altra metrica romanza (in particolare da quella francese e provenzale), dove *é* non rima con *è* né *ó* con *ò*.

Questo fatto si può spiegare con l'uso della rima della poesia latina medievale: in essa *e* lunga (da cui deriva in toscano *é*) rima con *e* breve (da cui è *o iè*), *o* lunga (da cui *ó*) rima con *o* breve (da cui *ò* o *uò*), come *a* lunga rima con *a* breve; e nella pronuncia scolastica medievale tutte le *e* e le *o* toniche del latino suonano aperte senza distinzione. Tuttavia la poesia mediolatina non ha impedito alle altre lingue romanze di distinguere in rima vocali chiuse e vocali aperte.

Una spiegazione più particolare è nel fatto che i primi modelli di poesia italiana sono in siciliano, e hanno agito in Toscana attraverso copie toscanizzate. In siciliano non esiste opposizione tra *é* e *è* (*pésca* 'il pescare' contro *pèsca* 'il frutto'), *ó* e *ò* (*bótte* 'contenitore' contro *bòtte* 'percosse'), e tutte le *e* e *o* toniche suonano aperte. Il latinismo *amore* (usato invece di *amuri*) ha perciò *ò*, e rima con *còre*: in toscano si ottiene una rima *amóre: còre* (*core* è la parola più frequente negli esempi più antichi di rima di *ó* con *ò*). In siciliano tutte le rime in *ente* sono in *è* aperta; in toscano *e* si è chiusa nel gruppo *ment*, ma non negli altri casi: ne risultano rime del tipo *parènte: sensibilmènte* (*Inf.* II 13: 15).

b. Rima siciliana e altre rime 'da interferenza linguistica'

§ 126. La poesia antica conosce altri tipi di rima 'culturale' che sono poi usciti dall'uso. Il più notevole è la