

Nozioni essenziali di metrica italiana

Marco Gozzi

Manuali di metrica italiana:

THEODOR W. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973

RAFFAELE SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, 1974

MARIO PAZZAGLIA, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1990

SANDRO ORLANDO, *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani, 1993

A. MENICETTI, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993

F. BAUSI - M. MARTELLI, *La Metrica italiana*, Firenze, Le Lettere 1993

PIETRO BELTRAMI, *La Metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994²

GIANFRANCA LAVEZZI, *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1996

FRANCESCO DE ROSA - GIUSEPPE SANGIRARDI, *Introduzione alla metrica italiana*, 1996

Altri testi fondamentali:

COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983

PIER MARCO BERTINETTO, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, "Metrica", I (1978), pp. 1-54.

I. IL VERSO ITALIANO¹

1. Metro, ritmo e scansione

Il verso è una porzione di testo regolata dalle convenzioni del metro. È formato da un numero definito di posizioni (P1, P2, P3, ... Px), che normalmente coincidono con le sillabe, alcune accentate ed altre prive di accento. Le posizioni accentate si dicono in arsi (o gravate da ictus), le posizioni prive di accento si dicono in tesi.

Lo schema astratto di periodicità che regola il numero di posizioni e l'eventuale collocazione degli ictus nel verso è detto METRO.

Uno schema cosiffatto, ad esempio (dove p indica una posizione in tesi e p una in arsi, mentre s sta per sillaba e le parentesi tonde racchiudono elementi opzionali):²

1 2 3 4 5 (6 7)
p p p p p (s s)

indica il senario. Si può subito verificare perciò che il verso:

[1] Ti sento, sospiri³

accordandosi perfettamente con lo schema dato, è un senario.

Ma in che cosa consiste effettivamente il ritmo di un verso? La parola ritmo porta con se una ricchezza semantica che molti studiosi hanno cercato di imbrigliare, con risultati più o meno felici.⁴

¹ Il presente paragrafo deve moltissimo agli studi di P. M. BERTINETTO, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico*, I (1978), pp. 1-5 e di C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983.

² È una variazione del più noto schema di HALLE & KEYSER, *Chaucer and the Study of Prosody*, "College English", XXVIII (1966), riportato da DI GIROLAMO 1983, 23.

³ METASTASIO, primo verso di una strofa da cantare in canone, in B. BRUNELLI (a cura di), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Milano, Mondadori 1947, vol. 2, p. 920.

⁴ Dalla nebulosa definizione di MURARI 1909 ricavata da Aristosseno: "Ritmo è ordine dei tempi" ai tentativi citati da PAZZAGLIA 1974, 8-13, sino all'intelligente defezione di BECCARIA 1975, 10-21, a cui si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche.

La definizione offerta da Bertinetto chiarisce alcuni nodi importanti, ma lascia aperti degli interrogativi:

RITMO: proprietà generale concernente l'organizzazione di unità discrete secondo criteri di ricorrenza e di regolarità. In questa accezione il termine non riguarda esclusivamente i materiali linguistici, e meno che mai i soli testi versificati. Più specificamente il termine indica, a seconda delle circostanze: a) la successione dei momenti forti e deboli nello schema metrico; b) la successione degli ictus nella scansione metrica; c) la successione dei rilievi accentuali nell'esecuzione del verso. Ovviamente, il secondo livello è il più pertinente in ambito metrico, e ad esso ci si riferisce nella maggior parte dei casi. [BERTINETTO 1978, 3].

Data la natura didattica delle nozioni qui presentate si impone un breve commento che semplifichi e chiarisca questa definizione, che nello studio di Bertinetto compare accanto alla formulazione di altri concetti chiave come prosodia, versificazione, verso, metro, scansione e recitazione.

Sono qui distinti giustamente tre diversi livelli (o circostanze) per i quali si usa il concetto di ritmo nei confronti di un verso:

- a) lo schema metrico
- b) la scansione
- c) la recitazione (o esecuzione).

Per quanto riguarda lo schema metrico si tratta di un livello astratto, che regola il numero di posizioni e che comporta una serie di restrizioni, ossia impone una precisa scelta e combinazione (più o meno vincolante a seconda del tipo di verso) dei "momenti forti e dei momenti deboli" all'interno del verso. In analogia con il metro musicale si potrebbe dire (dal punto di vista della creazione, ossia poetico) che la scelta dell'uso del senario come metro, corrisponde alla scelta di un determinato metro (binario o ternario) in musica (come potrebbe essere il 'tempo' di 6/8), ossia alla deliberata organizzazione del discorso in ricorrenze di un certo tipo. Questo schema, a sua volta, deve essere soddisfatto dalla scansione, ossia dalla successione di ictus propria di ciascun verso, la cui struttura può essere derivata dagli accenti dei sintagmi attraverso opportune regole di corrispondenza. Per il livello a) si parla quindi di ritmo come possibile successione di posizioni forti e deboli; per b) si parlerà di ritmo come successione di ictus; mentre per c) il ritmo è la successione degli accenti nel momento della concreta lettura o esecuzione del verso: a questo livello la rigida struttura formale del metro ed anche lo schema della scansione (entrambi basati su opposizioni binarie elementari) si traducono e si relativizzano nel suono del verso. Va perciò sottolineato con decisione che i primi due livelli sono basati su opposizioni binarie (forte/debole; arsi/tesi; +/-; 1/0), mentre la recitazione consente scelte multiple: sillabe prive di accento, sillabe enfatizzate, accentate debolmente, accentate fortemente, accentate secondo una gamma illimitata di possibilità esecutive (come l'innalzamento della voce, l'allungamento del suono, la pronuncia staccata delle sillabe e via dicendo). È perciò evidente che il livello c) non può essere oggetto di studio metrico, permettendo infinite sfumature; queste sfumature sono paragonabili, in campo musicale, a tutte quelle variazioni di esecuzione che vanno sotto il nome di fraseggio e di articolazione e che sono il campo di azione dell'attore che enfatizza a suo piacimento le sillabe che ritiene più significative. Il livello più pertinente, per quanto riguarda lo studio del ritmo, è il secondo, ossia l'ambito della scansione.

Per scansione si intende la riproduzione schematica -- quasi lo scheletro -- della successione degli ictus di un determinato verso, che si ottiene attraverso la decodificazione del ritmo.

L'ictus è quel fenomeno prosodico che enfatizza (ossia sottolinea, marca) alcune posizioni del verso (quelle forti) a danno di altre (deboli).⁵

⁵ Cfr. DI GIROLAMO 1983, 33.

Per un desiderio di chiarezza metodologica e terminologica sono totalmente contrario alla distinzione, proposta da Di Girolamo,⁶ tra ictus primario e ictus secondario, dato che la posizione o è gravata da ictus o non è gravata da ictus, data la postulata natura binaria di metro e scansione.

Come fatto prosodico l'ictus non si differenzia dall'accento, ma nell'ambito della scansione, come si vedrà, non tutti gli accenti tonici delle parole assurgono a dignità di ictus nella scansione.

Per chiarire cos'è una scansione gioverà, meglio di tanti discorsi teorici, un esempio: il senario dell'esempio [1] possiede la seguente scansione: -+---+-, laddove il segno "+" indica la posizione gravata da ictus (in arsi), mentre "-" la posizione in tesi (debole, ossia priva di ictus).

Consideriamo una strofa metastasiana:

[2] In qualche petto,
nido d'inganni,
in qualche core
pieno d'affanni
quel traditore
s'asconderà.⁷

La scansione dei sei versi può essere così schematizzata:

1	2	3	4	5
-	+	-	+	-
+	-	-	+	-
-	+	-	+	-
+	-	-	+	-
+	-	-	+	-
-	-	-	+	

Si nota una certa varietà ritmica all'interno dei quinari della sestina proposta. Ancora da Metastasio traggio un'altra breve strofa che mostra invece quattro quinari con uguale scansione:

[3] Mi dà diletto -+--+
l'altrui dolore; -+--+
perciò d'affetto -+--+
cangiando vo.⁸ -+--+

C'è un'importante osservazione da fare a questo punto: il modello della scansione non esaurisce tutte le informazioni sul ritmo di un verso: è solo uno schema pratico che serve per riconoscere un tipo di verso da un altro. Il ritmo del verso, nella sua accezione piena e non parziale, non è creato unicamente dalla successione degli accenti (o degli ictus, se ci riferiamo alla scansione); il ritmo del verso coinvolge fenomeni semantici, fonetici e prosodici. Come giustamente osserva Mario Pazzaglia:

Soltanto le parole sono portatrici, insieme e inscindibilmente, di senso, di suono e di accento. [...] Il verso, come unità strutturale, organizza e configura le linee di tensione interne. Dietro la sua costruzione (e costrizione) gli accenti tonici diventano, o non diventano, ictus, le sillabe allungano o abbreviano la loro durata, la rima cessa di essere mero omoioleuto, la sequenza verbale assume un rilievo eufonico con impeti e pausazioni, slanci e riposi: si compone in un progetto mensurale unitario.⁹

⁶ DI GIROLAMO 1983, 34.

⁷ Da *L'asilo d'Amore* di Metastasio in BRUNELLI 1947, II, 204.

⁸ Da *Semiramide*, atto II, scena IV; in BRUNELLI 1947, I, 283.

⁹ M. PAZZAGLIA, *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Patron 1974, p. 19.

Il ritmo di un verso ha dunque a che fare (come si vedrà meglio più avanti) con il senso, il suono e l'accento delle parole che lo compongono.

Vorrei sottolineare soprattutto la connessione profonda, qui accennata, fra ritmo e senso; i fenomeni metrici vengono spesso riferiti al dominio della "forma" (per usare la vecchia, ma funzionale, terminologia), mentre qui si afferma che il significato di un enunciato (il suo 'contenuto') riguarda anch'esso il ritmo, o, come dice meglio Bertinetto:¹⁰ "il 'peso' ritmico di ciascun elemento lessicale è direttamente proporzionale al suo peso semantico", ossia (per semplificare): quanto più una parola è carica di significato, tanto più il suo accento 'pesa' nel ritmo del verso.

E sarebbe interessante, a questo proposito, indagare il processo creativo dei singoli autori. Il poeta, probabilmente, segue un suo ritmo interno, che si modella (ancora una volta) sul senso, sul suono e sull'accento delle parole che egli usa. Talvolta -- come osserva Bertinetto -- il verso concretesce su se stesso a partire da una certa immagine ritmica che è ben delineata fin dall'inizio nella mente del poeta,¹¹ talvolta invece il poeta 'verifica' il funzionamento dei sintagmi rispetto al metro; ma il discorso porterebbe lontano, molto oltre i modesti limiti di queste note. Ciò che conta, per il nostro scopo, è osservare che nessun verso può essere letto senza fare riferimento al suo significato e che, cosa ancora più importante per uno studio metrico, il riconoscimento di una scansione implica considerazioni di carattere semantico.

II. L'ACCENTO

1. Accento delle parole

In italiano, come in altre lingue europee, ciascuna parola possiede un proprio accento tonico, che può cadere sull'ultima, penultima, terzultima (e via dicendo) sillaba della parola stessa. Se l'accento cade sulla penultima (come accade nella maggioranza dei vocaboli italiani) la parola si dice piana o parossitona:¹²

vita	!. (+-)	
amore	!.! (-+-)	onore, speranza [Dante D.V.E. II, 7]
sicurezza	..!. (-+-)	gravitate [Dante D.V.E. II, 7]
ricominciare	...!. (-++-)	
sovramagnificentissimamente		[Dante D.V.E. II, 7: 'quod endecasillabum est']
honorificabilitudinitate		[Dante D.V.E. II, 7]

Se l'accento cade sulla terzultima, la parola si dice sdrucciola o proparossitona:

anima	!.. (+--)	
immagini	..!. (-+-)	
ammirevole	..!. (-+-)	
inesorabile	...!. (-++-)	
comprensibilissimo!. (-+++)	
benavventuratissimo!. (-++++)	[Dante DVE II, 7]

Se è l'ultima sillaba ad essere accentata, la parola si dice tronca oppure ossitona:

sarò	!. (-+)	
tornerà	..!. (-+)	
felicità	...!. (-++)	

¹⁰ P. M. BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici*, Torino, Rosenberg & Sellier 1973, 77.

¹¹ BERTINETTO 1978, 8, nota 2.

¹² Il punto esclamativo (!) indica la sillaba che porta l'accento tonico, il punto normale (.) indica le sillabe atone.

tempestività! (----+)
 impossibilità! (-----+) [settenario]
 inesorabilità! (-----+)

Come curiosità si può osservare che esistono anche parole con più di due sillabe atone dopo l'accento tonico; sono dette bisdrucchiole, trisdrucchiole e quadrisdrucchiole:

seminano !...(+---)
 andatevene !!... (-+---)
 precipitano !!... (-+---)
 dimenticatela !!.... (-+----)
 fabbricanomisi !!.... (+-----)
 ramificanomisi !!.... (-+-----)

(E molte altre forme verbali si potrebbero costruire con l'uso di suffissi in questo modo).

[####Per questo paragrafo consulta anche il Bembo nel CD della Letteratura Italiana Zanichelli]

2. Accento dei sintagmi

L'accento lessicale va considerato in un contesto più ampio di quello della parola singola. Come osserva Giovanna Marotta¹³ in relazione al linguaggio parlato (ma l'affermazione è estensibile alla struttura prosodica dell'italiano) "in un enunciato che comprenda diversi elementi lessicali, tendono a realizzarsi gruppi ritmico-prosodici che superano e, in qualche modo cancellano i confini di parola"; e ancora:¹⁴ "i sintagmi verbali tendono a costituire un unico gruppo ritmico, in cui l'accento verbale subisce un processo di indebolimento, più o meno marcato".

Questo significa che non è sempre e solo l'accento di parola ad essere rilevante ai fini prosodici (e quindi metrici), ma che talvolta bisogna considerare l'accento del sintagma.

Anche Di Gerolamo¹⁵ sottolinea che la vera unità di espressione è il gruppo fonetico e riporta l'osservazione di Malmberg¹⁶ secondo cui "is not the word (semantic unit) but the group (phonetic unit) which is characterized by such or such an accentuation".¹⁷ Nel gruppo (o sintagma) l'accento di parola può attenuarsi o scomparire del tutto nell'esecuzione, e dunque anche a livello di scansione:

<i>sintagma</i>	<i>accenti di parola</i>	<i>esecuzione</i>
più bello	! ! .	- + -
gran pezzo	! ! .	- + -
ancor meno	. ! ! .	- - + -
Miglior via	. ! ! .	- - + -
La tua pena	. ! ! .	- - + -
Come va	! . !	- - +

Questo fatto è dovuto principalmente non alla presunta impossibilità di trovare (o pronunciare) due sillabe accentate in posizione contigua, ma ad un fenomeno di organizzazione ritmica del sintagma che -- ove ci sia scontro di arsi, ma non solo (si veda il sesto caso dell'esempio precedente) -- privilegia le parole accentate delle parole semanticamente più forti (per esempio il sostantivo rispetto al suo aggettivo, il verbo rispetto all'avverbio, ecc.) abolendo l'accento del lessema meno significante.

¹³ G. MAROTTA, *Modelli e misure ritmiche: la durata vocalica in italiano*, Bologna, Zanichelli 1985, 129.

¹⁴ *Ibid.*, 130.

¹⁵ DI GIROLAMO 1983, 31.

¹⁶ B. MALMBERG, *Phonetics*, New York, Dover 1963, p. 21.

¹⁷ Non è la parola (unità semantica), ma il gruppo (unità fonetica) che è caratterizzato da una determinata accentazione.

Consideriamo però i tre sintagmi seguenti:¹⁸

considerar bene	...! !.
fuggì svelto	.! !.
andar lì	.! !

Sono forme verbali tronche seguite da un aggettivo o da un avverbio con accento sulla prima sillaba. Qui, nonostante lo scontro di arsi, non è possibile alcuna attenuazione o abolizione di accento nell'esecuzione dei sintagmi, ogni parola conserva la propria fisionomia ritmica all'interno del gruppo, come dimostra anche la verifica sperimentale a livello di esecuzione esposta da Bertinetto.

Si può affermare, in via ipotetica, che la struttura ritmica dell'italiano consenta lunghi 'levare' prima del 'battere' di una parola semanticamente rilevante (anche con eventuale abolizione degli accenti tonici precedenti); dopo questo 'battere' non sono consentite altre attenuazioni.

È dunque con gli accenti delle parole o dei sintagmi (riconosciuti attraverso considerazioni semantiche) che si costruisce il ritmo del verso, e sono questi accenti che permettono, dopo un confronto con lo schema metrico e un esame delle figure metriche impiegate, di ricavare la scansione.

3. Accento secondario

L'affermazione di Bertinetto secondo cui "esistono molteplici ragioni, di ordine sia fonetico che fonologico, che inducono ad espungere qualunque livello accentuale secondario dal sistema linguistico italiano"¹⁹ basterebbe a chiudere l'argomento se non fosse che autorevoli metricologi, fonologi e fonetisti continuano ad affermare l'esistenza dell'accento secondario.

Di Girolamo, fra gli altri, riporta i seguenti esempi, dove il simbolo (˘) indica l'accento secondario e (˙) quello primario:

a) parole composte: càrrogrú; càrrarmáto; pòrtabagágli; àntifascísmo; càcciatòrpediniére;

b) altri esempi: càpèlvénere; càffelátte; finalménte; còrdialménte

Muljacic afferma che in italiano "fra un accento primario e uno secondario si trova un minimo di una e un massimo di due sillabe prive di qualsiasi accento"²⁰ (è il celebre principio, che risale a MALAGOLI 1899, poi ripreso da Amerindo CAMILLI, *Pronuncia e grafia dell'italiano*, Sansoni, 1965 e perciò denominato "principio Malagoli-Camilli") e riconosce nei trisillabi sdrucchioli e in quelli tronchi un accento secondario risspettivamente sull'ultima e sulla prima sillaba del lessema: lámpadà; pòrteró. Per le parole di cinque o più sillabe si scomodano meccanismi più complessi per determinare la posizione degli accenti secondari, che tralascio, riportando solo gli esempi relativi:²¹

fábbričanò

fábbričanèlò

precìpitèvolíssimèvolménte

vàgabondáre, oppure: vagàbondáre

cònsònantísmo, oppure: consònantísmo

In realtà questi 'accenti secondari' non sono altro che semplici fenomeni di esecuzione: la loro comparsa è legata alla velocità di elocuzione, al tono più o meno insistito dell'enunciazione e al contesto in cui le singole parole compaiono. A una velocità normale di pronuncia --come afferma ancora Bertinetto--²² questi 'accenti secondari' scompaiono e l'intervallo atono fra due sillabe toniche può crescere ben oltre il limite di due sillabe imposto dal principio di Malagoli-Camilli.

Considerare l'accento secondario (fenomeno che, se pure esiste, non riguarda la scansione) come elemento rilevante ai fini metrici, significa introdurre complicazioni e sovrastrutture inutili in una materia che non ha proprio bisogno di ulteriori difficoltà da dipanare.

¹⁸ Proposti da BERTINETTO 1978, 22 e già suggeriti da CAMILLI e DEVOTO.

¹⁹ BERTINETTO 1978, 21.

²⁰ Z. MULJACIC, *Fonologia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino 1972, p. 108.

²¹ Cfr. DI GIROLAMO 1983, 30-31.

²² BERTINETTO 1978, 21.

III. LE FIGURE METRICHE

Le figure metriche sono quattro: sinalefe, dialefe, sineresi e dieresi.

Sinalefe e dialefe

La più importante e la più frequente è la sinalefe, che si ha quando due sillabe contigue (la prima finale di una parola che termina con una vocale, la seconda iniziale della parola successiva che comincia con una vocale) si fondono, quasi fossero un'unica sillaba, andando ad occupare una sola posizione anziché due nello schema metrico e nella scansione del verso.

Le vocali interessate dalla sinalefe conservano il loro timbro e vengono pronunciate distintamente: il fenomeno riguarda infatti la scansione (livello astratto), non l'esecuzione.

Esempio, tratto sempre da Metastasio:²³

[4] Come, Euterpe, al tuo fedele,
come mai la cetra usata
polverosa, abbandonata,
or di nuovo ardisci offrir?

1	2	3	4	5	6	7	8		
Co	- me	Eu	- ter	- pe,	al	tuo	fe	- de	- le,
co	- me	mai	la	ce	- tra	u	- sa	- ta	
pol	- ve	- ro	- sa,	ab	- ban	- do	- na	- ta,	
or	di	nuo	- vo	ar	- di	- sci	of	- frir?	

Se tra una parola uscente in vocale e una parola che inizia con una vocale si trova in più un lessema formato da una sola vocale o da un dittongo, questo può essere assorbito nella sinalefe:

[5] e in van l'inferno vi s'oppose, e in vano²⁴

[6] tre dolci e cari nomi hai in te raccolti²⁵

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11			
e	in	van	l'in	- fer	- no	vi	s'op	- po	- se,	e in	va	- no	
tre	dol-	ci	e	ca	- ri	no-	mi	ha	in	te	rac	- col	- ti

Non bisogna confondere la sinalefe con l'elisione: in caso di sinalefe le vocali contigue vengono pronunciate ben distinte, ed anche vocali omofone possono essere 'staccate' una dall'altra nell'esecuzione e non fondersi in un unico suono, mentre nel caso dell'elisione la vocale finale della prima parola viene soppressa:

[7] Ardo d'amor anch'io
com'è l'usato stile
d'ogni anima gentile
d'ogni amoroso cor.²⁶

²³ Ode metastasiana: *La deliziosa imperial residenza di Schönbrunn* (1776), in BRUNELLI 1947, II, 914.

²⁴ GL I, I, 5.

²⁵ Petrarca, CCCLXVI, 46.

²⁶ METASTASIO, *Siface*, scena IX, in BRUNELLI 1947, II, 1175.

L'elisione non è una figura metrica, ma un fenomeno fonetico comune nella lingua parlata e molto frequente nella poesia antica anteriore al Cinquecento. A partire dal Rinascimento nelle stampe l'elisione viene indicata con l'apostrofo; nei manoscritti antichi la vocale viene semplicemente omessa. Altri esempi, tratti dal Petrarca e citati da Elwert:²⁷

ELISIONE	SINALEFE CORRISPONDENTE
Ov'Amor	Ove Amor
tant'altrui	tanto altrui
ov'erano	ove erano
tutt'ore	tutte ore
contr'al	contro al
s'ami	se ami
l'ali	le ali

Contrariamente al normale uso della sinalefe, vocali contigue, ma di parole diverse possono essere considerate appartenenti a due sillabe distinte e quindi a due diverse posizioni nel verso; in questo caso si ha la dialefe. È un fenomeno frequente nella lirica del Duecento e in Dante, in Petrarca è già più rara. Con la codificazione del Bembo e dei trattatisti del Cinquecento è proibita. Si osservino questi esempi tratti dalle rime di Dante; la dialefe è segnata con /:

[8] e / allor non trarrà sì poco vento (LXVIII, 21)

[9] chi / udisse tossir la mal fatata (LXXIII, 1)

[10] o / in alcun che sua verdura serba (C, 45)

[11] la terra fa / un suol che par di smalto (C, 59)

[12] amore è solo in me, / e non altrove? (C, 70)

[13] quel che tu se' / e quel per ch'io ti mando (CVI, 157)

[14] e / anche a li occhi lor merito rende (CXVI, 30)

La dialefe non segue regole fisse di applicazione: ogni poeta adotta le proprie soluzioni ed anche lo stesso autore di volta in volta mostra comportamenti diversi. Ecco un esempio da Boccaccio:²⁸

[15] Disse: / o Palemon, vieni a vedere

e, subito dopo:

[16] Arcita disse: o Palemon discerni.

Sineresi e dieresi

Quando due vocali si incontrano di seguito nella stessa parola, di norma occupano un'unica posizione nel verso, contano cioè per una sola sillaba. I trattatisti italiani chiamano questa figura metrica sineresi. Se le due vocali vengono invece tenute distinte, e contate in due posizioni diverse, si ha dieresi. Esempi di sineresi:

1 2 3 4 5
[3.2] l'al - trui do - lo - re

nell'es. [4.1]: tuo

²⁷ ELWERT 1979, 31-32.

²⁸ [15] da *Teseide*, III, 13.2; [16] da *Teseide*, III, 15.7: cfr. ELWERT p. 26.

nell'es. [4.2]: mai
nell'es. [4.4]: nuo-vo

Nel caso di vocale tonica seguita da vocale atona (= dittongo discendente) nell'interno del verso la norma è la sineresi (le due vocali si contano come appartenenti ad un'unica posizione); alla fine, invece, a ciascuna delle vocali viene attribuita una posizione diversa, formando un'uscita piana:

[17] Perché, se mia tu sei,
perché, se tuo son io,
perché temer, ben mio,
ch'io manchi mai di fé?

Per chi cangiar potrei,
per chi cangiar desio,
mio ben, se tuo son io,
se il cor più mio non è?

Il ritmo di questi settenari è fisso, con le posizioni pari (2a, 4a e 6a) in arsi:

1	2	3	4	5	6	7
Per - ché,	se	mia	tu	se - i,		
per - ché,	se	tuo	son	i - o,		
per - ché	te -	mer,	ben	mi - o,		
ch'io man -	chi	mai	di	fé?		

Per	chi	can -	giar	po -	tre -	i,
per	chi	can -	giar	de -	si -	o,
mio	ben,	se	tuo	son	i -	o,
se il cor	più	mio	non	è?		

Da notare 'mia' e 'mio' con sineresi ai versi 1, 7 e 8, mentre 'mi/o' al verso 3. Lo stesso avviene per 'io': sineretico al verso 4, occupa invece due posizioni ai versi n. 2 e 7. Altre sineresi ai vv. 2 e 7 ('tuo') e al verso 4: 'mai'.

Tutti i dittonghi discendenti alla fine dei versi: 'se/i', 'potre/i', 'i/o', 'mi/o', 'desi/o', sono considerati, secondo la regola, come appartenenti a parole piane.

La figura metrica opposta alla sineresi è la dieresi: due vocali contigue nel corpo di una parola vengono attribuite nel verso a due posizioni diverse; ossia è come se appartenessero a due sillabe distinte. Nelle stampe moderne la dieresi è indicata con due punti collocati sulla prima vocale: äere, ozioso, preziosa, oriente.

Anche questo fenomeno è frequente nella poesia antica e più limitato nei versi dopo il Petrarca.

Esempi in Dante:

Di contra, effigiata ad una vista	Pg X,67
Ma voi torcete alla religione	Pd VIII, 145

Entrambi gli esempi contraddicono i principi comuni alla versificazione italiana post-trecentesca e in particolare quello che proibisce la dieresi quando la i è puro grafema per indicare una palatale (sciame, ciarla, religione, figlio).

Dal rinascimento la dieresi diviene un artificio usato per sottolineare il carattere latino di una parola. Il segno di dieresi non compare che all'inizio dell'Ottocento.

Altri fenomeni fonetici

I vecchi lavori di metrica (Flamini, Levi) trattano l'elisione, l'afèresi, la sincope, l'apocope (troncamento), la protesi, l'epentesi, la paragoge (o epitesi) come se si trattasse di figure metriche. In realtà questi sono fatti fonetici, che riguardano la forma delle parole e non toccano il computo delle posizioni nel verso. Tuttavia sono fenomeni importanti e rilevanti nella poesia, poiché un poeta sceglie una forma apocopata, o aferetica, o elisa di una parola per ragioni metriche, ossia per soddisfare la misura del verso. Perciò qui di seguito si dà una brevissima definizione di ciascun fenomeno, soffermandosi un poco più a lungo sull'apocope, data la sua importanza nella poesia delle origini.

Elisione: soppressione della finale atona di una parola dinanzi alla vocale iniziale della parola seguente; nella grafia, a differenza del troncamento, si segna con l'apostrofo. Es.: l'arte, anch'io, grand'uomo, ov'amor, n'ha, debb'io, contr'al, tem'io.

Aferesi: caduta di un suono o di un gruppo di suoni all'inizio di una parola. Es.: verno per inverno, rede per erede [Dante], 'l per il, e 'nfiora per e infiora, Là 'v'io per Là ove io.

Sincope: caduta di un suono o di un gruppo di suoni all'interno di una parola. Es.: spirto per spirito, medesmo per medesimo, habitrebbe per abiterebbe [Petrarca].

Protesi: aggiunta di un elemento all'inizio di parola. Es.: istrada per strada; disfavilla per sfavilla.

Epentesi: inserzione di un suono nel corpo di una parola. Es.: fantasima per fantasma, agevolmente per agevolmente.

Paragoge (epitesi): aggiunta di uno o più fonemi in fine di parola. Es.: die per dì, èe per è, saline per salì, fue per fu, tene per te, sine per sì, none per no.

Apocope: caduta di uno o più suoni (vocale o sillaba) in fine di parola (è detta anche troncamento). Es.: fior per fiore, san per santo. In poesia è normale l'alternanza di forme piene e apocopate: cuor / cuore, amar / amare, vuol / vuole, pensier / pensiero, ma bisogna subito osservare che non sempre i manoscritti antichi registrano queste apocopi, ma scrivono spesso la forma piena; all'apocope deve dunque ricorrere il filologo, sapendo che essa è possibile, per ristabilire la misura del verso, prima di dichiarare che esso sia ipermetro. È esistito anche l'uso di segnare con un punto sottoscritto (cioè 'espungere') le vocali che non contano nella misura, non solo in questo caso, ma anche in caso di elisione o sinalefe: lo fa per es. Boccaccio nell'autografo del Teseida, sia pure in modo saltuario. In scrittura piena, ma con segno espuntivo, si possono notare nella lista data da Battaglia nell'ed. 1938: loro per lor ("dal duca loro ver quelle in lor difesa", I 71, 6), ancora per ancor ("ancora che li paresse giovinetta", I 137, 3), quale per qual ("la quale già fatta avea il suo compagno" V 1, 6), e anche nascissimo per nascessim ("con lor nascissimo ma come da mostri", I 29, 6). Altre volte il segno espuntivo manca, come per es. in essere per esser ("d'essere per tale obietto innamorata", IV 55, 4), ma l'emendamento è ovvio.

Sembra pure legittima, almeno nella poesia antica (ma anche questo è un problema aperto), la rima tra una una forma piena in fine di verso e una forma apocopata all'interno. Si veda per es. Guittone, Ora parrà s'eo saverò cantare (PD. I, p. 214), 40-45 (le rime indicate in aiuscolo sono tutte richieste dallo schema, come mostra il confronto con le altre stanze):

ché più onta che mort'è da dottARE

e portAR disragion più che dannaggio;
che bella morte om saggio
dea di coraggio più che vita amARE,
ché non per stAR, ma per passARE, onrato
dea credere ciascun d'esser creato.

IV. I TIPI DI VERSO ITALIANI

Per i tipi principali si veda lo schema, che elenca i versi dal più breve (il quinario; trisillabo e quadrisillabo sono usati solo in combinazione con versi più lunghi) all'endecasillabo, con un solo esempio di verso doppio (il doppio quinario); esistono tuttavia anche il doppio senario, il doppio settenario (alessandrino o martelliano) e il doppio ottonario.

Per i versi parisillabi si deve subito osservare che la forma normale con accenti fissi è moderna, mentre nella poesia antica questi versi hanno ritmo variabile:

Senario. Da una canzonetta anonima della scuola siciliana (Rosa aulente; PD I, 170):

tu se' la mia vita -+---+-
ca per Dio romita ---+--+
ch'aggia pensagione +----+-
l'arma m'è fallita +-+--+

Ottonario. Si ricordi 'Stabat mater dolorosa' o 'Dies irae dies illa' (con ritmo analogo ai versi con accenti 'fissi' di 3^a e 7^a). Ma fra i testi antichi, ad esempio quelli della scuola siciliana, si trovano ottonari dal ritmo assai vario, sul modello dell'eptasillabo provenzale:

Amor non vole ch'io clami
merze[de] c'onno'omo clama,
né ch[e] io m'avanti c'ami,
c'ogn'omo s'avanta c'ama;
che lo servire c'onno'omo
sape fare nonn-à nomo,
e no è in pregio di laudare
quello che sape ciascuno:
a voi, bella, tale dono
non vorria apresentare.

E ancora Lorenzo de' Medici usa, nella Canzone di Bacco, ritmi vari:

Donne e giovinetti amanti,
viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti;
arda di dolcezza il core!

Anche Pascoli riprende quest'uso (in particolare l'ottonario con accenti in 1^a e 4^a posizione, con forte caratterizzazione dattilica).

Novenario. È un verso non molto coltivato nella tradizione italiana fino all'Ottocento, e si è affermato in questo secolo nella forma con accenti fissi (2, 5, 8). È invece libero nel ritmo il novenario delle origini e quello di Pascoli (*Canti di Castelvecchio*), il quale fece notare come i lettori del suo tempo sentivano l'inizio dei Promessi Sposi come novenario ("Quel ramo del lago di Como"). È per primo Dante che dichiara il novenario estraneo alla tradizione italiana: "Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel numquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit" [Il novenario, dato il suo aspetto di trisillabo ripetuto tre volte, non fu mai tenuto in onore o venne a noia e perciò cadde in disuso], ma nella sua ballata 'Per una ghirlandetta' lo usa non con gli accenti fissi, ma molto liberamente: nessuno dei suoi novenari è un 'triplo trisillabo' (cfr. Beltrami, p. 171). È però vero che questo verso, al contrario di quanto si osserva per l'ottonario galloromanzo (che possiede lo stesso ritmo del novenario ad accentuazione libera ed è assai usato da Trovatori e Trovieri), ha avuto pochissima fortuna in Italia.

Decasillabo. Dal Settecento in poi la sua forma normale è ad accenti fissi (3, 6, 9), con chiaro ritmo anapestico (qualcuno ha visto il novenario come decasillabo privo della prima posizione). Fu usato dai romantici. È raro nella poesia antica, come molto raro è il verso corrispondente dei trovatori: il novenario galloromanzo. Quando si incontra nella poesia antica non ha un ritmo fisso.

[Deve seguire una trattazione monografica e con prospettiva storica dei tipi di verso italiani, con abbondante esemplificazione da testi per musica e considerazione delle diverse scansioni]

V. LE FORME POETICHE

Qualsiasi buon manuale di metrica (si consideri, ad esempio, BELTRAMI, pp. 217-333) possiede un capitolo dedicato alla descrizione delle forme metriche italiane, e quindi anche alle forme di poesia per musica. Questa è di solito la parte migliore del manuale, ricca di esempi e di annotazioni storiche.

La Canzone

Il Sonetto

La Ballata

La Canzonetta

La Lassa

Il Sirventese

La Terza rima e il Capitolo

L'Ottava

Il Madrigale trecentesco

La Caccia

Lo Strambotto e il Rispetto

La Frottola

L'Ode pindarica

La Canzone-Ode

Il Madrigale cinquecentesco

La cantata

Il melodramma

VERSI ITALIANI

Denominazioni convenzionali:

[- +] giambo

[+ -] trocheo

[+ - -] dattilo

[- - +] anapesto

p = posizione che può essere
in arsi o in tesi

p = posizione necessariamente
in arsi (gravata da ictus)

s = sillaba atona (facoltativa)

/ = cesura

QUINARIO

p p p **p** s s

Scansioni più frequenti:

- + - + - 2,4

+ - - + - 1,4

- - - + - 4

ESEMPI:

La donna è mobile
muta d'accento
e di pensier.¹

SENARIO

p **p** p p p s s

- + - - + -

Soave sia il vento,
tranquilla sia l'onda,
ed ogni elemento
benigno risponda
ai nostri desir.²

SETTENARIO

p p p p p **p** s s

Scansioni più frequenti:

A - + - + - + - 246

Aa - - - + - + - 46

Ab - + - - - + - 26

A1 + - - + - + - 146

Il tipo anapestico (B = 36 o B1 = 136)
non è usato nel melodramma.

Ecco ridente in cielo
spunta la bella aurora,
e tu non sorgi ancora,
e puoi dormir così?³

Aprite un po' quegli occhi
uomini incauti e sciocchi,
guardate queste femmine,
guardate cosa son.⁴

OTTONARIO

p p **p** p p p **p** s s

Scansioni più frequenti:

+ - + - + - + - 1357

+ - + - - - + - 137

- - + - - - + - 37

- - + - + - + - 357

Zitti, zitti, piano, piano,
non facciamo confusione,
per la scala del balcone
presto andiamo via di qua.⁵

NOVENARIO (raro)

p **p** p p p p p **p** s s

- + - - + - - + -

Sugli astri, sui venti, sui mondi,
sui limpidi azzurri profondi,
la danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira.⁶

DECASILLABO

p p **p** p p p p p **p** s s

- - + - - + - - + -

Va' pensiero sull'ali dorate,
va', ti posa sui clivi, sui colli
ove olezzano tepide e molli
l'aure dolci del suolo natal.⁷

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io:
osservate, leggete con me.⁸

ENDECASILLABO (vedi pagg. seg.ti)

DOPPIO QUINARIO

p p p **p** s s / p p p **p** s s

Signor Delirio, tante sentenze
giusto nel colmo della passione,
dite, che diavolo c'hanno da far?⁹

Principale 'archetipo' ritmico (ritmo giambico):

[A] - + - + - + - + - (2468) di qua, di là, di giù, di su li mena

Sottogruppi:

a	- - - + - + - + - + -	(468)	a seguitar costei che in fuga è volta
b	- + - - - + - + - + -	(268)	Più volte incominciai di scriver versi
c	- + - + - - - + - + -	(248)	così laudare e reverire insegna
d	- + - + - + - - - + -	(246)	trovommi Amor del tutto disarmato
e	- - - + - - - + - + -	(48)	in sul mio primo giovenile errore
f	- - - + - + - - - + -	(46)	che meraviglia fanno a chi l'ascolta
g	- + - - - + - - - + -	(26)	la stanca vecchiarèlla pellegrina
h	- + - + - - - - - + -	(24)	suol far gelosa nel settentrione
i	- - - - - + - - - + -	(6)	e che rapidamente m'abbandona
l	- - - - - + - + - + -	(68)	che paventosamente a dirlo ardisco

Il secondo grande gruppo è caratterizzato dal ritmo giambico con inversione del 1° piede:

[A1]	+ - - + - + - + - + -	1468	vola dinanzi al lento correr mio
a	+ - - + - - - + - + -	148	spesso dal sonno lagrimando desta
b	+ - - + - + - - - + -	146	Povera e nuda vai, Filosofia
c	+ - - - - + - + - + -	168	tempo non mi pareo di far riparo
d	+ - - - - + - - - + -	16	subito in allegrezza si converse
e	+ - - + - - - - - + -	14	quando i' fui preso, e non me ne guardai

Il terzo grande gruppo è caratterizzato dagli accenti in 3a e 6a posizione (ritmo anapestico iniziale nei sottogruppi a e c):

[B]	+ - + - - + - + - + -	1368	quanto più m'avvicino al giorno estremo
a	- - + - - + - + - + -	368	fra le vane speranze e 'l van dolore
b	+ - + - - + - - - + -	136	tanto cresce 'l desio che m'innamora
c	- - + - - + - - - + -	36	e 'l pentirsi, e 'l conoscer chiaramente
d	+ - + - - + + - - + -	1367	provan l'alta virtù, quella che 'ncende
e	- - + - - + + - - + -	367	umiltate esaltar sempre gli piacque
f	- - + - - + - - + + -	369	poi che Dio e Natura et Amor volse
g	+ - + - - + - - + + -	1369	l'anima esce dal cor per seguir voi

Il quarto gruppo è caratterizzato dall'accento in 7a posizione (ritmo dattilico):

[C]	+ - - + - - + - - + -	147	nostra speranza e 'l gran nome latino
a	- + - + - - + - - + -	247	la voce stessa, pur ch'altri vi chiami
b	- - - + - - + - - + -	47	Se la mia vita da l'aspro tormento
c	- + - - - - + - - + -	27	nemica naturalmente di pace
d	+ - - + - + + - - + -	1467	favola fui gran tempo, onde sovente
e	+ - - - - + + - - + -	167	l'anima che peccò sol una volta
f	- - - - - + + - - + -	67	che di novantanove altri perfetti
g	- + + - - + + - - + -	2367	i quai posi in amar cosa mortale
h	- - + - - - + - - + -	37	e perché naturalmente s'aita
i	- + - + - - + + - + -	2478	dal pigro gelo, e dal tempo aspro e rio
l	+ - - + - - + + - + -	1478	tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento
m	- - + - - - + + - + -	378	che di lagrime son fatti uscio e varco

²⁹ I versi sono tutti tratti dal Canzoniere petrarchesco, all'infuori del primo (*di qua, di là, di giù, di su li mena*), che è dantesco.

Altri modelli di scansione derivano dall'archetipo giambico [A], attraverso l'inversione del 2°, del 3° o del 4° giambo.

Gruppo [A2] caratterizzato dallo scontro di arsi 2/3:

a	- + + - - + - + - + -	2368	però l'aere ritenne il primo stato
b	- + + - - + - - - + -	236	di vin serva, di letti e di vivande
c	- + + - - + - - + + -	2369	non son, come a voi par, le ragioni pari

Gruppo [A3] caratterizzato dallo scontro di arsi 4/5:

a	- + - + + - - + - + -	2458	i miei pensier, come nel cor gli chiudo
b	- - - + + - - + - + -	458	per rinfrescar l'aspre saette a Giove
c	- + - + + - - - - + -	245	pietà vi mosse, onde benignamente

Gruppo [A4] caratterizzato dallo scontro di arsi 6/7:

a	- + - + - + + - - + -	2467	ch'a Giove tolte son l'arme di mano
b	- + - - - + + - - + -	267	ch'i veggio al departir gli atti soavi
c	- - - + - + + - - + -	467	celatamente Amor l'arco riprese

Vi è ancora la possibilità dello scontro di arsi in 3a e 4a posizione (gruppo [D]):

[D]	+ - + - + - + - + -	13468	Io amai sempre, et amo forte ancora
a	- - + + - + - + - + -	3468	per aver posa almeno infin a l'alba
b	+ - + + - + - - - + -	1346	donne mie, lungo fora a ricontarve
c	+ - + + - - - + - + -	1348	sette e sette anni; e vincerà il migliore
d	- - + + - + - - - + -	346	e così aven che l'animo ciascuna
e	- - + + - - + - - + -	347	dormirà sempre, e non fia chi la svegli
f	- - + + - - - + - + -	348	e dicea meco:"Se costei mi spetra"

Le scansioni che non rientrano nello schema possono essere indicate semplicemente con le posizioni degli ictus:

lo imperatore a ciascun baron manda	- - - + - - + - + + -	479
per adeguar col viso i dolor tanti	- - - + - + - - + + -	469
la voglia e la ragion combattuto hanno	- + - - - + - - + + -	269
Misero me, che tardi il mio mal seppi	+ - - + - + - - + + -	1469
e nel regno del Ciel fece lor parte	- - + - - + + - - + -	3679
seguite i pochi, e non la volgar gente	- + - + - - - - + + -	249
vinse Annibàl, e non seppe usar poi	+ - - + - - + - + + -	1479
a nutrir piante e fiori, erbe e radici	- - + + - + + - - + -	3467
l'approvar gli altri: esser sue parti denno	- - + + + - - + - + -	3458