



Fondazione NATALINO SAPEGNO Onlus

**Bruno Germano**

# **Il solfeggio dei versi** **appunti di prosodia**



© 2018 Fondazione NATALINO SAPEGNO Onlus

Tutti i diritti riservati all'autore.

È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera, in ogni forma e con ogni mezzo, inclusi la fotocopia, la registrazione e il trattamento informatico, senza l'autorizzazione del possessore dei diritti.

ISBN: 9788887677997

Finito di stampare ad aprile 2018  
presso la Tipografia Duc, Saint-Christophe

## Premessa

Con questi sintetici appunti ci proponiamo di fornire ai docenti della scuola primaria e della secondaria inferiore uno strumento per avviare gli scolari alla familiarità con il ritmo poetico, in vista della loro futura **fruizione consapevole** della poesia. A questo scopo abbiamo ordinato una serie di nozioni e concetti **prosodici** (ovvero **riguardanti la struttura del verso nei suoi aspetti fonetici**) in un percorso di progressiva enunciazione delle regole fondamentali seguite nella versificazione dagli scrittori di poesie in lingua italiana dall'inizio della nostra letteratura a tutto l'Ottocento (esclusi quindi i poeti novecenteschi, dai quali quelle "norme" sono state volutamente disattese). Abbiamo verificato, in una sperimentazione effettuata con un centinaio di classi di scuola primaria, che i concetti esposti in questo percorso sono pienamente accessibili agli scolari della **terza, quarta e quinta** di tale grado di scuola e della **prima** classe della secondaria inferiore. Spetterà naturalmente al docente, interessato ad aderire al progetto, graduare le nozioni che qui presentiamo e utilizziamo per adattare al livello cognitivo dei suoi scolari.

Due considerazioni sono alla base della nostra proposta:

- 1) la convinzione che senza la conoscenza di questa metrica di primo livello (la prosodia), non solo rischia di risultare in gran parte sterile lo studio della metrica di livello superiore, e cioè delle forme poetiche e degli aspetti stilistici (come le figure retoriche), ma è fortemente compromessa la stessa possibilità di apprezzare la poesia;
- 2) la certezza che le "regole" della poesia, lungi dal costituire un argomento arido, possano rappresentare per gli studenti di 8-12 anni un gioco intellettuale accattivante.

# Componenti della poesia italiana: il ritmo e la rima

## 1. Il ritmo

L'elemento costitutivo della poesia occidentale dall'antichità a tutto l'Ottocento è il **ritmo**, cioè l'alternanza regolare di **accenti tonici** e di **sillabe atone** in una **unità espressiva determinata**, il **verso**. "Scrivere in poesia" è infatti sinonimo di "scrivere in versi".

Nata quasi tremila anni fa in stretta connessione con la musica e con la danza, arti a loro volta basate sul ritmo, in età antica la poesia fissò il proprio statuto sull'alternanza di sillabe brevi e sillabe lunghe, variabili per numero e per durata in misure (**metri**) che scandivano i passi (**piedi**) della danza. In età moderna la percezione della durata (**quantità**) delle sillabe (e quindi delle vocali: presso i Romani la "a" di *mālum*-mela durava il doppio della "a" di *mālum*-male) è venuta meno in quasi tutte le lingue europee. Per la sensibilità italiana moderna, se pronunciamo la parola "astratto", la sentiamo naturalmente formata da tre **unità fonetiche** equivalenti (a-strat-to), senza rilevare che ognuna di esse contiene un numero diverso di fonemi; **la sillaba** può pertanto essere considerata l'**unità prosodica** della poesia: delle complesse risorse ritmiche della poesia greca e romana sono così rimasti, ad assicurare la riconoscibilità del verso, due elementi: **a) il numero delle sillabe metriche** che lo compongono (**isosillabismo**); **b) la posizione degli accenti (accentazione)**. Per questi due caratteri fondamentali la poesia di tutte le letterature europee è definita **sillabico-accentuativa**.

- a) Il numero delle **sillabe metriche** che compongono il verso (**considerato come piano**: preciseremo più avanti questa condizione) è l'elemento che dà il nome al verso stesso: **Trisillabo, Quadrisillabo, Quinario, Senario, Settenario, Ottonario, Novenario, Decasillabo e Endecasillabo**; dal **Dodecasillabo** compreso in poi i versi si definiscono **doppi**. La distinzione tra **sillabe grammaticali** e **sillabe metriche** sarà illustrata quando si insegnerà la **scansione** del verso, e cioè a **contarne le sillabe**.

b) La **posizione degli accenti tonici** all'interno del verso varia a seconda del numero delle sillabe, ferma restando, nella poesia italiana, la **regola della penultima**, in base alla quale l'ultimo accento tonico deve cadere sulla penultima sillaba del verso.

## 2. La rima

Un secondo elemento caratteristico della poesia delle letterature europee, e quindi anche italiana, è la **rima**, cioè l'**uguaglianza fonetica di due parole dall'accento tonico compreso in poi**. Benché la sua presenza non sia necessaria alla definizione della poesia (essa è assente dalla poesia classica, ed anche nelle lingue moderne esiste una considerevole produzione di **versi sciolti**, ovvero non rimati), la rima è largamente utilizzata nella maggior parte delle opere poetiche delle letterature occidentali dal tardo medioevo in poi, tanto che "scrivere in rima" è anch'essa espressione sinonimica di poesia: "rime sparse" definì Petrarca il suo Canzoniere; "cosa non detta in prosa mai né in rima" definì Ariosto il suo *Furioso*.

Normalmente la rima si riscontra tra le ultime parole di due o più versi, che sono così **correlati**, mentre **irrelati** si definiscono i versi non rimati in un contesto di versi rimati. Essa può tuttavia trovarsi anche fra parole nel corso del verso, e in tal caso viene chiamata **rima mezzo**, o **rima interna** (due felicissimi esempi se ne trovano consecutivamente nel *Sabato del villaggio* di Leopardi: "Odi il martel picchiare, odi la **sega** / del legnaiuol, che veglia / nella chiusa bottega alla lucerna, / e s'affretta, e s'**adopra** / di fornir l'**opra** anzi il chiarir dell'alba").

La circostanza che l'isosillabismo e l'accentazione regolare dei versi, così come l'uso costante della rima, siano stati in tutto o in parte abbandonati, in Europa, nella poesia del Novecento, non cancella il fatto che il patrimonio poetico di circa nove secoli è basato sull'osservanza delle regole prosodiche legate a quegli aspetti tecnici; i quali, nel caso della letteratura italiana, sono stati elaborati nel corso

del Duecento in costante confronto con le più avanzate esperienze francesi, consacrati magistralmente dall'opera di Dante e Petrarca, e successivamente codificati (dal Bembo su tutti) e perfezionati nel corso di una ricchissima produzione in versi, la cui piena fruizione è pressoché impossibile senza la consapevolezza delle sue norme costitutive.

La familiarizzazione degli scolari con il ritmo poetico era in passato affidata in modo implicito all'**apprendimento a memoria**. Tale prassi didattica, a nostro avviso tuttora indispensabile, è inspiegabilmente scomparsa quasi del tutto dall'insegnamento scolastico, insieme con ogni istruzione di carattere prosodico, con il conseguente risultato della crescente sordità degli allievi nei confronti della stessa poesia, o perlomeno dei grandi capolavori della nostra letteratura pre-novecentesca (e in verità anche dei poeti dell'ultimo secolo: la presenza della "lezione" dei classici è palpabile in Ungaretti, Montale e in tutti i grandi del Novecento, sebbene le loro esigenze espressive siano radicalmente mutate). La rinuncia a educare l'orecchio degli allievi a cogliere il ritmo poetico della tradizione letteraria è in contraddizione con la presenza, che viene tuttavia mantenuta, almeno nominalmente, della *Divina Commedia* e dei *Canti* di Leopardi nei programmi di tutti gli ordini di scuola superiore. Come potranno i giovani accostarsi con diletto all'*Orlando Furioso* se non hanno nell'orecchio l'endecasillabo e ignorano del tutto che cos'è e come va accentato? Tale incuria è tanto più dolorosa – e ingiustificata – se si considera che l'apprendimento delle rime e del ritmo per i piccoli studenti corrisponde ad un'esigenza istintiva e assai gratificante; esso va dunque coltivato precocemente, se non si vuole lasciar atrofizzare una disposizione naturale presente in tutti i bimbi.

## PERCORSO DIDATTICO

### 1. LA RIMA

Per l'immediatezza con cui solitamente viene riconosciuta dai bambini, la **rima** si presta ad essere utilizzata come **punto di partenza** per l'avvio dei piccoli studenti all'educazione poetica.

#### a) L'accento tonico

Già nella prima classe della scuola primaria i bambini colgono immediatamente che le parole “fucile” e “campanile” **fanno rima**. Se li si fa riflettere, capiranno facilmente che c'è la rima “quando due parole finiscono con lo stesso suono”. Il che non è sbagliato, ma non è preciso. Che cosa vuol dire “lo stesso suono”? Istintivamente gli scolari diranno che significa “con le stesse lettere”. Tuttavia riconosceranno altrettanto spontaneamente che “**fucile**” **non fa rima con “facile”**, pur avendo con quest'ultima parola più lettere in comune che con “campanile”. Non sarà difficile a questo punto far prendere loro coscienza dell'importanza dell'**accento tonico**, che è una particolare intensità nella pronuncia di una determinata vocale, che la distingue dalle altre vocali della stessa parola: esso è infatti il **fondamento** non solo **della rima** (della quale si potrà dare a questo punto la definizione precisa che abbiamo enunciato sopra: “**L'uguaglianza fonetica tra due parole dall'accento tonico compreso in poi**”), ma anche **del ritmo e della poesia stessa** (specie di quella italiana: la riconosciuta musicalità della nostra lingua è in parte legata alla varietà degli accenti tonici). Tutte le parole italiane hanno l'accento tonico, ad eccezione degli articoli, delle preposizioni e delle congiunzioni monosillabiche. Si approfitterà naturalmente dell'illustrazione dell'accento tonico per far cogliere la distinzione di questo dall'accento **grafico**, che si **scrive** (perciò si chiama così) solo quando l'accento tonico cade su una vocale

che si trova alla fine di una parola. Di solito per i bambini risulta gratificante scoprire che a volte lo spostamento dell'accento tonico cambia il significato della parola: *pèrdono*, *perdòno*, *perdonò* sono tre parole di significato completamente diverso, e gli esempi di questo tipo sono innumerevoli (*càpitano/capitàno*, *tèndine/tendìne*, *còmposito/compìto* e così via: si può suggerire agli scolari di trovarne altri, o di raccogliarli quando li incontrano).

## b) Vocali e consonanti

L'illustrazione dell'accento tonico comporta una serie di riflessioni preliminari di carattere fonetico. Anzitutto si farà notare che esso cade necessariamente su di una **vocale**, che si chiama così perché ha **voce**. Le vocali sono infatti anche chiamate **sonanti**, perché sono le sole lettere che **suonano**, in quanto sono articolate con le corde vocali; le **con-sonanti** invece hanno bisogno di una vocale per essere pronunciate, e si articolano solo con la bocca. (Si può approfittare di queste considerazioni per far notare agli allievi che **le vocali possono essere moltissime**: in italiano sono **cinque** quelle che **scriviamo**, mentre sono **sette** quelle che **pronunciamo** (una "a", due "e", una "i", due "o" e una "u"). In francese, per esempio, se ne pronunciano almeno dieci, che si scrivono usando diversamente le nostre stesse lettere dell'alfabeto più la "y").

## c) Le sillabe

In secondo luogo, la messa a fuoco di questi concetti permetterà di precisare la nozione di **sillaba**: le sillabe sono le **articolazioni di una parola formate dalle lettere che vengono pronunciate ad ogni emissione vocalica**. **In linea di massima**, ogni parola è formata da tante sillabe, quante sono le vocali che la compongono. Data pertanto la coincidenza di sillabe e vocali, si dice che l'accento tonico **cade** su una determinata **sillaba**. Circa la scomposizione della parola in sillabe non ci inoltriamo qui nella casistica di come le varie consonanti si legano alle vocali nel formare la sillaba (se alla vocale che le precede o che le segue), che esula dal nostro discorso. Ai fini dell'educazione



al ritmo poetico, sarà tuttavia opportuno approfondire con gli allievi la presenza dei **dittonghi**, la cui chiarificazione ha grande rilevanza in metrica.

#### **d) I dittonghi (e trittonghi)**

Il principio che ad ogni vocale corrisponde una sillaba, vale sempre per le vocali **forti**, la “a”, la “e” e la “o” (o meglio **le due “e” e le due “o”**), che **non perdono mai il loro suono**, in qualsiasi posizione si trovino. Pertanto “ma/e/stro” è una parola di tre sillabe, perché vi sono tre vocali forti. La “i” e la “u” sono invece vocali **deboli**, perché possono perdere il loro suono (la loro **voce**) quando sono vicine ad altre vocali. Così, mentre “fi/ne” e “lu/po” sono parole di due sillabe, perché il suono rispettivamente della “i” e della “u” è netto, in “pia/no” e “cuo/re” il loro suono vocale non si sente: esso viene assorbito dalla vocale successiva, con cui esse formano un’unica sillaba, che si chiama **dittongo**. **In generale** si può dire che quando una vocale debole precede immediatamente un’altra vocale, e perde tutta la sua voce, si comporta come una consonante (si chiama infatti **semiconsonante**); mentre quando la segue immediatamente (come in “poi/ché” e “pau/sa”), perdendo solo parte della sua voce, si chiama **semivocale**. **In entrambi i casi** essa forma con la vocale successiva o con quella precedente una sola sillaba, il **dittongo**. Una ulteriore precisazione a questo proposito va fatta per rilevare che **il dittongo non c’è quando la vocale, benché debole, è accentata**, perché in tal caso mantiene il suo suono. Così “sù/o” è una parola di due sillabe, perché l’accento sulla “u” la divide dalla “o” successiva, mentre in “suò/no”, che è anch’essa una parola di due sillabe, la “u” fa dittongo con la “o” perché, non essendo accentata, perde la voce e diventa una semiconsonante. Lo stesso avviene per “pa/ù/ra”, che è di tre sillabe; invece “pàu/sa”, come abbiamo visto, è di due, perché la “u” è semivocale. Vanno peraltro avvertiti gli allievi che **non sempre** la vocale debole, anche non accentata, perde la voce: ad es. in “spi/a/re” la “i” si sente, e dunque la parola resta di tre sillabe.

Una volta chiarita la nozione di dittongo, si informeranno altresì

gli allievi che la mancanza di suono delle vocali deboli può dare luogo anche ai **trittonghi**, ovvero a sillabe formate da **due vocali deboli più una terza vocale forte** consecutive: ad es. **suoi**, **fi/gliuo/lo**, **a/iuo/la**.

#### e) **Definizione delle parole secondo la posizione dell'accento tonico**

L'importanza di riconoscere la posizione dell'accento tonico sarà sottolineata dalla **definizione** delle parole in base **alla sillaba su cui esso cade rispetto alla fine della parola**: si definiscono **tronche** le parole il cui accento tonico cade sull'**ultima sillaba** (ad es. "città"); **piane** quelle in cui cade sulla **penultima** (ad es. "contadì/no": esse sono la grande maggioranza delle parole italiane); **sdrucchiole** le parole con l'accento sulla **terzultima**, le cui due ultime sillabe sembrano "sdrucchiolare", scivolare (ad es. "tà/vo/lo"); infine **bisdrucchiole** quelle con l'accento sulla **quartultima**, che sono molto rare (quasi esclusivamente voci verbali di terza persona plurale, ad es. "consì/de/ra/no", oppure composte con delle enclitiche, ad es. "prèn/di/te/lo"), e non si usano mai in rima. Solo come curiosità si può far notare che con le enclitiche si possono formare eccezionalmente anche parole **trisdrucchiole**, ad es. "comù/ni/ca/me/lo", che ha l'accento sulla **quintultima**. La sollecitazione a definire la parola in base all'accento tonico stimolerà negli scolari la rapidità nell'individuare.

Come si vede, la **definizione della rima** è l'occasione per impartire agli allievi una serie di **nozioni linguistiche** che la frequentazione della poesia consentirà di assimilare e approfondire.

## 2. IL RITMO

### A. L'ISOSILLABISMO

Le nozioni di **accento tonico** e di **sillaba**, utilizzate per definire la rima, sono indispensabili per affrontare lo studio del **ritmo**, che, come abbiamo detto, è stato il fondamento costitutivo della poesia per migliaia di anni.

#### a) Il verso

##### **Pierino Porcospino**

- 1 Oh / che / **schì**/fo / quel / bam/**bì**/no,
- 2 è / Pie/**rì**/no / Por/co/**spì**/no!
- 3 Ha / le / **ùn**/ghie / smi/su/**rà**/te,
- 4 che / non / **fù**/ron / mai / ta/**glià**/te,
- 5 un'/or/**rì**/bi/le / fo/**rè**/sta
- 6 di / ca/**pèl**/li / sul/la / **tè**/sta,
- 7 den/sa, / **spòr**/ca, / puz/zo/**lèn**/te,
- 8 e / di / **lùì** / di/ce / la / **gèn**/te:
- 9 “Ma / che / **schì**/fo, / quel / bam/**bì**/no,
- 10 è / Pie/**rì**/no / Por/co/**spì**/no!

Questa poesiola di Heinrich Hoffman (1809-1894) si presta ad essere utilizzata molto facilmente per abituare i bambini a **contare le sillabe dei versi**, e introdurre così il concetto di **isosillabismo**, ovvero **la definizione dei versi in base al numero di sillabe che li compongono**.

Quanto alla nozione del **verso**, ovvero dell'**unità ritmica del discorso poetico** (equivalente pressappoco alle **battute** della musica), la prassi tipografica moderna di individuarlo **andando a capo** ne rende immediata l'intuizione da parte degli allievi. Sarà per loro una scoperta piacevole constatare che **tutti i versi** (cioè tutte le volte che si va a capo) di questa poesiola hanno **lo stesso numero di sillabe**. Si potrà a questo punto spiegare loro che i versi di *Pierino Porcospino*, essendo

di **otto** sillabe, si chiamano **ottonari**, e così i versi delle poesie si chiamano secondo il numero di sillabe da cui sono composti: **quinari**, **senari** ecc. Il vantaggio didattico dell'esempio proposto sta nel fatto che in esso le **sillabe grammaticali** coincidono con le **sillabe metriche**, ed esso risulta pertanto **pienamente accessibile agli scolari della terza classe di scuola primaria**. Essi impareranno infatti facilmente a **solfeggiare** i versi, **scandendone** le sillabe con le dita e **numerando** mentalmente ogni sillaba a seconda del dito a cui corrispondono (1 il pollice, 2 l'indice, 3 il medio e così via). Sarà opportuno far notare loro, nel corso della scansione, che **negli ottonari** gli accenti tonici cadono sempre sulla **terza** e sulla **settima sillaba**: si annuncerà così l'importanza dell'**accentazione**, che sarà oggetto della riflessione degli anni successivi. Una volta che gli scolari avranno preso dimestichezza con la scansione, sarà possibile passare, dalla **quarta classe** in poi, alle regole del **computo delle sillabe metriche**, enunciate nei paragrafi che seguono.

## b) Versi piani, tronchi, sdruccioli: la regola della penultima

### La vispa Teresa

- 1 La/ vî/spa / Te/rè/sa
- 2 a/vèa / fra / l'er/bèt/ta
- 3 a / vò/lo / sor/prè/sa
- 4 gen/tìl / far/fal/lèt/ta.
  
- 5 E / tût/ta / giu/li/va,
- 6 strin/gèn/do/la / vî/va,
- 7 gri/dà/va a / di/stè/sa:
- 8 “L'ho / prè/sa / l'ho / prè/sa!”.
  
- 9 A / lèi / sup/pli/càn/do
- 10 l'af/flit/ta / gri/dò:
- 11 “Vi/vèn/do, / vo/làn/do,
- 12 che / mà/le / ti / fò?

13 Tu / **sì** / mi / fai / **mà**/le  
 14 strin/**gèn**/do/mi / **l' à**/le.  
 15 Deh / **là**/scia/mi, an/**ch'ì**/o  
 16 son / **fi**/glia / di / **Di**/o!”.

17 Con/**fù** / sa, / pen/**tì**/ta,  
 18 Te/**rè**/sa ar/ros/**sì**;  
 19 di/**schìù**/se / le / **dì**/ta,  
 20 e / **quèl**/la / fug/**gì**.

Questa celebre poesia di Luigi Sailer (1825-1885) risulta assai efficace per insegnare agli allievi come si effettua la **scansione** e il **computo** delle sillabe del verso, abilità che **costituisce il primo e fondamentale passo nell'apprendimento del ritmo poetico**.

Anzitutto i vv. 10 e 12, e i vv. 18 e 20 consentono di mettere in chiaro un **concetto basilare: nella poesia italiana** (a differenza, ad esempio, da quella francese), un verso **si definisce in base al numero delle sillabe che lo compongono e va considerato come piano, ovvero calcolando come penultima sillaba quella su cui cade l'ultimo accento tonico**. Pertanto non soltanto tutti i senari hanno l'ultimo accento tonico sulla quinta sillaba, ma reciprocamente tutti i versi che hanno l'ultimo accento tonico sulla quinta sillaba sono dei senari. Di conseguenza, se l'ultima parola di un verso è **tronca, anche il verso risulterà tronco** e conterà di una sillaba in meno rispetto alla sua definizione. È il caso del v. 10 de *La vispa Teresa* (“l'afflitta gridò”), che consta di cinque sillabe, ma è un **senario tronco**, così come gli altri tre versi suddetti, 12, 18 e 20. Lo stesso dicasi per i **versi sdruciolli** (non presenti in questa poesia), che consteranno **di una sillaba in più** rispetto alla definizione: “Ei / fu./ Sic/co/me im/**mò**/bile” (Manzoni, *Il cinque maggio*) è pertanto un **settenario (sdruciollo)** pur constando di otto sillabe.

### c) **Sillabe grammaticali e sillabe metriche: iato, sineresi, sinalefe, dieresi**

Abbiamo visto che, dal punto di vista **grammaticale**, ogni vocale **forte** forma una sillaba: così “Pa/o/lo” è composto da tre sillabe; quanto alle vocali **deboli**, abbiamo rapidamente esposto la varia casistica dei dittonghi. La successione di due vocali forti, che in grammatica formano due sillabe distinte, viene generalmente chiamata **iato**, sia che si trovi all’interno di una parola (ad es. “**po/e/ma**”), sia che le due vocali siano una alla fine di una parola e l’altra all’inizio della successiva (ad es. “sono **andato**”). Ma il criterio grammaticale con il quale si dividono le parole in sillabe non vale nel computo delle sillabe in poesia. Orbene, **in poesia due vocali consecutive formano generalmente una sola sillaba “metrica”**. Pertanto nel v. 2 della poesia di Sailer che abbiamo proposto quale esempio, “a/vea” vale due sillabe anziché tre. Quando la contrazione, come in questo caso, avviene all’interno di una parola, si chiama **sineresi**, ed è una prima regola specifica della poesia. Si farà notare, quando si presenterà il caso, che **la sineresi non c’è**, di solito, quando **sulla seconda delle due vocali** che si incontrano **cade l’accento tonico**: ad es. “Per / ch’io: / ‘Ma/è/ stro il / sen/so / lor / m’è / du/ro’” (*Inferno*, III,12). In tal caso le due sillabe restano distinte.

Una seconda regola, riscontrabile in poesia ad ogni piè sospinto, è **la sinalefe**, e cioè la **riunione di due vocali in un’unica sillaba metrica**, quale che sia la loro forza, **quando le due vocali si trovano una alla fine di una parola e l’altra all’inizio della successiva**. Nella nostra poesia di esempio, ciò avviene nel v. 7 (“gri/da/va a /di/ste/sa”), nel v. 15 (“Deh, / la/scia/**mi**, an/ch’i/o”) e nel v. 18 (“Te/re/**sa ar**/ros/si”). Questa regola, **fondamentale in poesia**, è **quasi sempre osservata** dai poeti, e la sua comprensione e assimilazione non comporta grande sforzo per gli scolari, che sono facilmente motivabili a verificarne la presenza e il meccanismo. Si dovrà tuttavia precisare agli alunni che la sineresi e la sinalefe sono in poesia **regole generalmente seguite, ma non meccaniche**. Sarà l’abitudine dell’orecchio al ritmo a far sentire se l’autore ha seguito la regola oppure l’ha consapevolmente disattesa,

come nel caso della **dieresi**, in cui viene scomposto un dittongo: ad es: “Dol/ce / co/lor / d’o/**ri/en**/tal / zaf/fi/ro” (*Purgatorio*, II, 13); o anche “un / maz/zo/lin / di ro/se e / di / **vi/o**/le” (*Il sabato del villaggio*). Oppure può non esserci la **sinalefe** (e restare uno **iato**), soprattutto se sulla vocale di inizio parola cade l’accento tonico (“**Ha le / ù**nghe smisurate”); ma anche semplicemente quando il poeta ne sente la necessità. Con queste precisazioni si darà agli allievi il senso della relatività delle regole, senza insistere troppo su una casistica farraginoso; ciò che conta è far sentire loro che la **regolarità** del ritmo è un’**esigenza poetica** più che un obbligo, e che a volte la musicalità del verso può richiedere la sottolineatura di certe vocali, che possono restare distinte (o unite) a seconda dell’effetto che il poeta intende dare loro, purché il numero delle sillabe e il ritmo degli accenti sia rispettato. Ad esempio, c’è un bellissimo verso di Dante nel quale l’autore realizza **due iati consecutivi** per sottolineare uno stato emotivo: nel canto XXVII dell’*Inferno* Guido da Montefeltro, avvolto dalla fiamma, dice a Virgilio, per indurlo a trattenersi con lui: “Ve/di / che / non / in/cre/sce a / **me**, / **e** / ar/do” (v. 24). L’illustrazione della sinalefe va completata con l’avvertenza che essa è possibile non solo tra due vocali, ma anche **tra un dittongo e una vocale**: ad es. “Già / tut/ta / l’a/**ria im**/bru/na” (*Il sabato del villaggio*) è un settenario con una sinalefe nella quinta posizione. Invece nel verso “e / **qua** / **e** / là / sal/tan/do” della stessa poesia, Leopardi ha mantenuto lo iato tra la seconda e la terza posizione.

Dopo aver illustrato agli allievi l’isosillabismo, è opportuno farli esercitare a “**solfeggiare**” diverse poesie in vari metri, **individuando e verificando nei versi la presenza delle “regole”** prosodiche apprese. Perfettamente comprensibili, se opportunamente presentate alle ultime classi della scuola primaria, e indicate per temi e linguaggio, sono senz’altro, a titolo di esempio, *Pianto antico* (per i settenari) e *La leggenda di Teodorico* (per gli ottonari) di G. Carducci; *X agosto* (per i novenari e decasillabi) e *La cavalla storna* (per gli endecasillabi) di G. Pascoli; *La Notte Santa* di G. Gozzano (per i settenari doppi). Un

istruttivo esempio di **polimetro** è *Che dice la pioggerellina di marzo* di A. S. Novaro. Molto formative per valore artistico sono senz'altro alcune “**canzoni leopardiane**” (libere alternanze di endecasillabi e settenari con rime libere), come *Il sabato del villaggio*, *Imitazione* e alcune stanze del *Passero solitario*. Tutte queste poesie si raccomandano anche per l'**apprendimento a memoria**, che svilupperà la familiarità con il ritmo, oltre ad arricchire il lessico con l'assimilazione del linguaggio poetico. Molto opportuno sarà pure proporre agli scolari alcune poesie novecentesche in versi liberi: alcune liriche di G. Ungaretti (ad es. *Soldati* e *Natale*), *La pioggia nel pineto* di G. D'Annunzio, oltre a molte poesie di G. Rodari si prestano ad un confronto con testi “canonici” del passato e consentono di storicizzare il valore delle “regole”.

## B. L'ACCENTAZIONE

Effettuando il “**solfeggio**” di *Pierino Porcospino* e *La vispa Teresa*, gli scolari noteranno che in entrambe le poesie c'è un forte accento tonico sulle sillabe di una stessa posizione: la **terza** e la **settima** sillaba nella prima composizione, la **seconda** e la **quinta** sillaba nella seconda: essi avranno immediatamente compreso che il numero delle sillabe non è la sola caratteristica (oltre alle rime) dei versi delle due poesie, ma che in essi c'è anche **regolarità nella posizione degli accenti**.

Infatti, fin dall'inizio della versificazione italiana i poeti hanno sentito che i versi richiedevano un'accentazione accurata, e per ogni tipo di verso si è a poco a poco stabilizzato uno **schema accentuativo**, in base al quale determinate posizioni **devono essere occupate da una vocale tonica**. Senza entrare nella casistica delle oscillazioni ritmiche che hanno caratterizzato i singoli versi nel corso dei secoli, ci limiteremo ad esporre brevemente le posizioni degli accenti generalmente adottate dai poeti nei vari tipi di versi.

Gli schemi che riportiamo si riferiscono agli **accenti fondamentali**, e cioè agli accenti **necessari alla riconoscibilità del verso**, senza i quali avvertiamo che il verso stesso “suona” sbagliato, “stonato”. Avviene



tuttavia spessissimo che, oltre agli accenti previsti dallo schema, altre sillabe del verso siano accentate in posizioni diverse. Ad esempio il v. 7 di Pierino Porcospino, “densa, sporca, puzzolente”, oltre ai due accenti sulla terza sillaba (**spòr**/ca) e sulla settima (puz/zo/**lèn**/te), ha anche un accento sulla prima sillaba (**dèn**/sa), che va naturalmente fatto sentire nella lettura ad alta voce, ma che non è necessario nel ritmo dell’ottonario. La presenza degli accenti **secondari** dà alla **regolarità** dei versi, **assicurata dagli accenti fondamentali**, un **complemento di varietà** che li rende musicalmente più ricchi e sonori. Starà alla sensibilità dell’interprete sottolineare con la giusta intensità i vari accenti presenti nel verso, ed articolare quest’ultimo con le pause e i toni più opportuni. Qui si apre il problema del non sempre pacifico rapporto tra le esigenze del ritmo e il significato dell’espressione verbale: è un possibile “conflitto” legato al carattere **orale** e, per così dire, **musicale** della poesia, che si affianca alla comunicazione di un contenuto concettuale. L’esigenza artistica di dare regolarità ritmica ai versi (che peraltro fa sì che l’andamento sintattico del discorso poetico non coincida sempre con il comune *cursus* del parlato) crea spesso delle **difficoltà di esecuzione**, e cioè dell’**appropriata enunciazione**. Ad esempio, il celebre secondo verso di *A Silvia* di Leopardi: “quel / tem/po / del/la / tua / vi/ta / mor/ta/le”, viene solitamente (ed **erroneamente**) letto “quel **tèmpo** della tua **vità** mortàle”, con un accento sulla seconda ed uno sulla settima sillaba, mentre esso richiede, in quanto endecasillabo (vedremo perché), un **necessario accento sulla sesta**, obbligo che non è immaginabile sia stato disatteso da Leopardi, assolutamente rigoroso nel rispetto della tradizione petrarchesca. In realtà il *cursus* del parlato, che pronuncia atono l’aggettivo possessivo “tuo” quando precede il sostantivo, non corrisponde alla sensibilità poetica dell’autore, che “sentiva” quel “**tù**a” come fortemente rilevato (in corrispondenza con “gli occhi **tuò**i” e “e **tù**, **liè**ta e pensòsa” dei versi successivi); pertanto quel “tua” richiede l’accento. Così enunciato (“quel **tèmpo** della **tù**a **vità** mortàle”) il verso è dunque un esempio di **endecasillabo di sesta e settima**, accentazione che costituisce, come vedremo, una cifra stilistica consueta e propria di Leopardi.

Un altro caso, in cui è apparentemente difficile contemperare il ritmo poetico e l'enunciato concettuale, è l'altrettanto celebre *incipit* "Chia/re, / fre/sche e / dol/ci ac/que" della canzone petrarchesca, un **settenario** che presenta una **sinalefe** nella sesta posizione, proprio quella con l'accento fondamentale della penultima. Orbene, se da un lato è sgradevolissimo pronunciare le ultime tre sillabe "dolciàcque", d'altra parte non si possono neppure separare le due vocali "i" e "a", **creando uno iato** che trasformerebbe il verso in un ottonario. C'è pertanto un problema di interpretazione orale, che richiede di sottolineare sia l'accento di "**dòlci**", sia quello consecutivo di "**àcque**", scivolando insensibilmente sulla sillaba finale di "dol(ci)". Questi esempi delle difficoltà (ma ce ne sono di più frequenti e complesse, come la lettura degli *enjambements*, su cui non è qui il caso di soffermarci) legate alla declamazione, non sono ovviamente destinati ai bimbi di 8-12 anni, trattandosi di una tematica interpretativa al di fuori della loro possibilità di comprensione; ci premeva tuttavia richiamare ai loro insegnanti lo stretto legame fra l'**interpretazione** (o **esecuzione**; e quindi la **fruizione**) della poesia, e la **consapevolezza dei suoi aspetti prosodici**, tra i quali l'accentazione costituisce una delle condizioni primarie. Come educare alla musica impone innanzitutto l'insegnamento delle note e dei loro accordi, così l'educazione alla poesia deve iniziare con l'individuazione delle sue componenti costitutive, che sono **ritmico-accentuative**. Certo, per interpretare adeguatamente una sonata di Beethoven non è sufficiente saperne leggere le note e riconoscerne la tonalità; ma non è neppure possibile eseguirla ignorandone quei fondamentali elementi tecnici. Perciò l'insegnamento della musica inizia con il **solfeggio**, che ne consentirà la decifrazione; e a noi sembra che il **solfeggio della poesia**, inteso come **scansione e accentazione dei versi**, sia la base della sua futura fruizione: solo dopo aver imparato a riconoscere la struttura dei versi (cioè le **componenti della loro musicalità**), gli studenti saranno in grado di cogliere la loro complessa organizzazione nelle varie forme e con i vari strumenti espressivi di cui si sono avvalsi i poeti, e di leggere le loro opere con consapevole diletto, eventualmente approfondendo la metrica di secondo livello.

## 1. Versi ad accentazione fissa

Per alcuni versi la **posizione degli accenti principali** si è stabilizzata, almeno dal '700 in poi (in precedenza, tranne l'ottonario, erano poco usati) in uno **schema fisso**: a parte i versi più brevi (il **trisillabo e il quadrisillabo**), che sono usati (raramente) in combinazione con altri versi, ed hanno **il solo accento sulla penultima**, i versi ad accentazione fissa sono tutti i **parisillabi** (che Dante definiva "rozzi" per la loro scarsa possibilità di articolazione sonora; v. *De vulgari eloquentia*, II, 5, 7): il **senario**, l'**ottonario** e il **decasillabo**. I primi due, come abbiamo visto, hanno un accento tonico rispettivamente sulla **seconda e quinta**, e sulla **terza e settima sillaba**; quanto al **decasillabo**, usato spesso dal Manzoni, esso presenta di norma accenti tonici sulla **terza**, la **sesta** e la **nona** sillaba: "S'o/de a / **dè**/stra u/no / **squil**/lo / di / **tròm**/ba, // a / **si/nì**/stra / ri/**spòn**/de u/no / **squil**/lo" (*Il conte di Carmagnola*, Coro dell'atto II, vv. 1-2).

Anche il **novenario** (a parte qualche variazione in Pascoli) ha generalmente accenti fissi sulla **seconda, quinta e ottava** sillaba: "il / **còn**/ca/vo / **ciè**/lo / sfa/**vil**/la": la poesia *X Agosto* di Pascoli, da cui è tratto questo verso, è composta da **decasillabi** e **novenari** alternati, e può costituire un ottimo esercizio per l'individuazione di questi due schemi.

Teniamo a precisare che, dal punto di vista didattico, non è importante che gli allievi **imparino astrattamente** gli schemi dei versi dall'accentazione fissa, quanto che, **soffeggiandoli, individuino la posizione degli accenti**: in ciò consiste l'obiettivo con cui introdurre la nozione di **schema accentuativo**, il che è inizialmente più agevole con composizioni dall'andamento un po' cantilenante, quali risultano essere, ad esempio, le poesie di ottonari. Tale addestramento può efficacemente svolgersi nel corso della quarta classe di scuola primaria. Solo quando gli allievi avranno imparato a solfeggiare i versi, facilitati dalla regolarità dell'accentazione fissa, potranno prendere confidenza, **nel corso della quinta classe**, con la complessa struttura dei versi più importanti della nostra tradizione letteraria, la quale, come ora vedremo, è soprattutto occupata dall'**endecasillabo** e dal **settenario**.

## 2. Versi ad accentazione variabile: il settenario e il quinario

### Pianto antico

L'ál/be/ro a / cui / ten/dè/vi  
 la / par/go/lèt/ta / mà/no,  
 il / vèr/de / me/lo/grà/no  
 dai / bèi / ver/mì/gli / fiòr,

nel / mù/to òr /to / so/lin/go  
 rin/ver/dì / tùt/to or / ò/ra,  
 e / giù/gno / lo / ri/stò/ra  
 di / lù/ce e / di / ca/lòr

Nel solfeggiare questi celebri settenari di Carducci, gli allievi coglieranno subito che, oltre all'**accento fisso sulla sesta sillaba**, essi hanno altri accenti tonici, che sono in posizioni che differiscono quasi ad ogni verso. Ed infatti il settenario è un verso nel quale, oltre all'accento fondamentale sulla **sesta**, i poeti hanno usato la massima libertà nel collocare almeno **un altro accento** (ma spesso anche altri due) **tra la prima e la quarta sillaba**. Lo definiremo quindi ad **accentazione variabile**. Pur essendo abbastanza frequenti poesie formate da soli settenari (ad esempio *Pianto antico*; ma anche le **odi** di Parini, di Foscolo, di Manzoni), fin dai tempi di Dante questo verso è stato strettamente associato all'**endecasillabo** (del quale, come vedremo, è parte), e utilizzato, insieme con quest'ultimo, nelle **canzoni**, che erano considerate la **forma poetica** più alta. Tale accostamento trovò in Petrarca la più autorevole consacrazione, ed è rimasto in auge per tutto il corso della nostra produzione letteraria, dai madrigali del Tasso alle canzoni libere di Leopardi. Quanto al **quinario**, altro verso ad accentazione variabile, esso ha sempre, com'è ovvio, l'accento sulla **quarta sillaba**, che può anche essere l'unico accento tonico; ma può averne anche un altro su **una qualsiasi della prime tre**. Inizialmente usato nel Duecento con i settenari e gli endecasillabi nella canzone (ma poi abbandonato), lo si trova di rado come verso autonomo (ad es. in testi teatrali per musica), ma è assai importante, come vedremo, perché è parte dell'endecasillabo.

### 3. L'endecasillabo

La trattazione didattica dell'**endecasillabo e la familiarità con la sua scansione**, nonostante il carattere tecnico ed apparentemente specialistico delle nozioni che verremo esponendo, costituiscono l'**obiettivo fondamentale** di questi nostri appunti. Riteniamo infatti che solo se gli studenti svilupperanno la capacità di **eseguire consapevolmente** questo verso, individuando la posizione dei suoi accenti, il ritmo della poesia italiana potrà diventare significativo al loro orecchio. Esso fu definito da Dante il verso “evidentemente più splendido, sia per la durata nel tempo che per la capacità di contenere significati, costruzioni e vocaboli, la bellezza delle quali cose tutte si moltiplica in quello più che negli altri versi” (*De vulgari eloquentia*, II, 5, 3; trad. di M. Tavoni). Se si tiene conto che, oltre ai canzonieri già citati, la stragrande maggioranza dei “classici” della nostra letteratura (tutti i poemi, dalla *Divina Commedia* all'*Orlando Innamorato* e al *Furioso*, alla *Gerusalemme Liberata*, al *Giorno* ecc., il teatro di Alfieri e Manzoni, i *Sepolcri*, per non citare che alcune delle opere più note) sono stati composti quasi esclusivamente in endecasillabi, si capirà facilmente che **la familiarità con questo verso**, benché sia di solito molto scarsa nel pubblico dei lettori, anche colti, **è una indispensabile chiave di accesso alla tradizione poetica italiana**. Purtroppo è facile constatare che, nonostante lo studio *per excerpta* di tanti capolavori sia previsto nei programmi scolastici di tutte le scuole secondarie superiori (a volte perfino in quelle inferiori), **la frequentazione** di essi, oltre ad essere troppo spesso indigesta per gli studenti, è **riservata quasi esclusivamente agli specialisti** di cose letterarie; sicché la stessa imposizione scolastica sembrerebbe essere assai poco giustificata. È una disaffezione che accomuna, nello stesso calderone di “mattoni”, ponderosi trattati politico-filosofici e godibilissimi romanzi *fantasy* come l'*Orlando Furioso*, ed è certamente legata, da un lato, allo scarto tra la lingua letteraria pre-manzoniana e l'italiano contemporaneo; distanza che costituisce, è vero, un ricorrente ostacolo alla ricezione della nostra storia letteraria da parte degli studenti, ma che potrebbe trasformarsi in una preziosa occasione di alta formazione intellettuale

di massa se venisse presentata come la “condizione” per poter godere degli inesauribili tesori della poesia, di cui noi Italiani siamo eredi e beneficiari. Ma, dall’altro lato, ciò non può avvenire se si ignorano i rudimenti stessi dell’arte poetica, tra i quali **la struttura dell’endecasillabo** è una componente fondamentale; e non c’è età più fertile dell’infanzia per la sua assimilazione, che va pertanto perseguita, nonostante che nell’orientamento pedagogico degli operatori scolastici si sia ormai diffusa la svalutazione della funzione formativa della poesia, di pari passo con l’apodittica affermazione del valore preponderante degli insegnamenti dell’asse scientifico (o tuttalpiù delle lingue straniere); sicché le nozioni di metrica sono spesso avvertite dagli stessi docenti di lettere come cascami di una cultura umanistica definitivamente tramontata. Salvo poi **lamentare** accoratamente **la progressiva perdita di competenze lessicali** e il generale **impoverimento delle capacità argomentative** degli alunni. Orbene, noi siamo convinti che se un ragazzino sa riconoscere la differenza tra due versi, è anche motivato a fare balzi d’intuizione per capire ciò che hanno da dirgli i poeti, spesso con parole **difficili ma belle**; e non solo le sue **competenze linguistiche aumenteranno** sensibilmente, ma il suo **rapporto con il sapere** tutto ne risulterà enormemente arricchito.

### 3.1. Accenti fondamentali: endecasillabi a maggiore e a minore

Nel / mèz/zo / del / cam/mìn // di / no/stra / vî/ta,  
mi / ri/tro/vài // per / u/na / sèl/va o/scù/ra...”.

Il solfeggio dei primi due versi della *Divina Commedia* non dovrebbe presentare difficoltà per gli scolari della quinta classe di scuola primaria. Rileveranno che si tratta di due **endecasillabi piani**, con il canonico accento sulla **decima sillaba** (su “vîta” e “oscùra”; *en passant*, noteranno che il secondo di essi presenta una sinalefe nella nona posizione). Costateremo con loro, a questo punto, che gli accenti tonici delle altre parole dei versi cadono nel primo sulla **seconda e sesta sillaba**, nel secondo sulla **quarta e ottava**. (C’è anche un accento sulla “o” di “nostra”, ma è molto debole, perché solita-

mente si pronunciano atoni gli aggettivi possessivi che precedono il nome). Si farà notare, a questo punto, che **in entrambi i versi è presente un settenario**: “Nel mezzo del cammin” è un settenario tronco, “per una selva oscura” è un settenario piano; ma è altresì **presente in entrambi un quinario**: “di nostra vita” è un quinario piano, “mi ritrovai” è un quinario tronco. Si potrà così enunciare una **costante ritmica** che sta all’origine di questo verso: **l’endecasillabo si compone di due emistichi (= mezzi versi), un quinario e un settenario** (o **un settenario e un quinario**), dei quali il secondo inizia subito dopo l’accento fondamentale sulla penultima sillaba del primo. Pertanto, **se il settenario precede il quinario, avremo un accento fondamentale sulla sesta sillaba** (“Nel mezzo del cammìn”); **se il quinario precede il settenario, avremo un accento fondamentale sulla quarta sillaba** (“mi ritrovài”).

È facile prevedere l’obiezione che  $5+7=12$  e non 11. Infatti in origine i due emistichi di cui parliamo si fondevano nella sillaba d’incontro. Nel caso dei due versi presi in esame, i due primi emistichi sono **entrambi tronchi**, e dunque l’ultima sillaba del primo, che è assente, coincide con la prima del secondo. Molto spesso la fusione avviene **per effetto di una sinalefe**. Ad esempio: “Ahi / quan/to a / dir / qual / e/ra è / co/sa / du/ra // e/sta / sel/va / sel/vag/**gia ed** / a/spra e / forte” (*Inferno*, I, 3-4) iniziano entrambi con un settenario (“Ahi quanto a dir qual era” e “esta selva selvaggia”). Il quinario successivo di entrambi (“è cosa dura” e “ed aspra e forte”) ha la sillaba iniziale in sinalefe con la settima sillaba del settenario, e dunque la somma delle sillabe è comunque 11. Va detto tuttavia che l’esigenza ritmica che in origine ha dato luogo all’endecasillabo non ha comportato successivamente l’obbligo di riunire nell’endecasillabo un settenario ed un quinario riconoscibili come tali: l’essenziale è che sia **riconoscibile il primo dei due**. Ad esempio: “Tan/t’è / a/ma/ra / che / po/co è / più / mor/te”, *Inferno*, I, 7, inizia con un **quinario piano** (“Tant’è amara”, con un evidente iato tra la seconda e la terza posizione). Orbene, “che poco è più morte” non è un settenario, bensì un senario (al quale si aggiunge l’ultima sillaba di “amara”). Ma la presenza del **quinario iniziale**, che

impone l'accento sulla quarta sillaba, fa sì che si tratti comunque di un endecasillabo corretto, benché l'emistichio successivo sia un senario. Comunque, di tutta questa lunga spiegazione circa l'origine di questo verso importantissimo, l'essenziale è la determinazione dei **due accenti fondamentali**, che consente di **definire l'endecasillabo come un verso formato da undici sillabe metriche, con un accento obbligatorio sulla decima sillaba ed almeno un altro accento fondamentale o sulla quarta o sulla sesta. Se la quarta e la sesta sillaba sono entrambe atone, il verso non è un endecasillabo.** Tale norma è stata codificata dal Bembo, ed è rimasta ferrea fino all'adozione del verso libero. Per sottolinearne l'importanza, ci piace riportare il passo in cui il letterato veneziano la sancì: "Nel verso puossi gli accenti porre di modo, che egli non rimane più **verso, ma divien prosa**, e muta in tutto la sua natura...; come sarebbe, se alcun dicesse: *Voi, ch'in rime sparse ascoltate il suono* [il verso petrarchesco è, come è noto, *Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono*]; [...] ne[l] qual[e] mutament[o], rimanendo le voci et il numero delle sillabe intero, non rimane per tutto ciò né forma, né odore alcuno di verso. E questo per niuna altra cagione adiviene, se non per lo essere un solo accento levato del suo luogo in esso verso, e ciò è della quarta e sesta sillaba [...]. Ché, con ciò sia cosa che a formare il verso **necessariamente si richiegga che nella quarta o nella sesta [...] sillaba siano sempre gli accenti**, ogni volta che in qualunque s'è l'una di queste due positure non gli ha, quello non è più verso, comunque poi si stiano le altre sillabe" (P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, II, XV). La presenza obbligatoria di questa condizione ne comporta di conseguenza una seconda: in un endecasillabo **non vi sarà mai un accento rilevato sulla quinta sillaba** (come nella storpiatura del verso petrarchesco ipotizzata dal Bembo): in altre posizioni si possono incontrare due accenti consecutivi (benché la tendenza sia di evitarli, è tuttavia **frequente**, come vedremo, l'accostamento di **due accenti forti sulla sesta e sulla settima sillaba**), ma rarissimamente tra la quarta e la quinta, o tra la quinta e la sesta.

Nel presentare agli allievi l'endecasillabo, bisogna anzitutto far verificare, mediante il solfeggio, che i versi proposti come esempio



rispettino queste condizioni. Si dirà loro, nel momento in cui imparano a individuare se il verso ha l'accento sulla quarta o sulla sesta, che **se il settenario precede il quinario**, e dunque l'accento fondamentale cade sulla **sesta** sillaba, **l'endecasillabo si definisce "a maggiore"** (e cioè che inizia dall'emistichio più lungo: "Nel mezzo del cammin // di nostra vita"); **se il quinario precede il settenario**, e l'accento cade dunque sulla **quarta** sillaba, **l'endecasillabo si definisce "a minore"** (ovvero che inizia dall'emistichio più corto: "mi ritrovai // per una selva oscura"). Si può dare il caso che **sia la quarta, sia la sesta sillaba siano accentate**, come ad esempio nel terzo e quarto verso della *Commedia*: "che la diritta via era smarrita. // Ahi quanto a dir qual è era è cosa dura". In tal caso, **per stabilire se l'endecasillabo è a minore o a maggiore** si deve tener conto della **cesura**, ovvero di **una leggera pausa** che quasi tutti i versi di una certa lunghezza, soprattutto gli endecasillabi, presentano intorno alla metà, e che cade alla fine del primo emistichio: se essa si avverte **dopo la sesta sillaba**, l'endecasillabo è **a maggiore**; se la si avverte **prima**, esso è **a minore**. Ad esempio, se leggiamo "che la diritta via // era smarrita", non possiamo fermare la voce dopo "diritta", ma dobbiamo pronunciare di seguito "che la diritta via", e cioè **il settenario** con cui si apre il verso, il quale è pertanto **a maggiore**, e leggere "era smarrita" dopo una leggerissima pausa. "La donzella // vien dalla campagna" (*Il sabato del villaggio*) è invece un endecasillabo **a minore**, perché siamo portati ad accennare una leggera pausa dopo "la donzella" (che è un **quinario**), mentre sentiamo che "vien dalla campagna" è un emistichio successivo e va pronunciato senza pause.

La capacità degli allievi della quinta classe di riconoscere la distinzione tra gli endecasillabi **a maggiore** e **a minore** può essere considerata una **soddisfacente conclusione** del percorso didattico che abbiamo fin qui proposto. Per quanto ovvio, non è forse superfluo far presente che tali concetti non hanno valore in quanto **nozioni**, ma perché, **ragionando** su di essi, gli scolari sono sollecitati a **prendere confidenza**, **con il ritmo della poesia** e di coglierne il valore; sarà bene pertanto affiancare agli esempi frequenti letture di **testi poetici**, che **potranno risultare tanto più efficaci se mandati a memoria**, il che faciliterà la

verifica costante delle “regole” apprese. La familiarità così acquisita consentirà agli studenti, **dalla prima classe di scuola secondaria** (ma anche prima, nel caso di allievi molto motivati), di inoltrarsi **nell’individuazione degli accenti secondari**, che esponiamo per sommi capi nel paragrafo successivo.

### 3.2. Accenti secondari

Quando gli allievi avranno assimilato la “regola” che prevede almeno un accento tonico fondamentale sulla quarta o sulla sesta sillaba, oltre alla decima, sarà possibile introdurli (**sempre mediante il solfeggio**) all’individuazione degli **accenti secondari**, che sono quasi sempre presenti nell’endecasillabo e **costituiscono la sua varietà**, che è anche la ragione dell’affermazione di questo verso quale **strumento principe della nostra poesia**.

Normalmente in un endecasillabo le parole con un accento tonico sono più di due: **tre** nella maggioranza dei casi, ma spesso **quattro** e talora perfino **cinque**: “**fòrte percòssi ’l piè nel viso ad ùna**” è un efficace verso dell’*Inferno* (XXXII, 78); “che **ràmi e cèppi e trònchi e sàssi e zòlle**” è una delle celebri enumerazioni ariostesche (*Orlando furioso*, XXIII, 131). Si può tuttavia affermare, generalizzando, che, **accanto ai due accenti “canonici”** che abbiamo illustrato, in un endecasillabo c’è **almeno un altro accento secondario**, la cui individuazione può costituire una gratificante abilità per lo scolaro, che va perciò allenato a scoprirla mediante il solfeggio. La determinazione della posizione di un **terzo accento** (secondario) definisce di norma **sette diverse figure di endecasillabi, quattro a maggiore e tre a minore**.

#### a) Endecasillabi a maggiore

Se un endecasillabo presenta un accento fondamentale sulla **sesta sillaba** (oltre, ovviamente, che sulla decima), la prosodia italiana richiede che su una delle prime quattro sillabe vi sia un accento tonico **secondario** (termine che, si badi bene, non vuol dire che non sia importante, ma solo che non è essenziale a costituire il verso): esso cadrà pertanto **tra la prima e la quarta posizione** (come abbiamo visto,

è escluso un accento tonico sulla quinta: se c'è, come di rado accade, esso va pronunciato senza enfasi), e si verificheranno **quattro figure possibili di endecasillabo a maggiore**: 1) 1<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>; 2) 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>; 3) 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>; 4) 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>.

Diamo tre esempi per ciascuna combinazione, segnalando, **nel caso 4**, la **cesura** con //.

1) 1<sup>a</sup> - 6<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup>:

“**sù**rgono innumeràbili faville”, *Paradiso*, XVIII, 101;

“figlia del maggior **rè** ch'abbia il levànte”, *Orlando Furioso*, XXIII, 120;

“**pà**ssero solitàrio, alla campàgna”, *Il passero solitario*;

2) 2<sup>a</sup> - 6<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup>:

“La **glò**ria di colùì che tutto **mò**ve”, *Par.*, I, 1;

“e vùde in su l'entràta de la **grò**tta”, *Orl. Fur.*, XXIII, 107;

“ed **è**rra l'armonìa per questa **và**lle”, *Il passero solitario*;

3) 3<sup>a</sup> - 6<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup>:

“ben **tetrà**gono ai **cò**lpi di sventùra”, *Par.*, XVII, 24

“Era **què**sta la **cà**sa ove **Medò**ro”, *Orl. Fur.*, XXIII, 116;

“su la **scà**la a **filà**r la vecchierèlla”, *Il sabato del villaggio*;

4) 4<sup>a</sup> - 6<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup>:

“nel doloròso **cà**rcere, // ed io **scò**rsi”, *Inferno*, XXXIII, 56

“ch'al cavalìer di **Spà**gna // fece **mò**tto”, *Orl. Fur.*, I, 18;

“e novellàndo **vièn** // del suo buon **tè**mpo”, *Il sabato del villaggio*.

## b) Endecasillabi a minore

Se un endecasillabo ha gli accenti fondamentali sulla **quarta e decima sillaba**, per la prosodia italiana si sente solitamente l'esigenza di un accento secondario rilevato tra la **sesta e l'ottava sillaba** (di rado sulla nona, sempre per la tendenza ad evitare accenti consecutivi). Si avranno così **tre figure di endecasillabo a minore**: 5) 4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>; 6) 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>; 7) 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>.

Anche di queste tre combinazioni diamo tre esempi ciascuna, segnalando con // la cesura nel caso 5:

5) 4<sup>a</sup> – 6<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup>:

“quel peccatòr, // forbèndola a’ capèlli”, *Inferno*, XXXIII, 2;  
 “di sudor pièno, // e tùtto polveròso”, *Orlando Furioso*, I, 14;  
 “e seco pènsa // al dì del suo ripòso”, *Il sabato del villaggio*;

6) 4<sup>a</sup> – 7<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup>

“E come quèi, che con lèna affannàta”, *Inf.*, I, 22;  
 “Lo strano còrso che tènne il cavàllo”, *Orl. Fur.*, XXIII, 100;  
 “pur festeggiàndo il lor tèmpo migliòre”, *Il passero solitario*;

7) 4<sup>a</sup> – 8<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup>:

“Mi ritrovài per una sèlva oscùra”, *Inf.*, I, 2;  
 “molti arbuscèlli ’n su l’ombròsa riva”, *Orl. Fur.*, XXIII, 102;  
 “sì ch’a miràrla intenerisce il còre”, *Il passero solitario*.

### c) Varietà dell’accentazione secondaria

Tutti gli endecasillabi della tradizione letteraria italiana sono riconducibili ad uno dei sette schemi suddetti: per evidenziarlo, abbiamo portato degli esempi tratti da tre poeti di epoche diverse. Pertanto, dopo aver insegnato agli allievi a **distinguere** tra endecasillabi a maiore e a minore, sarà possibile addestrarli a **riconoscere lo schema** al quale essi appartengono, raggiungendo l’obiettivo di renderli **consapevoli del ritmo**. Essi saranno così preparati a fare, **nel corso della scuola secondaria**, il passo ulteriore, che consisterà nel cogliere, **insieme con la regolarità, la ricchezza** della poesia. La presenza degli schemi che abbiamo illustrato **non significa** assolutamente **monotonia**. **Come sempre avviene nell’arte**, lungi dal costituire un impedimento, **le regole potenziano la creatività**: nel caso della nostra letteratura ciò si realizza grazie alle infinite risorse offerte dalla **varietà prosodica della sillabazione italiana**. Infatti i sette schemi che abbiamo presentato sono

moltiplicati dalle possibili variazioni dell'**accentazione secondaria**: i tre accenti canonici, individuati nelle sette figure di riferimento, sono spessissimo accompagnati da **altri accenti, più o meno rilevati**, che sta alla sensibilità del lettore-interprete valorizzare.

Intanto c'è da dire che assai sovente, quando c'è un accento sulla quarta sillaba, ce n'è anche un altro **sulla prima o sulla seconda**: “E **còme quèi** che con lena affannata, // **uscìto fuòr** del pelago alla riva, // si **vòlge all'acqua** perigliosa e guata”, *Inferno*, I, 22-24. Analogamente, si trovano spesso accenti **sia sulla sesta, sia sull'ottava**: “così l'ànimo **mìo**, ch'ancòr fuggiva”, *Inferno*, I, 25 (qui vi sono anche accenti su **seconda e terza**).

Un caso speciale da rilevare è la frequente presenza di due accenti consecutivi sulla **sesta e sulla settima** sillaba, che **sottolinea la scansione del settenario e del quinario**. Questa particolare accentazione (che può verificarsi in qualunque endecasillabo a maggiore, o in quelli del tipo 5), è già presente in Dante: “quando i cavalli al **cièlo èrti** levorsi”, *Inferno*, XXVI, 36. Ma divenne frequente nell'Ottocento: è assai utilizzata dal Monti: “Donna, dell'alma **mìa pàrte** più cara, // perché muta in **pensòso àtto** mi guati”, *Per l'onomastico della sua donna*; nei *Sepolcri* di Foscolo sono più di 50 (su 295) gli endecasillabi con questo nesso: “A egregie cose il **fòrte ànimo** accendono”. Frequentissimi anche in Leopardi: “Ecco il Sol che **ritòrna, ècco** sorride // per li poggi e le **vìlle. Àpre** balconi, // apre terrazzi e logge la famiglia; // e, per la via **corrènte, òdì** lontano // tintinnio di sonagli...” (*La quiete dopo la tempesta*). A proposito di Leopardi, va anche segnalato che egli utilizza l'accento sulla 7<sup>a</sup> quasi esclusivamente dopo quello sulla 6<sup>a</sup>, ed è quasi del tutto assente, nei suoi endecasillabi, il tipo **a minore 6**), ovvero con gli accenti di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> (quello da noi citato dal *Passero solitario* è uno dei rarissimi che abbiamo riscontrato). Quest'ultimo tipo di verso è stato normalmente utilizzato fino a tutto il '500, ma è progressivamente caduto in disuso presso molti poeti, forse perché sembra effettivamente presentare, rispetto agli altri schemi, una sorta di **stonatura ritmica**, che è possibile cogliere, nel passaggio **dal quinto al sesto tipo**, nel seguente **sonetto**, che abbiamo composto, a

puro scopo didattico, per concludere questi appunti e riassumere in sequenza i sette tipi di endecasillabo menzionati. Abbiamo preso lo spunto da sette tra i più grandi compositori della storia della musica, l'arte idealmente più vicina alla poesia, di ciascuno dei quali abbiamo dato, in ordine cronologico, una (approssimativa) definizione in due versi di un tipo differente.

### Scherzo (canone a sette voci)

- A maggiore** 1) 1<sup>a</sup> – 6<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup> **M**istico costruttore di armonie,  
**B**àch fu l'inarrivabile artigiano.
- 2) 2<sup>a</sup> – 6<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup> Fu **M**òzart d'ogni gènere sovrano,  
 con **cl**àssiche, perfètte geometrie.
- 3) 3<sup>a</sup> – 6<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup> Si esaltò in travolgenti sinfonie  
 di Beethòven il gènio sovrumano.
- 4) 4<sup>a</sup> – 6<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup> Dell'incompreso **Sch**ùbert, da ogni bràno  
 sgorgan struggente cànuto e melodie.
- A minore** 5) 4<sup>a</sup> – 6<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup> Per mondi arcàni, **fin** nella follia,  
 si inoltrò **Sch**ùmann, sòmmo visionario.
- 6) 4<sup>a</sup> – 7<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup> Vibra in **Chop**in, il sognante poeta  
 del pianofòrte, una mèsta elegia;
- 7) 4<sup>a</sup> – 8<sup>a</sup> – 10<sup>a</sup> ed anche in **Br**àhms, così impetuoso e vario,  
 soffusa alèggia una poesia segrèta.

Per confortare i colleghi insegnanti che nutrissero qualche perplessità circa l'adeguatezza del percorso fin qui seguito ad un pubblico di bambini di 8-12 anni, pur avendo già più volte affermato la nostra fiducia nei piccoli discenti, vogliamo citare la conclusione di un'intervista rilasciata da Italo Calvino. L'intervistatore poneva allo scrittore molte e diverse domande su come egli si prefigurasse il prossimo millennio, allora ancora lontano una ventina d'anni, spaziando tra vari temi (la vecchiaia, il conflitto generazionale, l'educazione dell'infanzia, lo spazio della musica, il rapporto con l'ambiente, il ruolo della fantasia, dell'amore, della gelosia, della cultura, della rivoluzione femminile...). Ebbene, al termine del lungo interrogare e rispondere, l'intervistatore poneva quest'**ultima domanda**: "Italo Calvino, **tre chiavi, tre talismani per il 2000**". La risposta, del tutto inopinata in quel vario contesto problematico, era la seguente: "Mah! **Imparare delle poesie a memoria, molte poesie a memoria**; da bambini, da giovani, da vecchi. Le poesie fanno compagnia, uno se le ripete mentalmente; e poi lo sviluppo della memoria è molto importante. **Secondo: puntare sulle cose difficili**, eseguite alla perfezione, le cose che richiedono sforzo; diffidare della facilità, della faciloneria, del fare tanto per fare. **E combattere l'astrattezza del linguaggio**, che ci viene imposto ormai da tutte le parti. **Puntare sulla precisione, tanto nel linguaggio, quanto nelle cose che si fanno**. Terzo: sapere che tutto quello che abbiamo può esserci tolto da un momento all'altro. Con questo non dico mica di rinunciare a niente; anzi, godiamocelo più che mai, però sapendo che da un momento all'altro tutto quello che abbiamo può sparire in una nuvola di fumo". (I. Calvino, *Le età dell'uomo*, intervista di Alberto Sinigaglia, raccolta nel volume *Vent'anni al Duemila*, Eri, Torino 1982, pp. 21-28 e riportata nel II vol. dei *Saggi* di I. C. nella collana mondadoriana dei Meridiani, pp. 2860-2872)

