

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea Magistrale in Italianistica

**LA RIMA:
DALLA METRICA ALLA PEDAGOGIA
CON UN'INDAGINE SU GIANNI RODARI**

Tesi di laurea in Metrica

Relatore:

Prof. STEFANO COLANGELO

Presentata da:

ALICE DELLA SANTA

Correlatore:

Prof. FABRIZIO FRASNEDI

Sessione III

Anno Accademico 2011 – 2012

Indice

Introduzione	4
--------------------	---

Parte prima: la rima metrica

Capitolo Primo	9
-----------------------------	---

Il contesto folklorico	9
-------------------------------------	---

1.1. Dal valore potenziale all'atto funzionale della rima	9
---	---

1.1.1. <i>L'omofonia parallela soddisfa "il principio di piacere"</i>	10
---	----

1.2. La rima transita dalla prosa retorica al verso.	14
---	----

1.2.1. <i>L'innografia cristiana</i>	15
---	----

1.3. La differenza fra prosa e poesia risiede nel verso	17
---	----

1.3.1. <i>La sintassi</i>	17
---------------------------------	----

1.3.2. <i>L'artificio retorico della rima</i>	18
--	----

1.3.3. <i>Il verso crea il divario</i>	18
---	----

1.3.4. <i>La rima portatrice di un nuovo significato</i>	20
---	----

1.3.5. <i>Metro e ritmo</i>	24
------------------------------------	----

1.4. Dal proto verso indoeuropeo alla versificazione medievale.	25
--	----

1.4.1. <i>Il proto verso e la clausola quantitativa</i>	25
---	----

1.4.2. <i>La ritmica sillabica</i>	28
---	----

1.4.3. <i>La rima rafforza la struttura del nuovo verso sillabico</i>	29
--	----

1.4.4. <i>Uso spontaneo della rima</i>	30
---	----

1.5. La rima diventa un elemento strutturante	34
---	----

1.5.1. <i>La censura preventiva della comunità linguistica salva la rima</i>	34
---	----

1.5.2. <i>Un esempio del passaggio a funzione strutturante della rima. Il verso slavo</i> . 35	
--	--

Capitolo Secondo	37
-------------------------------	----

Il contesto letterario	37
--------------------------------------	----

2.1. La rima nella poesia delle origini.	37
---	----

2.1.1. <i>La lirica provenzale.</i>	40
2.1.2. <i>La scuola siciliana.</i>	41
2.1.3. <i>La ballata.</i>	43
2.1.4. <i>Dante.</i>	48
2.1.5. <i>Petrarca e l'irrigidimento delle forme.</i>	56
2.2. Lo sviluppo della rima tra Rinascimento e Barocco.....	64
2.2.1. <i>Lo sperimentalismo di Matteo Maria Boiardo.</i>	65
2.2.2. <i>La prima grande rivoluzione formale della poesia italiana nel Cinquecento.</i>	72
2.2.3. <i>Primi esperimenti di metrica barbara del XV sec.</i>	77
2.2.4. <i>Le innovazioni seicentesche sulla scia del Chiabrera.</i>	79
2.3. Nel Neoclassicismo la rima cede il posto al verso sciolto.	85
2.3.1. <i>Il Metastasio e la metrica nel Melodramma.</i>	85
2.3.2. <i>L'endecasillabo sciolto di Ugo Foscolo.</i>	87
2.3.3. <i>Leopardi e la canzone libera.</i>	90
2.3.4. <i>Carducci e la metrica barbara.</i>	97
2.4. Il Novecento attribuisce un nuovo ruolo alla rima.	103
2.4.1. <i>Gabriele D'Annunzio e la strofe lunga.</i>	103
2.4.2. <i>Pascoli.</i>	107
2.4.3. <i>Tendenze rimiche novecentesche.</i>	111

Parte seconda: la rima pedagogica

Capitolo Terzo	127
-----------------------------	-----

Educare alla meraviglia.	127
---------------------------------------	-----

3.1. Le parole raccontano tante storie, dall'ascolto alla scrittura.	131
3.2. Ritmo di senso	135
3.3. Dal testo argomentativo a quello poetico, passando per la retorica.	140
3.4. La rima: un parallelismo in atto fra suono e significato.	147

Capitolo Quarto	156
------------------------------	-----

Gianni Rodari e la sua didattica del linguaggio creativo.....	156
4.1. Importanza del gioco per l'educazione di una mente creativa.	156
4.1.1. <i>Gianni Rodari e la morale positiva</i>	158
4.2. Il gioco verbale consente di attivare la creatività della mente.....	162
4.2.1. <i>“Grammatica della fantasia”</i> : teoria delle tecniche creative.....	165
4.2.2. <i>Il “Binomio fantastico”, principale tecnica dell’arte d’inventare.....</i>	167
4.3. <i>Nonsense</i> , proverbi e filastrocche diventano metodi d’apprendimento linguistico.....	171
4.3.1. <i>Il “Libro degli errori” e l’ortografia creativa</i>	182
4.4. Gianni Rodari e le esperienze poetiche del Novecento.	188
Conclusioni.....	193
Bibliografia:.....	196
Ringraziamenti.....	201

Battendo a macchina

“Mia mano, fatti piuma:
fatti velo; e leggera
muovendoti sulla tastiera,
sii cauta. E bada, prima
di fermare la rima,
che stai scrivendo d’una
che fu viva e fu vera [..]”¹

¹ G. Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2010, p. 204.

Introduzione

La rima è l'oggetto di studio di quest'indagine. Attraverso un percorso evolutivo del suo ruolo, si cerca di dimostrare la capacità di questa figura metrica, di costituire un ponte fra espressione e contenuto. Si vuole inoltre mostrare come, grazie a questa relazione che essa crea, l'impiego della rima in ambito educativo – pedagogico, permetta di far “reagire creativamente il bambino al visibile”².

Nella prima parte si considera la rima in quanto figura metrica, e se ne fa un'analisi formale partendo dal contesto folklorico. Il folklore, in linea generale, ha sempre fatto uso della rima nei suoi proverbi, nei detti popolari e nelle formule magiche. Le ha attribuito il ruolo di trasmittitrice del «buon senso» comune e di saggezze popolari, attraverso un'improvvisazione orale, che non prevedeva competenze particolari da parte dell'ascoltatore. La rima popolare consentiva di collegare versi fra loro paralleli, grazie all'omofonia finale che la caratterizzava. Andava così ad accostare parole di uso quotidiano, che nella loro lontananza semantica, generavano una saggezza tramandata dalla tradizione. Oltre a soddisfare “il principio di realtà”³, attraverso la trasmissione del messaggio, divertiva l'orecchio dell'ascoltatore assecondando così il “principio di piacere”. Dopo una presentazione delle varie ipotesi linguistiche, che cercarono di attribuire l'origine della rima a qualche lingua antica, si analizza la sua presenza all'interno dell'innografia cristiana, che determinò il passaggio immediato del suo utilizzo nei versi poetici. Si cerca di mostrare il limite che intercorre fra prosa e poesia, campi in cui la rima è impiegata fin dall'origine. La prosa retorica dei sofisti è il primo ambito in cui se ne fece uso, e solo attraverso i canti cristiani se ne vide l'utilizzo all'interno del campo poetico. Per entrare in poesia la rima dovette

² G. Rodari, *La grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 15.

³ E. Norden, *La prosa d'arte antica*, Roma, Salerno, 1986, pp.817-818.

aspettare la grande rivoluzione linguistica che, col passaggio da quantitativa a sillabica, trovò nella rima quella clausola ritmica che permise di rafforzare il nuovo verso poetico nascente. La rima, dal semplice uso istintivo degli scritti popolari, diventava consapevole mezzo per strutturare e organizzare il nuovo verso poetico, entrando così «a pieno titolo» nella letteratura colta. Si fa, dunque, una disamina all'interno del contesto letterario, dove la poesia colta fa della rima un uso estensivo e consapevole. Qui, si cerca di fare un'indagine trasversale della sua evoluzione, partendo dalla poesia delle origini che, nel suo poliformismo iniziale, arrivò a istituzionalizzarla dentro rigide strutture metriche. In seguito tanto più la rima era ricercata e artificiosa, tanto maggiore era l'abilità del poeta e la qualità del componimento. Fin quando, durante il neoclassicismo, si cominciò, con la riconsiderazione generale del verso poetico, a ritenerla, nelle sua qualità strutturali e demarcative, come ostacolo per il libero fluire del pensiero all'interno del testo poetico. Nell'Ottocento il verso si libera, e l'architettura del testo è definita volta per volta, in seguito alla scelta del singolo autore. Si abbandonava così, quella componente convenzionale, quel patto tra poeta e lettore che rappresentava il presupposto insostituibile della metrica tradizionale. Cadeva l'idea di una metrica intesa come «griglia compositiva», e la rima di conseguenza regrediva al rango di figura retorica, ritornando alle origini delle sue funzioni, cioè, quando nella prosa antica marcava i punti di maggiore pateticità. Il rigetto completo avveniva nel Novecento. Secolo, più degli altri, in cui ogni scelta culturale non poteva non prescindere dal contesto storico, che nel suo mutare rapido e continuo, produceva spaesamenti emotivi che si riflettevano con evidenza in campo poetico. Per quel che riguardava la metrica, benché il verso sciolto fosse dominante, ritornava un poliformismo, in seguito ai vari esperimenti di metrica barbara, che rimetteva in discussione lo stesso ruolo della rima. La rima diventava ritmica, cioè consentiva di creare delle associazioni fra parole non

solo di suono ma anche di senso. Il senso che la rima ritmica generava corrispondeva al punto di vista del poeta sul mondo, spesso anche al sentimento che la sua quotidianità gli trasmetteva.

Si passa quindi alla seconda parte di questa indagine, che cerca di analizzare la rima in senso pedagogico. Nel terzo capitolo, “educare alla meraviglia”, si pone il fulcro del discorso sull’importante ruolo che ha la meraviglia nell’acquisizione di nuove conoscenze. Essere in grado di meravigliarsi consente di concentrare l’attenzione su qualche cosa che prima non era stato colto, o perché divenuto ordinario o perché non si era stati degli attenti osservatori. Tutto ciò riguardo alla lingua, alla sua capacità di mettere in contatto non solo con la realtà circostante, ma di far conoscere molte cose invisibili. Le parole, sue principali mezzi comunicativi, diventano dei trasmettitori di senso. La parola non deve essere presa nella sua singolarità, ma nella capacità d’allargare il significato reale entrando in relazione con altre parole. Su questo punto il collegamento con la rima è diretto, soprattutto con la rima ritmica, che nelle sue associazioni determina una nuova possibile realtà, un nuovo possibile significato. Ciò deriva non solo dall’associazione fra i significati portati dalle singole parole che si legano fra loro, ma dallo stesso ritmo che insieme generano. Il ritmo, l’aspetto sonoro delle parole, spesso non è considerato come portatore di senso, mentre, invece, una determinata comunicazione è consentita non solo dall’accostamento di certe parole scelte per significato, ma dal ritmo sensato che quelle stesse parole creano assieme. L’accostamento di parole, benché prese da campi semantici differenti, trova un parallelo, un punto d’incontro, nell’omofonia finale che le unisce, consentendo così, di attivare una ricerca verso un nuovo significato da parte di chi le legge. La rima, col suo richiamo fonico, permette di produrre meraviglia nel bambino che, concentrando l’attenzione su quel punto, riesce oltre ad entrare in contatto con le parole, a superarle. Tutto ciò permette di educare la mente del bambino, non solo rendendolo cosciente della potenzialità della sua

lingua, ma anche delle sue potenzialità intellettive. La rima, espediente metrico e retorico, diventa con Gianni Rodari metodo creativo – educativo. Il quarto capitolo si concentra nella sua interezza in un'indagine sulle tecniche rimiche applicate dal poeta, pedagogo e giornalista Rodari. Con le sue opere, si riesce a mostrare nel concreto la potenzialità della lingua, l'importanza delle parole e come il senso di un qualsiasi messaggio linguistico sia trasmesso attraverso il connubio suono – significato.

Prima Parte

La rima metrica

Capitolo Primo

Il contesto folklorico

1.1. Dal valore potenziale all'atto funzionale della rima.

In qualsiasi lingua, esiste in potenza, una tendenza a collegare parti del verso o versi interi, fra loro, per mezzo di sillabe aventi lo stesso suono. Le ricerche dei linguisti su lingue di popoli primitivi, o rimasti estranei alla cultura europea, avvalorano l'idea che la rima non fu un'invenzione, ma un processo linguistico che andò lentamente diffondendosi in ogni lingua di derivazione indoeuropea. La sua presenza in lingue di origine non indoeuropea come l'arabo, e nella poesia sia turca sia persiana, fa pensare che la rima possa essere stata un'importazione straniera. La presenza di analogie, seppur fra lingue distanti, non ha confuso i linguisti, che anzi hanno usato questi indizi come fonti d'indagine. Presupponendo che la rima non fu un'invenzione di un determinato popolo, ma che esistesse in potenza in qualsiasi lingua, cosa ha permesso la messa in atto di tale potenzialità? E soprattutto, da dove è partito l'*input* per tale attivazione?

Il primo dato certo viene dall'innografia latina. Infatti, già in epoca imperiale, la rima era presente nei versi cristiani, e come la storia

antica insegna, fu proprio l'azione cristiana a ricreare un tessuto connettivo fra tutti i popoli che erano appartenuti all'Impero Romano d'Occidente, dopo che questo cadde sotto il peso dei barbari e delle sue inefficienze interne. Così gli inni si diffusero grazie alla cristianizzazione delle vecchie terre imperiali. Alcuni studi rivelano che lo stesso popolo germanico, sulla scia dell'imitazione degli inni latino-cristiani, sacrificò, per la sua poesia, le forme metriche tradizionali in favore della rima. Molti versi europei cedettero il posto al verso rimato, e, seppur le obiezioni riguardo all'influenza degli inni cristiani siano fragili, non si può negare, visto come nell'ambito folkloristico la rima spunti in modo del tutto casuale, che:

la rima esisteva potenzialmente in ogni lingua prima di essere tradotta in atto dalla apparizione degli inni cristiani, che ebbe una importanza così decisiva in tutti i campi del pensiero e della poesia⁴.

Occorre, quindi, cercare ancor prima dell'innografia cristiana l'ipotetico punto di partenza per la presa d'azione della rima.

1.1.1. L'omofonia parallela soddisfa "il principio di piacere".

Gran parte dei metricisti concorda nell'affermare che:

in linea di principio la rima fra due o più parole è l'omofonia, cioè identità di suono delle loro vocali toniche, e nello stesso ordine, di tutti i suoni, vocalici e consonantici, che eventualmente la seguono⁵.

Ciò rende subito evidente la funzione fonica della rima. Infatti, essa consiste nella ripetizione parallela di stessi suoni a fine di parola e, seppur in parole diverse, tale omofonia finale rapporti non solo due significanti, ma anche due significati. Nella stessa definizione di rima

⁴ E. Norden, *La prosa d'arte antica*, Salerno, Roma 1986, p.p. 817-818.

⁵ A. Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia e rima*, Antenore, Padova 1993, p. 506.

risiede dunque l'idea, che con essa si vada a esprimere un rapporto o una particolare relazione. Il primo rapporto che crea è una connessione fonica, che genera una reiterazione in cui è insito il principio d'armonia che soddisfa il piacere dell'ascolto, e allo stesso tempo facilita la memorizzazione.

La rima, dunque, nella sua semplicità strutturale, risponde a un istinto primario dell'uomo: l'ascolto.

Per sua natura, infatti, l'uomo tende a percepire “le forme più elementari e regolari del ritmo (respirazione, moto delle onde, oscillazione del pendolo, ecc. ecc.)”⁶ che producono in lui un effetto fascinatore, eccitatore ed acquietante. L'uomo stesso può essere portatore di questi valori ritmici. Attraverso il linguaggio più spontaneo egli, in maniera istintiva e gratuita, è fautore di suoni armoniosi. Ecco perché, come si diceva fin dall'inizio, tutte le lingue in potenza avevano la rima. Infatti, essa rientra in quei valori ritmici che l'uomo, attraverso “il principio regolatore” assoggetta, attribuendogli una regolare periodicità.

Tutto all'inizio prende vita sull'asse della spontaneità e della naturalezza. Parte da quell'aspetto più popolare in cui l'uomo, cosciente dei propri mezzi, li usa in modo istintivo, ponendo le basi per produrre materiale fruibile dalla coscienza culturale.

La civiltà è considerata il più alto stadio cui le coscienze umane possano accedere. Ciò può avvenire attraverso la cultura, mezzo che rende l'uomo autocosciente delle sue azioni. Ed è proprio nell'ambito culturale che “il ripetersi di tali misure, e figure, percepite come sensibilmente equivalenti”⁷, (principio regolatore) si costituiscono strategie iterative predeterminate.

[..] questi mezzi ordinati in figure convenzionali, e resi quindi capaci di produrre attese regolarmente soddisfatte, hanno consentito di tradurre la periodicità in termini percepibili, [...] facendo sì che la lingua, pur senza

⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁷ *Ibidem*, p. 29.

snaturarsi, ha assunto con la forma-poesia un aspetto « artificiale », regolarmente disposto, con conseguente straniamento rispetto alla banalità dei suoi usi quotidiani⁸.

Dalla “banalità dell’uso quotidiano” si accedeva a quella forma-poesia convenzionale che ha predominato per tutta la storia della letteratura europea.

I passaggi sono fitti e continui, ma la base di partenza resta la comunità di parlanti che rendeva viva la lingua, e che percepiva in maniera istintiva, come sosteneva Jakobson, la funzione incantatoria del linguaggio, ed esaltandola, cercava di usarla anche in senso strumentale-pratico. Una prima organizzazione si rintracciava nelle formule magiche e sacrali, in cantilene d’accompagnamento del lavoro, negli inni guerreschi e nelle ninne-nanne che sfruttavano gli effetti del ritmo. Una tale organizzazione ripetendosi in modo sistematico aumentava la possibilità di memorizzazione, giacché la saggezza popolare risiedeva, non solo nella semplicità della forma, ma soprattutto nella diffusione orale. Tutto ciò che è orale, è il prodotto di una lingua, cioè di quel sistema di comunicazione che usa segni ordinati in un particolare modo, e più il suono è armonioso, più richiama l’attenzione dell’ascoltatore, soddisfacendo il piacere dell’orecchio e permettendo in contemporanea l’apprendimento di un messaggio, che sarà a sua volta ritrasmeso.

La rima, dunque, si è diffusa presso la maggior parte dei popoli per soddisfare il piacere del suono armonioso innato in ogni uomo, ma non solo. La sopravvivenza della rima fu permessa dal suo substrato, il parallelismo, come disse, infatti, Herder:

“ la rima, il maggior piacere per gli orecchi nordici, non è che un continuo parallelismo”⁹.

Questo senso di continuato parallelismo che generava la rima, ed essa a sua volta ricreava, si trovava nella gran parte dei detti popolari:

⁸ *Ibidem*.

⁹ Nel suo saggio, *Vom Geist der ebräischen Poesie*, 1782, in, *Werke*, ed. Suphan, p. 11.

luna cresci, verruca decresci; amor senza baruffa fa la muffa; uomo avvisato mezzo salvato; presto e bene raro avviene; chi muore giace e chi vive si dà pace. La similarità fonica e del significante cercava di mettere in relazione due significati e concetti opposti, come se sotto il «giogo» del parallelismo rimico si volesse far superare l'antitesi dei due significati, permettendo all'ascoltatore di cogliere, nella loro similarità, un significato superiore in cui si annullavano quelli precedenti, e l'ampliamento del significato si determinava grazie allo straniamento dei significati accostati. La spontaneità di collegare versi paralleli attraverso assonanze finali, non può considerarsi come la ricerca consapevole della rima.

Deve essere intervenuto un fatto decisivo che ha trasformato una tendenza potenziale in un fenomeno attuale, che fece di un uso spontaneo e occasionale una vera norma, consapevole e sistematica¹⁰.

Nella rima spontanea risiedeva la tendenza potenziale, mentre la vera poesia rimata è il fenomeno attuale. Il passaggio avveniva nel momento in cui dalla poesia quantitativa classica si giungeva a quella accentuativa, la quale annullando il principio metrico quantitativo, dotava di un nuovo aspetto distintivo il verso ritmico. La scelta ricadde sulla rima.

¹⁰ E. Norden, *La prosa d'arte antica*, Salerno, Roma 1986, p. 830.

1.2. La rima transita dalla prosa retorica al verso.

L'uso della rima, nella poesia d'arte quantitativa (quale quella greca e romana), benché sia ravvisabile solo in certe occasioni, non significava che fosse usata in forma consapevole come strumento retorico. Infatti, la poesia quantitativa classica aveva la sua struttura metrica interna, e non vedeva nelle consonanze finali un mezzo per creare ritmicità, e richiamare l'attenzione dell'ascoltatore. Questa era già catturata dalla tradizionale struttura, la cui alternanza di lunghe e brevi, costituiva un'organizzazione periodica nota all'orecchio. Alla struttura prosastica era invece funzionale la cadenza rimica. Permetteva di condurre l'attenzione dell'ascoltatore su elementi di maggior rilievo, che l'assenza strutturale non rendeva altrimenti evidente.

In principio dunque, era la prosa, il luogo in cui la rima cominciava ad avere una funzione strutturale e segmentativa.

Nell'immenso terreno di tutto ciò che è vivente non si trova nulla di assolutamente nuovo, ma è sempre un germe assopito che viene risvegliato a nuova vita¹¹.

La questione sulla nascita e conseguente influenza della rima sulle lingue moderne, si dibatte ormai da tempo nell'ambito culturale. Resta ancora ignoto a molti studiosi il passaggio su chi, o quale lingua, sia riuscita per prima a mettere in atto l'uso della rima. Non consisteva solo in un fenomeno metrico da relegare all'ambito poetico, era anche un indizio linguistico, un'impronta storica nell'evoluzione di una lingua. Ciò che qui si vuole dimostrare è la funzione, oltre che reale, anche concettuale, di tale figura metrica. Occorre fare un quadro storico-linguistico, propedeutico per il successivo approccio semiotico della rima.

¹¹ *Ibidem*, p. 875.

Nell'epoca della tarda latinità rientrava fra le figure retoriche, o com'erano chiamate, fra i *colores rhetorici*. La rima si definiva con più precisione, *omoteleuton*, o *omolteleton*, poiché si presentava come un'omofonia a fine di parola. La disposizione di tali omoteleuti non era casuale all'interno degli scritti in prosa. Il sofista Gorgia usa volutamente, nel suo *Encomio a Elena*, questi espedienti fonici. Qui, infatti, l'identità fonica è ben calibrata, e punta a persuadere, a convincere il pubblico. Non a caso sono collocati nei punti di maggior *pathos*. Quest'espediente retorico consentiva di cadenzare e forzare l'intonazione, per catturare l'attenzione sia di chi ascoltava, sia di chi leggeva. Creava così un ritmo espressivo, funzionale all'atto della persuasione. Da questa prosa retorica, che si basava sul principio del ritmo, nasceva la poesia ritmica, e la rima, a essa legata.

1.2.1. *L'innografia cristiana.*

Entrando nel contesto letterario la rima si istituzionalizzava, ma prima passò attraverso l'innografia cristiana della tarda antichità.

Nel periodo a cavallo fra la caduta dell'Impero Romano e il Medioevo, le prediche cristiane diventavano un collante culturale molto forte. Le comunità cristiane sentivano il bisogno di lodare il Creatore e le sue opere attraverso il canto. La Chiesa Cattolica però ci teneva a distinguersi dagli eretici, i quali stavano sviluppando canti religiosi chiaramente capaci di agire sui sensi. La Chiesa per lodare il proprio Dio si teneva lontana da qualsiasi forma prevedesse elementi sensuali, ritrovandosi così a dover, non solo comporre il testo ma anche la musica poiché, in quell'epoca, la metrica della musica antica si stava lentamente estinguendo. Infatti, non si ragionava più per quantità sillabiche, ma per accenti, sia per quel che riguardava la musica sia per la metrica. Il ritmo diventava così il nuovo principio sillabico, quello stesso ritmo che era usato all'interno della prosa retorica. Le prediche cristiane, prendendo spunto dalle prose retoriche, si presentavano come inni in prosa, inni che in principio erano stati

scritti da Platone. Egli, nella pienezza della sua maturità, li scrisse a Eros, poi nella vecchiaia al Cosmo, e infine al suo Creatore. Il collegamento fra cultura antica e cultura cristiana correva dunque, sul filo ritmico, caratteristica preponderante della prosa, poi degli inni, e infine della poesia.

La predisposizione delle prediche retoriche, da parte dei cristiani, nasceva anche per la presenza dell'omoteleuto, figura fonica che si usava alla maniera gorgiana, collocandola là dove il discorso diventava più solenne nelle invocazioni a Dio nella preghiera. La linea di demarcazione tra predica retorica e canto ecclesiastico solenne risultava così molto labile, poiché entrambi avevano come caratteristica essenziale la rima che li poneva in stretta relazione. Ciò consentiva di dichiarare che “la rima della prosa aulica era identica a quella della poesia”¹². Il punto di contatto risiedeva nel ritmo, sul quale si fondavano entrambi i generi letterari.

Per riassumere, si cominciava con la prosa retorica, coeva della poesia metrica quantitativa; si passava alle prediche scritte in prosa, il più delle volte recitate con una modulazione molto vicina al canto; attraverso queste si arrivava all'innografia, in cui la rima trovava un facile accesso, poiché le prediche erano in stretto rapporto con gli inni per valore contenutistico. Dal IX sec d. C dagli inni latini si entrava nelle lingue volgari, dove i trovatori portarono una chiara testimonianza del passaggio prosa poesia.

¹² *Ibidem*, p. 867.

1.3. La differenza fra prosa e poesia risiede nel verso.

1.3.1. La sintassi.

La differenza fra prosa e poesia consisteva in generale nell'assenza di versi ritmati e rimici, ma dopo aver rintracciato questa stretta derivazione fra poesia e prosa, ciò diventava contraddittorio. Nonostante l'etimologia di *versus*, («svolta», ritorno al principio della serie), e prosa (discorso che procede in avanti senza alcun ritorno) confermasse tale opinione, in realtà la divergenza fra prosa e poesia risiedeva nella sintassi. Infatti, nella poesia, il verso si suddivide in segmenti “comparabili e commensurabili”¹³ che risultavano così indipendenti dalla sintassi; mentre la prosa procede in totale sintonia con essa. Ciò ha confinato poesia e prosa in specifiche funzioni differenti.

La poesia, strutturata in versi, ha assunto così il ruolo di portatrice di un'espressività esclusiva oltre al suo carattere di memorizzazione; la prosa invece, percepita con scorrevolezza nel suo procedere lineare, ha assunto il compito di comunicare informazioni chiare e dirette. Nella prosa la segmentazione è funzionale ai sintagmi, quindi alla struttura sintattica della frase, mentre nella poesia asseconda l'espressività creativa, lasciandosi sopraffare dal procedere versificatore. Quando anche la prosa cominciava a ricercare una certa espressività e memorizzazione, cercò di metterla in pratica evidenziando la suddivisione interna per mezzo di quegli stessi artifici che sembravano esclusivi dell'ambito poetico, cioè ritmo e rima. La prosa si riappropriava di una realtà che era già in lei, quello stesso omoteleuto e ritmo, che fin dagli antichi sofisti, i retori avevano adoperato nei loro discorsi, per caricare di maggior espressività i punti più carichi di *pathos*.

¹³ M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 139.

1.3.2. L'artificio retorico della rima.

La rima della prosa si presentava come artificio retorico, e grazie a questa catalogazione, che si percepiva come mezzo produttore di persuasione, entrando così nel bagaglio retorico più legato al contesto poetico.

Già Parmenide aveva ceduto, in alcuni suoi versi, all'influsso della retorica, utilizzando certe figure lessicali comuni alla prosa eraclitea - sofistica. Allo stesso modo si rintracciavano nella poesia di Callimaco considerevoli influssi retorici come l'anafora e l'omoteleuto. La rima entra nei versi poetici con l'intenzione di aumentarne l'espressività, giacché, come diceva Dionigi d'Alicarnasso, "come la migliore orazione è poetica, così la miglior poesia è retorica". Nell'antichità si andò, però, fossilizzando sempre di più l'idea che la poesia fosse "retorica in versi". La fusione completa fra retorica e poesia avveniva intorno al II sec d. C., e si protrasse, saldandosi in maniera inossidabile, fino all'umanesimo. L'influsso della retorica nella poesia fu a dir poco disastroso, e gli umanisti contribuirono a rendere ancora più forte il legame in virtù di quell'amore per l'eleganza formale ma a discapito del contenuto, quasi annullando l'idea che la poesia fosse frutto di un'ispirazione creatrice, plasmata dall'abilità delle doti naturali dell'artista. Malgrado ciò, fra gli stessi umanisti, c'era chi se ne rese conto, e continuò a considerare "come campo d'azione del poeta la libera creazione della fantasia"¹⁴, liberando la poesia dal giogo della retorica.

1.3.3. Il verso crea il divario.

Sebbene l'uso della retorica e l'applicazione della rima, sembrano l'anello d'unione fra poesia e prosa (entrambe esistevano in funzione di un'espressività enfatizzata), rendendo la differenza fra le due poco percepibile, era presente una divergenza concreta a livello linguistico.

¹⁴ E. Norden, *La prosa d'arte antica*, Salerno, Roma 1986, p. 911.

Se la prosa, infatti, seguiva ed era funzionale allo scorrere lineare della sintassi, mentre la poesia, con la sua struttura versale, subordinava la sintassi per la sua funzione espressiva, era chiaro che la differenza fra queste forme di comunicazione risiedesse nel verso. Si coglieva in modo grafico attraverso la presenza di spazi bianchi posti all'inizio e alla fine di ogni verso, ma a livello uditivo doveva percepirsi attraverso un ritmo e un'intonazione che ne cadenzasse lo svolgimento. Da questa struttura segmentale della poesia, si rilevava la differenza con la prosa. Tale divisione in versi acquisiva un'importanza, sia in ambito uditivo sia visivo. Nella sua particolare segmentazione, la poesia, aveva una facile possibilità di diffusione e ricezione. Infatti, il verso non solo permetteva di percepire il testo con una particolare enfasi, ma ne consentiva anche la memorizzazione. Testimonianza di ciò era la grande trasmissione di sapere giunta fino ai giorni d'oggi, che poneva nell'oralità le sue basi di diffusione. Non era dunque casuale che il più grande poeta della storia antica, il cantore Omero, avesse diffuso le gesta eroiche degli antichi greci, attraverso delle frasi formulari, di facile memorizzazione e una struttura metrica riproducibile all'orecchio, che rese i suoi versi immortali.

Sorvolando sul modo in cui ogni singola lingua nell'uso quotidiano, si suddivide in segmenti sintattici, quando è impiegata nella scrittura poetica, si formano, in qualsiasi tipo di lingua, versi definiti «correlabili» e «commensurabili». Ciò perché il testo in prosa è un fluire continuo e lineare di segmenti, proprio del sistema linguistico in uso, e nello scorrere della lettura si ricorda con più chiarezza quello che si è appena letto; mentre rimane più offuscato il ricordo delle parole lette, ancora in precedenza. La prosa sembra così caratterizzata da una progressiva riduzione di chiarezza. Invece, il lettore percepisce il testo in versi secondo due direzioni, l'una verticale, l'altra orizzontale:

[..] giunti alla fine di ogni singola unità ricordiamo in modo netto le terminazioni dei versi precedenti (specie quando sono marcate da consonante), e tornati poi al principio di ogni singolo verso ci ricordiamo degli incipit dei versi che precedono¹⁵.

Ciò permette un allargamento della rete di collegamenti non solo fra le singole parole ma anche fra gli stessi versi. A fronte dell'ampliamento delle relazioni si produce una conseguente crescita della ricchezza semantica del verso, e per mezzo della sua natura formale, oltre a produrre una maggior capacità di memorizzazione in chi lo fruisce, ne amplia il campo comunicativo. Attraverso la correlazione di elementi, in apparenza casuali, che non presentano un'immediata denotazione che li accomuni, il lettore \ ascoltatore è incentivato a ricercare un indizio comune che sia alla base di quegli accostamenti inconsueti, creati dall'autore ricercandone i significati più remoti. Il verso (o meglio quelle varianti dei linguaggi in versi) invia dunque informazioni, che non si potrebbero comunicare attraverso il consueto accostamento semantico – lessicale comune alle lingue naturali. Il verso è alla base di quella complessa struttura artistica qual è la poesia.

1.3.4. La rima portatrice di un nuovo significato.

La complessità di una struttura è in modo diretto proporzionale alla complessità dell'informazione che si vuole trasmettere. Soltanto per mezzo di una struttura così complessa, che si crea comunque con la rielaborazione del materiale della lingua naturale, il testo poetico è in grado di trasmettere una quantità d'informazioni che con la semplice struttura comunicativa della lingua naturale non potrebbe esprimere.

La lingua artistica è portatrice di valori aggiuntivi, individuabili su vari livelli interpretativi. Questa è la caratteristica di quelle che sono definite lingue secondarie.

¹⁵ M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 48.

La lingua è, per definizione, ogni sistema comunicativo che usa segni ordinati in un particolare modo. Definita naturale o primaria, come lo sono l'italiano, l'inglese, il ceco, l'estone e via dicendo; artificiale, come le lingue della scienza o dei segnali convenzionali, ad esempio la segnaletica stradale; infine secondaria, cioè strutture comunicative che crescono sul livello linguistico naturale. Le lingue che si definiscono sulla base del tipo di lingua naturale su cui si trovano sono definite "sistemi di simulazione secondaria"¹⁶. Il linguaggio artistico rientra nella categoria delle lingue secondarie, perché utilizza il materiale della lingua naturale di partenza per costruire più livelli di significati, che portano con loro nuovi aspetti semantici. All'interno del sistema linguistico artistico, la forma strutturale non è secondaria al contenuto, ma è essa stessa contenuto, perché come diceva Tolstoj "il pensiero artistico si realizza attraverso il «concatenamento», la struttura, e non esiste al di fuori di essa". La struttura in versi del testo poetico muove l'attenzione del lettore su due piani, uno verticale e uno orizzontale, che prendono il nome di «assi». Quello orizzontale è «l'asse sintagmatico», quello verticale «l'asse paradigmatico». È questo uno dei più importanti concetti della linguistica, espresso dal noto linguista Jakobson. Tale principio, riguardante il linguaggio in generale, consente il parlante di scegliere dei lessemi, questa selezione avviene sull'asse paradigmatico, e di conseguenza la combinazione, cioè l'unione degli elementi scelti, procede su quello che è l'asse sintagmatico (o anche asse della combinazione). L'applicazione di questa teoria è possibile anche nella versificazione poetica. Infatti, lo stesso Jakobson sosteneva che:

«la poesia è un modo particolare di dire», e così dicendo ne individuava la sua essenza nella peculiarità dei rapporti che avvenivano tra le operazioni dello scegliere (asse paradigmatico) e quelle del combinare (asse sintagmatico) le componenti di un enunciato¹⁷.

¹⁶ Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, U. Mursia e C., Milano 1972, p. 16.

¹⁷ R. Jakobson, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985, p. 8.

La struttura combinatoria, o meglio la stessa segmentazione che distingueva la prosa dalla poesia, è quell'ornamento geometrico che diventava schema e modello del testo poetico. Dentro il verso avveniva la prima unione degli elementi, ma allo stesso tempo si rintracciava la combinazione di elementi con significati altri e aggiuntivi nell'unione di tutti i versi assieme. Il verso, così, grazie ai suoi elementi demarcativi grafici, gli spazi bianchi in primis, e poi le limitazioni tipiche del repertorio poetico, permette all'utente sia un *micro* sia un *macro* movimento su questi due assi. Il significato degli elementi scelti sorge da queste relazioni, e la scelta di creare un certo tipo di relazione segue quel principio di equivalenza e ripetizione che è alla base dei principi organizzativi della poesia.

Il verso, attraverso la sua plasticità e potenzialità d'immediato utilizzo, dà al testo artistico quella caratteristica di maggiore memorizzazione e allargamento dell'informazione. Grazie a ciò si definisce l'arte come "il mezzo più economico e compatto di conservare e trasmettere l'informazione"¹⁸.

Se dunque, la relazione fra gli elementi, permette di creare quel bagaglio materiale del segno, portatore di significato, ora occorre individuare il principio che spinge l'artista a creare delle relazioni così particolari. Il movimento avviene sull'asse paradigmatico dei significati, cioè della selezione, che vede nel principio dell'equivalenza (del parallelismo e della ripetizione) il suo costituente. Qui la rima diventa portatrice di un significato nuovo. Rientrando in quelle ripetizioni fonologiche che si trovano nel livello inferiore della struttura del testo (per inferiore non s'intende di minore importanza, ma che si trova alla base nella costruzione formale del testo). In un testo poetico in genere, si collocano gli elementi più rilevanti alla fine dei vari segmenti, con l'intento di portare in modo quasi forzato l'attenzione del lettore su queste limitazioni strutturali. A

¹⁸ Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, U. Mursia e C., Milano 1972, p. 31.

livello poetico, non si ritiene questa struttura un semplice guscio vuoto predisposto ad accoglierne il contenuto, che si forma attraverso il solo accostamento delle parole. Occorre straniare il significato delle singole parole quando si pongono in rapporto ad altre e:

la struttura costituisce un secondo significato, promuovendo nella stessa singola parola talvolta degli improvvisi elementi rilevanti di significato secondario¹⁹.

Dante, nel suo *Convivio*, affermava che in ogni testo erano compresenti quattro livelli di senso: letterale, allegorico, morale e anagogico. In altri termini, il poeta esprimeva l'idea che i testi poetici possedessero significati nascosti che potevano essere colti su quattro livelli di comprensione. In particolare nel livello letterale egli dava una spiegazione delle figure retoriche:

[..] e in dimostrar questo, sempre la litterale dee andare innanzi, si come quella ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza la quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a la allegorico. È impossibile, però che in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori, è impossibile venire al dentro se prima non si viene al fuori: onde, con ciò sia cosa che ne le strutture [la litterale sentenza] sia sempre la di fuori, impossibile è venire a l'altre, massimamente a l'allegorico, senza prima venire a la litterale²⁰.

Dante aveva già compreso che da “ogni cosa che ha un significato interno e uno esteriore, è impossibile raggiungere il significato interno se prima non si comprende quello esteriore”²¹. Ciò andava trasportato a livello di struttura. Quando si leggono dei versi, non si percepisce il significato espresso dal senso delle parole, ma per prima cosa ciò che è suggerito dalla struttura metrica, ritmica, rimica e strofica. Si è portati in via inconscia a lasciarsi sedurre dalla struttura metrica e

¹⁹ *Ibidem*, p. 146.

²⁰ A. Dante, *Convivio*, in *Tempi e immagini della letteratura*, a cura di G.M. Anselmi; L. Chines; E. Merletti, Mondadori, Milano 2003, p. 399.

²¹ *Ibidem*.

dalla cadenza ritmica che rispondono a leggi incantatorie, o meglio a quel famoso principio regolatore di natura.

1.3.5 Metro e ritmo.

Nonostante alcuni orientamenti, derivati in parte da Aristotele, vedano il metro come una particolare realizzazione del ritmo, occorre fare un distinguo per non cadere nella confusione che porterebbe ad accomunarli. Il ritmo è inteso come il movimento “caratteristico di ogni tipo di discorso e possiede tratti di maggiore o minore armonia”²², mentre per metro s’intende un unità di misurazione, “un insieme di regole-vincoli che si caratterizzano per essere preliminari e più astratti dei fatti linguistici, per precederli e insieme per determinarli”²³. Una differenza basilare fra questi due concetti poetici si rintraccia nel fatto che, considerando la metrica come una scienza poetica, essa non è percepita e utilizzata in maniera innata e inconscia, ma deve essere stata presentata in precedenza per poi venire colta e riutilizzata. Mentre il ritmo è quella composizione di versi senza rapporti di per sé metrici che si afferra a orecchio, esso è percepibile attraverso una semplice e immediata scansione sillabica e permette, pur non avendone avuta una precedente indicazione, di riprodurre la «cosa» ascolta. Banalizzando si direbbe che il metro è uno stato da rintracciare in una poesia colta, alta, di dimensione letteraria; mentre il ritmo, più fruibile, si presenta alla base di un prodotto folklorico, che essendo in prevalenza orale, è colto subito dall’orecchio. Per mezzo di questo ritmo i limiti dei versi (quegli spazi bianchi graficamente percepibili) si colgono nella poesia orale, accompagnata da un’intonazione uniforme vicina quasi alla melodia.

²² M. Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, Edizione del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011, p. 5.

²³ *Ibidem*.

1.4. Dal proto verso indoeuropeo alla versificazione medievale.

Per comprendere più in profondità come la rima fosse funzionale a questi versi orali, e come, etimologicamente legata alla parola “ritmo”, abbia permesso il riassetto dell’assetto metrico nel momento in cui ci fu lo stravolgimento fonologico quantitativo nella tarda antichità, occorre partire dalle origini della formazione di quel proto verso indoeuropeo, da cui si fanno derivare tutti i vari tipi di versi dell’Europa Occidentale e Orientale.

Ancor prima di giungere alla struttura colta della metrica quantitativa classica, ci fu un verso più generale e preistorico, una sorta di «arcimodello», dal quale si sono sviluppati di conseguenza tutti gli altri versi, in modo conforme alle regole interne di ogni singola lingua.

1.4.1. *Il proto verso e la clausola quantitativa.*

Ricondurre le differenti versificazioni europee a un comune proto verso indoeuropeo ha permesso, a livello linguistico, di procedere gli studi storico-comparativi verso nuove indagini analogiche fra versi oggi metricamente differenti nelle varie lingue europee che hanno consentito la comprensione delle varie influenze che ogni apparato linguistico su quelli vicini e lontani. In modo particolare per quel che riguarda il sorgere di alcuni fenomeni in apparenza insoliti per certe lingue, come la rima.

Il noto indoeuropeista francese, A. Meillet, presentava nel 1923, la teoria di un proto verso indoeuropeo pubblicando un volumetto dal titolo *Les origines indo – européennes des metres grecs*. Riteneva che la metrica quantitativa greca, fosse già all’epoca di Omero, in una fase di “alta fioritura”, e che prima “dell’epos esametrico i greci, come tutti gli altri popoli, avevano avuto canti popolari più semplici nelle misure”²⁴. Anche il linguista R. Jakobson, sosteneva quest’ipotesi

²⁴ M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 53.

attraverso la ricostruzione del verso slavo (1952), non solo dimostrava che esso potesse derivare dal proto verso indoeuropeo, ma che, in forme popolari brevi come proverbi, scongiuri e sentenze, l'uso di misure più semplici fosse funzionale a una più rapida diffusione orale, che era alla base della creazione folkloristica. Occorre dire che per molte lingue, in modo particolare quella tedesca, la strada che riconduce al proto verso indoeuropeo restava ancora ignota. Si può affermare con certezza che a livello generale il proto verso indoeuropeo presentava tali caratteristiche:

a. Verso sillabico, che usava come unità di misura le sillabe invece delle parole;

b. Presentava l'alternarsi di due misure, una più breve, costituita da otto sillabe, e una più lunga compresa tra le dieci e le dodici sillabe;

c. La misura breve si afferrava a orecchio subito, mentre il verso più lungo, per difficoltà di scernimento immediato del numero sillabico, si suddivideva in due emistichi grazie ad una cesura;

d. Le sillabe accentate non erano disposte in conformità a una regola ordinatrice. L'unica regolarità si registrava nella distribuzione delle sillabe lunghe e brevi;

e. La disposizione delle sillabe in base alla lunghezza svolgeva un ruolo abbastanza centrale. Si parlava di "clausola quantitativa" riguardante la penultima sillaba del verso.

Solo sillabe lunghe o sillabe brevi occupavano questa posizione. La sillaba conclusiva era libera, mentre quella che precedeva la penultima tendeva a essere opposta alla decisiva penultima. La regolarità dell'alternanza si registrava alla fine di ogni verso, ponendo particolare attenzione all'altra regolarità, quella dei limiti di parola. Si faceva in modo che l'ultima sillaba del verso non coincidesse con fine di parola, sennò l'orecchio rischiava di non percepire il regolare fluire degli elementi. In conformità a tale clausola si coglieva come già l'attenzione fosse posta alla fine di ogni verso, e come, proprio dalla

terminazione, l'orecchio potesse percepire la comparsa di "un'intera catena di elementi prevedibili". Il ritmo interno del verso, funzionale all'epos e alla canzone, si costituiva su tale clausola quantitativa. Questa teoria, presentata all'inizio del secolo scorso e supportata da successivi studi linguistici, è tuttora in corso d'opera perché non sono stati ritrovati concreti documenti, o marchi distintivi nelle lingue attuali che la convalidassero. Le caratteristiche del proto verso indoeuropeo sono state ricreate attraverso un accurato studio comparativo fra i monumenti linguistici più antichi pervenuti, e sull'attuale sviluppo delle lingue. Interessante notare come ogni lingua nella sua evoluzione abbia sperimentato tutte le fasi metriche che erano custodite, in potenza, nel proto verso indoeuropeo. Si presentavano sfalsate per tipologie, cioè mentre la greca e la latina erano quantitative, la tedesca era sillabica e poi tonica. Comunque il proto verso indoeuropeo portava in sé tutte le possibili misure metriche che si sarebbero sviluppate nelle varie lingue.

La clausola quantitativa diventava il nucleo fondante della metrica classica. Sono tre le frasi che, però, il metro quantitativo ha dovuto attraversare prima di arrivare alla sua fioritura. Si partiva da tale proto verso sillabico indoeuropeo, cercando di estendere il principio di alternanza lunga e breve a tutto il verso, che continuava a rimanere sillabico, fino a quando, essendo spiacevole all'udito, non si decise d'introdurre maggiore uniformità alla disposizione delle lunghezze. Quando si cercò di dare varietà all'uniformità, le brevi cominciarono a combinarsi con le lunghe, andando a tenere non più in considerazione il numero delle sillabe ma la durata temporale. Con tale introduzione di variabilità, che richiamava il tipico andamento delle note nella musica e nel canto, si giungeva alla metrica quantitativa. Per quantitativa s'intende, riprendendo il termine latino *quantus*, la durata temporale impiegata per pronunciare la sillaba, lunga o corta. Tale rivoluzione metrica avveniva tra il 1000 a. C e il 750 a. C sul litorale egeo dell'Asia Minore in Ionia. Rimase in auge, con le sue varianti,

fin verso il III sec. d. C., momento in cui, sia nel greco sia nel latino, si assistette a mutamenti fonologici di grande importanza.

1.4.2. La ritmica sillabica.

I mutamenti fonologici del III sec d. C., che riguardavano la metrica classica greca-latina, consistono nella perdita di differenziazione e di contrapposizione tra lunghe e brevi. L'orecchio non percepiva più una differenza quantitativa, le sillabe risultavano, a livello di durata, tutte identiche. Il passaggio e il mutamento avvennero in maniera graduale partendo dall'ambiente popolare fino a coinvolgere tutti i piani sociali, che non riuscivano più a cogliere come naturali le vecchie strutture metriche. Uno stravolgimento linguistico così rilevante cominciò ad attuarsi nel concreto dagli aspetti della vita quotidiana in maniera inconscia e istintiva. Solo quando l'uso si normalizzò, e divenne un'abitudine, fu studiata e compresa a fondo. Cartina tornasole è l'innografia del latino medievale. Infatti, la Chiesa cristiana, dovendo diffondere il suo messaggio nel periodo della tarda antichità (e del primo Medioevo) a una varietà di classi sociali, in maggioranza contadini e analfabeti, si muniva di uno dei mezzi più immediati e necessari per il popolo: la poesia. Gli inni, infatti, “erano destinati a essere ascoltati, capiti e cantati anche da fedeli analfabeti”²⁵, ed era necessario che l'orecchio, anche quello meno educato, li recepissero in modo chiaro. Mentre la Chiesa si muoveva con il popolo, l'ambiente colto degli eruditi, si rifiutava di assecondare tale mutamento. Dovendosi basare sulle documentazioni artistiche dell'epoca, cioè della letteratura ufficiale e colta, si continuerebbe a incontrare la forma quantitativa, benché l'orecchio non comprendesse più la precedente divisione quantitativa, la memoria se la ricordava in modo chiaro, e chi studiava nelle scuole, chi scriveva dei prodotti letterari, lo faceva nel rispetto della quantità classica. Tralasciando l'aspetto antropologico del problema, si assiste in campo metrico, a un vero

²⁵ Ibidem., p. 132.

caos organizzativo. I principi periodici quantitativi, costitutivi della metrica classica, erano conformi “alla natura dei sistemi linguistici soggiacenti”²⁶, che si basavano appunto sulla correlazione di durata. Nel marasma linguistico della tarda antichità, s’instauravano secondo un naturale ordinamento regolatore, principi sillabico – ritmici, poiché, in concomitanza al fenomeno della perdita dell’opposizione di durata, si abbandonava l’accento di durata e si cominciava a usare un accento espiratorio, cioè l’attuale accento intensivo. In conseguenza al cambiamento linguistico che si evolveva gradualmente, la metrica che gli soggiaceva era rifondata su basi completamente nuove, per l’appunto sillabico – ritmiche. Si attuava così una risillabizzazione sulle “rovine” della metrica quantitativa che fece nascere il nuovo verso sillabico medievale. Se la metrica quantitativa classica s’impose partendo dal sillabismo indoeuropeo, ora dal verso quantitativo si ritornava a un verso sillabico. Si cercava innanzitutto l’eguaglianza sillabica. Modello da cui partire per attuare l’isosillabismo furono ovviamente le antiche misure quantitative: esametro, tetrametro, trimetro e dimetro. Il procedimento puntava a dissolvere le sillabe lunghe e comprimere le brevi, andando poi a lavorare di livellazione affinché il numero di sillabe fosse uguale fra tutti i versi, e soprattutto, il ritmo percepito dall’orecchio non confusionario.

1.4.3. La rima rafforza la struttura del nuovo verso sillabico.

La metrica ritmica – sillabica, meno ordinata e senza una struttura fissa, con il passaggio da quella quantitativa, richiedeva una compensazione ausiliare, che rafforzasse il verso. Tale compensazione si rintracciò nella rima, e in quelle varie forme di collegamento fonico che a essa si rifacevano.

La rima diventava così il fondamento stesso del nuovo metro poetico, il più piccolo e semplice nucleo sillabico – ritmico, conforme

²⁶ A. Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia e rima*, Antenore, Padova 1993, p. 29.

in tutto alla nuova metrica ritmica – sillabica. Diventava una sorta di modello, di linea – guida, di ripetizione elementare e regolare, che assumeva un valore ordinatore e unificatore.

Nel Medioevo latino i segnali demarcativi della struttura versificatoria erano il ritmo, denominazione che intendeva il computo sillabico, e la rima, consonanza finale. La presenza simultanea di tali espedienti metrici all'interno di ogni componimento poetico, rendeva affini le parole che le indicano. Ciò causò anche una certa confusione nella comprensione di questi elementi espressivi. Si poteva cadere nell'errore di considerare la rima in funzione del ritmo, cioè che la regolare cadenza consonantica, pur con le sue varianti producesse un andamento ritmato, nel senso che non ci poteva essere ritmo senza rima. Essendo il ritmo il più grande mezzo per memorizzare, la ricerca di questo nel Medioevo, portava a orientare il nuovo materiale verbale in relazioni e strutture molteplici, che trovassero il loro fondamento nella lingua. Se dunque, nella metrica “i tratti della sua fisionomia sono quelli della lingua portatrice, e le sue figure sono la stilizzazione di procedimenti linguistici”²⁷, la ripresa ravvicinata di nuclei sillabici aventi gli stessi fonemi, forse (seppur in modo accidentale e destrutturante) era presente nella “comunicazione spontanea”²⁸.

1.4.4. Uso spontaneo della rima.

La funzione della rima all'interno della poesia colta, ricalcava l'uso che aveva avuto già nella lingua degli scambi quotidiani. Qui l'impiego della rima come ripresa fonica, era soprattutto frequente nei proverbi e nei detti popolari, e dava un'organizzazione espressiva tale da evidenziare un sapere che, detto in maniera naturale, sarebbe passato inosservato. Valéry affermava che:

²⁷ Ibidem., p. 50.

²⁸ Ibidem.

mentre il linguaggio ordinario tende a volatilizzarsi appena capito, per cedere il posto alle idee, impressioni, atti, ecc. ecc., che evoca la poesia tende, nella sua forma stessa, a persistere nel nostro spirito; la poesia è una cosa che dura, è per eccellenza memorizzabile (Ruwet, Long., 152)²⁹.

La poesia è memorizzabile, la sua struttura metrica, costituita da richiami, elementi che enfatizzano ed evidenziano parti del discorso, ne permettono tale memorizzazione. Per fare in modo che il metro eserciti, nella forma – poesia, la sua funzione mnemonica oltre che organizzativa e strutturale, deve rispondere a un certo andamento ritmico. Per prima cosa l'artista ha in mente un'ispirazione amorfa, un'idea informe, che è promossa e vive nella sua testa grazie ad un elemento ritmico – sonoro. Da questo ritmo che promuove l'idea, l'artista si lascia guidare nella sua creazione, facendo in modo che, la messa in atto dell'idea, porti con sé il suo ritmo di partenza. La concretizzazione dell'idea avviene attraverso il materiale linguistico di cui il poeta è a conoscenza. Il materiale verbale si piega e si modifica in funzione dell'esaltazione dell'idea; il metro assunto dall'artista deriva da due stimoli opposti, una proveniente dal basso, cioè la forma espressiva del linguaggio comune; l'altra proveniente dall'alto, l'andamento ritmico – sonoro dell'idea di partenza. Alla prima si rimanda la rima, alla seconda il ritmo. La forma – poesia è dunque quell'insieme di versi commensurabili e correlabili, marcati da cadenze e richiami rimici - ritmici, che non sono semplici portatori di significato, ma loro stessi sono significato, o meglio idea espressa. Nell'importante differenza fra forma – poesia e prosa, si deve aggiungere che la forma – poesia:

possiede in più la strutturazione metrica, la quale sviluppa e evidenzia valenze formali che alla prosa in parte sono assenti [...] e per il maggior grado di straniamento che la forma – poesia comporta, ne acuisce la percezione³⁰.

²⁹ *Ibidem*, p. 80

³⁰ *Ibidem*, p. 78.

Il verso latino del medioevo cercava dunque, in linea con la tradizione antica, di rendersi memorizzabile. L'aspetto mnemonico e anche divulgatore derivava da una struttura metrica nuova che, sulla base del nuovo assetto verbale, s'immergeva alla ricerca di quelle formule più espressive di cui la lingua parlata era portatrice. Le più frequenti e immediate, si rintracciavano nei discorsi prosastici, in cui la sintassi conferiva chiarezza espressiva attraverso quei parallelismi di parole, terminanti con flessioni identiche, che originavano la rima. Benché tutte le lingue siano fornite in potenza dell'uso della rima, solo gli influssi costanti fra varie lingue hanno permesso di attivare in alcune, particolare interesse per degli aspetti mai considerati prima.

Ciò si pensava accadesse sia con la rima, poiché si sviluppò e diffuse in modo graduale a cominciare dai secoli VIII – IX, con la sua saltuaria e irregolare presenza in vari testi dell'Alto Medioevo. Il problema però si pose quando, facendo un salto indietro di 400 anni, alla fine del IV sec. d. C., si trovò nel salmo sillabico di Agostino contro i Donatisti, il regolare uso di una rima mono sillabica. Tutti i 282 versi dell'inno finiscono con la –e:

[..] Honores vanos qui quadri, non vult cum Christo regnare,
Sicut princeps huius mali, de cuius vocantur parte;
Nam Donatus tunc volebat Africam totam abtinere;
Tum iudices transmarinos petit ab imperatore [..]³¹.

Gli studiosi supposero che una così precisa ripetizione fonica non fosse avvenuta per caso. La teoria generale voleva ipotesi che oltre all'influenza degli omoteleuti prosastici, ci fosse un'influenza esterna che portò l'imitazione di questa ripetizione fonica. Da qui si sollevarono due ipotesi opposte sul tipo d'influenza esterna, una di stampo occidentale, l'altra orientale. La prima riconduceva l'influenza all'ambito celtico. La rima dei celti d'Irlanda del V sec., era presente

³¹ M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 133.

allo stesso tempo sia nei loro versi latini sia in quelli scritti in lingua madre. La stessa rima doveva essere già nota ai celti della Gallia, ed essere arrivata ad Agostino nell’Africa Settentrionale. La modalità di trasmissione fu lasciata al caso, e si preferì divinare su come accadde accadere. Ciò rese poco verosimile e credibile la cosa.

Nella seconda ipotesi si trovavano varianti d’influenza. Una riconduceva l’influenza all’ambito siriano. Il canto di Agostino era indirizzato contro i canti dei Donatisti, e avendo questi contatti con gli eretici della Siria, potevano aver preso a modello la loro versificazione. L’assenza della rima nel verso siriano di questo periodo (giusto parallelismi come presso i latini), nonostante i vari collegamenti, fece cadere questa prima variante orientale. Un’altra variante, quella più accreditata, rimandava l’influenza alla poesia cristiana – araba settentrionale. Effettivamente era presente un fiorito uso della rima nella poesia araba classica, però si registrò solo 200 anni più tardi, cioè nel VI sec. Un’ultima variante possibile sembra essere la rima nella poco nota versificazione lidia (Asia Minore). Anche qui siamo ai limiti del verosimile. Nonostante sia rimasto un componimento in versi del IV sec. a. C., la lingua lidia era morta all’inizio della nuova era, e come fosse giunta ad Agostino, era cosa difficile da definire. Non si poteva assumere nessuna di queste ipotesi a reale teoria d’influenza e derivazione della rima nella poesia Medioevale latina. La questione rimaneva aperta, una sola cosa si poteva confermare e cioè che “l’unica possibile fonte della rima nei versi era la rima retorica nella prosa”³².

³² *Ibidem*, p. 145.

1.5. La rima diventa un elemento strutturante.

Presupposto che l'uso della rima fosse il risultato di una reale influenza linguistica, con un qualsiasi popolo, era certo che dal IX sec. in poi fu assunta come elemento strutturante all'interno dei versi latini dell'Alto Medioevo. Si presentava in conseguenza a una variazione linguistica considerevole, quella sillabica – ritmica, avvenuta dall'ambiente popolare, che non percepiva più le differenze quantitative. La regola espressiva – fonica non solo appariva per caso, ma cominciava a essere usata con sempre maggiore frequenza, fin tanto che dal XIII sec. d.C. la rima entrò appieno nel repertorio colto della letteratura umanistica.

1.5.1. La censura preventiva della comunità linguistica salva la rima.

L'esistenza della rima si doveva alla presenza di un gruppo, di una comunità, o più in generale di una collettività, che dopo le prime casuali applicazioni, ne percepirono la portata espressiva e comunicativa, divenendo così funzionale per la comunità. Entra in gioco la principale teoria folkloristica di R. Jakobson, la teoria della censura. Infatti, un'opera folkloristica era per eccellenza orale, e per consentire che continuasse ad esistere occorreva la presenza di un pubblico, di una comunità che approvasse l'opera e il messaggio presentato. La censura preventiva decretava e sanciva la morte, e l'evoluzione, di un prodotto folkloristico, che non era creazione di un individuo ma, creazione collettiva. Se quell'opera sopravviveva, significava che era funzionale alla comunità. La rima nasceva dunque, come creazione collettiva, in un momento in cui il paesaggio linguistico stava mutando con velocità; dopo le prime sporadiche apparizioni, la comunità che era portatrice della lingua d'uso, trovava in lei, una funzione fondamentale d'espressività. Nel momento in cui la comunità parlante acquisiva coscienza di tale innovazione linguistica, entrava nel repertorio d'uso e cominciava a passare ai

“piani alti”, quelli letterari. Nel contesto letterario, che usava per eccellenza la forma scritta, questa variazione diventava una norma usata per intenti individuali, con il semplice gusto creativo. La nascita della rima non si può dunque ricondurre all’ambito colto, in tal caso essa si sarebbe presentata come puro intento individuale d’espressione creativa. Sarebbe esistita solo in funzione dell’artista, e non avrebbe avuto quell’aspetto pionieristico che invece aveva avuto nel contesto popolare. L’uso privato di questa da parte del poeta l’avrebbe fatta esistere senza dipendere dal lettore, sarebbe cioè passata inosservata, poiché il prodotto artistico individuale non presupponeva l’aspetto funzionale dell’opera, se non quello di trasmettere un messaggio proprio di chi lo scriveva.

1.5.2. Un esempio del passaggio a funzione strutturante della rima. Il verso slavo.

Le lingue non rispondono alle barriere geo – politiche, ma s’influenzano a vicenda, in maniera costante e inconscia. L’uso che il popolo fa del materiale verbale che proviene da altre lingue, lo rende gestore di tutto quel materiale linguistico con cui entra in contatto nel quotidiano. Il popolo sceglie in base all’utilità, alla funzione orale del momento. Ciò si era verificato per il verso parlato slavo comune dell’Alto Medioevo. Da qui si vedeva in modo chiaro come il repertorio rimato degli inni latini s’intrecciasse con la lingua d’uso comune. In particolare, con la presenza della rima nei proverbi, nelle formule magiche, negli esorcismi e negli scioglilingua dei popoli slavi, si comprendeva che l’influsso latino fu strutturale, poiché la rima era del tutto assente prima che l’innografia latina giungesse in queste zone.

L’uso della rima (aspetto che diventa caratterizzante per il verso parlato slavo del IX sec.) rispondeva a un’esigenza linguistica. Nello slavo comune c’erano tre tipi di verso: cantato, recitativo e parlato. Inizialmente erano sillabici e non rimati. Poi tra il XI – XIII sec. il

sillabiamo originario si disgregava a causa della caduta dello *jer* (vocali che si trovavano in posizione debole) che riduceva le sillabe costituenti le parole. Di conseguenza la lingua cerca di ristabilire, secondo i principi ritmici naturali, un equilibrio per mezzo del nuovo materiale linguistico.

Il verso cantato ci riuscì facilmente grazie all'impiego delle melodie; per il verso recitativo si fece più difficoltà a causa della minore incisività del motivetto melodico; nel verso parlato, in cui la melodia era in sostanza assente, la cosa era insostenibile, e così fu eliminato. La prosa retorica popolare colmò questo vuoto attraverso l'uso di parallelismi e rime. Il salto dal contesto folklorico a quello colto fu breve. Quando la rima divenne strutturale, e lasciò la sua primaria funzione ornamentale, si cominciò a parlare di verso rimato e non più di prosa popolare rimata. Lo stesso fenomeno, con tempi diversi, avvenne per tutte le lingue indoeuropee.

Capitolo Secondo

Il contesto letterario.

2.1. La rima nella poesia delle origini.

La prerogativa dell'ambiente letterario è la forma scritta, ciò è reso più chiaro dall'etimo stesso della parola letteratura. In latino, infatti, *litteratura*, da *littera* cioè "lettera", significava l'atto stesso del tracciare le lettere, quindi per sineddoche lo scrivere. L'uso del termine *litteratura* comincia a essere esteso, fino a comprendere "tutte le tecniche della scrittura e del sapere"³³, con l'incremento della consapevolezza culturale, che il popolo di Roma andava acquisendo. La stretta relazione che intercorre fra letteratura e scrittura può essere compresa a partire dalla consuetudine con la quale gli antichi si riferivano a esse in maniera intercambiabile. Entro la letteratura risiedevano tutta la conoscenza e lo studio della lingua scritta. Solo più tardi, si riassumeva sotto il termine letteratura l'insieme della cultura scritta:

poiché la cultura scritta era prerogativa di pochi, la padronanza della letteratura si poneva come segno di distinzione: nelle lettere si vedeva un valore superiore a quello dell'esperienza più comune e volgare, un esercizio nobile e disinteressato.³⁴

La nozione di letteratura si andava così sviluppando e modificando. In essa si inserivano (o eliminavano) alcuni testi scritti, i quali, seppure intesi come nuovi prodotti letterari, si collegavano con l'antico repertorio scritto del passato, testi della tradizione

³³ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1991, p. 9.

³⁴ *Ibidem*.

conservatesi nel tempo. Si andava determinando così quel legame di continuità fra testo letterario e scritto antecedente, come se il vecchio testo fosse *humus* vitale da cui prendeva vita il nuovo scritto, che rientrava così a pieno titolo nella letteratura.

La letteratura diventava poco per volta un'istituzione con statuti, caratteri e regole specifiche che variavano al loro interno, non solo con lo scorrere del tempo ma anche (e soprattutto) con l'azione di individui e gruppi sociali che si ponevano in un rapporto di continuità, o di rottura, con la tradizione. Relativizzando il discorso alla cultura italiana, il termine letteratura circoscriveva:

“[...] alle scritture legate al campo dell'esperienza artistica, o comunque «creativa», intrecciandosi e confondendosi con il più antico termine poesia, in greco *poiēsis* da *poiēn*, «fare», indicanti in origine degli oggetti fatti con le parole.”³⁵

Il «fare con le parole» mostrava una creazione, o meglio, una sorta di costruzione, di mondi o esperienze che tendevano a fingere o imitare aspetti della realtà. “*Ut pictura poēsis*” diceva Orazio, “la poesia come la pittura”, nell'ottica appunto che il fare poesia corrispondesse a una costruzione fittizia, che puntava a imitare il reale, con l'intenzione di portare il lettore, per mezzo di essa, a vedere e cogliere da spettatore delle dinamiche ipoteticamente reali. “*Mendacia poetarum inserviunt veritati*”³⁶, scriveva poi Giovanni di Salisbury (1120 – 1180 ca.), “le menzogne dei poeti sono al servizio della verità”, in linea con quel fare poesia, che nonostante sembrava creasse una realtà fittizia, risultava essere un'ottima chiave di lettura per cogliere una verità ben più profonda. Nell'antichità il «fare poesia» si legava alla presenza del canto e del verso, poi nella tradizione europea la poesia ha reso il verso il suo segno distintivo in

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cit. da, F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana*, Bollati, Boringhieri, Torino 1993.

divergenza soprattutto con la prosa, andando ad abbandonare in modo definitivo il canto. Considerare la letteratura solo in relazione solo con la poesia è erroneo, perché il «fare» della poesia poneva le sue radici nella comunicazione orale, mentre il concetto di letteratura nasceva col diretto riferimento alle forme scritte. “Il momento di nascita di un’opera letteraria è quello in cui l’autore lo fissa sulla carta”.³⁷ Occorre rimanere su un piano più ampio e allargato, in cui si percepisce come letteratura l’insieme della cultura scritta. Da qui la poesia fu poi sentita come la manifestazione più alta, senza escludere che essa prese la forma scritta solo in un secondo momento rispetto alla sua reale creazione. Rivestiva un ruolo così importante perché era il più chiaro filo d’unione fra letteratura nascente e tradizione, nello specifico le tradizioni popolari, che basavano la loro comunicazione sulla pura oralità, portata da verso e canto. Da questa tradizione orale la letteratura accoglieva scritture che fissano sulla pagina del materiale già presente e diffuso nella memoria popolare, con l’intento di conservarlo come opera conclusa, finita, e non più sottoponibile a revisioni folkloristiche.

Affermava Jakobson: “ la maniera letteraria è riducibile a discorsi conclusi, fissati sulla carta”³⁸, sui quali la censura non può più agire in via preventiva, ma a posteriori, cioè quando la letteratura come istituzione la passa al vaglio e decide se nella forma e nel contenuto “quelle serie di scritture rappresentano il gusto di una società, i suoi modi di comunicazione, le sue forme pensiero e di intrattenimento”³⁹.

La letteratura oggi non va considerata alla stregua di un mausoleo da venerare, o come un oracolo da consultare. La letteratura oggi è un’opportunità di conoscenza e crescita culturale, ma anche motivo di creazione e coesione di una comunità.

³⁷ R. Jakobson, *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino 1985, p. 22.

³⁸ *Ibidem*, p. 23.

³⁹ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1991, p. 10.

2.1.1. La lirica provenzale.

La lirica trobadorica, o provenzale, è il punto di partenza per comprendere più a fondo le forme poetiche che si sono sviluppate col tempo nella letteratura italiana.

Il periodo di massima fama e diffusione è tra il IX e l'XI sec. d. C. La forma metrica tipica di questi cantori in lingua *d'Oc* era la struttura a Canzone, costituita da *stanze*, ognuna delle quali si divideva in *fronte* e *sirma*. All'interno della canzone si alternava una varietà di schemi, con differenti elementi strutturali come: stanza costruita a fronte indivisa; presenza variabile del congedo, poteva essere assente o a volte essere doppio; la fattura delle stanze poteva presentare asimmetrie e irregolarità, come nel caso delle rime. Inoltre, i trovatori ricorrevano spesso a degli espedienti retorici che avevano funzione strutturante, poiché agivano da collegamenti fra le varie stanze:

- a. *Coblas capfinidas*: ripresa, nel primo verso di una stanza, di una o più parole dell'ultimo verso della stanza precedente.
- b. *Coblas capdenals*: stessa parola, spesso variata, per avviare una stanza.
- c. *Coblas capcaudadas*: la prima rima di una stanza veniva ripresa dall'ultima rima della stanza precedente.
- d. *Coblas doblas*: impiego di rime costanti ogni due stanze.
- e. *Coblas unissonas*: impiego di rime costanti in tutte le stanze.

Solo dal XIII sec. con la scuola stilnovista, e Dante in seguito, le varietà strutturali presenti nelle canzoni provenzali, saranno ordinate, e diventeranno standard. La canzone provenzale giungeva alla corte di Federico II di Svevia, dove la sua cerchia di colti burocrati, dilettandosi con la volgare lingua italiana, produsse il primo repertorio di canzoni della letteratura italiana.

2.1.2. *La scuola siciliana.*

Da qui si fa cominciare la Storia della poesia italiana, in modo particolare all'ambiente della scuola siciliana risale l'origine del Sonetto, comunemente attribuito a Giacomo da Lentini.

Il sonetto presenta una struttura molto simile alla stanza di canzone, composto di quattordici versi, raggruppati i primi otto in due quartine (= fronte), e gli altri sei in due terzine (= sirma). La disposizione delle rime e l'organizzazione dei periodi logici ne stabiliscono la struttura. Le rime tra fronte e sirma sono disposte in maniera diversa. Nella fronte possono essere alternate o bacciate, mentre nella sirma possono seguire il seguente schema:

_ CDC CDC; _ CDC DCD; _ CDE CDE; _ CDE DCE.

Oi deo d'amore, a te faccio preghera
ca mi 'ntendiate s'io chero razione:
cad io son tutto fatto a tua manera,
aggio cavelli e barba a tua fazzone,

ad ogni parte aio, viso e cera,
e seggio in quattro serpi ogni stagione;
per l'ali gran giornata m'è leggera,
son ben[e] nato a tua isperagione.

E son montato per le quattro scale,
e som'asiso, ma tu m'ài feruto
de lo dardo de l'auro, ond'ò gran male,

che per mezzo lo core m'ài partuto:
di quello de lo piombo fa' altretale
a quella per cui questo m'è avvenuto.⁴⁰

Questo assetto rimico richiamava la *cablas esparsa* dei trovatori, e avvicinava l'origine del sonetto alla stanza isolata di canzone, seppure

⁴⁰ G. da Lentini, *Poesie*, a cura di, R. Antonelli, Bulzoni Editore, Roma 1979.

all'inizio, si valutava come valida, l'altra tesi che riconduceva l'origine del sonetto all'unione di due strambotti⁴¹. La somiglianza fra sonetto e stanza di canzone è circoscritta all'esteriorità strutturale. Il sonetto, infatti, si stacca dalla canzone assumendo i suoi specifici caratteri sia formali, che tematici: uso esclusivo dell'endecasillabo e fissità di struttura entro le misure regolari di 8+6.

All'interno di questa forma metrica spiccava la funzione strutturante – organizzativa della rima, che, vista la libera creatività, e l'attenzione delle forme per buona parte del XIII sec., è un fertile campo d'applicazione per una loro molteplice e differente disposizione, che varia spesso di sonetto in sonetto.

Si può avere:

a. Sonetto continuo: una o due rime della fronte sono riprese anche nella sirma

Schema d'esempio: ABBA ABBA BAB ABA

Una ricca rocca e forte *manto*
volesse Dio che monte ricco *avesse*,
che di gente nemica non *temesse*,
avendo un'alta torre ad ogni *canto*;

e fosse d'ogni ben compita *quanto*
core pensare e lingua dir *potesse*,
e quine poi lo dio d'amore *stesse*
con li amorosi cori in gioia e *canto*.

E poi vorrei che nel mezzo *surgesse*
un'acqua vertudiosa d'amor *tanto*
che lor bagnando dolce vita *desse*;

⁴¹ Breve componimento monostrofico (di solito di 6 o 8 versi) in endecasillabi, d'intonazione popolare e di contenuto in prevalenza amoroso (ma anche satirico), sviluppatosi tra il 14° e il 15° sec. in Sicilia e in Toscana. Si presenta sia come struttura a sé stante (s. spicciolato) sia in serie continuate.

e perché più fedele il meo cor *vanto*,
vorrei che 'l gonfalon fra quei *tenesse*
che portan di soffrir pietoso *manto*.
(Cino da Pistoia)

b. Sonetto con rima al mezzo⁴²: la ripresa di una rima nel primo verso della sirma ha funzione di collegamento fra le due parti del sonetto.

Nella scuola siciliana il sonetto era considerato il metro «della corrispondenza», rivestiva cioè un ruolo comunicativo di livello meno nobile rispetto a quello della canzone, genere metrico lirico per eccellenza. Fu il Petrarca nel XIII sec a innalzarlo dal carattere colloquiale a impieghi molteplici e diversi, con una forte tendenza ad imporsi come metro lirico.

2.1.3. *La ballata.*

Altro genere metrico di ascendenza provenzale è la ballata. Con questa forma l'asse si spostava dalla scuola siciliana a quella stilnovista toscano – bolognese. In queste zone si diffondeva e aveva massima fioritura la ballata, benché rivelasse subito intonazioni popolarizzanti, poiché la stessa origine del componimento era popolare, in genere da cantare in accompagnamento alla danza, fu perfezionata e assunta a forma letteraria, dagli stilnovisti e dal Petrarca, che ne fissarono la struttura metrica.

Dovendo accompagnare il canto e il ballo tondo, la ballata possedeva le sue regole ritmiche: era composta, quindi, da un ritornello d'introduzione, seguito da una o più strofe, chiamate stanze cantate dal solista, e da un ritornello, detto ripresa, (lat. *responsorium*) che era ripetuto dopo ogni stanza e cantato da un coro. La stanza stessa richiama il ritornello (ripresa) con la sua rima finale.

⁴² La rima al mezzo è uno degli accorgimenti metrici più caratteristici e tipici non solo nel sonetto delle origini, ma anche nelle altre forme metriche del periodo.

La stanza della ballata, nel suo schema tipico italiano, comprendeva due parti. La prima parte era divisa in due piedi, o mutazioni, con un numero di versi uguali e uguale tipo di rima, mentre la seconda parte, chiamata volta, si legava ai piedi con la prima rima e alla ripresa con l'ultima rima, grazie ad una struttura metrica uguale a quella della ripresa, come si può vedere nello schema:

A B B A (Ritornello) - C D C D (Piede) D E E A (volta) - A B B A (ritornello) ecc. ecc.

Gli endecasillabi misti a settenari sono i versi maggiormente usati nella ballata e le rime possono essere disposte in modo differente con la regola che l'ultimo verso della volta faccia rima con l'ultimo verso della ripresa. Dalla sua struttura metrica derivava quella della *lauda*, tipica forma della poesia religiosa. Le laudi si modellavano metricamente sul testo di una ballata profana, con l'intento di sfruttarne la parte musicale. I versi utilizzati erano settenari e ottonari, quelli cioè più inclini all'accompagnamento musicale. Un esempio di Lauda religiosa può essere la celebre "*Donna de Paradiso*" di Jacopone da Todi (XIII):

Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso
Iesù Cristo beato.

Accurre, donna e vide
che la gente l'allide;

credo che lo s'occide,
tanto l'ho flagellato»

«Como essere porria,
che non fece follia,

Cristo, la spene mia,
om l'avesse pigliato?».

«Madonna, ello è traduto,
Iuda sì ll' à venduto;

trenta denar' n' à auto,
fatto n' à gran mercato».

«Soccurri, Madalena,
ionta m' è adosso piena!

Cristo figlio se mena,
como è annunziato».⁴³

Durante il Duecento gli artifici metrici impiegati sono molteplici, sebbene non tutti varchino le soglie del secolo, particolare la rima, che era sottoposta a numerose combinazioni. L'intento era sia di dare organicità e unità alle varie forme metriche, sia di mostrare le abilità retoriche e virtuosistiche del poeta.

Oltre alle rime di collegamento fra le varie stanze, riprese dai modelli provenzali, erano di questo periodo le «rime – artificiose», o «tecniche», usate dalla gran parte dei poeti siculo – toscani. Le rime artificiose strutturavano interi componimenti, imprimendo un'aria di straordinario virtuosismo tecnico. Si tratta di rime: ricche; grammaticali; leonina, equivoche e identiche.

a. Rime ricche: tale accezione varia nel tempo. In maniera generica il termine si usa per designare un qualsiasi rinforzo protonico dell'omofonia finale, per esempio *affisa ravvisa*⁴⁴, in cui c'è il corrispondersi del primo *a*, della labiodentale sorda e sonora, e anche del numero di sillabe. In altri casi il termine rima ricca si usa con valore cumulativo, cioè quando si vuole inglobare tutte le varie specie di rime tecniche. La rima ricca era applicata con frequenza nel corso

⁴³ J. da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Laterza, Bari 1974.

⁴⁴ A. Menichetti, *Metrica italiana*, Antenore, Padova 1993, p. 568.

del Duecento (*diletto letto*⁴⁵), andando a essere sempre più sporadica nei secoli seguenti. Nel Duecento aveva un ruolo solo formale, non cercava l'armonia imitativa o il raggiungimento di effetti speciali, come quelli burleschi.

b. Rime grammaticali: definite anche *aiectivades*⁴⁶ e *derivatius*. Il più antico esempio è in una composizione di Marcabruno “*Contra l'ivern que s'enansa*” . Per restare in ambiente italiano si porta un esempio del Guittone, in cui la rima grammaticale è fra parole con medesima radice ma che si differenziano solo nella desinenza:

Ahi, como ben del meo stato mi *pare*,
merzede mia, che no nd'è folle a *paro*!
Ch'eo mostro amore in parte, che me spare
e là dov'amo quasi odioso *paro*.
Ed emmi greve ciò; ma pur campare
vòi dai noiosi e da lor nòdi mi *paro*,
ad onore de lei, che 'n beltà *pare*
no li fo Elena che amao *Paro*.
Or non so perch'eo mai cosa *apparasse*,
s'eo non apparo a covrir, sì non *para*,
ciò che m'aucideria quando *paresse*.
Ma 'l cavaler, che ad armi s'*apparasse*,
com'eo faccio en ciò, sempre campara
senza cosa che nente li sparesse.⁴⁷

Il corsivo evidenzia come la parte invariante *par*, si ritrovi in rima grammaticale con le desinenze variate in *pare paro*; *apparasse para* *paresse*.

c. Rima leonina: il suo uso ebbe maggiore fortuna soprattutto in Francia a metà del XII sec. Fra i molteplici significati attribuiti al termine, quello più appropriato per la cultura italiana consiste nel

⁴⁵ *Ibidem*, p. 566.

⁴⁶ Dall'autore del secondo *Trattatello di Ripoll*, Marshall, 105, cit. in A. Menichetti, *Metrica Italiana*, Editrice Antenore, Padova 1993, p. 570.

⁴⁷ G. D'Arezzo, a cura di, F. Egidi, *Le rime di Guittone D'Arezzo*, Laterza, Bari 1940.

riferimento “a valore di omofonia iniziante dalla vocale protonica (es: mostrato prostrato, delitto derelitto, pruina ruina)”⁴⁸.

d. Rima equivoca e identica: si trovano spesso citate assieme poiché presentano a livello formale una sorta di ripetizione scritta delle due parole rimanti. In realtà in italiano è più corretto distinguere in tre categorie. Le rime equivocate, equivoco – identiche, identiche. Nella prima categoria rientrano quelle parole che, seppure presentino stessa forma scritta, hanno un diverso senso (es. *amore* vs *Amore*) e altre che hanno diversa pertinenza grammaticale (es. *ora* avverbio vs sostantivo). Nella seconda categoria rientrano quelle rime identiche che sono però accompagnate da negazione o precedute da preposizioni diverse (es. *attende: non attende* nel *Sant’Alessio* 135 – 36; *for carne*, cioè «senza carne» : *con carne* in Guittone, *Altra fiata*, Egidi XLIX)⁴⁹. Il terzo gruppo, invece, raggruppa tutte quelle parole che nel rimare assieme mantengono un residuo d’identità semantica.

Le rime definite «speciali», sono il più chiaro esempio d’intendere la rima come omofonia pura. Si tratta in particolare di quelle rime che presentano a livello di scrittura un evidente scarto rispetto la regola dei rimanti, e sono quindi prodotto di una diversa percezione fonica di una certa produzione di suoni. Rientrano in questa categoria le rime siciliane e quelle aretine, che sono connesse con le particolarità fonetiche proprie del “vocalismo di alcune zone d’Italia”⁵⁰. Per la rima siciliana si tratta di far rimare la *e* chiusa con la *i*, es. *avere: servire*; e la *o* chiusa con la *u*, es. *uso: amoroso*. Tali rime sono state il prodotto della toscanizzazione di alcuni testi della scuola siciliana. Infatti, nell’originale vocalismo siciliano queste rime nascevano come:

aviri: serviri, usu: amorusu.

Ciò si determinava dal differente vocalismo siciliano che non conosceva la distinzione tra vocali aperte e vocali chiuse. Il copista toscano entrando in contatto col testo del poeta siciliano, cercava di

⁴⁸ A. Menichetti, *Metrica italiana*, Antenore, Padova 1993, p. 568.

⁴⁹ *Ibidem*, p., 573.

⁵⁰ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 76.

riportare le rime sulla base del proprio vocalismo, ecco dunque, che tali rime anomale sono rintracciabili solo in testi toscani.

L'altro tipo di rima «anomala», seguente la stessa dinamica fonica di quella siciliana, è la rima aretina, o guittoniana. Si possono far rimare *e* aperta con *i* e *o* aperta con *u*, perché sia *e* sia *o* sono rispettivamente aperte. Per Guittone D'Arezzo, dire *bono: ciascuno* e *motti: totti* è tipico del vocalismo fiorentino. Invece, si scriverà, *bono: ciascuno* e *motti: tutti*, secondo il normale vocalismo italiano.

2.1.4. Dante.

Dopo il polimorfismo delle origini, in cui la ricchezza di soluzioni metriche non era sottoposta a restrizioni, andando molto spesso a creare degli *unicum* letterari, si cominciava ad avvertire una riforma necessaria, o almeno la ricerca di ordine.

Il primo che limitò e tracciò il panorama metrico fu Dante Alighieri, circoscrivendo e demarcando gli usi formali applicati fino al quel momento. Si riconosceva:

il ruolo determinante che egli, vissuto a cavallo tra il XIII e XIV sec. ha giocato nella codificazione del sistema metrico italiano, sottoponendo a un vaglio rigoroso e a una decisa regolamentazione il polimorfismo e lo sperimentalismo della poesia duecentesca [...].⁵¹

Questo tentativo di sistemare in astratto «l'arte del dire», o come la definisce Dante, *l'eloquentia*, s'intravedeva in una delle prime opere teoriche dell'epoca: il *De Vulgari Eloquentia* (da questo momento DVE).

Fu il primo, nello scenario italiano, a dedicarsi di questioni metriche attraverso una riflessione teorica, che intendeva presentarsi come un manuale di scrittura per la nuova letteratura volgare. Infatti, il trattato promuoveva delle tecniche di composizione che andassero a

⁵¹ *Ibidem*, p. 77.

disciplinare in via preventiva quel marasma d'improvvisazione cui si era lasciato andare lo spirito poetico dell'epoca, in balia della novità creativa. Com'è noto il DVE non era un trattato esclusivo di metrica, era una profonda riflessione sulla nuova lingua volgare, e sulla modalità di utilizzo all'interno delle varie forme di scrittura. Presentava dunque, un preciso fine didattico e istituzionale "mirata alla definizione di una poetica della poesia volgare e insieme di una tecnica espressiva che consentisse un uso regolato della nuova lingua [...]"⁵². All'interno di quest'opera si coglieva l'andamento normativo, in modo particolare circa l'assetto metrico. Dante analizzava le forme metriche più utilizzate dai poeti volgari del suo tempo, quali: ballata, canzone e sonetto. Era indubbia secondo l'Alighieri la superiorità della canzone rispetto le altre due. Ultimo il sonetto, collocato non fra le forme metriche minori, ma come veicolo per un messaggio in cui, la lingua utilizzata si piegava a un uso più umile e popolare. La propensione a canonizzare le varie forme, a farle rientrare in uno schema rigido e uniforme, risultava in linea con il pensiero dell'epoca. Le tendenze e le proposte tassonomiche sono proprie di quella *forma mentis* che contraddistingueva il Duecento. La letteratura, in genere, non è imprescindibile dal contesto storico – sociale del tempo, e il Duecento si caratterizzava per una ricerca di rigidità e chiusura, individuabili nella stessa struttura architettonica dei comuni, che si andavano costituendo. Il necessario, e inevitabile, slancio a regolare le forme politiche e sociali, si riversava così anche nella sfera letteraria.

Creare dei margini, porre dei limiti, incasellare e ordinare secondo la proposta della nuova metrica linguistica, poiché la metrica si fondava e nasceva dalla lingua stessa. Fuori da un andamento di durata, di alternanza quantitativa, la lingua italiana volgare presentava la sua peculiarità in una dinamicità e intensità accentuativa – sillabica che occorreva educare e regolare nel suo impiego poetico. Dopo una

⁵² E. Malato, *Storia della letteratura italiana*, vol I, *Dalle origini a Dante*, Salerno, Roma 1995, p., 882.

prima fase di ri-creatività fatta di giochi, d'incastri e combinazioni, arrivò il momento di scegliere l'accostamento più felice e comprensibile, oltre che dotto, lirico, aulico e divertente. Dante non cercava tanto d'impostare una gabbia metrica (come sarà in seguito visto dai novecentisti, soprattutto l'intreccio di rime), ma promuovendo e sperimentando lui stesso, educava e piegava la lingua ai suoi usi e fini. L'ordinamento era conseguente alla sua predisposizione e formazione intellettuale, che non fu mai avulsa dall'ambiente storico e sociale in cui viveva.

Tradizione e passato erano spesso visti come momenti di pienezza, tempi che avevano già detto tutto il possibile, dove ogni riga scritta era portatrice di un insegnamento di così immensa portata, che l'attualità non poteva fare altro che prenderlo a modello. La presa a modello non doveva però, confondersi con l'imitazione. Ogni tradizione si rinnova, e il primo più grande rinnovamento è dato dalle forme. Canzone, ballata, lauda e sonetto ricalcavano le loro forme sugli antichi inni latini, sulle canzoni e sui balli popolari, ma erano sottoposte a una revisione a tutto tondo, guidata sia dall'uso del volgare in letteratura sia dai nuovi intenti espressivi.

L'importanza attribuita a Dante non risiedeva solo nel suo trattato didascalico sulla lingua volgare, che non si conobbe fino al Cinquecento, ma all'introduzione di "due forme metriche tra le più importanti della nostra poesia, la terza rima e la sestina lirica, l'una creazione originale, l'altra trasferita in italiano dalla lirica provenzale"⁵³.

Per quel che concerne la sestina, canzone dalla vincolante struttura a sei stanze, ognuna di sei versi, più un congedo di tre versi, essa fu ideata da Arnaut Daniel, nel periodo della lirica provenzale. Nella sestina dantesca tutti i versi sono endecasillabi, mentre A. Daniel usava il settenario in apertura di ogni stanza, ma per Dante, la forma più illustre doveva costituirsi solo di endecasillabi. Le stanze, a

⁵³ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 77.

differenza della canzone vera e propria, non erano qui suddivise in fronte e sirma, inoltre, si preferivano le parole-rima alla rima, cioè sei parole che si ritrovano a fine verso in ognuna delle sei stanze. Le parole-rima non rimano fra loro all'interno della stessa stanza, ma ritrovano sempre il proprio corrispettivo nelle stanze seguenti. Queste sei parole-rima si disponevano secondo lo schema della *retrogradatio cruciata*⁵⁴. All'interno del congedo si cerca di collocare due parole – rima per verso.

Dante gestiva la disposizione delle parole-rima in maniera molto libera, e anche quando il modello della sestina prese larghissimo impiego (soprattutto nel Cinquecento) l'assetto delle parole-rima non assunse un rigido valore normativo. La rigidità si coglieva già in tutta la sua struttura. Oltre ad una reale difficoltà tecnica, ideata per mettere in luce il virtuosismo del poeta, che doveva essere in grado di sviluppare un pensiero coerente che stesse all'interno di una struttura formale così rigida, doveva trovare per ogni parola-rima sette altrettante occorrenze semanticamente equivalenti. Riuscire a creare un componimento perfettamente in linea con tali schematismi, oggi, potrebbe sembrare una forzatura, ma all'epoca cercava “la volontà di corrispondere alla natura dell'oggetto, immobile come «sostanza», non modificabile da un'azione verbale”⁵⁵.

Anche la terzina, sebbene considerata originale creazione dantesca, sviluppava una struttura egualmente rigida. Detta anche terza rima, questa forma metrica trovò ampio utilizzo nella Commedia da cui poi sarà destinata a grandissima e imperitura fortuna nella poesia italiana.

L'articolazione delle parole-rima, già presenti nella sestina, metro per eccellenza dalla ferrea struttura, che rimase quasi totalmente

⁵⁴ Cit. p. 83 da F. Bausi, M. Martelli: “nella prima stanza, lo schema ABCDEF, si procede per costruire la seconda, assumendo, nell'ordine, l'ultima parola – rima e la prima (FA), poi la penultima e la seconda (EB), infine la quarta e la terza (DC). Si ottiene così per la seconda stanza lo schema FAEBDC; e allo stesso modo si procede per le stanze seguenti, fino alla sesta, dove il componimento si conclude. Questo è dunque lo schema complessivo della sestina (congedo a parte): ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFECA.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 84.

invariata nel corso della letteratura, questa si determina anche nella terzina. Come il loro susseguirsi nella sestina, secondo lo schema della *retrogradatio cruciata*, costituisce un organismo chiuso in cui è inevitabile che la forma sia superiore al contenuto, così nella stessa terzina l'incatenamento delle rime è la caratteristica principale, che esercita

[..] un forte condizionamento sull'organizzazione logica del discorso, in modo tale che ogni singola terzina tenda naturalmente a presentarsi come un'entità anche sintatticamente e logicamente conclusa e compatta⁵⁶.

La terzina, nella sua compattezza e unitarietà, produce un'autonomia metrica che consente al canto di trasformarsi in un componimento isolato, diventando un vero genere indipendente che si può nominare capitolo ternario. Questo ebbe largo uso nel XV sec. L'autonomia, supportata dalla coincidenza fra piano metrico e periodo sintattico, presupponeva la presenza di un inizio e di una fine ben delimitata, allontanando la terzina dai canti epici latini da cui si pensava derivasse.

I versi tutti endecasillabi, sono disposti in terzetti organizzati su due rime; i versi dispari rimano fra loro mentre il verso pari fornisce la rima ai versi dispari del terzetto successivo: ABA BCB CDC DED EFE [ecc.]⁵⁷.

Nel mezzo del cammin di nostra vita (A)
Mi ritorvai per una selva oscura (B)
Ché la dritta via era smarrita. (A)
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura (B)
Esta selva selvaggia e aspra e forte (C)
Che nel pensier rinnova la paura. (B)
Tant'è amara che poco è più morte; (C)
ma per trattare del ben ch'i'vi trovai (D)

⁵⁶ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 87.

Dirò de l'altre cose ch'i'v'ho scorte. (C)
Io non so ben ridir com'i v'intraï, (D)
Tant'era pien di sonn a quel punto (E)
Che la verace via abandonai. (D)
Ma poi ch'i fui al poè d'un colle giunto, (E)
Là dove terminava quella valle (F)
Che m'avea di paura il cor compunto (E)
[..]⁵⁸.

Benché Dante componga tutta la *Commedia* con l'utilizzo di questo schema metrico, non c'era all'interno del *DVE* traccia di una sua riflessione teorica. Forse, essendo la *terzina* considerata metro riservato allo stile mediocre e a quello umile, si sarebbe dovuto trovare nel IV libro dell'opera, dove, Dante allude nel proemio, avrebbe trattato questi metri. Fu così incerta l'origine della terza rima, che da Dante, e per tutto il Cinquecento, diventò il metro incontrastato nel campo dei poemi allegorico – didascalico e della bucolica – volgare. Si suppone che possa risalire al *Serventese*.

Il *sirventese* o *sermentese*, era un componimento strofico di origine provenzale che adottava schemi e argomenti vari. Il trattatista Antonio Da Tempo, nel XIV sec. affermava che “con questo nome si poteva designare qualsiasi componimento caratterizzato da un inedita originale struttura formale.⁵⁹”

Nell'ambiente italiano, non era però appropriato ricondurre fedelmente il *serventese* al *serventes* trobadorico, perché la sua struttura era ben lontana da quella di canzone. Il *sirventese* provenzale, a livello tematico, si sviluppò presto come canto politico, guerresco, apologetico, didattico, e anche (dal XIV) religioso. Solo a livello ematico – contenutistico si rintracciava un collegamento col *sirventese* italiano. Nella tradizione italiana, infatti, il *sirventese* si sviluppò in differenti forme:

⁵⁸ D. Alighieri, a cura di, U. Bosco, G. Reggio, *La divina Commedia, Inferno*, Le monne, Firenze 2001, p.p. 5-6.

⁵⁹ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 89.

- a. Serventese bicaudato: uso di endecasillabi e settenari
- b. Serventese caudato: non lontano dalla saffica, strofe tetrastiche di tre endecasillabi monorimi più un verso breve composto da un quinario che fanno rima coi versi lunghi AAAb – BBBc – CCCd. La rima del verso breve si trasferisce ai versi lunghi della strofa successiva, andando così a imporne l'andamento. Il genere del «vento» può essere un ottimo esempio, fra i più antichi, per quest'andamento caudato

Tant'aggio ardire e conoscenza
 Ched'ò agli amici benevoglienza
 E i nemici tengo in temenza;
 Ad ogni cosa do sentenza
 Et ag[g]io senno e provvidenza
 In ciascun mestiere:

K'eo so bene esser cavaliere
 E donzello e be[n] scudiere;
 Mercatante andare a fiere,
 Cambiatore ed usuriere,
 E si pensare.

So piatire et avocare,
 Cherico so e so cantare,
 Fisico saccio e medicare,
 So di rampogne e so'zollare
 E bo[n] sartore.⁶⁰

- c. Serventese duato: distici monorimi in versi vari (settenari, ottonari, novenari, endecasillabi)

Si com'altr'uomini vanno,
 Ki per prode e chi per danno,
 per lo mondo tuttavia,

⁶⁰ *Ibidem*, p. 89.

così m'andava l'altra dia
per un cammin trastullando
e d'un mi amor già pensando
e andavo a capo chino.⁶¹

d. Serventese incatenato: detto anche terza rima.

e. Serventese incrociato, o alternato: strofe tetrastiche di endecasillabi o rime alternate ABAB – CDCD.

f. Serventese ritornellato: detto anche sesta rima, strofa esastica di endecasillabi.

La struttura metrica alla base di queste forme di serventese, si poteva ripetere all'infinito. Attraverso il collegamento rimico si sviluppava a catena fra le varie strofe un'interazione organica e compatta, che permetteva di contenere logicamente il piano sintattico. Inoltre, la possibilità di una chiusa che andasse a interrompere questo procedere *ad libitum*, conseguiva dalla scelta di un congedo in cui l'ultimo verso si staccava del tutto dalla precedente concatenazione rimica. Era plausibile che la terzina dantesca avesse preso spunto da una di queste varianti di serventese, le ipotesi su quale ne fosse la matrice sono varie, ciò che si vuole mostrare è, però come l'impiego della rima in queste fasi iniziali della letteratura italiana, rivestiva un ruolo dominante nell'impronta strutturale. Infatti, di là dalla scelta del verso, la rima gestiva l'andamento sia metrico sia sintattico, soprattutto nella poesia di stampo tradizionale: pausa, ordina e organizza la forma.

Il sonetto nasce con un paio di combinazioni rimiche che ne definiscono esattamente la struttura; la terzina dantesca si riconosce per il suo tipico intreccio periodico; le strofe della canzone di stampo trobadorico, ubbidiscono tutte al medesimo e complesso intreccio rimico[.].⁶²

⁶¹ Cit. da, Anonimo, *Detto del gatto lupesco*, del XII sec. in, *Poeti del duecento*, a.c. di G. Contini, Ricciardi, Milano – Napoli 1960.

⁶² A. Menichetti, *Metrica italiana*, Antenore, Padova 1993, p. 532.

Un'architettura che definiva la disposizione delle varie parti, al cui interno l'aspetto strutturante non era dato solo dalla concatenazione rimica, ma occorreva considerare soprattutto il verso irrelato, che fissava sulla pagina la distribuzione della materia. Non si parlava di versi senza rima, ma piuttosto di «rima zero», o rime «negative». I versi anarimi rientravano nell'intreccio stesso e mantenevano un ruolo strutturante grazie alla loro capacità di non sottomettersi alla legge dell'omofonia.

Nelle prime fasi della tradizione poetica italiana, la rima organizzava e predisponendo una sorta "d'ingabbiatura virtuale"⁶³, rivestendo un ruolo, definito in un secondo momento, come di «despota» metrico. Il poeta delle origini, però, non la percepiva come tiranna, ma piuttosto come istigatrice per una ricerca di virtuosismo, che caratterizzava la produzione poetica delle origini. Le abilità dei poeti si rintracciavano nella capacità di gestire il contenuto attraverso un calibrato, sottile e ricercato assetto formale. Le sperimentazioni erano molteplici, e il polimorfismo delle origini ne fu rivelatore. Dante, sebbene lui fosse il primo a inseguire l'artificio più sorprendente, intendendo creare uno straordinario connubio fra forme e contenuto, tentò una sorta di controllo di creatività.

2.1.5. Petrarca e l'irrigidimento delle forme.

Alla fine del secolo si registra un drastico taglio delle varie forme metriche che gettava nell'oblio tutte quelle che si presentavano in maniera più marcata, artificiose e anomale. Si cercava di stabilire un ordine all'ecllettismo creativo della tradizione poetica precedente, sebbene anche il Trecento presentasse forme metriche eterogenee. Prese l'avvio, in modo concreto, un processo che stabilizzava e normalizzava gli schemi poetici, infatti, erano di questo periodo i primi trattati di metrica italiana. Il primo manuale (Dante con il suo

⁶³ Ibidem.

DVE rimase sconosciuto fino ai primi del Cinquecento) in cui si segnalavano alcune delle principali regole e delle più diffuse forme metriche volgari, era la *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* del giudice padovano Antonio da Tempo, data 1332. Nel manualetto trattava come forme illustri il sonetto, la ballata e la canzone, definite le più auliche forme liriche; mentre riteneva forme di minor prestigio letterario il rondello, il madrigale, il serventese e la frottola.

L'opera del Da Tempo si presentava:

[..] non tanto come un autentico trattato di metrica, quanto piuttosto alla stregua di un manuale pratico di versificazione volgare rivolto ad un pubblico di poeti non professionisti e non toscani.⁶⁴

Lo stesso Da Tempo era un poeta appartenente al gruppo dei rimatori padovani in lingua volgare: rientrava in una tipologia di letterati «dilettanti» e di «provincia», e grazie a questo carattere d'informalità che contraddistingueva il trattato, esso ebbe grande fortuna per tutto il XIV – XVI sec.

La nuova letteratura volgare da questo momento si offre soprattutto come «consumo», perfezionamento, divulgazione di gran parte dei materiali elaborati nello scorcio finale del secolo XIII. Prevale insomma una letteratura che mira a intrattenere, priva di audacia sperimentale e basata sulla riproduzione di schemi ben riconoscibili⁶⁵.

Questa nuova letteratura “che mirava a intrattenere ed era priva di audacia sperimentale”, come dice il Ferroni, s'intendeva in relazione con il pubblico, che tornava ad avere un ruolo importante nell'atto creativo, «nel fare poetico». L'abbandono di “audacia sperimentale” non voleva dire creare opere di minore fattura artistica, ma lasciare quello slancio creativo degli inizi, in cui l'artificio era una sorta di

⁶⁴ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 115.

⁶⁵ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al '400*, Einaudi Scuola, Milano 1991, p. 216.

sfida che l'autore intraprendeva con se stesso. Ora, i modelli metrici scelti, diventavano il comun denominatore per quasi tutta la produzione lirica che andava dal XIV al XVI sec., e su essi si applicava una ricerca formale che non cercasse solo di esaltare il virtuosismo dell'artista, ma che attirasse e seducesse il pubblico.

A tale rinuncia seguiva un irrigidimento delle forme assunte come modelli. Il Petrarca volgare era considerato un ottimo punto di riferimento. Seppur egli non abbia ideato nuove forme metriche, l'importanza della sua riproduzione risiedeva nell'uso canonico di quei modelli metrici scelti, e nella presentazione della loro evoluzione. Il RVF era visto come un «catalogo espositivo» dei metri lirici ufficiali e più in voga. Definire Petrarca il codificatore delle forme poetiche non era per niente casuale, infatti:

la caratteristica principale dei RVF è l'estrema selettività formale: se Dante, pur facendo giustizia di molti esperimenti metrici dugenteschi restava sotto alcuni aspetti ancora legato al polimorfismo tipico della poesia delle origini, Petrarca attua invece una decisa, radicale semplificazione metrica, accogliendo nell'esclusivo recinto della lirica cinque forme[...]⁶⁶.

Sonetto e canzone erano le forme più usate, mentre sestina, ballata e madrigale erano meno frequenti all'interno del *Canzoniere*. Oltre al tipo di metri scelti, notevole era il controllo delle singole caratteristiche di ogni forma, in un complessivo riassetto degli elementi strutturali, seppur minimi, che furono in seguito resi modelli indiscutibili. Il petrarchismo imponeva la standardizzazione di ogni componimento.

Nelle canzoni petrarchesche si verificava una scomparsa totale di soluzioni «arcaiche», no rime imperfette o irrelate. Il congedo, era regolato: sempre presente e mai doppio o assente; si prediligeva l'uso del settenario, mai sporadico o casuale. Il sonetto, la forma che

⁶⁶ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 91.

prevale all'interno dei RVF, usava rime incrociate nelle quartine e un intreccio a tre piuttosto che due nelle terzine (CDE CDE).

La rigidità attribuita al Petrarca non risiedeva solo nelle strutture complessive delle forme metriche ma anche nelle loro componenti, in particolare versi e rime, che erano sottoposti ad una scrupolosa selettività metrica. Per quel che riguardava i versi, nel RVF Petrarca decretava endecasillabo e settenario i versi per eccellenza lirici. Inoltre, a livello ritmico prediligeva l'andamento canonico dell'endecasillabo *a maggiore* ("de la trasfigurata mia persona"⁶⁷) e *a minore* ("fatta di gióco in figura d'amóre"⁶⁸), cioè con accenti di 6° e 10° e di 4°, 8°, 10°, rendendo più rari gli altri andamenti ritmici dell'endecasillabo⁶⁹. Per quel che concerneva la rima c'era una:

[..] notevole attenuazione di quel rilievo di parola in rima rispetto alle altre parole del verso, che caratterizzava, per non parlare della poesia burlesca e popolareggiante, la tradizione lirica provenzale e guittoniana⁷⁰.

Petrarca si distaccava così dalla scia dantesca, andando a ricercare non rime «difficili» e «aspre», com'erano quelle dell'Alighieri, ma più levigate e cristalline. Nonostante ciò, Petrarca visse per tutto il Trecento vive in un ambiente poetico ancora pieno di «sincretismo», in cui si intravedeva una linea poetica petrarchesca fra le sfumature diversificanti degli altri modelli metrici, ma questa non s'imponeva, procedeva e conviveva accanto a suggestioni poetiche di tutt'altro tipo. Non in questo secolo "i RVF assunsero caratteri esemplari dotati di valore assoluto anche sul piano metrico"⁷¹ il XIV sec. risentiva

⁶⁷ F. Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 42.

⁶⁸ G. Cavalcanti, *Rime*, XXX.

⁶⁹ Nel primo caso, a maggiore, il primo emistichio corrisponde ad un settenario; mentre nel secondo, a minore, il primo emistichio equivale a un quinario.

⁷⁰ Cit. Bigi 1967 in CP, p. 403, in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 97.

⁷¹ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 99.

ancora di quell'eclittismo delle origini, indice di una cultura viva e creativa.

Il madrigale, in questo quadro generale, seppur rientri fra i metri di minor uso da parte del Petrarca (sono attestati solo quattro madrigali all'interno del *Canzoniere*), era una delle forme predilette soprattutto nella poesia per musica. Caratterizzato da una serie di terzetti (che variano dai due ai cinque) con varietà di rime, la cui chiusa era in genere un distico a rima baciata. Il verso per eccellenza, anche in questo caso l'endecasillabo, spesso alternato a settenari, caratterizzato da un andamento ritmato collaborava con l'accompagnamento musicale. Le varie tipologie di madrigali si differenziavano sulla base dell'intreccio rimico, gli schemi e le combinazioni erano numerosissime, ma tra i primi madrigali documentati c'erano quelli del Petrarca nel RVF, in cui lo schema rimico variava, benché prevalesse a comune denominatore una struttura incatenata della. Metro in origine popolare, l'etimologia *materialis* gli attribuiva una forma poetica «rozza» rispetto ai metri lirici illustri, e destinata all'esecuzione musicale. Riconducendolo al termine latino *matricalis* (nel senso di componimento «alla buona») si rimandava a un'opera semplice nella forma e nel suo contenuto, poiché il suo fine ultimo risiede nell'esecuzione musicale e non gli si attribuiva alcuna vanità letteraria. In genere il madrigale presentava “una struttura strofica più concisa e lineare del sonetto e della ballata”⁷², la sua variante più diffusa era costituita da terzetti più distico di chiusura.

Il madrigale assunse una forma dal carattere più letterario a partire da Petrarca, che gli conferì, oltre una certa rigidità nella struttura, anche la pressoché esclusiva predilezione per la tematica amorosa:

Non al suo amante più Dīana *piacque*,
Quando per tal ventura tutta *ignuda*
La vide in mezzo de le gelide *acque*,

⁷² Cit. Capovilla, 1982, p. 167, in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 105.

Ch'a me la pastorella alpestra et *cruda*
Posta a bagnar un leggiadretto *velo*,
Ch'a l'aura il vago e biondo capel *chiuda*,

Tal che mi fece, or quand'egli arde 'l *cielo*,
Tutto tremar d'un amoroso *gielo*.⁷³

(In quest'esempio si può notare la predilezione per la struttura a rima incatenata).

Il destino del madrigale sembrava già scritto nel nome stesso, e la grande fortuna che ebbe a partire dal XVI sec. andava attribuita alla fruizione musicale che molti artisti ne seppero fare. Inoltre, dall'assetto del madrigale presero vita altre forme metriche minori, di stampo più popolare, quali la caccia e della ballata. Esse rientravano fra le varianti del madrigale, benché la prima fosse più affine per libertà di struttura alla frottola.

Per frottola⁷⁴ s'intendeva quella forma metrica caratterizzata in prevalenza da un libero e variabile susseguirsi di versi lunghi e brevi. Non aveva un'organizzazione strofica o rimica di base, prevaleva l'assenza di schemi, unica clausola dominante era il ricorso a rime ribattute, bacciate, al mezzo e reiterate. Non casuale l'uso della rima al mezzo, infatti, essa ricopriva una posizione chiave per il globale scorrimento della frottola. Permetteva cioè la ricomposizione dei versi brevi nel ritmo complessivo di un canonico verso endecasillabo, che si presentava, per l'appunto, spezzato da una rima al mezzo, che lo ripartisce in unità ritmiche minori. Questa caratteristica produce un

⁷³ F. Petrarca, *Canzoniere*, LII, in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 105.

⁷⁴ Dall'Enciclopedia Treccani: componimento in origine popolare, costituito da un affastellamento di pensieri e di fatti bizzarri, senza nesso o quasi tra loro, in versi di varia misura, e senza ordine fisso di rime. Non è rimasta alcuna forma originaria, è però possibile ricostruirla nella sua struttura attraverso l'imitazione letteraria che ne fecero Francesco di Vannazzo, F. Sacchetti e altri, nel XIV e XV secolo. Queste forme letterarie sono morali, politiche e satiriche, e spesso consistono di motti sentenziosi e di proverbi in settenari rimati a coppie, o a terzine, o in settenari e quinari ed endecasillabi, o in endecasillabi con rima interna. Il trionfo del petrarchismo nel XVI sec. segnò il tramonto della frottola come di altri componimenti popolareggianti.

ritmo martellante tipico della frottola, che per definirsi tale doveva possedere anche a livello tematico un susseguirsi affollato di motti, proverbi e sentenze. La disposizione era spesso caotica e si sovrapponevano e intrecciavano senza un apparente senso logico. La struttura stessa della frottola non predisponava un'organizzazione schematica che permetta di creare collegamenti di senso. Tutta questa progressione affastellata che generava non – senso, era l'essenza della frottola in vista di un fine sarcastico e parodico. Legava elementi estranei l'uno con l'altro, ma che nell'insieme portavano un significato nuovo che l'autore non considerava opportuno esplicitare appieno.

Il carattere peculiare della frottola era percepibile sul piano sia linguistico sia tematico. Attraverso questa forma si attuava un'azione dissacrante con valore morale o linguistico. Infatti, era presente sia il gioco di parola, inteso come puro divertissement, sia l'exasperazione dell'espressione che mirava ad una critica velata in senso politico, morale e religioso. Al suo interno era presente la rima mnemonica che collegava l'ultimo verso di un periodo con il primo di quello successivo:

O mondo
immondo
e di ben *mondo*
che già fosti *giocondo*
ed ora al *fondo*
vai di male in peggio!
S'io dico vero, io cheggio
ciascun che miri il seggio
di San **Pietro**;
e se il vero **impetro**,
con che mente
da l'un de' due, che mente
si consente
la gente

umana tenere in affanno?
Ben che poco vi danno
que' che ricchi si fanno:
credon a quel da cui più utile hanno.
Niente de l'alma danno,
però che vanno
drieto al mondan bene⁷⁵.

La presenza della rima mnemonica, elemento fondamentale, se non addirittura tratto distintivo e obbligatorio, permetteva, di creare oltre a uno pseudo schema fra vari versi anche un migliore apprendimento e una rapida diffusione fra gli utenti di queste operette senza senso. La frottola poteva considerarsi precursore per quelli che nell'Ottocento, soprattutto in Gran Bretagna, furono i *Limerick*, di contenuto *nonsense*, nonostante la loro storia rimanga ancora ignota ed ipotetica.

⁷⁵ F. Sacchetti, *Rime*, CCXLVIII, cit. in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 107.

2.2. Lo sviluppo della rima tra Rinascimento e Barocco.

Nel Quattrocento si esauriva in modo definitivo lo “slancio creativo”⁷⁶ che aveva caratterizzato i due secoli precedenti, mentre continuava uno sperimentalismo che fissava l’attenzione sulla ripresa di metri tradizionali, e si focalizzava su quelli che avevano avuto maggiore fortuna nel passato, cercando di svilupparli in forme nuove e distintive. La norma e l’assetto canonico erano ricercati in particolare nelle canzone, sonetto, ballata, sestina, terzina e ottava rima (che spopolava nelle corti dell’area veneto – padana, passando da metro narrativo a metro dell’epica cavalleresca), metri definiti più illustri già dai trattatisti trecenteschi.

Sperimentalismo inteso come modalità d’irrigidimento, poiché i vari poeti di corte si cimentavano in evoluzioni ed esperimenti che tendevano verso una maggior chiusura delle forme metriche d’uso tradizionale. Il Quattrocento, dunque, era per eccellenza il secolo in cui tutte le forme metriche «prescelte» si stabilizzavano in modo permanente, in un organismo chiuso e rigoroso, la rima si riteneva il principale mezzo che consentiva una selezione e una schematizzazione. Le innovazioni e lo sperimentalismo quattrocentesco non introdussero elementi nuovi, ma produssero, con la materia metrica già in uso, nuove rigide combinazioni che si sedimentarono nel bagaglio culturale, andando ad escludere quelle eccezioni strabilianti, sebbene alcune, e non irrilevanti, si muovevano per proiettarsi poi nel più rivoluzionario cinquecento. Nel XV sec., apice dell’Umanesimo, avviatosi già alla fine del Trecento, l’intellettuale si formava attraverso la cultura classica, andando così a coltivare gli *studia humanitatis*, come diceva Cicerone, cioè quelle discipline (quali grammatica, retorica, poetica e filosofia) volte ad un’idea di perfezione, sia dello spirito umano, sia della forma creativa.

⁷⁶ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 117..

Dall'antichità, dunque, si desumevano tutti i modelli validi anche per la cultura volgare, che erano presi a imitazione, perché l'idea generale voleva che fosse seguita *litteram*. La lingua volgare già promossa da Dante prendeva sempre più il sopravvento in ogni componimento letterario, e proprio in questo quadro di alta ricerca formale, gli stessi intellettuali si adoperarono per teorizzare la lingua d'uso, imponendosi dall'alto sul modo, tipo e qualità del volgare. Di questi secoli la questione della lingua. Noto il testo di Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, che proponeva la lingua dei grandi poeti fiorentini trecenteschi, come lingua letterale per eccellenza. Di fatto, però, la lingua parlata dal popolo procedeva su una strada parallela, e così la poesia popolare, che ricercava sempre forme metriche che si prestavano ad attribuire un carattere giocoso, scherzoso e frivolo al componimento. Il connubio fra poesia, musica e danza si saldava sempre più anche grazie ad alcuni poeti dallo spirito meno serio come Antonio Pucci e Franco Sacchetti. Il cantare e la poesia per musica erano i due generi letterari popolari di maggior fama. Nei cantari, poemi narrativi di carattere romanzesco destinate a essere recitate nelle piazze, poesia, musica e danza si concepivano unite. Madrigale, ballate e strambotti in ottava rima erano le forme metriche più predisposte a essere accompagnate dalla musica, grazie al loro procedere ritmico breve e rapido. Un elemento sempre più incisivo nell'iniziale atto creativo del poeta, cominciava a essere il fine di dilettere il pubblico. Il poeta si trovava a realizzare opere commissionategli dalle corti che lo accoglievano e finanziavano. Era quindi, inevitabile che il successo del poeta cominciasse a dipendere dall'apprezzamento del pubblico cui si destinavano le opere.

2.2.1. *Lo sperimentalismo di Matteo Maria Boiardo.*

Il pubblico trovava diletto in quelle opere che riuscivano a creare un migliore connubio fra poesia e musica, andando a sollecitare di

conseguenza la danza. Il poeta, dunque, cominciava a ricercare nel testo una sorta di prosodia ricavabile dalla distinzione fra sillabe lunghe e brevi, e sottoponendo la lingua d'uso a una *dispositio* più ingegnosa e inusuale. Il linguaggio musicale presupponeva una resa più originale dei valori specifici del linguaggio con cui la musica collaborava intimamente. “Il testo nella sua messa in musica, muta la sua forma discorsiva”⁷⁷, infatti, gli elementi linguistici si subordinavano, già nella loro messa in forma, a quelle regole ritmiche che permettono il fluido e coordinato scorrere delle parole. Gli schemi rimici, insieme alla ricerca di posizioni accentuali ben definite, davano una precisa organizzazione interna del testo e del verso, attraverso gli elementi di tempi e di ritmi più brevi; attribuendo così all'intero componimento un aspetto snello, veloce e cantabile.

Matteo Maria Boiardo, poeta che raggiunse il vertice dell'eccellenza creativa, riuscì a creare il connubio perfetto. Nel suo canzoniere, *Amorum libri*, si può cogliere lo sperimentalismo formale che contraddistinse il Quattrocento, infatti:

negli *Amorum Libri*, le regole fissate dalla tradizione per metri come la ballata, la canzone e il madrigale vengono infrante [...] eppure Boiardo non è mosso dall'aspirazione a forme libere e aperte, sottratte alle norme canoniche, ma da “un gusto e da una ricerca di proporzionalità e simmetria”(CONTI 1990, pp. 163 – 164).⁷⁸

Le sue ballate, definite dall'autore stesso *chori*, mostravano l'uso di una rima della ripresa mutata, con cui si stabilivano legami nuovi fra le diverse parti del componimento, come nella ballata XXV (schema a specchio YXYX xYxY):

Deh, non chinare quel gentil guardo a terra,	Y
Lume del mondo e specchio de li Dei,	X

⁷⁷ M. Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, Edizione del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2011, p. 60.

⁷⁸ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze, 1993, p. 118.

Ché fuor di questa corte Amor si serra	Y
E sieco se ne porta i pensier miei.	X
Perché non posso io star dove io vorei,	X
Eterno in questo gioco,	a
Dove è il mio dolce foco	a
Dal qual tanto di caldo già predeì?	X
Ma se ancor ben volesse io non potrei	X
Partir quindi il mio core assai o poco,	A
Né altrove troveria pace né loco	A
E senza questa vista io morerei.	X
Deh, vedi se in costei	x
Pietade e Gentileza ben s'afferra,	Y
Come alcia li occhi bei	x
Per donar pace a la mia lunga guerra.	Y ⁷⁹

Sia il sonetto sia la canzone prevedevano delle varianti artificiose tutte riguardanti la rima. Si passava dall'uso di rime identiche, a quelle equivoche e poi alle rime al mezzo. Boiardo instaurava dei giochi rimici talmente virtuosi da permettergli di mettere in forma le tematiche più varie, raggiungendo vertici di straordinaria complessità. Partendo dalle forme liriche considerate eccellenti dalla tradizione, riuscì con la sua fantasia metrica, a trasmettere parole che dilettaoano la sua corte. Tutta questa spettacolarità era permessa da un elemento che era in origine fonte primaria di comunicazione popolare, la rima.

Con *l'Orlando Innamorato* Boiardo sancì il definitivo successo metrico dell'ottava rima. Dal principio utilizzata come metro narrativo, cioè “[.] il metro, soprattutto dei cantari, tanto cavallereschi, quanto storici e religiosi: i testi che dalla metà del Trecento conobbero una straordinaria diffusione popolare”⁸⁰. La sua straordinaria diffusione popolare dava all'ottava un'immediata fortuna, poiché era un metro che si piegava bene a qualsiasi utilizzo.

⁷⁹ *Ibidem*, p.119.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 103.

La sua diffusione provocò il declino delle forme narrative in precedenza in voga, tra cui il serventese, che scomparve del tutto. Con il termine ottava rima si designava un componimento strofico di otto versi endecasillabi, e in base alla tipologia dell'intreccio rimico si aveva una diversa varietà d'ottava: siciliana, struttura a doppia rima alternata ABABABAB; toscana, uso di tre rime alternate disposte in ABABABCC, o in quattro con schema ABABCCDD. Queste forme di ottava cominciarono a diffondersi soprattutto nel XV sec. mentre in principio restarono più isolate. L'ottava narrativa nasceva nel Trecento, attestata da Boccaccio, che l'impiegava per vari scopi. Il *Filostrato*, composto nel 1335, era considerato la prima opera in ottava narrativa:

Standosi in cotal guisa un dì soletto	A
Nella camera sua Troiol pensoso,	B
Vi sopravvenne un troian giovinetto	A
D'alto legnaggio e molto coraggioso;	B
Il qual veggendo lui sopra il letto	A
Giacer disteso e tutto lacrimoso	B
«Che è questo – gridò- amico caro?	C
Hatti già così vinto il tempo amaro?» ⁸¹	C

La struttura dell'ottava permetteva una partizione logico – sintattica sia in quattro distici sia in due quartine, facendo scorrere l'argomentazione in modo abile attraverso un andamento rimico che snelliva e velocizzava il ritmo. Il diletto derivava soprattutto dalla sonorità e dal ritmo allegro e leggero prodotto attraverso una struttura rimica alternante, e grazie al facile controllo argomentativo, l'ottava diventava così, l'eccellenza in campo narrativo.

L'origine risaliva alla stanza di canzone o di ballata, anche se non si attestavano forme preesistenti rispetto all'ottava narrativa

⁸¹ *Ibidem*, p. 102.

boccacciana. Nel XV sec. l'ottava si affermava anche in funzione di metro lirico ed epigrammatico, con le forme di rispetto e strambotto:

Strambotto in ottava siciliana di Francesco Galeota:

Non venire in somno a molestare!
Quand'è la notte, lassame dormire!
Ché 'l giorno vivo come l'onda al mare,
portato da gran vento de sospire;
poi, quando credo de me repossare,
me viene sempre per dar me martire.
Ché se tu me venisse a consolare,
vorìa del somno mai non me partire!

Strambotto in ottava toscana di Serafino Ciminelli:

Ecco la nocte: el ciel tutto se adorna
Di vaghe stelle fulgidi et lustranti;
la luna è fuori con le dorate corna
Che si apparecchia a dar luce agli amanti;
Chi quieto dorme, et chi quieto ritorna
Alla sua amica a dar triegua a gli pianti.
Ognuno ha qualche pace, io sempre guerra:
Tua crudeltà m'ha facto unico in terra.⁸²

Le ottave potevano essere continuate, cioè collegate in serie, come in un componimento polistrofico del Polizano, *Serenata over lettera in strambotti*. Nonostante fossero parte di uno stesso componimento, le ottave rime avevano, fina dalle origini, la qualità di mantenere una certa autonomia e indipendenza, sebbene, attraverso l'artificio tipico della canzone, *coplas capfinidas*, si cercasse di mantenerne i nessi logici. L'ottava rima espresse la sua massima potenzialità in ambito narrativo, diventando nel XV sec. la forma metrica per eccellenza dei poemi epici cavallereschi, e M. M. Boiardo ne fu il più grande fautore.

⁸² Ibidem, p. 139.

Or se tornano insieme ad *afrontare*,
Con vista orrenda e minacciante *sguardo*.
Ogniun di lor più se ha a *meravigliare*
De aver trovato un baron sì *gagliardo*.
Prima credea ciascun non aver *pare*;
Ma quando l'uno a l'altro fa *riguardo*,
Iudica ben e vede per cert**anza**
Che non v'è gran vantaggio di poss**anza**.

E cominciaro il dispietato *gioco*,
Ferendose tra lor con *crudeltate*.
Le spade ad ogni colpo gettan *foco*,
Rotti hanno i scudi e l'arme *dispezzate*;
E ciascadun di loro a poco a *poco*
Ambe le braccie se avean *disarmate*.
Non pôn tagliarle per la *fatasone*,
Ma di color l'han fatte di *carbone*.⁸³

Giusto de' Conti, precedette con la sua produzione letteraria il Boiardo, intraprendendo la via del petrarchismo, poi percorsa dal Bembo e molti altri poeti del Cinquecento.

Nel suo canzoniere, *La bella mano*, era evidente la notevole fedeltà al modello petrarchesco dei RVF. Il Conti, infatti, prendeva a modello Petrarca più sul piano linguistico, tematico, e stilistico; mentre su quello metrico procedeva in linea con lo sperimentalismo del secolo, sulla scia dell'Alberti e anticipava certe soluzioni boiardesche. Qui si attesta cioè “la ricomparsa nella prima mutazione di una rima della ripresa”⁸⁴, la norma seguita nelle ballate del Quattrocento:

O sola qui fra noi del ciel *Fenice*,
che alzata a volo nostra etade *oscura*,

⁸³ M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, Libro I, Canto IV, a cura di, A. Scaglione, *Classici italiani* UTET, Torino 1984.

⁸⁴ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le lettere università, Firenze 1993, p. 121.

e sopra all'ale al ciel passa sicura,
si che vederla appena ornai ne lice.

O sola agli occhi miei vera *beatrice*
in cui si mostra quanto sa *Natura*:
bellezza immacolata e vista *pura*,
da far con picciol cenno ogni uom felice.

In voi si mostra quel che non *comprende*
al mondo altro intelletto, se no il *mio*,
che Amor leva tanto alto, quanto v' *ama* :

in voi si mostra siccome s' *accende*
l' anima gloriosa nel *desio*,
che per elezione a Dio la chiama⁸⁵.

⁸⁵ G. de' Conti, *La bella mano*, a cura di, G. Gigli, Carabba, Lanciano 1916.

2.2.2. *La prima grande rivoluzione formale della poesia italiana nel Cinquecento.*

Lo sperimentalismo quattrocentesco preparava il terreno per la prima grande rivoluzione formale della poesia italiana. Il XVI sec. conobbe uno straordinario impulso di trasformazione che procedeva su due direttrici principali e antitetiche, le quali si rintacciarono a loro volta nella poesia dei secoli successivi. Da un lato, c'era la tendenza ad abbandonare le strutture tradizionali per approdare a forme più aperte e più elastiche, che utilizzarono il verso non rimato; dall'altro lato, c'era l'aspirazione verso nuove strutture formali che, seppure inedite nella loro ricerca d'originalità, richiamavano una compagine chiusa e rigorosa nell'organizzazione interna. In quest'ultima rientrava il tentativo di riprodurre in italiano i metri della poesia classica. La prima, partiva dalla tradizione per ricercare, attraverso un vero e proprio smantellamento delle strutture di partenza, un nuovo assetto che sia privo di rigidità interna; la seconda, invece, prendeva il via creando un assetto nuovo e originale, ma ricadeva nella tradizione classica trovando interessante la riproduzione in volgare degli antichi metri latini e greci. Due vettori con il vertice direzionale opposto, ma riconducibili nella stessa soluzione: liberare i tradizionali metri dalle rime, che impedivano il libero fluire del pensiero, adottando il verso sciolto. Nel concreto, l'idea di entrambe le tendenze era la stessa. Infatti, per liberare le forme e renderle più aperte, occorreva abbandonare l'applicazione della rima, il cui uso determinava di conseguenza una rigida partizione strofica, che dirigeva il pensiero in un'artificiosa "concatenazione dei sensi e della costruzione"⁸⁶, andando così ad ostacolare la libera modellazione dell'atto creativo. La prima tendenza utilizzava il verso sciolto, conseguente risultato dell'assenza di rima per liberare le forme dagli schemi tradizionali. L'eliminazione della rima conduceva alla mancanza di qualsiasi altra

⁸⁶ Cit. G. G. Trissino, in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 148.

strutturazione strofica che permetteva il libero susseguirsi di endecasillabi sciolti, cioè versi tra loro irrelati. Gian Giorgio Trissino era il più fermo sostenitore del verso sciolto:

Come uscì Massinissa, la regina
fe' nel palazzo suo tutti gli altari
ornar di nuovo d'edere e di mirti;
ed in quel mezzo le su belle membra
lavò d'acqua di fiume, e poi vestille
di bianche, adorne, e preziose veste:
tal che a vederla ognuno arìa ben detto
che il sol non vide mai cosa più bella.
E mentre rassettava in un canestro
alcune oblazioni, che volea
fare a Giunone, acciò ch'ella porgesse
favore a queste sue novelle nozze,
ecco un di Massinissa, il quale un vaso
d'argento aveva in man pien di veneno;[..].

(Atto 2°, scene 4°, vv. 1159-91) ⁸⁷.

Nella sua *Sesta divisione della poetica*, (1549\50), Trissino si dichiarava a favore dell'adozione del verso sciolto in tutti quei generi di carattere narrativo e dialogato, in cui la tradizione prevedeva l'uso della terzina o dell'ottava rima. Inoltre, "i versi senza rime, cioè senza accordare le ultime desinenze, sono più atti a servire a quasi tutte le parti della poesia che con le rime"⁸⁸, solo la lirica e i cori delle tragedie e delle commedie gli sembravano più adatti ai tradizionali metri rimati. Attraverso il Trissino era possibile notare come, anche la seconda tendenza rivoluzionaria del Cinquecento cercasse una nuova produzione metrica, ricalcante in forma volgare gli antichi metri classici, risolvendosi nell'abbandono della rima. Infatti, per il Trissino

⁸⁷ G. G. Trissino, *Sofonisba*, in M. Ariani, *La tragedia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1977.

⁸⁸ Cit G. G. Trissino, *Seconda divisione della poetica*, 1529, in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 148.

il recupero archeologico dei principali generi della classicità, prendeva l'avvio dall'impiego del verso sciolto. Riteneva la rima come il prodotto di un'arte spiritualmente povera, «deturpazione» introdotta nel Medioevo. Il verso non rimato costituiva quell'operazione finalizzata a riprodurre in italiano l'esametro della poesia classica. Si diffondeva così fra gli intellettuali la convinzione che l'assenza di rima portasse il componimento verso una forma classicheggiante. Seppure antitetiche, le due tendenze ritenevano l'abolizione della rima un impulso al riformismo.

Sebbene il Trissino si fosse pronunciato a favore dello sciolto, soprattutto nei generi narrativi e dialogati, ed essendo questi i metri più usati nei poemi cavallereschi amati dalle varie corti, sembrava che il verso sciolto non ottenesse il successo sperato sul pubblico. Nella pratica i poeti ricorrevano all'ottava rima poiché «il pubblico mostrava di preferire alla grave ma uniforme sonorità degli sciolti, la leggiadria delle rime e il ritmo balzante dell'ottava»⁸⁹. Il pubblico trovava, dunque, maggior diletto nei componimenti in rima, e per quanto i teorici imponessero la sua eliminazione, molti poeti cercarono compromessi che assecondero sia il loro sperimentalismo sia il diletto del pubblico. Esempi di mediazione si rintracciavano nel Rucellai e nello Strozzi, i testi delle loro tragedie e commedie, presentavano, in maniera quasi regolare una sequenza di sciolti e, in conclusione, distici a rima baciata.

Del tutto particolare era l'esperimento di Bernardo Tasso, che nelle sue egloghe alternava le rime ogni quattro versi piuttosto che tre, cercando così di mantenere le rime ma rendendole meno appariscenti, in modo da restituirle la sua funzione strutturale di partenza.

Odi quel rio, che mormorando piagne,
e par che dica con dogliosi accenti
«Alcippo è morto, o duolo acerbo e grave!»

⁸⁹ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 150.

Dunque meglio è che con duri lamenti
E con lagrime amare io l'accompagne.

Perdonami, iddio Pan, se caldo e stanco,
Or che da mezzo 'l ciel ne scorge 'l sole,
Forse ti dormi in qualche ombra soave,
E con pietate ascolta il duro caso.
E voi, Muse silvestri, se parole
Ad angoscioso cor dettaste unquanco

Piene di puro e di dolente affetto,
Queste fian quelle; or cominciate omai,
Mentre taccion le dive di Parnaso.
Alcippo è morto, o smisurato affanno!
Adria infelice, quando unqua vedrai
Dei tuoi figli un sì saggio e sì perfetto? [..]⁹⁰.

Esempi di questo tipo evidenziavano come i periodi metrici non sempre coincidessero con quelli logici, e la complessità della struttura non si mostrava percepibile nell'immediato.

Nel teatro profano del Cinquecento lo sciolto trovò ampio impiego, oltre gli esperimenti di compromesso sopra citati, il teatro sembrava essere il vero terreno per un maggiore sperimentalismo formale. Qui grazie alle sue «ragioni interne», cioè alle necessità di estrema elasticità formale, utile per lo snodarsi dei dialoghi e delle situazioni drammatiche, si sfruttava appieno la nuova metrica dell'endecasillabo sciolto. Non trovava oppositori, e si sviluppava con più rapidità.

Le innovazioni metriche riguardavano però anche i generi lirici più tradizionali, come madrigali, ballate e canzoni che mostravano in questo periodo vere e proprie trasformazioni strutturali. Il primo grande atto di riforma era l'abbandono delle rime, che liberava i generi dai vari schemi strofici. Nonostante ciò s'individuava comunque una certa partizione, infatti, le stanze di canzone basavano

⁹⁰ B. Tasso, Alcippo, vv. 1 – 17, in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 152.

la loro composizione sull'alternanza di versi lunghi e brevi, che nella totale eterometria, creavano una sorta di regolarità interna. Si cominciava così ad avvalersi della rivelazione spaziale data da endecasillabi e settenari, che si susseguivano in modo regolare.

La ballata divenne sempre più simile a un madrigale, se non fosse stato per la presenza ripetuta di rima della ripresa nell'ultimo verso.

La mia leggiadria e candida angioletta,
Cantando a par d le Sirene antiche,
Con l'altre d'onestade e pregio amiche
Sedersi a l'ombra in grembo de l'erbetta
Vidi'io pien di spavento:
Perch'esser mi pareva pur su nel cielo,
Tal di dolcezza velo
Avvolto avea quel punto agli occhi miei.
E già dicev'io meco: «O stelle, o dei,
O soave concento!»,
Qunad'i' m'accorsi ch'elle eran donzelle,
Liete, secure e belle.
Amore, io non mi pento
D'esser ferito de la tua saetta,
S'un tuo sì picciol ben tanto diletta.⁹¹

Del tutto radicale era l'innovazione del madrigale che nel Cinquecento divenne il genere dal metro libero per eccellenza. Caratterizzato dalla totale assenza di divisioni interne, si dissolveva spesso in una successione libera, o composta solo da endecasillabi e settenari. Bembo, nelle sue *Prose della volgari lingua*, affermava infatti che “i madrigali sono quei componimenti che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli” (II, 11). Il madrigale, metro assai libero e aperto, si affermava in questo secolo

⁹¹ P. Bembo, *Rime*, XVI, in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 162.

sempre di più come principale forma della poesia per musica. Doveva sottostare solo alle leggi di eterometria e brevità.

Ha ninfe adorne e belle,
La casta Margherita, et essa è *dea*,
Se virtù fa gli dei, come solea:
Però boschi, palagi e prati e *valli*,
Secchi et ondosi *calli*
Le fece il grande Alfonso e cinse intorno
Navi e d'erranti fere ampio soggiorno,
E giunse i porti e i lustrini in cui le *serra*
Perché sia la prigion campo di guerra
E i diletti sian *glorie*
E tutte le sue prede alte *vittorie*.⁹²

In quest'esempio del Tasso si vede come egli adottò per i suoi madrigali lo schema affine a quello di una stanza di canzone.

2.2.3. *Primi esperimenti di metrica barbara del XV sec.*

Nel 1441 a Firenze si tenne il Certame coronario, manifestazione che aveva l'intento di dimostrare l'eccellenza del volgare come lingua poetica. Si sosteneva la sua idoneità nel competere con la poesia sia classica sia umanistica. Leonardo Dati e Leon Battista Alberti spronati dal Certame si gettarono con convinzione in esperimenti per l'epoca avanguardisti, cioè tentarono la trasposizione italiana dei metri classici. Entrambi riprodussero l'esametro avvalendosi del metodo prosodico, cioè conferirono all'italiano un andamento derivato dall'alternanza di lunghe e brevi. Sia il Dati sia l'Alberti applicavano le regole latine alla lingua italiana. Le leggi fondamentali erano due:

a. Le parole volgari con un corrispettivo latino ne rispettavano la quantità sillabica;

⁹² T. Tasso, *Rime*, n 930, Einaudi, Torino, 1947, p. 1002.

b. Le parole volgari che non avevano un diretto corrispettivo latino facevano dipendere la quantità dell'ultima sillaba dalla posizione dell'accento. La sillaba era cioè lunga se tonica e breve se atona.

I'son Mercurio, di tutto l'olimpico regno
Nunzio, tra gli omini varii iuntura salubre,
Splendor de' saggi; porto al certamine vostro
Sì cose, sì canto novo. Scoltate benigni,
O circostanti che 'l canto poetico amate,
S'i' vi son grato qualunque poeta.⁹³

Queste leggi erano approssimative perché sia il Dati sia l'Alberti presentavano, nei loro componimenti, varie eccezioni ed infrazioni. L'errore costante era nella mancata capacità, e possibilità, di far corrispondere l'*ictus* con gli accenti grammaticali delle parole volgari e il più delle volte, per produrre la stessa configurazione prosodica dell'esametro, si ricorreva alla produzione di versi lunghi e del tutto particolari per la lingua italiana, tuttavia nel campo della saffica:

l'impiego di versi «regolari» come l'endecasillabo e il quinario permise alla saffica italiana, messa da parte la rigida strutturazione prosodica escogitata da Leonardo Dati, di affermarsi con facilità – una volta accolta la rima – come metro, sia lirico che drammatico, squisitamente volgare.⁹⁴

Il Dati e l'Alberti intrapresero una strada che fu seguita e battuta a più riprese nel corso della letteratura italiana. Se, infatti, loro furono considerati, alla stregua dell'emarginazione, pionieri di isolati esperimenti, nel XVI sec. la metrica barbara conobbe un notevole progresso, e successo. Ne fu il principale esponente, con la silloge *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, nel 1539, il poeta senese Claudio Tolomei. Cercò di fissare regole più precise per riuscire a

⁹³ L. Dati, scena Dell'Amicizia, vv 1 – 6, in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 122.

⁹⁴ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 125.

ricalcare in italiano una più adeguata riproduzione quantitativa. Furono tanti i poeti che si cimentarono in componimenti di questo tipo. La metrica barbara rimaneva anche nel Cinquecento ai margini della poesia maggiore, anzi era oggetto di dure critiche da parte di alcuni intellettuali che vedevano in questi spostamenti d'accento un disturbo per l'orecchio che ne coglieva un andamento aritmico.

2.2.4. *Le innovazioni seicentesche sulla scia del Chiabrera.*

Per comprendere bene le innovazioni metriche del XVII sec occorre partire da Gabriello Chiabrera (1552 – 1638). Infatti, con la sua produzione, egli introduceva un nuovo sistema metrico, che si “sostituisce in modo pressoché definitivo a quella tradizionale, trasformando in «sistema» quanto nei poeti precedenti aveva il carattere di innovazione sperimentale”⁹⁵. Oltre alla sua «incisività» nel rendere sistematiche le precedenti sperimentazioni, “i metri chiabreriani implicano una maggiore cantabilità, cioè una maggiore tendenza a impostare ritmicamente i versi come fossero frasi musicali”⁹⁶. Partiva dal genere delle canzonette e impiegava in vario modo la disposizione dei versi lunghi e brevi, prediligendo ottonario e quadrisillabo che erano raccolti in strofe giocate su tre rime e divise in due terzetti

Vaghi rai di ciglia ardenti,
Più lucenti
Che del sol non sono i **rai**;
Vinti alfin della pietate,
Mi mirate,
Vaghi rai che tanto amai.

Mi mirate, raggi ardenti,
Più lucenti

⁹⁵ *Ibidem*, p. 177.

⁹⁶ L. Zuliani, *Poesia e versi per musica*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 68.

Che del sol non sono i **rai**;
E dal cor traete fuore
Il dolore
E l'angosci de' miei **guai**.⁹⁷

Utilizzava versi brevi anche all'interno di metri tradizionali, questa canzonetta può essere esplicitiva:

Dal cor tragge nocchier sospiri *amari*,
Quand' Austro **reo**
Gonfia l'Egeo,
Rompendo il corso de' pensieri *avari*.

Quando cosparte
E vele e sarte,
Quando è il timon *sdrucito*,
Allor **dolente**
Volge la **mente**,
E volge gli occhi al *lito*;
Ah, desiderio uman soverchio *ardito*,
Che gir t' invogli
Là, 've i cordogli
Frequenti sono, ed i piacer son *rari*!.⁹⁸

Si presentava come una ballata costituita di cinque stanze se non fosse per la presenza di quinari alternati da endecasillabi e settenari sparsi. Le caratteristiche che l'ode-canzonetta di Chiabrera introduceva in maniera stabile nelle forme della poesia italiana erano le seguenti:

- a. Uso di versi brevi e medio-brevi, spesso parisillabi, in testi articolati in strofette di dimensioni ridotte;

⁹⁷ G. Chiabrera, *Il pianto d'Orfeo*, cit., in F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 178.

⁹⁸ G. Chiabrera, canzonetta n. XXV, cit. in, F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 179.

- b. Uso di rime tronche, a volte ottenute tramite il troncamento di una parola piana la cui ultima consonante è liquida o nasale e la cui ultima vocale è diversa da *-a* : le cosiddette rime tronche in consonante;
- c. Uso di rime sdrucchiole, e versi irrelati di consueto sdrucchioli: in quest'ultimo caso la terminazione proparossitona vale come sostitutiva alla rima.⁹⁹

L'impiego di rime tronche, ottenute apocopando una parola piana, non erano un'innovazione reale ma piuttosto l'introduzione di un dialettismo dell'Italia del settentrione, che aveva la tendenza d'impiegare nei loro testi per musica queste terminazioni permettendo un ampliamento delle possibili parole in rima. Infatti, la lingua italiana, in particolare il toscano, non ammetteva l'utilizzo di parole tronche da rimare, nel medioevo si aggiungeva “come epitesi una vocale (*piùe* per *più*) o un nesso (*come mene* per *come me*)”¹⁰⁰. Le parole in rima, seconda la lingua italiana, dovevano essere solo parole piane, ciò in modo inevitabile ne limitava la scelta: “le possibili rime sono solo cinque, corrispondenti alle vocali grafiche”.¹⁰¹ Le riforme che il Chiabrera introduceva, stridevano molto con la metrica e la tradizione per musica di quel tempo, però era inevitabile conseguenza dell'avvio di un nuovo tipo di musica.

[..] i versi brevi e ripetitivi nel ritmo vogliono parole brevi e ritmicamente duttili, ma soprattutto le semi-frasi, le frasi e i periodi musicali si concludono spesso con cadenze maschili, cioè su tempo forte, di conseguenza i versi richiedono spesso terminazioni tronche o, al limite, sdrucchiole, con una marcata preferenza per le tronche alla fine delle strofe e delle partizioni metriche.¹⁰²

⁹⁹ L. Zuliani, *Poesia e versi per musica*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 113.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 24-25.

Cominciava ad apparire una musica tonale¹⁰³ il cui ritmo non doveva più subordinarsi alla prosodia del testo, che cominciava a dividersi in battute regolari, accentate su una posizione fissa. Il Chiabrera cercava di allineare la poesia italiana con i testi della nuova musica europea, sebbene l'orecchio italico non riuscisse ancora a percepirne la portata melodica. L'introduzione delle tronche, per di più in consonante risultavano funzionali per la nuova musica, andando ad aggiungere ed ampliare il numero di parole in rima. Così anche per le parole sdrucchiole, che fu uno “degli accorgimenti più compensativi”¹⁰⁴. La difficoltà del far rimare le parole sdrucchiole a fine di verso consentì l'introduzione di versi irrelati, cosicché:

[..] il metro di un testo, se si ripete in strofe uguali, oltre a prevedere uno schema fisso di rime impone anche il tipo di terminazioni per ogni verso, o appunto l'eventuale posizione degli sdrucchioli irrelati.¹⁰⁵

L'introduzione delle sdrucchiole all'interno dei testi per musica fu un'innovazione propria del Chiabrera, a differenza delle tronche che risultavano invece di ascendenza francese. Poiché la nuova musica tonale prevedeva posizioni fisse con l'alternarsi di versi rimati e versi irrelati, Chiabrera trovava nell'impiego delle sdrucchiole non solo la possibilità di creare versi irrelati, ma la terminazione sdrucchiola si poteva considerare anche un equivalente alla rima. Infatti, la musica tonale prevedeva una ritmicità ripetitiva e la posizione fissa degli accenti, e la lingua italiana nella sua limitata gamma di parole tronche trovava nell'uso della sdrucchiola una possibilità semi-colta.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 140. “Nella musica basata sulla tonalità i finali coincidono di regola con una nota tonica che è perfettamente statica e quindi nella maggioranza dei casi coincide con un tempo forte, ossia passando dalla musica al testo che può rivestirla, con un accento tonico. Le terminazioni musicali su un tempo debole, che implicano quasi sempre un testo concluso su una sillaba non accentata, sono possibili ma minoritarie, e sono talvolta dette «derivate»”

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 113.

[..] le sdruciole sono connesse ai metri dei canti religiosi latini, da essi riprendono la possibilità d'essere eseguite con un accento sull'ultima sillaba, in modo da offrire ulteriori terminazioni tronche; a causa di questa accentazione irregolare esse possono apparire irrelate secondo al normale metrica, pur valendo come rime in base alla vocale finale. A volte le terminazioni sdruciole con accento tronco irregolare sono rimate solo tra loro, ma sempre come fossero tronche. Inoltre è possibile che siano semplicemente irrelate e valgano egualmente come rime in un sistema metricamente corretto, come avverrà poi in Chiabrera.¹⁰⁶

Nella nuova musica tonale, la fissità di una maggiore accentuazione finale portò il Chiabrera a ricercare una varietà di soluzioni testuali che consentissero anche alla lingua italiana di poter accompagnare il ritmo musicale. Ciò che interessa il Chiabrera era la ricerca di simmetria, semplicità e di “limpido rigore strutturale”¹⁰⁷, che non significava muoversi verso un unico tipo di metro, dopo averne attestato la validità, ma saper adottare nella loro varietà tutti i metri in ogni genere, alto o umile che sia, anche quelli più inediti ed azzardati, cercando di rispettarne l'assetto semplice e simmetrico attraverso accorgimenti ritmico – linguistici.

Nell'ambito della metrica barbara, fu il Chiabrera a trovare l'espedito risolutivo, che fu poi adottato nei secoli successivi, in particolare dal Carducci nell'Ottocento. Due erano le principali correnti per la traduzione dei versi classici in lingua volgare: quella dell'analogia, che cercava nel sistema metrico della tradizione italiana la forma più vicina a quelle classiche; e quella della prosodia, che ricalcava i metri e i versi latini rintracciando una stabilità metrica quantitativa italiana. Quest'ultimo era il procedimento più seguito seppure il più innaturale. Il Chiabrera tentò di riprodurre i tradizionali metri classici rispettando le regole della lingua italiana, cioè la sillabazione, andando così, con uno scrupoloso studio, a ricreare “la

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 145

¹⁰⁷ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 186.

struttura sillabica del verso italiano coincidente con quella ritmica del verso latino”¹⁰⁸. La sua abilità nel saper evidenziare la struttura classica attraverso l’assenza di rime, nella disposizione di differenti tipi di versi e grazie all’“attitudine a conciliare felicemente l’imitazione dei metri antichi e le esigenze della metrica italiana”¹⁰⁹, pose le basi per la più fortunata metrica barbara dell’Ottocento.

Se, dunque, il Chiabrera si muoveva sulla strada dell’innovazione conciliante con la tradizione, nel Seicento erano presenti anche autori che si mossero verso quel processo di «dissoluzione» interna delle forme liriche. Chiabrera era riuscito a contenere alcune forme liberata dalle loro strutture interne, senza l’uso autoritario della rima, che non si mostrava più come semplice modello di strutturalismo ma mezzo per dare maggiore musicalità al componimento.

La canzone libera nasceva nel Seicento e partiva dalla più tradizionale canzone, che fu sottoposta ad una forte demolizione interna alla stregua di madrigali e ballate. Alessandro Guidi (1650 – 1712) fu considerato l’ideatore della canzone libera che sarà poi portata al vertice delle sue potenzialità da Leopardi. Le varie stanze si presentavano libere sia per il differente numero di versi sia per la diversa disposizione di questi nella trama rimica. Le rime infatti, si disponevano in assoluta anarchia, senza seguire un preciso schema regolatore. Una pseudo struttura in questa totale libertà metrica si trovava in modo particolare nella chiusa, che presentava sempre un distico a rima baciata. La canzone, in tutta questa libertà metrica, diventava una specie di recitativo drammatico, e coincideva con i metri più teatrali come la favola pastorale.

Giovan Battista Marino, riassumeva tutte le forme in uso nel XVII sec. Di particolare rilievo era l’idillio di *Arianna*, in cui, oltre alla particolare polimetria che lo caratterizza, era visibile un libero gioco di rime che cercava di non lasciare mai nessun verso irrelato, dando

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 201.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 203.

così una sorta di circolarità alla struttura. L'importanza dell'idillio stava soprattutto nell'alternanza delle sezioni di cui era composto che anticipavano le forme della cantata e del melodramma, caratterizzati da parti astrofiche – narrative, quali i recitativi, e parti strofiche – discorsive più regolari, quali le arie e ariette. Come dice Taddeo (1963, p. 25):

Una siffatta polimetria, che deriva direttamente dall'esperienza del teatro e dell'egloga quattrocenteschi, è indicativa della volontà del Marino di conciliare lo spirito d'innovazione con una certa razionalità di struttura, l'estro con la logica, facendo così convivere forme «aperte», e del tutto libere con strutture «chiuse», tradizionali.¹¹⁰

2.3. Nel Neoclassicismo la rima cede il posto al verso sciolto.

Il Settecento si aprì con l'intento di procedere sulla strada dell'innovazione, già avviata grazie allo sperimentalismo del secolo passato, sviluppando alcune soluzioni formali tracciate in precedenza, portandole a livelli letterali. In parallelo dominavano e si perfezionavano anche i generi di stampo più tradizionale, quale l'ode e la canzonetta, caratterizzate da brevi strofe costituite da versi anch'essi brevi, ricchi di rime tronche, sdruciole e irrelate. Secolo in cui il Melodramma si avviava nella sua stagione più fiorente, grazie anche alla presenza di una personalità come il Metastasio, il quale con le sue celebri «ariette», mostrava la possibilità di convergere una varietà di scelte metriche.

2.3.1. Il Metastasio e la metrica nel Melodramma.

Il Metastasio nelle sue ariette adottava gran parte dei metri introdotti dal Chiabrera e Bernardo Tasso, li applicava creando

¹¹⁰ Ibidem, p. 194.

strutture asimmetriche, strofe non identiche, spesso «tagliate» da uno o più versi finali.

Romolo ed Ersilia, atto III, scena IV:

Fra quelle tenere
Dolenti stille,
Che i raggi adombrano
Di tue pupille,
Traluce il merito
Del tuo bel **cor**.

E quel vezzoso
Volto pietoso
Si fa più amabile
Nel suo **dolor**.¹¹¹

Le sue ariette costituivano gran parte delle opere melodrammatiche del suo repertorio composte su strofette brevi, di tre o quattro versi, a loro volta brevi (dal quinario all'ottonario). Le combinazioni rimiche erano fra le più diverse, nonostante alcuni versi fossero irrelati, in genere quelli con sdrucchiola. Inoltre, la presenza della rima al mezzo dell'ultimo verso, consente di collegarlo col verso precedente.

Issipile, coro finale:

È follia d'un alma *stolta*
Nella colpa aver speranza:
Fortunata è ben tal *volta*,
Ma tranquilla mai non **fu**.

Nella sorte più *serena*,
Di se stesso il vizio è *pena*:
Come premio è di se stessa,
Benchè oppressa, la **virtù**.¹¹²

¹¹¹ Cit. P. Metastasio, in F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 210.

¹¹² *Ibidem*, p. 211.

I libretti del melodramma riassumevano il variegato quadro formale del secolo, poiché erano strutturati dall'alternarsi di recitativi, corrispondenti alle parti narrative, e di arie o ariette, che corrispondono alle sezioni liriche. Infatti, la parte dei recitativi, era in genere realizzata con l'impiego di endecasillabi sciolti o il metro madrigalesco libero; mentre, le parti delle ariette, erano costruite sugli schemi dell'ode e della canzonetta, le cui strutture metriche, definite dal rapido susseguirsi di strofe brevi, e ricche di versi sdrucchioli e tronchi, prediligevano un andamento più ritmato e più consono all'accompagnamento musicale.

La cantata, anch'essa affine al melodramma, era invece, la forma riservata solo all'esecuzione musicale. Consisteva in una “sorta di piccolo melodramma”¹¹³ in cui erano presenti alternate parti recitative e liriche delle arie. La cantata e il melodramma stesso, potevano essere considerate «riassuntivi repertori» di tutti gli esperimenti avviatisi nei vari piani poetici, poiché facevano costante uso di tutte le forme e di tutti i generi presenti nel secolo.

2.3.2. *L'endecasillabo sciolto di Ugo Foscolo.*

L'endecasillabo sciolto conosce durante il Settecento il suo momento di massimo fulgore, entrando a pieno titolo nella cerchia dei metri illustri italiani, che nei secoli precedenti erano stati il tradizionale campo di dominio della rima. Il verso sciolto, nonostante la sua origine, a livello sperimentale, fosse da ricondurre al Cinquecento, era frutto del pensiero illuminista, che vedeva l'endecasillabo, liberatosi finalmente dalla rima che, nel suo carattere strutturale si riteneva non permettesse il libero svolgersi del pensiero. Lo sciolto entrava a pieno titolo nella metrica dei lirici, con la consapevolezza che l'endecasillabo fosse (e già Dante lo sosteneva), il

¹¹³ F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 230.

verso più “sonoro e magnifico”¹¹⁴ che la lirica italiana possedesse. La sua magnificenza era messa ancor di più in risalto dal libero scorrere senza argini, senza cioè la puntigliosa interruzione della rima. Inoltre, l’endecasillabo sciolto si adattava bene nella traduzione di versi classici. Si cominciava a usare in modo più diffuso grazie al progressivo perfezionamento avvenuto nei secoli precedenti. La convergenza di due fenomeni, quali l’introduzione di forme astrofiche, e del tutto «libere», e la decadenza di tradizionali metri strofici, permise un migliore, e maggiore impiego dello sciolto. Abbandonate le ormai tradizionali forme chiuse, l’introduzione del verso sciolto viene concepita come una nuova forma chiusa sostitutiva, nonostante fosse nato come il metro aperto per eccellenza.

Il passaggio dall’endecasillabo sciolto alla metrica definita barbara era breve. L’endecasillabo sciolto è ritenuto dai teorici settecenteschi come ottimo corrispettivo italiano dell’esametro, secondo Scipione Maffei e Francesco Algarotti era:

[..] il più perfetto e più arduo dei nostri metri, giacchè richiede al poeta una sapienza tecnica e una ricchezza concettuale di gran lunga maggiori rispetto alle forme «chiuse» tradizionali, in cui la rima e la struttura strofica obbligata possono mascherare sia la debolezza del contenuto che la poca cura dello stile.¹¹⁵

Lo stesso Foscolo si dedicò, a livello teorico, a considerazioni importanti sul verso non rimato e sui vari problemi che ne potessero conseguire. Nella *Lettera al sig. Fabre* affermava che l’endecasillabo fosse un «misero verso» e i suoi sforzi erano quasi tutti rivolti a superare l’angustia misura del verso italiano, avvicinandolo il più possibile “all’ampio e maestoso respiro del ritmo esametrico”¹¹⁶.

¹¹⁴ Cit. A. Conti, in F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 217.

¹¹⁵ F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 219.

¹¹⁶ *Ibidem*.

Nonostante, gli elogi nei confronti dell'endecasillabo, si cominciava insomma a misurarne la limitatezza. Il verso per consentire un miglior fluire del libero pensiero poetico, oltre ad essere privo di margini demarcativi, doveva presentarsi di una lunghezza variabile, più ampia, affinché potesse uscire dal limite massimo di undici sillabe.

La rima, primo grande limite e punto d'ostacolo che «controllava» il verso italiano, era già stato eliminato, si ricercava dunque una misura migliore che permettesse di allungare l'endecasillabo e che avrebbe così consentito, anche attraverso un più rapido spostamento d'accenti e di cesura, di:

[...] prolungare la melodia della modulazione, a temperare l'asprezza della rapida articolazione di successive consonanti, e quindi rimediare per quanto possibile alla misura corta del verso eroico moderno.¹¹⁷

Gli artifici adottati erano molteplici, soprattutto retorici: si partiva dall'enjambement e si passava all'iperbato, fino a giocare con inedite disposizioni di parole che non avevano più confini marcati da rispettare, ma andamenti sciolti da ritmare.

O bella Musa, ove sei tu? Non sento
spirar l'ambrosia, indizio del tuo nume,
fra queste piante ov'io siedo e sospiro
il mio tetto materno. E tu venivi
e sorridevi a lui sotto quel tiglio
ch'or con dimesse frondi va fremendo
perché non copre, o Dea, l'urna del vecchio
cui già di calma era cortese e d'ombre.
Forse tu fra plebei tumuli guardi
vagolando, ove dorma il sacro capo
del tuo Parini? A lui non ombre pose
tra le sue mura la città, lasciva
d'evirati cantori allettatrice,

¹¹⁷ Cit. U. Foscolo dall'articolo *Della "Gerusalemme Liberata" tradotta in versi inglesi*, in F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 219

non pietra, non parola; e forse l'ossa
col mozzo capo gl'insanguina il ladro
che lasciò sul patibolo i delitti.¹¹⁸

Foscolo reputava il verso sciolto, un espediente di grande rilievo per lo sviluppo della letteratura italiana, infatti, nel saggio *Sulla Letteratura periodica italiana*, affermò: “grazie al verso sciolto [...] la letteratura italiana toccò un’epoca distinta e importantissima”¹¹⁹. Altri poeti, tra cui il Parini, tennero conto delle riflessioni teoriche sul verso sciolto, impiegandolo nei loro componimenti.

2.3.3. *Leopardi e la canzone libera.*

Nel corso dell’Ottocento, la ballata romantica, era uno dei generi più diffusi. In linea con gli schemi lirici di matrice neoclassica, non è una vera e propria forma metrica, ma piuttosto un genere. La ballata romantica, oltre a prendere le mosse in campo contenutistico dalle ballate nordiche (caratterizzate da temi storici – leggendari, direttamente desunti dal repertorio popolare), a livello metrico recuperava la struttura della più tipica ode settecentesca: strofette brevi, con versi allo stesso modo brevi, schemi di rime semplici, tendenza a ritmi scanditi e cadenzati con frequente ricorso, a fine di periodo metrico, o di strofa, al verso tronco.

Giovanni Berchet, *Il romito del Cenisio*, (sdrucchioli e irrelati il secondo e il quinto verso, tronchi il terzo e il sesto):

Viandante alla ventura
L’ardue nevi del Cenisio
Un estranio superò;
E dell’Itala pianura
Al sorriso interminabile

¹¹⁸ U. Foscolo, *Poesie e carmi*, vv. 62 - 77 a cura di F. Pagliai, G. Folena e M. Scotti, *Opere*, Edizione Nazionale, I, Firenze 1985.

¹¹⁹ Cit. in F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 220.

Dalla balza s'affacciò.

Gli occhi alacri, i passi *arditi*
Subitaneo in lui rivelano
Il tripudio del pensier.
Maravigliano i Romiti,
Quei che pavido il sorressero
Su pe' dubbi del sentier.¹²⁰

Luigi Carrer, *La vendetta*:

Là nel castello, sovresso il lago,
Un infelice spirto dimora,
Che ogni anno appare, dogliosa immago,
La notte stessa, nella stess'ora,
La notte e l'ora che si morì.
Antica storia narra così.

Da me nè un bacio non sperar mai!
Agnese al conte dicea sicura.
Ben tu la vita tormi potrai,
Da che m'hai schiava tra queste mura.
Tanto l'inerte donzella ardì!
Antica storia narra così.¹²¹

L'andamento ritmico, la struttura interna e anche l'uso di decasillabi, con alternanti settenari, richiamava le tipiche ariette realizzate da Metastasio qualche anno prima. La canzone libera, definita poi leopardiana, sembrava parallela a questo genere benché più libera dai vincoli metrici di forme precedenti. L'aggettivo «libera» presupponeva uno scardinamento della struttura metrica interna della canzone, che la rendeva un componimento chiuso nella sua regolare

¹²⁰ G: Berchet, *Il romito del Ceniso*, in, *Opere*, vv. 1 – 12, a cura di E. Bellorini, Bari 1911 – 12.

¹²¹ L. Carrieri, *La vendetta*, in *Poeti minori dell'ottocento*, a cura di L. Baldacci, Milano-Napoli 1958, pp. 194 – 5.

divisione in stanze, fronte, sirma e con un sempre presente intreccio rimico, che seppur variabile. La canzone si libera così del rigido ordine strofico, e anche della ferrea concatenazione rimica, concedendo una libertà sia all'alternarsi di versi di varia lunghezza, sia alla struttura della strofa. Dante e Petrarca avevano avviato una prima forma di liberazione, rispetto all'organizzazione delle canzoni dei trovatori, limitandosi però, a ristabilire delle nuove e sempre scrupolose regole strutturali, concedendosi delle piccole varianti. Alessandro Guidi nel Seicento fu il primo a comporre canzoni dalle strofe indivise e con un variabile schema di versi. Da cui prese il via la canzone libera ottocentesca che vide il suo massimo esponente in Leopardi.

Giacomo Leopardi ancor prima di giungere alla realizzazione della canzone libera, percorse un *cursus honorum* poetico molto simile a quello di Foscolo e Manzoni, sperimentando cioè nella fase iniziale della sua carriera molte forme metriche chiuse, per poi approdare, in una fase più matura, in un genere che si allineava con l'evoluzione metrica della letteratura italiana, e che preparava il terreno alle innovazioni successive. All'inizio si misurava con i metri tradizionali e diffusi della più comune lirica neoclassica, per avvicinarsi poi al genere della canzone, con l'opera, *All'Italia*.

O patria mia, **vedo** le mura e gli *archi*
E le colonne e i simulacri e l'*erme*
Torri degli avi *nostri*,
Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e il ferro ond'eran *carchi*
I nostri padri antichi. Or fatta *inerte*,
Nuda la fronte e nudo il petto *mostri*.
Oimè quante *ferite*,
Che lividor, che sangue! oh qual ti *veggo*,
Formosissima donna! Io chiedo al *cielo*
E al mondo: dite *dite*;
Chi la ridusse a tale? E questo è *peggio*,

Che di catene ha carche ambe le braccia;
Sì che sparte le chiome e senza *velo*
Siede in terra negletta e *sconsolata*,
Nascondendo la *faccia*
Tra le ginocchia, e piange.
Piangi, che ben hai donde, Italia *mia*,
Le genti a vincer *nata*
E nella fausta sorte e nella *ria*.¹²²

La canzone presentava all'interno dell'intreccio rimico due versi per stanza irrelati, segno di una lenta tendenza a prediligere un andamento meno formale e chiuso. Cominciava così, ad aprirsi verso forme più libere, mantenendosi ancora in quella linea di compromesso che aveva caratterizzato molti poeti seicenteschi, che avevano preferito perseguire l'accordo fra tradizione e innovazione. Leopardi lasciava come espediente di chiusura la clausola che predisponeva la presenza di rima baciata nei distici finali.

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
Sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
Infinita beltà parte nessuna
Alla misera Saffo i numi e l'empia
Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
Vile, o natura, e grave ospite addetta,
E dispregiata amante, alle vezzose
Tue forme il core e le pupille invano
Supplichevole intendo. A me non ride
L'aprico margo, e dall'eterea porta
Il mattutino albor; me non il canto
De' colorati augelli, e non de' faggi
Il murmure saluta: e dove all'ombra
Degl'inchinati salici dispiega
Candido rivo il puro seno, al mio
Lubrico piè le flessuose linfe

¹²² G. Leopardi, *All'Italia*, vv. 1 – 20, dal sito www.wikisource.org.

Disdegnando sottrage,
E preme in fuga l'odorate spiagge.¹²³

Leopardi si liberava così del tutto della struttura strofica delle precedenti canzoni. Le strofe erano costituite tutte da diciotto versi, sedici endecasillabi sciolti, e un distico (settenario più endecasillabo) finale a rima baciata. In base ai suoi caratteri metrici *l'Ultimo canto di Saffo* si collegava come genere, ai carmi d'endecasillabi sciolti con clausola finale in rima, già composti tra il XVI e il XVII sec. dal Rucellai e dallo Strozzi.

Procedendo verso la più totale libertà formale, Leopardi si cimentava in parallelo a queste canzoni anche con la scrittura lirica di puri endecasillabi sciolti. Gli *Idilli*.

O graziosa luna, io mi rammento
Che, or volge l'anno, sovra questo colle
Io venia pien d'angoscia a rimirarti:
E tu pendevi allor su quella selva
Siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
Il tuo volto apparìa, che travagliosa
Era mia vita: ed è, né cangia stile,
O mia diletta luna. E pur mi giova
La ricordanza, e il noverar l'etate
Del mio dolore. Oh come grato occorre
Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
La speme e breve ha la memoria il corso,
Il rimembrar delle passate cose,
Ancor che triste, e che l'affanno duri!¹²⁴

Da qui approdava alla canzone libera, caratterizzata da una successione di strofe di varia estensione, con libera disposizione di

¹²³ G. Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, vv. 19 – 36, dal sito www.wikisource.org.

¹²⁴ G. Leopardi, *Alla luna*, vv. 1 – 16, dal sito www.wikisource.org.

endecasillabi e settenari, unici elementi ripresi dalla canzone petrarchesca. Leopardi giunse all'apice del proprio percorso poetico realizzando canzoni libere che presentavano elementi di propria regolarità a "compensare la libertà strutturale".¹²⁵

Passata è la tempesta:
Odo augelli far festa, e la gallina,
Tornata in su la via,
Che ripete il suo verso. Ecco il sereno
Rompe là da ponente, alla montagna;
Sgombrasi la campagna,
E chiaro nella valle il fiume appare.
Ogni cor si rallegra, in ogni lato
Risorge il romorio
Torna il lavoro usato.
L'artigiano a mirar l'umido cielo,
Con l'opra in man, cantando,
Fassi in su l'uscio; a *prova*
Vien fuor la femminetta a còr dell'acqua
Della novella *piova*;
E l'erbaiuol rinnova
Di sentiero in sentiero
Il grido giornaliero.
Ecco il Sol che ritorna, ecco *sorrìde*
Per li poggi e le ville. Apre i balconi,
Apre terrazzi e logge la *famiglia*:
E, dalla via corrente, odi lontano
Tintinnio di sonagli; il carro *stride*
Del passegger che il suo cammin ripiglia.
Si rallegra ogni *core*.
Sì dolce, sì *gradita*
Quand'è, com'or, la *vita*?
Quando con tanto amore
L'uomo a' suoi studi *intende*?
O torna all'opre? o cosa nova *imprende*?

¹²⁵ P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 48.

Quando de' mali suoi men si ricorda?
Piacer figlio d'affanno;
Gioia vana, ch'è frutto
Del passato timore, onde si scosse
E paventò la morte
Chi la vita abborria;
Onde in lungo tormento,
Fredde, tacite, smorte,
Sudàr le genti e palpitàr, vedendo
Mossi alle nostre offese
Folgori, nemi e *vento*.

O natura cortese,
Son questi i doni tuoi,
Questi i dilette sono
Che tu porgi ai mortali. Uscir di pena
È diletto fra noi.
Pene tu spargi a larga mano; il duolo
Spontaneo sorge e di piacer, quel tanto
Che per mostro e miracolo talvolta
Nasce d'affanno, è gran guadagno. *Umana*
Prole cara agli eterni! assai *felice*
Se respirar ti *lice*
D'alcun dolor: beata
Se te d'ogni dolor morte *risana*.¹²⁶

Da notare in questa canzone, come per il *Sabato del villaggio*, l'estensione breve e a forma allocutiva dell'ultima strofa, che voleva essere una forma di congedo quasi a rispecchiarne la regolarità delle tradizionali canzoni. Il ritmo è fluido e regolare, nonostante l'alternanza di versi variabili e l'assenza di rime. Leopardi calibrò lo scorrere della sintassi e della metrica con l'utilizzo di accorgimenti come assonanze, consonanze e allitterazioni. Il sistema di relazioni foniche era un espediente, assieme alle figure retoriche di ripetizione e

¹²⁶ G. Leopardi, *La quiete dopo la tempesta*, vv. 1 – 54, www.wikisource.org.

agli enjambement, che consentivano di far scorrere la materia verbale in modo logico. Questa canzone:

[..] esemplifica con assoluta evidenza la peculiarità e la novità della forma inventata da Leopardi: il metro riesce ad aderire perfettamente al pensiero del poeta, adattandosi ad esso (e non viceversa): questo è il senso ultimo dell'innovazione metrica leopardiana, e da qui parte il filo sottile ma tenace che porta alla libertà novecentesca.¹²⁷

2.3.4. Carducci e la metrica barbara.

La carriera poetica di Giosue Carducci si apriva nella tendenza di più assoluto rispetto della tradizione e fermo contrasto con la canzone libera leopardiana, che lui stesso definiva “forma senza forma”.

La sua predisposizione per le forme chiuse era ben evidente dalla prima raccolta, *Rime Nuove*, che si apriva con la composizione lirica *Alla rima*, strutturata da strofette esastiche di ottonari e quardisillabi con schema AaBCcB:

Ave, o rima! Con bell' *arte*
Su le *carte*
Te persegue il *trovatore*;
Ma tu brilli, tu *scintilli*,
Tu *zampilli*,
Su del popolo dal *cuore*.

O scoccata tra due *baci*
Ne i *rapaci*
Volgimenti de la *danza*,
Come accordi ne' due *giri*
Due *sospiri*,
Di memoria e di *speranza!*¹²⁸

¹²⁷ P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci editore, Roma 2010, p.50.

¹²⁸ G. Carducci, *Alla rima*, vv. 1 – 12, dal sito www.wikisource.org.

L'intento era di rilevare il ruolo funzionale, che ebbe la rima nel quadro poetico, ed elogiarla liricamente in aggiunta agli elogi teorici espressi nella lettera allo Gnoli nel Febbraio del 1877.

Se la lirica *Alla rima* voleva essere la dichiarazione della poetica carducciana, la sua ferma opposizione verso le forme aperte si sviluppava nel continuo e variegato uso di metri neoclassici e tradizionali, che si susseguivano per tutta l'opera. Al seguito, della «chiusa» posizione di recupero della tradizione, sostenuta da Carducci, si potevano elencare poeti come Niccolò Tommaseo, Giuseppe Giusti e Giacomo Zanella, che con lo stesso Carducci criticavano con ferocia la canzone leopardiana. Nel suo lavoro di sostenitore delle forme tradizionali, s'inseriva anche la programmatica riscoperta delle forme più autentiche e popolari, in linea col desiderio di sostenere, anche in senso culturale, l'appena costituita Italia.

Nella prima fase portò avanti una metrica barbara che prendeva spunto dagli studi di Fantoni, poeta settecentesco che cercò di rendere ancora più italiano il metro alcaico, introducendo nei due settenari della strofe una rima.

Ode I 20, vv 1 – 4, (a Giorgio Nassar Calwering – Cowper):

Nassar, di forti prole magnanima
No, non morianno quei versi lirici
Per cui suono più bella l'italica favella.¹²⁹

E collegò con rima alcuni versi sdrucchioli del metro asclepiadeo.

Ode I 2, vv. 1 – 4, (ad Andrea Vaccà Berlinghieri):

Vaccà, che giovano sospiri e lagrime
S'oltre la stigia sponda *inabile*
Priego mortal non giunge

¹²⁹ G. Fantoni, *Poesie*, a cura di G. Lazzeri, Bari 1913.

A Pluto *inesorabile*?¹³⁰

Trovato il giusto corrispettivo italiano per tradurre il metro saffico, questo presentava rime spesso alternate:.

Ode I 24, vv. 1 – 12, (a fille siciliana):

Sereno riede il pampinoso *autunno*,
Alle donzelle e agli amator gradito:
Erran sui colli del Veseo ignoto
Bacco e *Vertunno*.

Versan le Driadi dal canestro *pieno*

L'uve mature; satriel **caprino**
Mentre la calca nel fumoso *tino*,
Dorme *Sileno*;

Russando ride, e voci incerte e **rotte**

Forma col labbro da cui cola il *mosto*:
Intanto fiuta l'asinel *nascosto*
Dietro una **botte**.¹³¹

Carducci attuò la svolta più significativa con la pubblicazione delle *Odi Barbare*, che abbondava di metri fantoniani, e con essi l'uso di rime, fino a spingersi in esperimenti metrico – sillabici, con cui cercava di far aderire il verso italiano all'esametro e al pentametro latino attraverso “la combinazione di versi considerati ritmicamente incompatibili”¹³². L'uso della rima all'interno dei metri classici era pressoché assente, così Carducci, eccetto che nella saffica, cercava di trasporre i metri classici senza l'impiego della rima poiché la struttura classica non impiegava alcun mezzo regolatore, anche se:

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 251.

[..] in buona parte dei maggiori metri italiani la rima svolge una funzione strutturale indispensabile, nei metri classicheggianti la disposizione fissa dei vari tipi di verso è di per se sufficiente a dar forma alla strofa.¹³³

Carducci non intendeva ripudiare la rima, giacché poneva in perfetta equivalenza le strofe rimate con quelle non rimate; tuttavia nella sua ricerca alla più perfetta delle forme chiuse, trovava nella metrica barbara una fissità fondata non sul «puntello» della rima, ma sull'oggettività spaziale della strofa.

L'apporto più innovativo risiedeva nella capacità di Carducci di riprodurre secondo la metrica sillabica italiana, anche esametro e pentametro, versi ritenuti dai precedenti poeti di difficile realizzazione italiana, a causa della lunghezza. Seguendo il metodo sillabico - accentuativo del Chiabrea, creò una trasposizione dal latino all'italiano in cui i versi oscillavano, per l'esametro dalle tredici alle diciassette sillabe, mentre per il pentametro, dalle dodici alle quattordici. Carducci fece così corrispondere a ciascun metro classico un già esistente metro della tradizione italiana. Verso italiano coincidente con verso classico, la novità risiedeva “ nell'accostamento inedito di versi tradizionali” insieme all'eliminazione della rima.

Surge nel chiaro inverno la fósca turrita Bologna,
e il colle sopra bianco di neve ride.

È l'ora soave che il sol morituro saluta
le torri e 'l tempio, divo Petronio, tuo;

le torri i cui merli tant'ala di secolo lambe,
e del solenne tempio la solitaria cima.

Il cielo in freddo fulgore adamàntino brilla;
e l'aër come velo d'argento giace

¹³³ *Ibidem*, p. 252.

su 'l fòro, lieve sfumando a torno le moli
che levò cupe il braccio clipeato de gli avi.

Su gli alti fastigi s'indugia il sole guardando
con un sorriso languido di viola,

che ne la bigia pietra nel fòsco vermiglio mattone
par che risvegli l'anima de i secoli,

e un desio mesto pe 'l rigido aère sveglia
di rossi maggi, di calde aulenti sere,

quando le donne gentili danzavano in piazza
e co' i re vinti i consoli tornavano.

Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema
un desiderio vano de la bellezza antica.¹³⁴

Nonostante rispettasse il sillabismo italico, Carducci non riuscì a evitare la «durezza» ritmica che contraddistingueva molte delle sue opere in metro barbaro. “Dopo l'apparizione delle odi Barbare, quel ch'era pellegrina erudizione di tabaccosi eruditi, divenne scienza elegante di giovani profumati”.¹³⁵ L'eredità che Carducci lasciava alla sua morte era ripartita fra varie correnti, tra loro opposte. La sua «azione poetica» oltre a raccogliere una schiera di giovani poeti nati nel più fervente spirito neoclassicista, provoca una forte contestazione da parte di tutti coloro che gridavano allo scandalo, già solo di fronte la soppressione della rima fuori dall'endecasillabo sciolto. In aggiunta, ai più inediti e arditi accostamenti di versi, da molti sentiti come aritmici, Carducci, nella sua più intima essenza, non si riteneva un innovatore, ma uno strenuo conservatore della tradizionale cultura, che caratterizzava la nascente Italia. In questa sua ricerca dettagliata, e

¹³⁴ G. Carducci, *Nella Piazza di San Petronio*, vv. 1 – 20, in, *Odi Barbare*, Mursia, Milano 1986, p. 819 – 820.

¹³⁵ Cit., Gnoli in F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p. 257.

archeologica, si trovava ad adeguarsi ai tempi, e a trasportare l'amore per la classica perfezione formale, in una viva e attiva lingua italiana. La sua azione di autentico conservatorismo si muoveva con mezzi desueti e innovativi, che furono assunti, dalla poesia novecentesca, a vassallo della liberazione metrica.

Abolizione della rima, elemento fondamentale della metrica italiana, e adozione di versi lunghi, erano gli strumenti che Carducci adoperò per realizzare in italiano la metrica classica. Benché volesse rispettare la lingua andò contro di essa, ridimensionando il retaggio più popolare e comune, la rima; e «surclassando» ciò che di più privilegiato la poesia italiana avesse, l'endecasillabo. Nella sua tendenza conservatrice si misura con mezzi innovatori. Convivono così, in lui, i germogli delle future correnti poetiche novecentesche, che fioriranno in seguito alle interpretazioni che i singoli poeti vi attribuirono. Sarebbe sbagliato affermare che la metrica barbara carducciana anticipi il verso libero novecentesco, poiché la ricerca era finalizzata a un intento di chiusura, e non d'apertura, come fu invece il verso sciolto. Occorre invece ritenere la metrica barbara il terreno propedeutico per l'evoluzione del verso sciolto. Infatti, questo nasceva dal “mancato rispetto dell'isosillabismo”¹³⁶, che s'avviava, attraverso l'azione di “trasformazione della vecchia sensibilità metrica isosillabica”¹³⁷, possibile grazie a Carducci.

¹³⁶ P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p.24.

¹³⁷ *Ibidem*.

2.4. Il Novecento attribuisce un nuovo ruolo alla rima.

Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli furono i primi a piegare la poetica di Carducci verso differenti risultati. Il primo si concentrava sull'uso del verso sciolto, andando a sfruttarne tutte le potenzialità; mentre il secondo, partendo dal basso, inteso come residuo popolare, rivalorizzava il ritmo attraverso la ripresa della rima nella sua veste primaria.

La provocazione carducciana innesca un processo d'irreversibile innovazione, la quale avrà bisogno del reagente di due grandi eredi poetici: D'Annunzio, che proprio dall'imitazione delle *Odi Barbare* farà partire la sua carriera poetica, e Pascoli, che muovendo dalla novità antica di Carducci approderà a una raffinatissima e originale novità formale e teorica.¹³⁸

2.4.1. Gabriele D'Annunzio e la strofe lunga.

D'Annunzio sfruttò l'ondata di clamore sollevatasi nel nome di Carducci, grazie all'accogliente innovazione verso liberista. Un gusto però, del tutto dissimile dal principio che mosse Carducci a praticare la metrica barbara, s'intravedeva nella sua produzione. Infatti, “lo sfarzoso collezionismo”¹³⁹ metrico dannunziano, aveva ben poco in comune con l'approccio filologico – erudito, e anche folkloristico che aveva perseguito Carducci.

D'Annunzio, guidato dalla sua passione di rievocare atmosfere medioevali e cortesi – cavalleresche, ricercava tutti i metri della tradizione, uscendo però dal rigido calco dell'imitazione, grazie espedienti ritmici – strutturali. Prendeva spunto, quasi con un ossessivo recupero antiquario, dai metri della tradizione, per giungere poi alla strofa lunga, la cui prima applicazione risale al *Laus Vitae* del 1896. Nel *Libro segreto* affermava che:

¹³⁸ P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci editore, Roma 2010, p.61.

¹³⁹ Cit., Capovilla, in, P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci editore, Roma 2010, p. 24.

La strofa lunga gli consente di seguire un “ritmo mentale”: un ritmo che gli insegna a scegliere e collocare le parole non secondo la prosodia e la metrica tradizionale, ma secondo “la [sua] libera invenzione”.¹⁴⁰

Laus Vitae, I, vv 43 – 63:

Nessuna cosa
mi fu *aliena*;
nessuna mi sarà
mai, mentre comprendo, *mondo*
Laudata sii, *Diversità*
delle creature, *sirena*
del mondo! Talor non *elessi*
perché parvemi che eleggendo
io t’*escludessi*,
o *Diversità*, *meraviglia*
sempiterna, e che la rosa
bianca e la *vermiglia*
fosser dovute entrambe
alla mia brama,
e tutte le *pasture*
co’ lor *sapori*,
tutte le cose pure e *impure*
ai miei *amori*;
però ch’io son colui che t’*ama*,
o *Diversità*, *sirena*
del mondo, io son colui che t’*ama*.¹⁴¹

All’interno della strofa lunga erano applicati espedienti ritmici vari, come l’uso di rime imperfette, interne, assonanze; tutto in stretta collaborazione con una polimetria che spaziava da versi brevissimi a lunghi, intrecciati da frequenti enjambement. Cercava sempre di rendere sciolto lo scorrere dei versi, senza ostacoli strutturali, come se

¹⁴⁰ P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 67.

¹⁴¹ G. D’Annunzio, *Maia*, in, *Versi d’amore e di gloria*, II, Mondadori, Milano 1984.

alla lettura o all'ascolto il fruitore partecipasse al libero scorrere dei pensieri del poeta. Nella sua poetica convivono due anime antitetiche. Le loro differenti direzioni, bilanciavano lo spirito del poeta verso componimenti che, seppur all'apparenza richiamassero schemi tradizionali, ne scardinavano l'interno attraverso l'uso di versi lunghi, eterometrici, con polivalenti versi sdruciolati. Tutto era intessuto con diligente artificio e nel suo eclettismo metrico, ricercava sempre di calibrare la tastiera timbrica – ritmica, spesso con l'uso delle rime, sostituite con assonanze. Era dunque evidente il legame ancora stretto con la tradizione, per la scelta di alcuni sistemi strofici, dal verso sillabico – accentuativo e:

dall'uso della rima come correttivo dell'arbitrarietà delle misure; ma forte è anche la volontà sperimentale, affidata all'eterometria e alla conseguente non prevedibilità dell'alternanza delle misure, che provoca un rinnovamento del sistema di pasuazione e un rilievo nuovo attribuito alla parola singola.¹⁴²

D'Annunzio calibrava le due tendenze, bilanciandole, e sembrava collaborassero fra loro, infatti “appare evidente la volontà di contemperare, nei medesimi testi, l'anomalia di certe soluzioni formali con la ferrea regolarità delle altre”¹⁴³. La rima non era sottoposta ad allontanamento, in conseguenza al suo rigido ruolo vincolante. Certo, era diventata “*camp de cymble à la fin du ver, trop prévu*”¹⁴⁴, cioè troppo prevedibile e troppo sonante, ma d'Annunzio tentava di rivoluzionarla e rivisitarla in chiave nuova. Non perdeva le sue qualità, erano reinterpretate, per essere sfruttate con maggiori e nuove potenzialità anche nella metrica liberata. La rima portava una nuova sonorità, si ricercava attraverso, assonanze, o collocando le rime stesse in posizioni diverse rispetto alla norma, come in mezzo al verso; e altri ancora potevano essere i giochi originati dalla particolare

¹⁴² P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carrocci, Roma 2010, p. 71.

¹⁴³ F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere, Firenze 1993, p. 290

¹⁴⁴ Cit. in P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carrocci, Roma 2010, p. 192.

sensibilità sonora del poeta. Cercava di regolare le rime imperfette compensando con “ipercaratterizzazioni foniche d’altro tipo”¹⁴⁵ (fumi:confusi, sempre:settembre), e le rime sdruciole, che spesso non rimano in modo perfetto tra loro creavano delle “rime ritmiche”¹⁴⁶. La diversa sistemazione delle rime all’interno del componimento, permetteva di leggerlo non con la sola forma metrica di partenza, ma suggeriva letture alternative con differenti strutture metriche.

La pioggia nel Pineto, vv. 1 – 32:

Taci. Su le *soglie*
del bosco non *odo*
parole che dici
umane; ma *odo*
parole più *nuove*
che parlano *gocciole* e *foglie*
lontane.
Ascolta. *Piove*
dalle nuvole *sparse*.
Piove su le *tamerici*
salmastre ed *arse*,
piove sui *pini*
scagliosi ed *irti*,
piove sui *mirti*
divini,
su le **ginestre** *fulgenti*
di fiori *accolti*,
sui *ginestri folti*
di *coccole aulenti*,
piove sui nostri *volti*
silvani,
piove sulle nostre *mani*
ignude,
sui nostri *vestimenti*

¹⁴⁵ Cit., A. Mengaldo, in, P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci editore, Roma 2010, p. 193.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
l'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.¹⁴⁷

La *Pioggia nel pineto* è un ottimo esempio che evidenzia la capacità di saper fruire della tradizione attraverso l'insistente ricorso a parallelismi e iterazioni, non rompendo i ponti con questa, ma sapendo coglierne tutte le potenziali possibilità d'innovazione.

2.4.2. Pascoli.

Meno evidenti le innovazioni introdotte da Pascoli rispetto alla “liberazione della gabbia strofica e dal virtuosismo sintattico, retorico e fonico” del d'Annunzio. Se D'Annunzio era partito dalla tradizione, per cambiarla in forme nuove e più aperte, come se volesse allinearsi con lo *stream of consciousness* di Joyce e della Woolf in campo prosastico (quindi dall'interno verso l'esterno); Pascoli rimase fedele alla tradizione, partiva dal suo interno e vi s'addentrava ancora di più. Esplorava sempre più nell'interno, quasi a voler individuare la sorgente e la linfa di quella tradizione che non rifiutava ma indagava nelle sue pieghe più profonde, come se cercasse il seme da cui nasceva tutto il meccanismo poetico. Il costante uso che egli fece della rima era in linea con quest'inclinazione al recupero della tradizione. Non era messa in discussione ma conservata siccome calco, e fossile, del più profondo legame popolare. Conoscere nel dettaglio il campo metrico – tradizionale, gli permetteva di attuare, in contemporanea, un movimento innovativo, più sottile e calibrato, ma che fu poi preso a modello da una notevole schiera di poeti novecenteschi.

¹⁴⁷ G. D'Annunzio, *Alcyone*, in, *Versi di d'amore e di gloria*, II, Mondadori, Milano, 1984.

La rima conosciuta nella sua più intima essenza era piegata, con sapiente intuizione, a giochi, non strutturali ma ritmici e fonosimbolici che caratterizzano lo spirito pascoliano.

Italy, Primi poemetti, 1904:

Oh! No: non c'era lì né pie né *flavour*
Né tutto il resto. Ruppe in un gran pianto:
«*Ioe, what means nieva? Never? Never? Never?*»

Oh! No: starebbe in *Italy* sin tanto
Ch'ella guarisse: *one month or two, poor Molly!*
E *Ioe* godrebbe questo po' di scianto!¹⁴⁸

Qui l'anomalia è evidenziata dall'inserimento di parole inglesi spesso collocate in posizione rimante. Nonostante l'insolita presenza di parole straniere, non si tralasciava il rigore metrico e prosodico, che era contenuto all'interno della struttura della terzina. La stessa cosa succedeva con la rima ipermetra che nell'ultima strofa del *Gelsomino Notturmo* è corretta con l'espedito dell'episinalefe:

È l'alba: si chiudono i petali
Un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.¹⁴⁹

Pascoli sapeva giocare in modo sapiente con le forme metriche più popolari che il maestro Carducci gli aveva fatto conoscere.: ballate, madrigali, terzina e sonetto, tutti realizzati lasciandosi guidare dal suo istinto fanciullesco. Pascoli nella realizzazione dei suoi componimenti si allineava con il proprio «io - bambino», e la sua infantile curiosità gli faceva strada verso il recupero e la riscoperta della semplicità delle

¹⁴⁸ Cit. G. Pascoli, in, P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci editore, Roma 2010, p. 92.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 93 – 94.

cose, ma concrete nel loro aspetto quotidiano. Nel suo essere poeta – fanciullo si trovava a contatto con la natura, con le piccole e quotidiane difficoltà, e meraviglie, che l'ambiente, in particolare l'ambiente popolare, contadino e familiare, gli riuscivano a trasmettere. I suoi madrigali avevano allora l'eco di un canto popolare marchigiano come in *Lavandare*:

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi, che pare
dimenticato, tra il vapor leggero.
E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare
con tonfi spessi e lunghe cantilene:
Il vento soffia e nevicca la frasca,
e tu non torni ancora al tuo paese!
Quando partisti, come son rimasta!
Come l'aratro in mezzo alla maggese.¹⁵⁰

La ballata del *Passero solitario* nasceva camuffata, e in una poesia come *Sere festive* si alludeva un andamento ritornellante da poesia popolare nonostante fosse garantita l'autosufficienza strofica. Le rime non erano preziose ma facili e quasi incolte:

O mamma, o mammina, hai stirato
la nuova camicia di lino ?
Non c'era laggiù tra il bucato,
sul bossolo o sul biancospino.
Su gli occhi tu tieni le mani. . .
Perchè? non lo sai che domani ... ?
din don dan, din don dan.

Si parlano i bianchi villaggi
cantando in un lume di rosa:
dall'ombra de' monti selvaggi

¹⁵⁰ G. Pascoli, *Poesie*, Garzanti Editore, Milano, 2000, p. 60.

si sente una romba festosa.

Tu tieni a gli orecchi le mani...
tu piangi; ed è festa domani. .
din don dan, din don dan.

Tu pensi . . . oh! ricordo: la pieve . . .
quanti anni ora sono ? una sera . .
il bimbo era freddo, di neve;
il bimbo era bianco, di cera:
allora sonò la campana
(perchè non pareva lontana ?)
din don dan, din don dan.

Sonavano a festa, come ora,
per l'angiolo; il nuovo angioletto
nel cielo volava a quell'ora;
ma tu lo volevi al tuo petto,
con noi, nella piccola zana:
gridavi; e lassù la campana. . .
din don dan, din don dan.¹⁵¹

La punteggiatura, spesso incalzante, aveva lo scopo di creare una destrutturazione sintattica, che permetteva d'isolare nell'insieme le parole, dando ad ognuna il rilievo, pur non trovandosi a fine verso, che si meritava, soffermandosi e rivalutandola a livello semantico – emotivo. Pascoli impiegava la rima non soltanto nelle poesie dal più chiaro richiamo popolare, come in *Myricae* ma ne faceva uso anche nel recupero della struttura classica, rendendola così più complessa. Mentre d'Annunzio attraverso la metrica libera esprimeva il prevalere della natura sulla cultura, andando così a incrementare il tema dell'immersione «panica»; Pascoli prediligeva il recupero reinventato di semplici aspetti tradizionali, che gli permettevano di ricreare quella «naturalità» insita nella sua prosodia.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 24 – 25.

Da loro prendevano avvio due percorsi di alternativa innovazione lungo il Novecento, strade che attraverseranno con fiorente innovazione tutto il '900, divenendo così i cardini di correnti che furono arricchite, modificate e rivestite, di quelle cariche emotive e ideologiche che scossero tutto il secolo.

2.4.3. *Tendenze rimiche novecentesche.*

Da una parte, si delineava la completa predisposizione alla libertà metrica che si esprimeva in tutte le sue maggiori potenzialità con l'uso del verso libero; dall'altra, l'attitudine a ricreare nuove regole compositive, che sebbene inedite, comunque in linea con il recupero di forme chiuse. L'una non escludeva l'altra, cioè, non era possibile dichiarare un autore in linea solo con la prima tendenza o con la seconda. Infatti:

[..] le due tendenze, che connotano tutta l'evoluzione della poesia italiana a partire dal Cinquecento, non si escludono necessariamente a vicenda; spesso anzi, convivono nei medesimi autori, oppure ne contrassegnano diverse fasi poetiche, diverse raccolte, o addirittura diverse sezioni di una medesima opera.¹⁵²

Si succedevano già in Pascoli e D'Annunzio, o comunque si erano verificate, delle fasi, per l'uno del verso libero, per l'altro, di rispetto delle forme chiuse. Sebbene abbiano poi preferito strade diverse che rispecchiavano di più le loro predisposizioni, oltre che poetiche, anche emotive – sociali. Pascoli prediligeva la ricerca di una struttura più rigorosa e formale che vedeva come “unico baluardo da opporre alla disgregazione dell'io e del mondo”¹⁵³. D'Annunzio, invece, si concentrava sulla potenzialità del verso sciolto, andando a liberar la metrica ancor più nella strofe lunga. Entrambi avevano nella loro

¹⁵² F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 265.

¹⁵³ *Ibidem*.

azione poetica una forma di sperimentalismo, che si espresse con forti scarti formali nel corso di tutto il Novecento.

L'inizio del novecento poetico si colloca per convenzione in data 1903, anno in cui escono *I Canti di Castelvecchio* di Pascoli, le laudi dannunziane *Maia, Elettra, Alcyone*, e le *Fiale e Armonia in grigio et in silenzio* di Govoni. Il quadro metrico novecentesco si apriva con una varietà di direzioni da seguire. La principale tendenza seguita era quella della liberalizzazione formale, pur tuttavia non conduceva alla totale soppressione delle più tradizionali forme metriche, che varcarono il secolo rinnovate e in ottima salute.

In linea di massima il Novecento, è chiaro, distrugge le regolarità strofiche, non ne crea di nuove; e a una nozione di stroficità come partizione simmetrica e periodica ne tende a sostituire una di stroficità libera, modellabile a piacere sull'istanze del contenuto [...]. Questa constatazione ne spiega però un'altra, che lungo il secolo si conservano a lungo, o si recuperano via via alacramente, strofismi e metri tradizionali.¹⁵⁴

La poesia, nel suo essere forma comunicativa, ha lo scopo di esprimere e inviare un messaggio, che sarà interpretato dal lettore attraverso, e a seconda, dei segni che costituiscono il componimento, e che il poeta gestisce con sapienza e con l'intento di tracciare un percorso interpretativo. Quest'orientamento alla decodifica del messaggio sotteso, è gestito attraverso l'opposizione fra, elementi neutri, tratti che nella comunicazione sono come ci si aspetta che siano, e scorrono nel flusso interpretativo senza fornire alcuna informazione rilevante, ed elementi marcati, "tratti che si allontanano dalla norma, e che nel fare questo, producono significanza"¹⁵⁵. Partendo da una formulazione neutra, che ha acquisito neutralità perché è diventata standard nel corso del suo utilizzo, e non era più

¹⁵⁴ Cit., A. Mengaldo in, F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 275

¹⁵⁵ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, p. 155.

portatrice d'informazioni, si creano possibili varianti, più o meno marcate, che uscendo dalla norma neutrale si caricano di una significanza¹⁵⁶ maggiore. Lo scarto che dunque si crea fra neutro e marcato, assieme al valore intrinseco del contesto poetico, determina un certo tipo di significanza. In poesia quest'opposizione può risultare più complessa, dato che ogni elemento è caricato di un proprio esclusivo significato, ma è possibile individuare un livello di neutralità stabile, una sorta di scenografia comune che, un determinato periodo letterario, ritiene come normale rispetto della regola in uso. Nel corso del Novecento lo scarto fra neutro e marcato si gioca intorno a degli stessi elementi, che presi da prospettive diverse sono portatori di neutralità o di significanza. “In un certo senso la storia della poesia del Novecento è la storia della de – normalizzazione di una serie di aspetti”¹⁵⁷. Tutti gli elementi di scrittura sono rivalutati e riconsiderati, da quelli prosodico – metrici a quelli sintattico – lessicali, passando con l'ermetismo anche per l'organizzazione della narrazione e del discorso. Nella poesia contemporanea nessuna scelta è più considerata come neutra. Se il verso libero sembra essere l'unica vera innovazione e, il vero scardinamento della tradizione, in relazione al suo largo impiego, il recupero del linguaggio quotidiano è visto non più come neutro, ma come la ricerca di marcare qualche cosa che torna ad essere visto come portatore di nuovo significato. Sembra un gioco di elastici in cui all'allungarsi di un lato, l'altro lo segue nel suo movimento, ma subito lo controbilancia con un seguente contro spostamento, uguale nella forma ma con una diversa direzione.

Il verso libero consisteva, in quanto verso, in un'ampiezza variabile di sillabe e di accentazioni del tutto libere; in quanto metro, in una libera successione di versi vari senza un regolare schema rimico. Si sviluppava dall'anisosillabismo (mancata identità del numero delle sillabe dei versi), già applicato da d'Annunzio, che partendo

¹⁵⁶ Il termine significanza è introdotto da Meschonnic, e lo utilizza nel riferirsi ad un significato indipendente da quello lessicale, ma che si basa unicamente sui fenomeni sintattici e ritmici.

¹⁵⁷ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, p. 157.

dall'endecasillabo sciolto lo dilatava, o tagliava, di una o due sillabe. In alcuni poeti l'anisosillabismo conduceva all'anarchia delle forme, mentre in altri, Pascoli *in primis*, l'apparente labilità di una successione di versi anisosillabici era contenuta da un sapiente uso di struttura dall'azione inglobante. Il rispetto delle forme tradizionali s'inseriva in questo quadro, non come un ritorno alla norma e alla neutralità della poesia italiana, ma a sua volta un modo di de – normalizzare. Per tale motivo si definiva Pascoli un innovatore, anche se non fosse mai arrivato ad accettare il verso libero, riprendeva con assiduità il novenario, verso della più antica tradizione metrica, ma forse il più disprezzato.

Molti sono i poeti del Novecento che, sulla scia della poetica pascoliana, intraprendono questa strada. Fra i primi vanno annoverati i poeti crepuscolari, che recuperarono i valori di semplicità e ricreano nelle loro poesie l'atmosfera del quotidiano, degli affetti semplici e profondi, con un'umile ma sottile lode dell'ordinario. Le loro opere marcano ciò che i decadentisti ritenevano neutro, o semplice elemento che consentiva l'assestamento della struttura, fra tutte la rima. Questa, quale figura metrica, era per istituzionalità descritta con le funzioni che si trovava a svolgere: demarcativa, strutturante e ritmica. Demarcativa quando tende a marcare la fine del verso. Questa sua funzione non è in senso universale accettata, o meglio, era il primo ruolo che dalla critica metteva in discussione, poiché la fine del verso poetico non si segnalava per necessità con la rima. Strutturante, quando la sua presenza predisponesse l'architettura strofica del componimento, andando così a tracciare l'ossatura. Ritmico, o anche «associativa», era quella caratteristica che racchiude sia la qualità della rima nel creare delle relazioni, sia la sua funzione sonora. Ciò permette di costituire delle associazioni, e dei rapporti, anche a distanza, per mezzo di un richiamo sonoro. Creando così collegamenti interstrofici che potevano modificare e arricchire il ritmo dei versi senza doverli, a forza, raggruppare in strutture strofiche.

Nel Novecento la funzione strutturante entra in crisi, già con la canzone leopardiana, o con i versi sciolti pre - novecenteschi, si cominciava a riconsiderare il ruolo metrico della rima. Se, infatti, la sua presenza all'interno degli schemi metrici tradizionali era segno di demarcazione e di guida, con l'esclusiva azione di geometrizzare; nel Novecento diventava più rilevante il ruolo ritmico, che induceva a una regressione della sua funzione metrica, per passare al rango di figura retorica. Infatti, nel passato, la funzione primaria della rima era quella retorica. Nella prosa gorgiana *dell'Elogio a Elena*, l'omofonia aveva la funzione di portare l'attenzione su quegli scambi linguistici che portano una maggiore carica emotiva. L'allontanamento dalla normalità dell'uso della lingua, in altre parole dalla condizione neutra, era alla base del concetto stesso di figura retorica. La loro presenza incrementava l'azione di passaggio dal neutro al marcato, aiutando così a porre in rilievo parole o collegamenti sintattici, espressivi proprio per la loro anormalità. La poesia novecentesca, che impiegava il verso libero, si avvaleva della rima e di altri accorgimenti per comunicare una maggiore espressività emotiva, non tanto per organizzare il componimento. La rima, in quanto forma, veicolava una figura, un simbolo, che aveva maggior valore poiché il contenuto ritmico si apprendeva dall'associazione fonica di due parole, poste alla fine, in mezzo o anche assenti nel testo.

Anche la «semplice» poesia di Umberto Saba, che mirava a un giusto equilibrio fra sentimento e arte, tra contenuto e forma trasmetteva un valore. Nella sua tendenza a ricreare il linguaggio quotidiano del parlato, la presenza di figure retoriche, come potevano essere gli stessi intrecci rimici, che alludevano a un regolare uso della metrica, in realtà erano la presenza indicativa, in un luogo testuale, su cui portare attenzione. La regolarità delle strutture simboleggiava la ricerca di una «poesia – onesta», che oltre a ricreare la quotidianità, punta a rigenerare lo spirito poetico universale che si coglieva a partire dalle piccole cose.

Città Vecchia:

Spesso, per ritornare alla mia *casa*
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.

Qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di *mare*,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà.

Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che *bega*,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore.
la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
sono tutte creature della *vita*
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.

Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la *via*.¹⁵⁸

Questa poesia mostra la tipica tripartizione utilizzata da Saba che mirava a un sodalizio fra forma e contenuto. L'andamento richiamava la canzone leopardiana nella scelta di versi, e la più statica struttura rimica tipica della canzone tradizionale, ma dietro l'apparente imitazione della forma c'era una calibrata novità interna, sia

¹⁵⁸Cit. U. Saba, in P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 111.

nell'impiego di altri versi oltre al settenario e all'endecasillabo sia nella scelta di una variabile lunghezza delle tre strofe, che per mantenere un richiamo narrativo applicavano la rima *capcaudada*.

Lo stesso apparente richiamo alla tradizione si realizzava in Corrado Govoni che, nonostante utilizzasse la tipica struttura del sonetto, presenta al suo interno un altissimo tasso d'innovazione, nelle rime e spesso nella diffusa irregolarità dell'endecasillabo, in cui si alternava “una scansione iperpoetica, che dava pertinenza metrica a elementi deboli della parola o della catena sintattica, e un'altra slombata e tendenzialmente prosastica”¹⁵⁹. Si veda in:

Ventagli giapponesi:

La casina si specchia in un laghetto,
pieno d'iris, da l'onde di crespone,
tutta chiusa nel serico castone
d'un giardino fragrante di mughetto.

Il cielo dentro l'acque un aspetto
assume di maiolica lampone;
e l'alba esprime un'incoronazione
di rose mattinali dal suo letto.

Sul limitare siede una musmè
trapuntando d'insetti un paravento
e d'una qualche rara calcedonia:

vicino, tra le lacche ed i netzkè,
rosseggia sul polito pavimento,
in un vaso giallastro una peonia.¹⁶⁰

¹⁵⁹ A. Mengaldo in, F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993 p. 141.

¹⁶⁰ C. Govoni, *Ventagli Giapponesi*, in, *le Fiale*, dal sito, www.wikipedia.org

Le poesie di Govoni esprimevano un sentimento crepuscolare che condivideva con un altro poeta cui piacque giocare sulla e con la tradizione, Guido Gozzano. Nonostante la stessa tendenza di ricreare in poesia il linguaggio parlato, Gozzano cercava di non uscire dalla metrica tradizionale, vista come una certezza rassicurante nella loro inclinazione a sentirsi “naufraghi sballottati e travolti dall’onda nel mare della vita”¹⁶¹.

Oh! questa vita sterile, di *sogno*!
Meglio la vita ruvida *concreta*
del buon mercante inteso alla *moneta*,
meglio andare sferzati dal *bisogno*,
ma vivere di vita! Io mi *vergogno*,
sì, mi *vergogno* d'essere un *poeta*!
Tu non fai versi. Tagli le **camicie**
per tuo padre. Hai fatta la *seconda*
classe, t'han detto che la Terra è *tonda*,
ma tu non credi... E non mediti **Nietzsche**...
Mi piaci. Mi faresti più **felice**
d'un'intellettuale *gemebonda*...
Tu ignori questo male che *s'apprende*
in noi. Tu vivi i tuoi giorni modesti,
tutta beata nelle tue *faccende*.¹⁶²

La celeberrima rima Nietzsche: camicie, nella canzone *La signorina Felicita*, evidenziava il nuovo uso che la rima svolgeva all'interno del componimento. In un metro tradizionale, qual era appunto la canzone, il tessuto rimico che ne conseguiva, sembrava un neutrale svolgimento strutturale, ma era invece rivisitato e arricchito nella sua potenzialità ritmico – associativa, creando giochi fonici con rimandi semantici che creavano parallelismi comici – parodici nei confronti della società.

¹⁶¹ Cit. A Pasquali, dal sito www.novecentoletterario.it

¹⁶² G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in, *Tutte le poesie*, a cura di G. Spagnoletti, Newton, n. 202, Newton Compton Editori, 1993, VI stanza, vv 13 – 30.

Ancor più indicativo era il recupero che fece Giovanni Giudici in, *La vita in versi*, del 1965, dove l'adesione alla metrica tradizionale si esprimeva con un frequente ricorso alla rima, intesa nella sua qualità di elemento strutturante. Giudici giustificava questa ripresa come un bisogno primario, necessità di una certezza che gli permetta di attuare una sicura trasgressione:

Io ho bisogno dell'orario, ho bisogno della famiglia, ho bisogno di cornice, come certe volte ho bisogno delle strofe: uso molto spesso una strofa di sette versi; se all'inizio mi è venuta una strofa di sette versi, poi sviluppo tutte le altre, identiche. Ho bisogno di una regola fissa, anche per trasgredirla. Questo io lo chiamerei effetto di catechismo. Ho bisogno di regole da rispettare, per poterle far fesse [...].¹⁶³

I poeti novecenteschi erano tutti attraversati da varie tendenze, oscillavano fra forze contrastanti, cercando con i loro componimenti d'esprimere la propria verità poetica. Non c'era dunque una sola verità poetica, ma tanti tipi di verità quanti erano i poeti. La poesia non aveva più quel ruolo collettivo, la sua tendenza non era più quella di immergere la comunità in un unico sentimento comune. Nel Novecento si determinò una sorta di "de – collettivizzazione"¹⁶⁴, in cui la poesia era intesa come l'espressione di un Io, più lirico che epico, più carico di emozioni individuali e personali, che di sensazioni di unità e cosmopolitismo. In conformità a tale prospettiva la forma metrica era negoziata per ogni singolo testo, che era così interpretato come inevitabilmente marcato e carico di una propria significanza. C'era una tendenza implicita, da parte di ogni poeta, a portare testimonianza di sé, presentandola come una delle tante possibili verità, perché "missione del poeta appare quella di testimoniare il proprio smarrimento nel mondo, la perdita di quel senso corale,

¹⁶³ Cit., G. Giudici in, P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci editore, Roma 2010, p. 130.

¹⁶⁴ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, p. 159.

collettivo e di comunità”¹⁶⁵. Giorgio Caproni cercava nella tensione metrica delle sue poesie

[..] un qualsiasi tetto all’intima dissoluzione non tanto della [sua] privata persona, ma di tutto un mondo d’istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati.¹⁶⁶

Caproni era, infatti, uno dei poeti novecenteschi che ricercava nelle forme metriche chiuse una stabilità non solo poetica, ma soprattutto esistenziale. Lo smarrimento derivante dalla tragicità dell’ultimo conflitto mondiale, si ripercuoteva nei suoi versi carichi di un tragico contenuto civile. A tale tragicità, deforme nell’essenza stessa del suo essere tragica, Caproni cercava di dare un’organizzazione chiusa, composta e calibrata. Benché rispettasse la norma dello schema rimico e l’uso dell’endecasillabo per tutti i quattordici versi dei suoi sonetti, la materia poetica sembrava scardinare la partizione strofica, come se imporre ordine allo straniamento emotivo di quel momento non fosse possibile.

Alba, Passaggio d’Enea, v.v. 1 – 14:

Amore mio, nei vapori d’un bar
All’alba, amore mio che *inverno*
Lungo e che brivido attenderti! Qua
Dove il marmo nel sangue è gelo, e sa
Di rinfresco anche l’occhio, ora nell’*ermo*
Rumore oltre la brina io quale tram
Odo, che apre e richiude in *eterno*
Le deserte sue porte?... Amore, io ho *fermo*
Il polso: e se il bicchiere entro il *fragore*
Sottile ha un suo tremitò tra i denti, è forse

¹⁶⁵ *Ibidem.*, p. 166.

¹⁶⁶ Cit. G. Caproni in P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci editore, Roma 2010, p. 114.

Di tali ruote un'eco. Ma tu, amore,
non dirmi, ora che in vece tu già il sole
sgorga, non dirmi che da quelle porte
qui, col tuo passo, già attendo la morte.¹⁶⁷

La rima in Caproni non era un semplice richiamo alla sicurezza della tradizione, aveva un valore aggiunto, arricchiva e consentiva di addolcire in modo atavico lo scorrere della voce poetica. “La strascicate e trascinate dolcezza nevrotica ottenuta attraverso l’uso ora palese, ora dissimulato, delle rime”¹⁶⁸, creava un’apparente semplicità che celava una reale decostruzione del metro, e un ritmo tutto giocato sul desiderio di farlo sembrare «il pensiero in forma».

La scelta di tali artifici si allineava, oltre che con lo spirito del poeta, anche con il più generale spirito poetico dell’epoca, che puntava a evocare e alludere metri tradizionali. Ripresentare l’eco di metri tradizionali era funzionale a “richiamare alla mente del lettore quel ritmo e quell’andamento”¹⁶⁹ di riferimento che permetteva di cogliere ancor meglio la propria variazione.

Anche nell’assenza si coglie una presenza allusiva, infatti, cominciava a diffondersi l’uso della rima – zero, o non rima, la cui assenza celava comunque una presenza, e sebbene in modo paradossale, la non rima acquisiva un ruolo strutturante. Permetteva di svelare, grazie al verso sciolto, una precisa scelta metrica che risiedeva nel recupero archeologico di forme metriche classiche. Nella tradizione, un determinato schema metrico presupponeva un certo tipo d’intreccio, perciò un componimento lirico, avvalendosi di un preciso schema metrico, di conseguenza si mostrava in rima. Nel Novecento le interpretazioni mutavano, anche a seguito dell’influsso della metrica barbara, e della forte posizione anti rima mossa dallo Gnoli,

¹⁶⁷ Cit. G. Caproni, Alba da Passaggio d’Enea, in P. Giovinetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carrocci editore, Roma, 2010, p. 115 – 116.

¹⁶⁸ Cit. G. Raboni in P. Giovinetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carrocci editore, Roma, 2010, p. 118.

¹⁶⁹ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Strumenti Bompiani, Milano, 2011, p. 164.

che la riteneva un rigido vincolo. Si diffondeva così sempre più l'idea, e la convinzione, che per fare lirica pura, la rima non dovesse essere presente. “Il vero lirismo, il lirismo puro, deve appunto ripartire da quell'artificio zero”¹⁷⁰. Il primo fautore «dell'artificio zero», era il Leopardi di alcuni idilli, scritti in endecasillabi sciolti, da cui partiva il principio generale della metrica libera, o liberata, che è sempre più praticata nel corso del XX sec.

La vera poesia, quella seria, prescindeva dal principio generale di un uso negativo della rima, cioè dalla sua assenza, e “il tasso di lirismo, di serietà, di altezza della pronuncia poetica era inversamente proporzionale alla presenza della rima”¹⁷¹. Ciò porterebbe a credere che il Novecento veda nell'abolizione della rima, il totale rifiuto della tradizione, elemento ormai consunto che, se applicato, in qualche componimento, lo rendeva di rozza fattura. Il Novecento si apriva all'insegna della metrica barbara, estrema forma di riabilitazione archeologica del metro classico. Inoltre gran parte dei poeti novecenteschi non riuscì, nonostante la dichiarata appartenenza alla scuola del verso sciolto, ad abbandonare in via definitiva la rima.

L'oscillante percorso di molti era conseguenza di un secolo che portava con sé, a livello storico – politico e sociale, turbamenti e rivoluzioni interiori (conseguente a eventi esterni) che ne toccano l'emotività e la sensibilità. I poeti di questo secolo non avevano più una corte per cui scrivere, un ideale chiaro da diffondere, o la semplice certezza di provare quel turbamento d'amore o quel dolore di morte. Nessuna di queste cose era presente, nella sua funzione decisiva, che permetteva di creare nei limiti di forme metriche chiare, precise e rigorose rappresentazioni, scrupolose della capacità di saper contenersi ed essere pertinenti al principio creatore. I poeti del Novecento erano scambussolati nell'intimo, provavano tutto o niente;

¹⁷⁰F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 191.

¹⁷¹ Cit. Coletti, in, F. Bausi., M. Martelli, *La metrica italiana*, Le Lettere università, Firenze 1993, p 191.

combattono per il nemico contro la loro stessa volontà, non avevano un solo riferimento politico, sociale e morale, ne avevano tanti e spesso sbagliati, che sentivano di dover sostituire. Soli nella loro complessa coscienza di essere umani, la poesia diventava mezzo proprio di consolazione, di coraggio, di audacia, ma allo stesso tempo di parodia. Critica e cinica interpretazione di un mondo che stava cambiando in modo troppo veloce.

Aldo Palazzeschi fin da subito dichiarava la sua vocazione alla presa in giro, al gioco della fantasia e del riso:

[..] bisogna abituarsi a ridere di tutto quello di cui abitualmente si piange, sviluppando la nostra profondità. L'uomo non può essere considerato seriamente che quando ride. Bisogna rieducare al riso i nostri figli, al riso più smodato, più insolente, al coraggio di ridere rumorosamente [..].¹⁷²

La sua poesia s'inseriva fra quei componimenti che superarono la semplice ricerca di conformità con il parlato quotidiano, ma che mettevano in scena un dialogo teatrale. La poesia da monologo interiore diventava ricerca espressiva d'oralità, un'oralità tangibile nella forma stessa del procedere poetico. Ciò non implicava la necessaria predisposizione a versi lunghi o brevi, a scelte tradizionali o innovative, ciò che contava era dare alla parola un effetto di voce, che risuonasse nelle orecchie del lettore.

Aldo Palazzeschi fu il massimo artefice di questa “pronuncia teatralizzata”¹⁷³, che fece girare la sua poesia intorno a misure brevi, settenari e ottonari, utilizzando la rima come impulso di voce, ma soprattutto come indizio di un percorso di lettura imprevedibile. Già Montale “definisce quasi l'istituzionalizzazione delle rime interne, in grado di suggerire strutture versali alternative”¹⁷⁴:

¹⁷² Cit. A. Palazzeschi dal sito www.bibliomanie.it

¹⁷³ P. Giovanetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 200.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 198

A Liuba che parte, Occasioni, 1939:

Non il grillo ma il **gatto**
Del **focolare**
Or ti **consiglia**, splendido
Lare della dispersa tua **famiglia**.
La casa tu **rechi**
Con te ravvolta, gabbia o **cappelliera?**,
sovrasta i **ciechi** tempi come il flutto
arca **leggera** – e basta al tuo **riscatto**.¹⁷⁵

Lo stesso fa Andrea Zanzotto, volendo evidenziare la totale perdita di valore demarcativo della rima, rinnovata nel suo nuovo ruolo contrappuntistico, che, in collaborazione con lo scorrere della sintassi, consentiva di dar voce a legami logici. La rima che “sonorizza qualcosa di silenzioso”¹⁷⁶, intesa come una sorta di collaborazione fra la rima e la sintassi. Essa spesso si avvaleva della rima per chiudere con sonorità un’unità strofica, ma attraverso quest’andamento solidale di rima e sintassi il valore prettamente demarcativo si perdeva del tutto, e il pensiero poetico non aveva più bisogno di chiudersi in definite unità strofiche.

Prima del sole, da *Vocativo*, 1957:

Ancora lo stupore, io me **stesso**
Parlo a me **stesso** e la valle **rilevo**
E i profondi suoi **veri**.
Io stupore che **cresce** che torna
Dopo le **offese**
Quando ogni **oppressione**
Già è velata passione che s’attende
Quando ogni dorso d’erbe [...].¹⁷⁷

¹⁷⁵ Ibidem., p. 182.

¹⁷⁶ Ibidem., p. 199

¹⁷⁷ Ibidem., p. 198

Oltre alla rima, il gioco di arricchimento sintattico, e imitazione dell'oralità, coinvolgeva anche richiami allitteranti e consonantici. Come un attore alzava o abbassava la voce per attirare l'attenzione dello spettatore su quel punto nevralgico del discorso, così il poeta dava voce alle sue parole attraverso questi richiami fonici. La rima aveva abbandonato ogni residuo strutturante e demarcativo, la rima era ritornata alla sua funzione iniziale, popolare, attivare l'intuizione di chi legge verso nuove verità. Mi si passi la metafora, la rima è l'"occhio di bue" sulla scena del pensiero poetico. In questo sottintendeva più di quel che dice, la rima consentiva, attraverso il suo richiamo fonico, di far dirigere l'attenzione su un percorso logico implicito, che usciva dalla norma, ma, se conosciuto, arricchiva il pensiero per creare qualche cosa di nuovo, fosse una risata, un'informazione o una nuova riflessione.

Chi sono?:

Son forse un poeta?

No, certo.

Non scrive che una parola, ben strana,
la penna dell'anima mia:

"follia".

Son dunque un pittore?

Neanche.

Non ha che un colore
la tavolozza dell'anima mia:

"malinconia".

Un musico, allora?

Nemmeno.

Non c'è che una nota
nella tastiera dell'anima mia:

"nostalgia".

Son dunque... che cosa?

Io metto una lente

davanti al mio cuore
per farlo vedere alla gente.
Chi sono?
Il saltimbanco dell'anima mia.¹⁷⁸

La poesia contemporanea chiude il cerchio da cui si era partiti. La rima nasceva come figura retorica e tornava a essere tale. Uguale forse nella forma, ma rinnovata nell'essenza. In principio, utilizzata come catalizzatore, nel passaggio dalla metrica quantitativa a quella sillabica, attraversava poi tutta la letteratura, arricchendosi secondo un principio dialettico. Si vedeva rinnegata, ma in fine ritornava in una perfetta sintesi fra quello che era, è stata ed è. Ogni suo utilizzo andava ben oltre dalla semplice inclinazione metrica o retorica, seguiva il principio di piacere che indirizzava l'uomo in ogni sua scelta. Ciò che piace, in fondo è anche quello che arricchisce.

¹⁷⁸ A. Palazzeschi, *Poemi*, 1909, dal sito, www.wikibooks.org

Parte Seconda

La rima pedagogica

Capitolo Terzo

Educare alla meraviglia.

La caratteristica che contraddistingue i bambini piccoli è la loro capacità nell'incantarsi di fronte a ogni singola, ovvia (per l'adulto), novità. Si tratti del passaggio di un aereo, di una luce accesa all'interno della stanza in cui si trova, o del suo stesso dito che, in quel preciso istante, sta girando nel suo campo visivo. La bellezza di essere bambini risiede proprio nell'essere ignari di tutto, persino del proprio corpo, e poter meravigliarsi di una semplice banalità, perché tutto è nuovo, e tutto è ancora da conoscere. La sua attenzione è catturata da un oggetto, da una forma o da un suono, che lo incanta quasi per magia, perché tutto, in fondo, è ancora da scoprire. Il bambino nasce dotato di una capacità d'osservazione, che gli permette di non far fuggire nulla dalla sua considerazione. La sua attenzione, richiamata da qualsiasi cosa, lo conduce in uno stato di meraviglia cognitiva, in cui oltre al piacere della novità, prova il gusto della conoscenza. Ogni giorno qualche cosa di nuovo, anche se già visto o sentito in precedenza, riesce sempre a coinvolgerlo, fin quando non sarà annoverato dalla sua memoria inconscia come «oggetto consueto», che può, solo allora, passare inosservato. Crescendo, poco a poco, la capacità di meravigliarsi diventa più complicata. La cosa non riguarda

solo gli adulti, ma gli stessi bambini, che cominciano a fare meno attenzione a tutto quello che li circonda, perché tutto, ormai, è diventato parte di una quotidianità priva d'interesse. Basterebbe poco, un suono diverso dal solito, un oggetto mai visto prima, una visita inattesa, e tutto tornerebbe a essere affascinante, interessante. Gli occhi si allargano pieni di quell'allegria che solo una novità sa portare. La concentrazione è catturata dal nuovo stimolo, e non cede, anzi, rimane alta, fin quando non si raggiunge la vetta che porta a fare un sospiro di meraviglia, quel sospiro di meraviglia che tutti da piccoli hanno provato. Dalla meraviglia s'impara più di quel che ci si potrebbe aspettare, basta porsi nelle giuste predisposizioni mentali. Gli adulti, nel loro sentirsi tali, credono di essere venuti a contatto con tutto. In tale convinzione, la mente assuefa gli organi percettivi, rende le orecchie sorde e gli occhi ciechi, e reca all'idea che tutto quello che si doveva sapere è stato conosciuto. Conduce, così a un lento calo dell'attenzione, che in modo inevitabile non permette più di fargli provare la meraviglia. I bambini, invece, nascono con la predisposizione alla meraviglia, è il loro dono. Attenti a tutto e in grado di meravigliarsi per ogni banalità. Quando una persona adulta rimane, anche poco tempo, con un bimbo piccolo, riesce di nuovo a provare meraviglia. Si meraviglia dello stesso meravigliarsi del bambino, si meraviglia di quel lampo che gli passa negli occhi, «un lampo di genio» che stimola a crescere. Socrate con la sua maieutica l'aveva già capito. “So di non sapere”, è la chiave di volta che permette di conservare il dono della meraviglia con cui si nasce, per non addormentare i sensi, ma tenere sempre attenta la mente.

È importante, oggi, aiutare i bambini a conservare questo dono. In questo tempo in cui, la noia giunge con più velocità a soppiantare il gusto del nuovo, in cui, la rapida successione di versioni aggiornate, di qualsiasi oggetto, fa vedere quello personale, come desueto e privo d'attrattive, è utile indirizzarli a una ricerca, a un'attenzione e al rispetto per ciò che già è posseduto, e può essere costantemente

riscoperto. Renderli in grado di comprendere che il potere e la potenzialità non stanno tanto nell'oggetto, ma nella mente, in una mente capace d'interpretare, secondo il proprio gusto, ogni cosa, anche la più ovvia e banale. Educare i bambini, dunque, cercando di sviluppare la loro intelligenza, ponendo come obiettivo l'impossessarsi di "chiavi che non si dimenticano più"¹⁷⁹, e non di una sterile «summa teorica».

[..] Per cominciare a stupirsi di vedere, bisogna dirigere l'occhio verso ciò che non si mostra con ovvietà. Ecco la funzione insostituibile degli oggetti non banali. Se si apprende, dalla contemplazione di questi, la meraviglia, poi si diventa capaci d'interrogare con stupore ciò che prima appariva scontato. La scuola deve dirigere il nostro sguardo verso gli oggetti improbabili, perché la mente diventi capace della curiosità e dell'interrogazione, e ricondurlo poi all'ovvio, perché si riveli il segreto della sua nascosta complessità.¹⁸⁰

Educarli non significa dare loro solo delle regole da rispettare, ma stimolare la loro attenzione, in modo da non far cadere la mente nell'apatia, o nella più asettica conoscenza tassonomica. La conoscenza, e la capacità d'apprendimento, sono attività che vanno allenate e sollecitate, perché solo attraverso l'esercizio le si affina, e consentono così di esprimere al meglio le loro potenzialità. La natura dona qualità all'uomo, ma queste, per dare i loro frutti, hanno bisogno di essere costantemente stimolate, anche attraverso un buon maestro. Doni di natura, esercizio e bravi maestri erano i tre punti cardine della *paideia* d'Isocrate. Educare un uomo a diventare un buon oratore non significava, alla stregua dei sofisti, insegnare delle formule e delle orazioni già preparate, ma fare in modo che il dono della parola avesse un patrimonio di sapere da cui attingere, per poter poi, con gli esercizi di retorica, realizzare un discorso che sapesse persuadere e convincere secondo *l'ethos*. Isocrate sosteneva che non bastava una semplice dote

¹⁷⁹ F. Frasnèdi, *La lingua, le pratiche, la teoria*, CLUEB, Bologna 1999, p. 78.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 68.

naturale per essere un buon oratore, funzionale e complementare era l'esercitazione, e un buon maestro che sapesse indirizzare il suo discepolo. Per fare in modo "che il sonno della ragione non generi mostri", celebre espressione del pittore spagnolo Goya, la scuola ha il compito di educare la mente a saper cercare, a porre attenzione per poter, così, continuare sempre a provare meraviglia di fronte ad una nuova conoscenza. L'educazione alla meraviglia è perciò un fine didattico. Proporre, così, ai bambini un testo complesso, realizzato con l'intento di far conoscere, attraverso un'attenta analisi, più di quello che è scritto sul foglio, consente di stimolarne la mente, e attivarne la creatività investigativa. Grazie al testo il bambino allena la sua mente a non soffermarsi sulla semplice apparenza di parole in successione, ma a scardinare il testo dalla sua complessità, partendo da quell'*input* iniziale che ha attirato la sua attenzione, e ha suscitato in lui un senso di meraviglia. Questo meravigliarsi lo condurrà a porsi delle domande, con l'intenzione di ricercare nel testo, aspetti che lo rimandino alla sua iniziale meraviglia. Avvia così un processo di analisi in conformità a uno stato emotivo. Una certa parola ha suscitato in lui uno stato d'animo, una sensazione, che lo riconduce a una realtà già vissuta e provata. Con questa prima associazione il bambino comincia non solo a trovare il testo interessante, ma attiva una catena di associazioni fra parole interne al componimento. La catena può essere suggerita dall'autore stesso, in quanto il testo orienta l'interpretazione, e attraverso degli accorgimenti retorici può indirizzare il lettore a cogliere il punto di vista da cui ha preso le mosse per scrivere il testo. La ricchezza non risiede, dunque, nel testo stesso come forma scritta, ma nella possibilità di creare interpretazioni su vari livelli e piani, grazie agli espedienti dell'autore, e all'attenzione del lettore. Il testo in sé non mostra una conoscenza, ma è la mappa che conduce al conoscere. Educare alla meraviglia permette di far crescere delle menti allenate alla ricerca, e attente a non sottovalutare elementi che possono scivolare via nel fiume dell'ovvietà. Educare a cercare con

attenzione porta a qualche cosa di meraviglioso: la meraviglia stessa. Nel momento in cui si prova meraviglia, il grado d'attenzione è ancora più alto, perché c'è il desiderio di meravigliarsi di nuovo. Un circolo virtuoso che, se ben allenato, renderà il bambino, un adulto ancora in grado di meravigliarsi, perciò ancora alla ricerca di stimoli che lo portino verso nuove conoscenze. Educare alla meraviglia, dunque, non solo apre la mente a pensieri a loro volta complessi e carichi di personale significato, ma consente anche di attuare una svolta nel futuro di questi bambini. Una svolta verso la ricerca positiva, che porti a un miglioramento attento alle necessità dell'essere umano.

3.1. Le parole raccontano tante storie, dall'ascolto alla scrittura.

Il procedimento educativo e formativo, attraverso un atto di fiducia in se stesso, e nei suoi alunni, deve scegliere la via della complessità, perché solo attraverso a essa si può allenare in maniera adeguata una mente giovane e inesperta, ma feconda. Un testo complesso, portatore di un pensiero complesso, deve essere condotto “a un chiaro grado di leggibilità e discorsività”¹⁸¹, consentendo dopo la comprensione del suo apparato strutturale, di essere rielaborato dal bambino. Di fronte ad un sistema complesso, come quello che può essere un testo, il bambino inconsciamente farà cadere l'attenzione su un elemento, una parola, che rispecchia il suo punto di vista, attuando così l'avvio per una sua interpretazione. Il passo successivo sarà quello di rielaborare, in modo chiaro e comprensibile, il suo sistema complesso, cioè quell'iniziale e inconscio richiamo all'attenzione sul quale ha sviluppato la sua interpretazione.

La parola è il tassello primario nel mosaico testuale, facile da isolare e da collegare. Prima di comprendere la complessità di un testo

¹⁸¹ G. Cremonini, F. Frasnèdi, *Nell'universo del senso. Strumenti di lavoro*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 17.

bisogna entrare in contatto con le parole che lo compongono, attraverso un processo definito induttivo, dal particolare al generale.

La parola è un segno linguistico, cioè una convenzione codificata dalla comunità dei parlanti. Il valore del segno è dato dalla combinazione di significante e significato, cioè dal contenitore e dal contenuto. Il significante di parola non è il solo aspetto grafico, ma anche la sua componente fonica, questo, però, non determina il significato, che risulta essere, invece, un *quid* scelto dalla comunità dei parlanti e attribuito per convenzione a quella determinata catena grafica – fonica. Quando il segno linguistico di parola si trova isolato, non inserito cioè in una situazione specifica, è percepito come la risultante di significante e di significato. La questione cambia inserendolo in relazione con altre parole. Avviene una sorta di «contaminazione» in cui il lettore fa risuonare nella mente quella catena grafica – fonica, che riecheggiando assieme, gli permette di percepire un ampliamento di significato rispetto al codice convenzionale. Infatti, la successione ritmica dei singoli elementi produce una catena fonica nuova, che accresce di conseguenza il valore semantico reale.

Le parole per essere conosciute vanno lette, è, infatti, “leggendo che si scoprono le parole, o i grappoli di parole”¹⁸²: vettori di senso molto potenti, che permettono di incanalare il pensiero ed avviarlo alla riflessione.

Nei testi le parole brillano, scintillano, e ci proiettano, come fossero molle, nell'avventura di un ipertesto infinito, che noi stessi costruiamo, muovendoci nel labirinto. Scintillano per la loro stessa forza, e per l'energia colla quale i contesti premono su di loro. Eppure, con tutto il terribile peso che si portano dietro, si muovono con agilità da un contesto all'altro [...].¹⁸³

¹⁸² F. Frasnèdi, *La lingua, le pratiche, la teoria*, CLUEB, Bologna 1999, p. 73.

¹⁸³ *Ibidem*, p.73.

La scelta di certe parole allora non è casuale, l'autore di un testo n'è consapevole. Sa che le parole hanno un'energia propria che si può sprigionare in tutta la sua potenzialità collegandole con altre parole. L'intreccio relazionale, cui sono sottoposte, innesca "un processo energetico selezionato come tale, in alternativa ad altre relazioni possibili"¹⁸⁴. La parola, all'interno di queste dinamiche associative, si comporta come un "vettore di energia di senso"¹⁸⁵, conducendo con sé tutto il valore attribuitogli da catene precedenti, generatesi in campi d'uso differenti, che sono però reperibili, sul piano paradigmatico, dal grado di codifica che la parola singola porta con sé. Ogni parola "produce tutta l'energia di rinvio a catena di cui è capace"¹⁸⁶, andando così ad innescare, e avviare con le altre, un nuovo campo di riconducibilità. La parola da sola può raccontare le sue storie, quelle che la caratterizzano, quelle che l'hanno resa celebre e l'hanno sfruttata, ma nell'attimo in cui entra in collisione con altre parole le storie diventano infinite. Sono storie sempre diverse e nuove, che nascono dall'atto creativo di chi decide di farle suonare assieme, proprio secondo quel ritmo, e poi, ne possono nascere altre fuori dalla traccia testuale. Sono le storie del lettore, che dentro quell'andamento vede una propria interpretazione:

quando ci appropriamo della lingua come soggetti, per raccontare, parlare, ragionare, filtriamo la sua capacità istituzionale attraverso la nostra visione delle cose e del mondo. Diventiamo insomma creatori attraverso la capacità infinita di porre in essere nuovi contesti.¹⁸⁷

Apprendere le parole per un bambino è funzionale per comunicare, in maniera sempre più chiara e discorsiva, un suo pensiero. Il bambino, però, s'indispettisce se, leggendo un testo, incontra parole

¹⁸⁴ G. Cremonini, F. Frasnèdi, *Nell'universo del senso. Strumenti di lavoro*, il Mulino, Bologna 1986, p. 20.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ F. Frasnèdi, *La lingua, le pratiche, la teoria*, CLUEB, Bologna 1999, p. 14.

nuove, perché in genere lo s'invita a ricercarne il significato nel dizionario. Quando, invece, in un giorno di scuola qualunque, l'insegnante decide di leggere in classe una storia, ecco che l'attenzione di tutti i bambini è catturata all'istante. La voce dell'insegnante scivola fluida lungo il testo, cadenza e pausa il ritmo secondo le indicazioni segniate, cullando e seducendo la mente del bambino, che in quell'esperienza d'ascolto s'innamora con più facilità delle parole. Infatti:

del ritmo è molto più facile innamorarsi. Si tratta di un amore d'orecchio e tutto dipende da quanto, nella lettura, si valorizzi la voce. È più facile perché il ritmo ha un fascino irresistibile.¹⁸⁸

In una circostanza come questa si svolgono in contemporanea due azioni, quella della lettura e quella dell'ascolto. Proprio l'ascolto produce una prima esperienza di lettura, in cui il bambino entra in contatto con le parole, in tutta la loro energia ritmica – semantica. L'insegnante, esperta conoscitrice di parole, le farà risuonare assieme in un ritmo che, allo stesso tempo, permetterà di percepirne la singolarità nella complessa orchestrazione testuale. La sua lettura, non arranca nella spasmodica ricerca del significato intrinseco, ma è come se stesse suonando col suo strumento vocale la partitura testuale. La lettura dell'insegnante consente di riempire la stanza con il valore ritmico delle parole, lasciando da parte i pensieri e il lavoro mentale che ci può essere in un lettore alle prime armi. Pone i suoi alunni nella condizione di soddisfare quel principio di piacere, che consentirà poi di addentrarsi con più interesse nel testo stesso. Così facendo l'ascoltatore comincia a entrare in contatto con gli accorgimenti testuali che l'autore ha utilizzato per adescarne l'attenzione. Non li comprende in senso filologico, ma ne rimane meravigliato. Questi espedienti retorici hanno proprio il fine di richiamare il

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 43.

lettore\ascoltatore su punti nevralgici per l'interpretazione. Tali espedienti sono spesso di valore fonico perché, come si coglierà meglio più avanti, il suono arricchisce, ed è decisivo per il senso.

Prima di diventare lettori esperti, prima ancora di portare l'alunno a essere un "lettore ritmico"¹⁸⁹ è necessario farlo entrare in contatto con la percezione ritmica della parola. Se si vuole davvero educarlo nella complessità del pensiero, per produrre a sua volta dei pensieri complessi¹⁹⁰, bisogna insegnarli ad ascoltare con attenzione, perché è probabile che le vie della voce siano anche il sentiero più semplice per imparare poi a scrivere. Educarlo, alla maniera di un suonatore, a farsi l'orecchio nel comprendere che non tutte le scelte e gli accostamenti fra parole sono possibili, perché queste producono senso attraverso un equilibrato e funzionale accostamento sonoro. Un pensiero può farsi lingua secondo varie soluzioni, ma non tutte funzionano, cioè non tutte sono percepite dall'orecchio come possibile. Allenare l'ascolto, prima ancora d'insegnare a leggere e scrivere, perché è "il ritmo che permette l'organizzazione di un insieme complesso dando forma a un fluire"¹⁹¹.

3.2. Ritmo di senso

Le parole prendono vita, e riacquistano la loro corporeità, nell'attimo stesso che una voce le fa risuonare. La parola non può essere scissa dal suo aspetto sonoro, perché è proprio questo che le dona il significato. La differenza tra una lettura silenziosa e una ad alta voce, risiede proprio nel permettere, attraverso la seconda, di

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁹⁰ Per complessità qui s'intende "l'insieme dei procedimenti mentali che consentono di dare conto a se stessi e agli altri di tutto l'apparato strutturale non riducibile a schemi, che ha a che fare con la durata, il divenire e il tempo". G. Cremonini, F. Frasnèdi, *Nell'universo del senso. Strumenti di lavoro*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 17.

¹⁹¹ F. Frasnèdi, *La lingua, la pratica, la teoria*, CLUEB, Bologna 1999, p. 90.

evidenziare un percorso, un movimento, che le parole nel loro insieme creano. La lettura silenziosa permette d'intravedere la traccia che le parole hanno designato, ma solo facendole risuonare è davvero possibile realizzare il percorso che conduce al senso profondo.

[..] il lettore assorto di fronte alla pagina può contemplare, più o meno consapevolmente, il labirinto delle vie attraverso le quali il testo l'invita nell'universo del senso; può contemplare senza decidere. Chi traduce il testo nella voce deve invece scegliere i percorsi da evidenziare [..].¹⁹²

Le Sirene di Ulisse, essendo esseri mostruosi, non sarebbero mai riuscite a incantare i marinai che passavano dalle loro parti. Se, infatti, il marinaio si fosse fatto convincere dalla propria vista, sarebbe corso via spiegando le vele e remando per la paura. Invece, il loro canto soave invogliava chiunque a fermarsi. Promettevano piacere e conoscenza a chiunque si sarebbe avvicinato, ai loro scogli.

Le parole sono per i bambini come le Sirene di Ulisse. Quando aprono un libro e notano che non ci sono figure, ma solo un infinito numero di parole da leggere, cominciano a disperarsi, ad abbattersi di fronte a quell'impresa, e la prima cosa che fanno è richiudere il libro. Quando, invece, seduti nei loro banchi, ascoltano quello stesso testo letto per loro, ne rimangono sedotti e meravigliati.

La parola nasce innanzitutto come sonorità, ed è in questa sua caratteristica che riesce a evocare mondi magici e storie fantastiche. Ed è proprio quella voce che legge, che consente alle parole di riacquistare il potere espressivo che avvince l'ascoltatore. Nel momento dell'ascolto si riesce a cogliere il senso complessivo del discorso, perché, per chi è ancora inesperto nella lettura in solitaria, la lettura comporterebbe un eccessivo impiego della mente, che porterebbe a soppesare le parole nella loro individualità. I bambini che imparano a leggere, sillabano con lentezza la parola, e alla fine non si

¹⁹² F. Frasnedi, *La lingua, la pratica, la teoria*, CLUEB, Bologna, 1999, p. 88.

rendono conto d'aver letto la parola CA – NE. Il senso risiede nell'insieme dei singoli fonemi che, pronunciati fluidamente, producono un ritmo, inteso come andamento, capace di dare senso alla parola stessa. Il senso profondo di una parola prescinde dunque dalla sua stessa sonorità, e nelle relazioni testuali è la stessa armonia del loro fluire assieme che permette di trascinarne il senso complessivo e profondo. Nell'atto dell'ascolto, che è poi in contemporanea anche un atto di lettura, le parole diventano musica, o meglio mette in corpo la loro musicalità. Se si predispose la mente a un ascolto libero da ogni forma pensiero, l'atto diventa quasi un atto meditativo, cioè consente di godere pienamente dell'opera nel suo farsi, e produce l'apertura di un canale d'intuizione che solo le menti in attenta osservazione, riescono a cogliere. La musica è sempre stata avversaria della letteratura, perché essa definita arte sublime, riusciva a suscitare forti emozioni in chi godeva del suo ascolto, senza l'ausilio di parole, ma solo attraverso la successione armoniosa di marchi tonali. E cos'è la scrittura se non il farsi di senso attraverso una successione ritmica? Nella musica la notazione è semplice supplemento alla realizzazione del ritmo, che è esso stessa musica. Ciò vuol dire che il pentagramma non è musica, ma è la traccia grafica di questa, e solo la riproduzione ritmica di questa scrittura, attraverso lo strumento, dà senso a quella successione di note, cioè mette in divenire il senso musicale. Nella scrittura si mette in forma un significato, ma la “significanza” complessiva del «pentagramma testuale» si coglie grazie alla voce che “quando esegue un testo, non traduce da lingua a lingua, ma da ritmo a ritmo”¹⁹³. Meschonnic sosteneva che il ritmo fosse l'organizzazione del senso del discorso, ma definiva con più precisione:

[..] il ritmo nel linguaggio come l'organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti linguistici ed extralinguistici producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la significanza: cioè i

¹⁹³ *Ibidem.*

valori, propri di un discorso e di uno solo. Tali marche possono situarsi a tutti i «livelli» del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali e sintattici. [...] Siccome organizza insieme la significanza e la significazione nel discorso, il ritmo è l'organizzazione stessa del senso nel discorso.¹⁹⁴

Questo vuol significare che il senso profondo di un discorso è trasmesso, nella sua unicità, dall'andamento, dalla pasuazione e dalla collocazione di certe parole, seppur usate in altri testi. Cioè, non è tanto l'insieme di tutte le parole presenti nel testo a dargli valore, ma è il ritmo che producono, e che allo stesso tempo le orchestra, a condurre al senso esclusivo di quel discorso. Senso unico, poiché da una nuova combinazione ritmica ne nascerà un altro diverso. Il concetto espresso può essere lo stesso, ma le sensazioni che suscitano nell'ascoltare\lettore sono diverse, perché "l'andamento del ritmo principale di un testo è cruciale per costruire gli andamenti emotivi del lettore"¹⁹⁵. Il ritmo di un testo è un movimento non casuale, ma ricercato dall'autore per inviare la propria interpretazione sul mondo; ma soprattutto, nel momento stesso in cui si coglie la sua interpretazione, si crea nel fruitore un proprio punto di vista. Questo è permesso poiché certe parole risuonano meglio di altre, ed evocano sensazioni e associazioni che nascono dall'attenzione che il lettore\ascoltatore gli riserva, in seguito alla meraviglia che quella sonorità ha prodotto in lui.

Ritornerei così alle Sirene. Il loro canto suscita meraviglia nei marinai, perché la soavità del suono prodotto ha distolto la loro attenzione dal viaggio per portarla alla loro voce. Le Sirene hanno incantato i marinai, attivando in loro un godimento primordiale, cioè quel soddisfacimento del principio di piacere che ha qualche cosa di orfico, e ammansisce l'animo umano. Le Sirene col loro canto, però, attuano anche il pericoloso gioco della seduzione che può portare alla distruzione, o come per i marinai, alla morte. Le parole sono spesso

¹⁹⁴ Cit. Meschonnic, in, F. Frasnedi, *La lingua, la pratica, la teoria*, CLUEB Bologna, 1999, p. 89.

¹⁹⁵ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, p. 140.

come queste Sirene, seducono, incantano e anebbiano la mente, soprattutto quando la loro successione ritmica è studiata per persuadere il proprio uditorio. L'arte retorica orienta le parole secondo il fine che ognuno si propone, con lo scopo quindi di convincere chi ascolta a seguire la propria interpretazione, il proprio punto di vista. Nell'educare alla meraviglia, non si vuole far cadere il bambino nel tranello della seduzione nociva, ma si vuole mettere a stretto contatto con la sua capacità d'attivare l'attenzione in base al suo personale punto di vista, avviando la sua mente a scardinare il pensiero complesso che gli è presentato, per ricrearne uno proprio. Il passaggio dall'ascolto alla lettura è un passaggio necessario, perché consente al bambino di conoscere le parole più da vicino. La lettura in silenzio è inevitabile quando si comincia a diventare degli esperti conoscitori di parole. È un'altra forma di meditazione, in cui nel silenzio della nostra mente riecheggiano, supportate dalla pesantezza della loro forma visiva, le parole. Si è in grado di soppesarne il valore individuale nel flusso ritmico della significanza totale, consentendo di comprendere con più precisione su che punto e perché porvi l'attenzione.

Bisogna educare l'attenzione della ricerca, non secondo un movimento casuale, ma seguendo quel principio di piacere insito nell'essere umano, che può anche tradursi in meraviglia. Lo sguardo, l'orecchio e l'attenzione devono essere presi da qualche cosa che meraviglia e che induce a porsi domande, a cercare un primo senso a questa meraviglia. Le parole in relazione sono stratificazione di più sensi creatisi col tempo, e l'alunno alle prime armi, li conoscerà poco per volta, in modo gerarchico, partendo dai sensi più letterali per arrivare a quelli più profondi e nascosti. Educare, quindi, innanzitutto alla meraviglia, permette di non lasciare cadere per scontate alcune relazioni, considerate spesso ovvietà, perché è proprio qui dietro che si celano profonde meraviglie. Le ovvietà, infatti, sono le prime a sfuggire di mano, benché si pensi di tenerle sempre in considerazione.

La parola, anche quella più banale è un solco atavico nella cultura di una lingua, che nel suo isolamento è “carica e gravida di energia di memoria e di rinvii”¹⁹⁶, al punto da essere tutto e niente, ma in relazione ad altre, cela un’energia con cui si può entrare in contatto attraverso un discorso argomentativo dialettico.

L’energia del senso ha bisogno della dialettica del discorso, poiché, nella strutturazione complessa del testo, qualunque e di qualunque tipo esso sia, si produce il sistema dinamico di relazioni capaci di ancorare e dirigere le potenzialità vettoriali del senso.¹⁹⁷

3.3. Dal testo argomentativo a quello poetico, passando per la retorica.

L’insegnante, che mette la sua classe di fronte ad un testo argomentativo, sceglie la via più immediata per affinarne le menti. Il discorso argomentativo può avere varie forme, ma la sua peculiarità fondamentale è la ricerca di un ordine che si costruisce attraverso una gerarchia, o meglio, “una ricostruzione prospettica della complessità”¹⁹⁸. Il discorso argomentativo risponde a una molteplicità di problemi, come: rendere una realtà conoscibile e comprensibile; fondare la possibilità di preferire o scegliere; orientare e sedurre il desiderio. Un testo argomentativo presenta il pensiero complesso che l’ha generato, attraverso un procedere chiaro e leggibile, in cui dipanata la matassa del reale, la riavvolge nel testo, seguendo il punto di vista personale, secondo una successione ordinata di elementi, fra loro collegati in maniera dialettica. Una qualsiasi ipotesi è argomentata in un qualunque testo, e il fine implicito è convertire i

¹⁹⁶ G. Cremonini, F. Frasnèdi, *Nell’universo del senso. Strumenti di lavoro*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 24.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 17.

lettori all'ipotesi presentata. Un lettore non sprovveduto, prima di lasciarsi persuadere, cercherà di comprendere a fondo quello che il testo gli vuole trasmettere. La comprensione passa attraverso un processo mentale, che punta a scardinare il testo argomentativo nelle sue parti strutturali, sciogliendone la complessità. In seguito, in riferimento al sistema complesso presentato dal testo, il lettore "sceglie un punto di vista privilegiato attraverso cui vede, e ricostruisce, la sua interpretazione del sistema"¹⁹⁹. Prima di arrivare a ciò, bisogna educare e allenare le menti per non farle perdere nella sintassi articolata, e nelle varie procedure inferenziali, che compongono un testo argomentativo, ma per indirizzare la loro attenzione su una particolare connessione linguistica, che gli permetterà di entrare nella profondità del testo. Un testo argomentativo procede in linea con il pensiero logico, poiché la mente stessa pensa attraverso un sistema complesso che poi è messo in forma attraverso il linguaggio. Argomentare non è altro che una procedura generale di ragionamento, in cui si utilizza la lingua come strumento con cui dire le proprie ragioni, cercando di essere espliciti, univoci e andando verso la direzione preposta, in maniera risoluta. Un alunno alle prime armi, però, trovandosi davanti ad un testo argomentativo, potrebbe sentirsi spaesato dal susseguirsi d'informazioni, nascenti da una costante catena di senso che s'innesci fra le parole utilizzate. Per tale ragione, il primo approccio non dovrebbe avvenire col testo stesso, ma con la lingua, soprattutto quella personale, di tutti i giorni. Cercare, dunque, di mettere i bambini a contatto con il loro stesso mezzo comunicativo, le parole, stimolando la loro mente, in modo divertente, a ricercare dei collegamenti, che attiveranno poi dei vettori di senso. Un approccio puramente teorico, o frontale, in cui l'insegnante, dall'alto della sua esperienza, mostra «l'enigma già svelato», rischia di non attivare la ricerca intelligente del bambino. Non lo meravaglia e non ne sollecita l'attenzione, ma rischia di farlo

¹⁹⁹ *Ibidem.*

cadere nella pura elencazione mnemonica che, in seguito, non attiverà in lui dei richiami logici, ma semplice conoscenza della regola, senza vera comprensione. Per prima cosa le parole nella loro identità singola poi, i gruppi di parole che:

[..] congiungendo le loro forze, e sostenendosi a vicenda, sotto la pressione del testo, che agisce come una specie di campo magnetico, raggiungono il terreno profondo della ricettività del lettore, e lì acquistano nuova forza. Il lettore provocato, evoca contesti che l'esperienza ha costruito in lui, e rilancia i segnali testuali carichi della nuova energia che lui stesso ha impresso.²⁰⁰

Rendere i bambini dei creatori di nuovi vettori di senso fra le parole, partendo dal testo argomentativo, ma giocando con questo. L'autore del testo scrive con l'intento di comunicare una sua ipotesi, e lo fa consapevole della ricchezza dei suoi mezzi (le parole appunto). Cerca di orchestrarle in modo che il testo orienti il futuro lettore a recepire l'interpretazione di chi scrive. L'arte retorica gli consente di organizzare le parole, innanzitutto secondo un ritmo di senso che sia armonioso, che, cioè, le «faccia concertare» seguendo l'interpretazione iniziale. Per concertare s'intende: tenere in considerazione le parole nella loro vocalità e musicalità, tentando di non farle «stonare» nell'insieme. Poi, porle in relazione seguendo accorgimenti ed espedienti che l'arte retorica gli mette a disposizione sul piano semantico e sintattico, marcando i punti di rilievo per dirigere l'interpretazione del lettore. Ma non sarà il testo, in quanto tale, a trasmettere le informazioni. Infatti, esso indirizza lo sguardo a cogliere delle connessioni semantico-lessicali, da cui parte l'interpretazione del lettore, per creare poi la sua visione, la sua comprensione del testo. Queste connessioni gli permetteranno, non solo di svilupparne delle altre in autonomia, ma anche di entrare a contatto con la potenzialità della lingua, assimilandola ed

²⁰⁰ F. Frasnèdi, *La lingua, la pratica, la teoria*, CLUEB, Bologna 1999, p. 74.

elaborandola secondo le sue esperienze. L'arte retorica aiuta l'autore nella selezione lessicale, consentendogli di scegliere quelle parole che, già cariche dei loro precedenti significati entrati nella conoscenza generale, combinate assieme, ne creano nuovi. La selezione procede su due direttrici, quella fonetica e quella semantica. La prima, agisce sull'aspetto del significante, l'altra, su quello proprio del significato. Attraverso l'interazione di questi due aspetti, si cerca d'accostare parole, che nel loro rapporto retorico, creino quel ritmo di senso rintracciabile nel segno del loro legame. La retorica, dunque, è l'arte di produzione e articolazione del senso, che muove la sua orchestrazione sulle linee di significati e significanti. L'allargamento di senso segue, così, il principio del parallelismo in cui:

la regolarità della scansione ritmica è più forte degli effetti di senso prodotti dalle rime. Secondo una nota formulazione di Roman Jakobson, detta principio di parallelismo, la rima e gli altri fenomeni del parallelismo fonetico suggeriscono anche un parallelismo semantico tra i termini collegati in questo modo.²⁰¹

Secondo Jakobson, infatti, “l'equivalenza del suono, proiettata nella sequenza come suo principio costitutivo, implica inevitabilmente l'equivalenza semantica”²⁰². L'attenzione del lettore è catturata subito dall'aspetto fonico, e dall'analogia fonica di alcune associazioni, invitandolo così a indagare su altre più implicite. Se la retorica delle parole, genera nella mente argomentativa di un lettore allenato briciole di senso, che si possono trasformare nel pane del sapere, nella mente di un bambino alle prime armi, questo rischia di passare in secondo piano. Il punto di partenza più consono risulta l'ambiente poetico, poiché la scrittura poetica rispetto a un testo argomentativo riesce a creare messaggi complessi, attraverso una sintassi chiara e semplice,

²⁰¹ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, p. 162.

²⁰² Cit., R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, tr. It., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, in, D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, p. 162.

senza, cioè, doversi costruire su una sintassi a sua volta complessa. La retorica diventa così il punto d'incontro fra un discorso argomentativo e uno poetico, e riesce a esercitare un intenso fascino, attraverso le sue figure, nella mente di un bambino che “desidera la scrittura poetica proprio in quanto essa è luogo di forte concentrazione semiotica e retorica e teatro di una dinamica di senso intensa e rapida”²⁰³. Nella poesia si riesce a esprimere, attraverso una concentrazione di senso, e una minima articolazione logico-grammaticale della forma, un pensiero complesso attivando alcuni funzionamenti speciali della lingua. Quando la lingua è usata per fare poesia può:

procedere per associazioni con un'esile struttura sintattica, per lasciare il più possibile intatto il potere evocativo della parola; [...] l'uso di un'aggettivazione a lungo ricercata, che coadiuva ed esalta la capacità semantica della parola; [...] individuazione di una cadenza ritmica, che condiziona la selezione delle parole e introduce un ulteriore elemento «trascinatore» del senso.²⁰⁴

Il testo poetico è il miglior campo di partenza per educare alla meraviglia. Si coglie fin da subito lo stretto legame che intercorre fra ritmo e senso, riuscendo a percepire che l'andamento ritmico è esso stesso generatore di senso. I bambini, trovandosi davanti a un testo poetico, capiscono che la selezione delle parole è funzionale alla creazione del ritmo della poesia, e senza quel tipo di ritmo il testo significherebbe qualche cosa di diverso. Si sarebbe determinata in loro un'esperienza diversa, da quella provata quando si sono lasciati cullare dalla voce dell'insegnante, che leggendo il testo, ha attivato una concentrazione che li ha portati a cogliere certi elementi. Quella successione ritmica, prima li ha affascinati e sedotti, grazie agli accorgimenti retorici che l'autore ha utilizzato, poi, dopo aver scatenato un'emozione profonda, collegata a un personale sentire, ha creato il desiderio di un'espansione di conoscenza. Il testo poetico è

²⁰³ F. Frasnedi, L. Poli, *La retorica dei ritmi e del senso*, Thema, Bologna 1990, p. 32.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 14.

dunque un fecondo mezzo di educazione. Le parole, non scivolano via come nella fluida sintassi prosastica, ma sono tutte pesanti passi cognitivi nel procedere della lettura, e per essere comprese fino in fondo, è necessario farle risuonare assieme, cogliendo così l'indissolubile legame di ritmo che le unisce e ne determina il senso. La poesia ha l'attitudine di orientare, delimitare e allargare il senso. Inoltre, il messaggio che vuole far conoscere, non è un'esplicita successione logica di collegamenti testuali, chiaramente visibili e fruibili nell'attimo stesso in cui si leggono. Il testo poetico preferisce richiamare (già nel senso di richiamo c'è una forte componente sonora) un'idea, piuttosto che esprimerla in maniera esplicita. La potenza comunicativa, specifica del testo poetico, sta proprio nel non detto. Il senso non è espresso, ma si palesa nell'istante stesso in cui il lettore da corpo alle parole con la sua voce. Accade come un'epifania. La manifestazione del messaggio nascosto si mostra in quell'arco di secondo in cui il lettore dà voce al testo. Facendo risuonare le parole assieme, ne consente il riecheggiamento all'interno della sua mente, e così, libero dai pensieri di ricerca, ma fermo nella semplice contemplazione della sua voce che dà suono alle parole scritte, coglie il senso. Il testo deve essere in grado d'emozionare, perché solo attraverso l'emozione che provoca può condurre il lettore a riflettere. Il principio che genera un testo poetico risiede dunque nell'intento di produrre emozioni. L'arte retorica aiuta lo scrittore in questo suo fine, perché la scelta e la selezione delle parole, non prende il via solo dall'interpretazione che egli ha sul mondo, ma dalla volontà di far percepire il suo punto di vista, e ciò non accade se prima non cattura l'attenzione del lettore meravigliandolo ed emozionandolo. Grazie a questo proposito, la poesia diviene il luogo in cui ogni uomo riesce a entrare in contatto col mondo. La lingua non è altro che la capacità di esprimere il mondo, e se si è in grado di conoscerla, comprenderla e rielaborarla secondo il proprio gusto, si avrà il potere di sentirsi parte, e artefice, di questo mondo. "La poesia attraverso il miracolo della

parola permette un passaggio istantaneo tra l'uomo e il mondo"²⁰⁵. Permettere fin da subito a un bambino di connettersi col proprio mondo è possibile attraverso il testo poetico. Non solo diventa un'occasione di lettura e di diletto, ma crea l'opportunità per fermare a emozionarsi, quindi a pensare, e di conseguenza comunicare. Tutto questo si attiva solo se il bambino fruirà il testo con un senso profondo di partecipazione. Nel partecipare, il bambino, ha già attivato le sue capacità percettive, e grazie alla sua attenzione cogliere la dimensione ritmica che determina il testo, ed entrerà così in contemporaneo contatto con il livello semantico.

[..] l'attitudine poetica è forse il punto ideale d'incontro fra due mondi, quello di una mente ricchissima di stimoli, ma ancora non organizzata concettualmente e semioticamente, e quello del sistema linguistico, che, proprio nella dimensione poetica, può realizzare tramature e ricami di senso, anche attraverso una sintassi trasparente e leggera.²⁰⁶

Quello che il linguaggio è in grado di fare all'interno del testo poetico è significativo per un iniziale apprendimento della lingua. I bambini parlano la lingua senza però essere consci del potere che essa ha. Il linguaggio della poesia, avvia il bambino, a un primo approccio conoscitivo della lingua che egli parla. In senso pratico lo mette davanti alla reale funzione delle parole. Si comincia col valore fonico, per passare a quello semantico e poi sintattico. Per prima cosa, attraverso la sequenza ritmica fa conoscere il potere musicale delle parole, nella loro individualità, ma anche nelle varie relazioni che intercorrono fra loro; poi, fa intuire al bambino che una parola per far parte di quella successione ritmica deve avere, oltre il senso giusto, anche il suono giusto. Mostra, quindi, il lavoro selettivo che si cela dietro alla costruzione di un testo che desidera comunicare qualche cosa. Oltre alla selezione, si evidenzia la capacità d'interferenza fra le

²⁰⁵ *Ibidem.*, p. 33.

²⁰⁶ *Ibidem.*, p.32.

parole, interferenza che non avviene tanto nel testo, ma nella mente del bambino. Queste interferenze sono indotte volutamente da accorgimenti dell'autore, che spesso riesce a far emergere da un rapporto fonico uno semantico. Con i richiami fonici e le allusioni ritmiche si creano interferenze fra parole selezionate, spesso anche lontane fra loro, che stimolano, però, la mente del bambino a un'indagine più profonda, che parte sì dal testo, ma gli consente, uscendo da questo, di entrare a contatto con conoscenze nuove e diverse rispetto al punto di partenza.

3.4. La rima: un parallelismo in atto fra suono e significato.

“Ogni scoperta produce effetti emotivi differenti, e questi a loro volta possono essere ragione di nuove scoperte”²⁰⁷. Il primo fenomeno di sintonizzazione emotiva, rintracciabile subito in un testo poetico, è la rima. Sembra banale, ma è quella figura poetica che si mostra fin da subito, non solo all'occhio, ma anche all'orecchio. L'eco che corre di verso in verso, conquista l'attenzione uditiva dell'ascoltatore, che vi si sofferma in maniera inevitabile, e nell'analogia fonica delle parole collegate tra loro dalla stessa terminazione, coglie un parallelismo semantico che lo induce a indagare ben oltre il naturale legame, allargando il senso di quello che assieme esprimono. Nell'appartenersi come suono, cominciano ad appartenersi anche come senso. La rima è il ponte di connessione più immediato fra ritmo e senso, poiché:

[...] nasce e vive a lungo all'interno di una dimensione fondamentalmente orale e spesso musicale, nella quale essa deve essere prima di tutto ricordata a mente, e in secondo luogo compresa dal fruitore senza alcun accesso al testo scritto. La regolarità del metro ha dunque anche la funzione da un lato di favorire la memorizzazione, e dall'altro di permettere a chi ascolta di inserirsi in un flusso

²⁰⁷ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, p. 95.

iterativo non troppo dissimile da quello musicale. Quest'ultima funzione è di carattere evidentemente immersivo [...].²⁰⁸

La rima si presenta dal principio come strumento di ritmo, nasce proprio con l'intento di ristabilire musicalità a un verso che, scomparsa la metrica quantitativa, si trovava smarrito nel nuovo sistema sillabico, e non riusciva a creare una prosodia che permettesse, anche a chi non sapesse leggere, di ricordarsi, attraverso una traccia ritmica, il testo. Inoltre, grazie ai tessuti fonetici che gli intrecci di rime suggeriscono, comincia a diventare più facile la memorizzazione anche del nuovo verso sillabico, permettendo fin da subito di diventare l'accorgimento più diffuso nell'innografia cristiana. L'andamento musicale di molti inni si creava così dalla semplice alternanza rimica, che immergeva l'ascoltatore in una litania familiare, che era di facile memorizzazione. La rima nasce, dunque, in funzione di una ricerca di musicalità, ma soprattutto, nella cultura orale dell'epoca medievale, come forma immediata di memorizzazione. Il primo impiego è puramente ritmico, e il richiamo fonetico che la caratterizza diventa la sua qualità strutturale per quasi tutta la storia letteraria italiana. Il quadro ritmico creato così dalla rima, genera un andamento familiare che punta a tranquillizzare l'ascoltatore, avviandolo nella più naturale immersione del testo, ascoltato o pronunciato. Un testo liturgico tende, attraverso i suoi accorgimenti prosodici, a creare un'esperienza di fruizione del testo collettiva, in cui ogni fruitore deve essere messo in grado di accordarsi con l'andamento ritmico. Ciò significa che la rima, usata nell'innografia cristiana, aveva il semplice ruolo di suggerire un andamento "compartecipativo di fondo"²⁰⁹, consentendo all'ascoltatore un'immediata immersione nel flusso ritmico, senza una necessaria comprensione del senso espresso. La rima creava così una

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 53.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 159.

scansione ritmica facilmente riconoscibile e fruibile, cadenzando il testo con la regolare familiarità che consentiva all'ascoltatore di abbandonarsi senza preoccuparsi del significato portato. Il ritmo doveva essere il semplice sfondo collettivo dall'azione tranquillizzante e avvolgente, e la rima ne era la massima promotrice. S'è visto, però, come il ritmo sia altresì portatore di senso. Il principio del parallelismo, introdotto da Jakobson, rivaluta l'uso della rima. Non semplice elemento ritmico strutturante, ma nella sua prima qualità fonica s'innesta di conseguenza quella semantica. La rima, nelle mani di un qualsiasi autore, può piegarsi a qualunque funzione. Se l'intento è di porre il fruitore del testo, non in un ambiente immersivo in cui i sensi cognitivi vengono come assuefatti, ma di fronte ad espedienti che sono loro stessi portatori di senso, la rima diventa il più immediato localizzatore di «significanza». La rima, dunque, portatrice di «significanza», poiché crea un significato indipendente da quello lessicale delle parole, messe in relazione dall'analogia fonica, ma un significato che si basa unicamente sul fenomeno ritmico e sintattico che quelle due parole generano grazie alla loro nuova connessione. La rima è la più piccola parte di «significanza» all'interno di un testo poetico, perché stando alla definizione di Meschonnic²¹⁰ essa è qualche cosa che un discorso acquisisce attraverso l'insieme dei vari livelli di linguaggio che lo compongono: accentuale, prosodico lessicale e sintattico. Definendo la rima come la particella più piccola

²¹⁰ Cit. H. Meschonnic, in D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, p. 74 – 75.

“Io definisco il ritmo nel linguaggio come l'organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, linguistici ed extra linguistici producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la *significanza*, cioè i valori propri di un discorso e di uno solo. Queste marche possono collocarsi a tutti i 'livelli' del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici. Esse costituiscono insieme una paradigmatica e una sintagmatica che neutralizzano precisamente la nozione di livello. Contro la riduzione corrente del 'senso' al lessicale, la *significanza* appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale che, in quanto paradigmatica e sintagmatica, produce delle serie. Così i significanti sono tanto sintattici quanto prosodici. Il 'senso' non è più nelle parole, lessicalmente. Nella sua accezione ristretta, il ritmo è l'accentuale, distinto dalla prosodia – organizzazione vocale, consonantica. Nella sua accezione larga, quella che io implico qui più spesso, il ritmo ingloba la prosodia. E, oralmente, l'intonazione. Organizzando insieme la *significanza* e la significazione del discorso, il ritmo è l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso”

di «significanza» all'interno del discorso poetico si vuole ampliare l'argomentazione di Meschonnic seguendo due direzioni.

[..] la prima consiste nel pensare il ritmo non solo come fenomeno che investe (dotandoli di significato specifico) tutti i fenomeni del piano dell'espressione della lingua, ma anche come un fenomeno che caratterizza i fenomeni del piano del contenuto, investendo pure loro di un ulteriore significato. Vanno aggiunti alla lista di Meschonnic anche quelli semantici e narrativi, non escludendo quelle stesse componenti di significanza che provengono dai ritmi del piano dell'espressione.²¹¹

Il ritmo, secondo questa prima direzione, non deve rimanere limitato al semplice quadro dell'espressione, intesa come il modo di dar voce alle parole, ma al contenuto stesso. Il significato di quello che si esprime è «alterato» dall'andamento ritmico impresso al discorso.

[..] la seconda direzione riguarda la natura stessa del ritmo, il quale è sì un fenomeno che produce discorso e che annulla i livelli, mostrandosi "l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso", ma solo quando viene pertinentizzato attraverso lo scarto e quindi portato sul primo piano. Altrimenti, contrariamente a quanto afferma Meschonnic, il ritmo vive come fenomeno di sfondo, fruito attraverso una percezione fondamentalmente immersiva, e quindi volto a creare più empatia che discorso [..].²¹²

Il ritmo per essere portatore di «significanza» deve, non soltanto coinvolgere il contenuto del discorso, ma lo stesso andamento ritmico. Il senso completo è dato, infatti, da un ritmo che arricchisce, i significati, contenuti dall'espressione, di nuova valenza, e la sua stessa natura ritmica, che diventa a sua volta produttrice di significato. Il ritmo deve, dunque, presentarsi in modo frontale al fruitore,

²¹¹ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, pp. 75 – 76.

²¹² *Ibidem*, p. 76.

permettendogli di coglierlo come valore marcato, quindi carico di significato, proiettandosi così in primo piano, non solo come andamento strutturante del testo, ma anche, e soprattutto, cognitivo. La rima, espediente ritmico di facile ricezione, grazie alla poesia del Novecento torna a essere ritmica e non più strutturale. Torna, cioè a creare parallelismi di suono ma carichi di senso.

Il linguaggio, nel testo poetico, riesce a esprimere le sue potenzialità espressive poiché la poesia “prende il via dall’uso consueto delle parole per arrivare lontano”²¹³, grazie a quel suo procedere ritmico denso di nuovi stimoli di conoscenza. Nella sua brevità testuale, una poesia ha la capacità di costituire un’esperienza emotiva molto più intensa per il lettore, di qualsiasi altro testo. Ed è proprio dall’esperienza emotiva che scaturisce da un testo, che si attiva l’interesse per la conoscenza, per porre delle domande e per avviare un’indagine. Avvicinare i bambini alla poesia, quindi, è funzionale per molteplici aspetti. Innanzitutto, il testo poetico cattura subito l’attenzione del bambino attraverso il seducente andamento ritmico che lo costituisce. Una volta catturata l’attenzione, durante un’esperienza d’ascolto, s’invita il bambino ad addentrarsi nel testo con una propria lettura, facendo così risuonare le parole nella sua intimità. Se in un primo momento, il semplice ascolto aveva prodotto in lui una qualche emozione, nell’esperienza di lettura individuale il bambino cercherà d’entrare più in contatto con quella percezione, non più basandosi solo sull’attivazione di un ricordo personale vissuto, ma ricercando le parole che hanno permesso tale attivazione. “È importante per il bambino sperimentare come una parola sia, in realtà il motore di una serie di inferenze nella mente”²¹⁴. Ciò, in un testo poetico, accade con più facilità, poiché tutto il tessuto ritmico è predisposto, non tanto a un’apparente, e iniziale, diletto dell’orecchio, ma a strutturare il senso, in modo da creare catene associative fra

²¹³ *Ibidem*, p. 10.

²¹⁴ Cit. U. Eco, in, F. Frasnèdi, L. Poli, *La retorica dei ritmi e del senso*, Thema, Bologna 1992, p. 99.

parole che diventano «vettori di senso» per la mente. Nel testo poetico il bambino entra in contatto con il potere evocativo delle parole, con la magia della lingua, cogliendo così “la capacità drammaturgica”²¹⁵ delle parole che, dislocate nel testo secondo un certo schema, possono celare storie nascoste

[..] o solo suggerite da parole scelte e collocate in modo da richiamare un’idea senza esprimerla esplicitamente; sfiorano così il fascino e l’opportunità del non detto, e tutto ciò avviene sempre imbastendo un tessuto fonico-ritmico, secondo una cadenza trascinate, tale da condizionare fortemente la selezione.²¹⁶

Si comincia col tessuto ritmico delle filastrocche che sono poesie facili, definite in “il grado uno”²¹⁷ del testo poetico, cioè una situazione già poetica ma molto elementare. La filastrocca, in un primo approccio, gioca sulla forte componente immersiva. Il suo carattere immersivo seduce il bambino, fin da subito, al suo ritmo, invitandolo così a unirsi al suo procedere ritmico, facendolo sentire parte di un rito collettivo. Lo rassicura, lo fa sentire in una situazione protetta, familiare, in un certo senso lo culla. Poi, dopo averlo coinvolto emotivamente, palesa (soprattutto nella fase dell’esperienza di lettura individuale) il suo carattere frontale, ponendo il bambino di fronte alla ricerca di un senso, o meglio, all’interpretazione del messaggio che l’autore ha voluto trasmettere. Si attiva così il processo cognitivo stimolato da quegli stessi accorgimenti ritmici che, in principio, l’avevano reso partecipe di un’esperienza d’ascolto. Il testo della filastrocca ancora in se quel funzionamento linguistico “definito doppio criterio selettivo”²¹⁸. Qui le parole “ si chiamano fra di loro non soltanto perché esprimono una relazione a livello del

²¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

²¹⁶ *Ibidem*, p.p. 15-16.

²¹⁷ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, p. 184.

²¹⁸ F. Frasnèdi, L. Poli, *La retorica dei ritmi e del senso*, Thema, Bologna 1992, p. 80.

significato, ma anche perché legate dal comune tessuto fonico”²¹⁹. La filastrocca, in ambito educativo, consente una prima esperienza di lingua rielaborata. Il bambino entra subito a contatto con le parole, che sono selezionate dall’ambiente quotidiano; con il ritmo cadenzato dall’uso delle rime, che creano un iniziale andamento cantilenante che li coinvolge divertendoli, ma poi, nella loro analogia fonica, li stimola a una ricerca di senso fra le parole che mettono in relazione. La filastrocca asseconda le menti ricche di stimoli dei bambini, è il primo campo di prova per imparare a educare la meraviglia e un’attenta ricerca. Anche se ha ben poco in comune con un testo argomentativo, è propedeutica per allenare il pensiero a un futuro ragionamento complesso. L’apparente mancanza di senso che caratterizza le filastrocche è funzionale a far sentire i bambini ancora bambini. Permette di educarli continuando a giocare, a renderli attivi nella scoperta della loro lingua, senza toglierli il gusto del divertimento. L’effetto delle isotopie foniche, di cui le filastrocche sono ricche, “affascina ed attrae moltissimo i bambini”²²⁰, per quell’effetto forte di smarrimento semantico che questo gioco produce. Ed è in questo smarrimento che si ricrea un senso nuovo, che si avvia l’indagine cognitiva, si mostra la tensione espressiva fra le parole. Non solo, ma la filastrocca li mette subito in relazione con l’importanza della funzione mnemonica. La memoria non è qui sollecitata attraverso la rigida imposizione «di un’imparare la filastrocca a memoria», ma sedotti dall’andamento stesso, questa riecheggerà in loro, grazie soprattutto al grado di meraviglia che ha prodotto. Con le filastrocche i bambini diventano esploratori, giocano con le parole, cercano, da soli, quello che una regola teorica gli potrebbe dire nella sintesi di due righe. Grazie al ritmo che li accompagna in questo gioco linguistico, la loro mente diventa più ricettiva, più attenta. L’orecchio guida l’occhio e solo dopo interviene il pensiero logico. I bambini devono

²¹⁹ *Ibidem.*

²²⁰ *Ibidem*, p. 46.

entrare ancora in contatto con la natura dei loro pensieri, così come con quella della lingua, e per farlo bisogna metterli nella condizione di meravigliarli, per poterli avviare alla scoperta di questa natura. Presentargli la regola come una scoperta, sarà molto più appassionante, e soprattutto, aiuterà a caricarli di fiducia nei loro confronti, senza abbattere fin da subito una mente un po' rallentata, ma stimolandola a non fermarsi mai davanti al dato e al noto, perché la ricerca personale porta sempre a una ricchezza conoscitiva che nessuna teoria sarà in grado di soddisfare.

Un'esperienza di lettura genera di conseguenza un'esperienza di scrittura. I bambini, rimanendo affascinati da quello che hanno provato leggendo una filastrocca, e ciò che a sua volta hanno conosciuto, desidereranno esprimere, e allargare, la loro capacità comunicativa, riproducendo una filastrocca. In quest'esercizio di scrittura quello che era stato intuito solo attraverso l'orecchio e l'occhio, diventerà consapevole certezza. [E cioè, che] la selezione delle parole non è casuale, la creazione di una rima non è facile nel momento in cui da quella relazione d'analogia si vuole far scaturire un senso. In sintesi, un ritmo che sia a sua volta produttore di senso, seppur semplicistico come quello che può veicolare una filastrocca, richiede un lavoro selettivo che abbia già a monte un'interpretazione personale di ciò che si vuole esprimere. Non tutte le parole stanno bene insieme, ossia creano l'andamento giusto per esprimere la propria ipotesi, in particolare in un testo poetico, che ha una potenza comunicativa specifica e molto più intensa. Scrivere una filastrocca comporta una selezione di parole molto più rigida, perché devono rispettare il senso del ritmo. In un'esperienza di scrittura di filastrocca²²¹ i bambini alla fine della stesura arrivarono alle seguenti considerazioni:

²²¹ L'episodio è ripreso dalla "Canzone del piffero" trattata in F. Frasnedi, L. Poli, *La retorica dei ritmi e del senso*, Thema Editore, Bologna, 1992, p.p. 34.

- 1) Ieri abbiamo visto che dentro alla filastrocca c'è un ritmo e ci siamo accorti che qualunque parola ha dentro un ritmo, quindi dentro al ritmo della filastrocca non ci possono entrare tutte le parole, ma solo quelle che hanno il ritmo progettato per la filastrocca che si sta facendo. Le parole vengono scelte, selezionate, tenendo conto del ritmo.
- 2) La filastrocca ha un significato che non nasce subito, ma strada facendo, è un significato non spiegato fino in fondo, ma solo per un po'; il resto si deve indovinare, lo si lascia immaginare.²²²

Si potrebbe azzardare affermando che la rima gioca il ruolo di ponte fra una teoria semantica, dotata di confini, com'è appunto quella linguistica, e il territorio sconfinato nel quale il senso si tesse e disfa incessantemente.

²²² *Ibidem*, p. 35.

Capitolo Quarto

Gianni Rodari e la sua didattica del linguaggio creativo

4.1. Importanza del gioco per l'educazione di una mente creativa.

La scuola che soffoca le iniziative «troppo originali» o «divergenti», che limita o addirittura proibisce le manifestazioni «troppo fantasiose» o «inventive» dei ragazzi non agevola la creatività. L'unica preoccupazione, nella vita della classe, pare sia quella di creare un ambiente in cui le emozioni sono messe al bando e in cui solo le applicazioni intellettuali vengano prese in considerazione; si rifiutano le iniziative basate sulle intuizioni «poco scientifiche», e si fa di tutto per mantenere un clima di studio tale da lasciare poco spazio all'allegria; gli insegnanti esigono giuste e corrette risposte già codificate, pretendono che si ritenga il conosciuto e si impari ciò che è predeterminato.²²³

In questo modo:

[...] la creazione, l'immaginazione, la fantasia, lasciano il via libera alla capacità di pronunciare suoni, cioè contare numeri, scegliere parole senza dare all'intelligenza il tempo di sostenerle con le immagini. È la scuola del ripetere senza pensare.²²⁴

Gianni Rodari, fin dall'inizio della sua carriera (non solo educativa ma anche di scrittore) pone al centro della sua attività il principio della creatività, poiché riteneva che fosse l'aspetto più proprio di una mente infantile. In una scuola, fatta soprattutto dai suoi alunni, gli insegnanti dovrebbero mettersi a disposizione di questa per poterli guidare nella

²²³ Cit. A. Fantoni, V. Ottolenghi, *Creatività e libera espressione*, in, *La creatività nell'espressione*, Quaderni di cooperazione educativa, n. 7, Giugno 1972, p. 13. In C. Marini, V. Mascia, *Gianni Rodari: educazione e poesia*, Maggioli, Rimini 1987, p. 59.

²²⁴ C. Marini, V. Mascia, *Gianni Rodari: educazione e poesia*, Maggioli, Rimini 1987, p. 59.

loro formazione, e occorrerebbe capire e conoscerne la mente affinché si possa istruire un bambino in modo davvero stimolante. Solo da questa conoscenza è possibile attivare delle tecniche d'apprendimento che siano proficue per lo sviluppo di una mente complessa. Lo sviluppo della creatività che poggia sull'immaginazione, nel bambino comincia col bisogno di appropriazione e controllo di esperienze reali, sviluppando un percorso che lo conduce dal "noto all'ignoto"²²⁵, che lo porta a dar vita ad immagini inedite e irreali. La mente creativa del bambino prende spunto dai dati che l'esperienza gli fornisce, e partendo da questi, attraverso un moto straniante, è in grado di creare delle situazioni nuove, situazioni in genere di gioco. Essendo la realtà alla base della creatività, un bambino sottoposto a più esperienze e con più stimoli di vita sarà in grado d'incrementare l'uso della sua mente creativa. Tutte le menti infantili sono predisposte alla creatività, e questa disposizione, se ben indirizzata, può potenziare l'uso dell'immaginazione e della libertà fantastica consentendo al bambino di uscire dal reale, e creare così mondi insoliti che andranno ad animare il suo gioco. Nel gioco il bambino si diverte a ripetere, spesso con ossessiva ostinazione, passaggi reinterpretati da situazioni reali. La reinterpretazione di queste esperienze reali, che si attivano nel gioco del bambino, non sono altro che frutto della sua fantasia creatrice, che gli permette d'esprimere in forma ludica il suo punto di vista sul mondo, non adeguandosi alla realtà ma modificandola e piegandola ad uso personale. Il sentimento di gioia e divertimento che il bambino prova non è dato dal gioco, ma dall'azione creatrice e fantasiosa che è lo stimolo per intraprendere il gioco.

Nel gioco, oltre ad attuarsi quella reiterazione infinita che diverte il bambino, egli "diviene il paradigma di qualcos'altro, dell'uomo adulto, della sua completezza e della sua liberazione."²²⁶ L'importanza

²²⁵ F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari 1985, p. 137.

²²⁶ *Ibidem*, 138.

di un atteggiamento creativo è funzionale anche per l'uomo che diventerà, poiché:

[..] si forma l'«uomo completo», quell'uomo capace di mutare la società proprio perché sa «usare la [propria] immaginazione», uomo «onnilaterale» e indipendente, libero. La creatività è quindi identica al «pensiero divergente», a quel pensiero «capace di rompere continuamente gli schemi dell'esperienza», di rifiutare il «codificato», di affrontare il «fluido», di scoprire problemi e di rileggere/rovesciare il consueto e il «normale».²²⁷

Allenare la creatività permette di predisporre le menti a un'attenta osservazione del reale, soffermandosi su elementi quotidiani da cui prendere spunto per avviare una critica costruttiva, che attraverso l'uso della fantasia riesca a immaginare altri mondi possibili. Una creatività che sia dunque alla base di un atto positivo di rivincita su un mondo che si desidera migliorare.

4.1.1. Gianni Rodari e la morale positiva

Le opere di Rodari sono piene di una visione ottimistica. Educare i bambini non solo all'acquisizione di una creatività cognitiva che sia utile per il presente, ma anche in funzione all'adulto che diventerà, un adulto che si senta in grado, attraverso il suo pensiero creativo, di ribaltare la realtà in cui vive, per migliorarla. Questa visione rodariana va considerata in rapporto alle contingenze storiche in cui lui si trova a operare. Sono anni di cambiamento e rinnovamento, sono gli anni delle grandi rivoluzioni studentesche e giovanili, ma c'è soprattutto lo spirito di un uomo attivo nella Resistenza italiana della Seconda Guerra Mondiale. Nella sua prima produzione di favole e filastrocche, in particolare quelle pubblicate ne *La domenica dei Piccoli* e *Piccolo mondo nuovo*, del '49, il richiamo politico e l'attivismo dell'uomo di sinistra sono ben evidenti. Il suo lavoro continuava poi al *Pioniere*, in

²²⁷ *Ibidem.*

cui apparve la prima avventura completa di *Cipollino*, e nel *Corriere dei Piccoli*. Seppure i suoi testi dall'andamento ironico, dal lessico semplice e d'uso quotidiano, spesso banale, sembrano realizzati solo per un lettore bambino, in realtà portano con sé una morale profonda utile anche per l'adulto. L'uso di un linguaggio infantile gli permetteva di dire con sarcasmo, e di porre in secondo piano, temi importanti e attuali. La sentenza e la critica del Rodari impegnato a difendere i principi della sinistra e della democrazia, non arrivavano col tono irriverente e pesante di un giornalista cinico, e ormai senza la speranza di un miglioramento sociale. Anzi, i suoi racconti in versi e in prosa gli consentivano di mostrare in maniera oggettiva la situazione, descrivevano attraverso dei legami linguistici elementari l'evidenza di fatti sconvolgenti, come *Nel bambino di Modena* :

Perché in silenzio
bambino di Modena,
e il gioco di ieri
non hai continuato?
Non è più ieri:
ho visto la Celere
quando sui nostri babbi ha sparato.
Non è più ieri, non è più lo stesso:
ho visto, e so tante cose, adesso.
So che si muore una mattina
sui cancelli dell'officina,
e sulla macchina di chi muore
gli operai stendono il tricolore.²²⁸

“So chi muore una mattina sui cancelli dell'officina”, è una frase che nella sua semplicità formale giunge diretta allo sguardo del lettore. Chiaro il messaggio di protesta, chiara la sua vena polemica, ma tutto calibrato da un ritmo così pieno, da rendere l'accaduto quasi appartenente a un mondo lontano, fantastico. Rodari con le sue

²²⁸ Cit. G. Rodari, in P. Boero, *Una storia tante storie*, Einaudi, Torino 1992.

filastrocche arrivava anche ai grandi, che coglievano un messaggio diverso da quello che dei bambini. La filastrocca giungeva agli adulti come se fosse la didascalia di un'immagine di reportage giornalistico, mentre nel bambino attivava un sentimento di riflessione che lo induceva a rigettare la violenza. Tutta la sua produzione è segnata da richiami politici e sociali, in modo particolare nelle filastrocche del primo periodo, come *Il padrone del Giallo* e quelle pubblicate nella rivista *Noi Donne*. Con la pubblicazione di *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) e *Favole al telefono* (1962) diminuiva il diretto riferimento alle azioni politiche e culturali, diventando sempre più sottile e secondario, ma rimanendo comunque un *leitmotiv* della sua produzione. Si mostrava, invece, più acuto e raffinato il suo interesse per una pedagogia «trasgressiva» che portasse il gioco all'interno delle scuole.

[..] non solo il gioco si focalizza nella fantasia, ma tale gioco fantastico ha un'esplicita ricaduta sociale, attraverso le trasformazioni cognitive, soprattutto, e morali che introduce nel soggetto, rendendo la sua mente sempre più sensibile ai processi cognitivi divergenti, alla critica e al dissenso, al coraggio dell'utopia, come pure il suo «giudizio morale» e la sua sensibilità etica sempre più aperti alle istanze innovative [..].²²⁹

Il ruolo del gioco, nell'ambiente culturale italiano, si apprendeva quando comincia il riscatto dell'infanzia “dalle sue condizioni storiche di alienazione”²³⁰, e l'adulto inizia a comprendere come sia funzionale al bambino per consentirgli d'entrare a contatto con la realtà. Da questa riesce a creare, attraverso la fantasia, nuovi aspetti e nuove costruzioni derivanti da collegamenti inusuali fra diversi elementi del reale. La fantasia non è un momento del gioco anzi Rodari la considera il centro stesso del gioco. Il gioco comincia nell'istante in cui il bambino attiva la sua capacità creativa di distaccarsi dal reale, e

²²⁹ F. Cambi, *Rodari pedagoga*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 66.

²³⁰ *Ibidem*, p. 67.

di trasformarlo. Nel gioco il bambino riesce a vedere l'oggetto, o la situazione che va creando da elementi concreti, come qualche cosa di diverso, come un altro reale. Ciò è possibile solo con l'intervento della fantasia.

[..] fantasia che è libera assegnazione di significati e manipolazione altrettanto libera delle coordinate realistiche. È il mezzo di una sfida lanciata al reale per piegarlo alle istanze del soggetto. È quindi un suo modo di prendere padronanza del reale medesimo.²³¹

L'importante considerazione che Rodari assegnava alla fantasia e al gioco, non occupava spazio nelle sue riflessioni teoriche sull'infanzia e su un nuovo modello educativo, si manifestava nella sua stessa scrittura e si presentava nell'attività concreta che svolgeva all'interno delle scuole. Metteva in pratica la sua «idea trasgressiva» di un'educazione ludica, che potesse cioè prendere avvio da un atto di creatività e di libera fantasia, in cui i bambini innanzitutto si divertano. Non lo faceva in modo astratto e sterile, tutto partiva da considerazioni e osservazioni sul reale, perché per un “lavoro educativo pratico la realtà può essere più facilmente usata per mettersi in cammino e creare prodotti fantastici”²³². Rodari credeva nella scuola del «ripetere dopo aver pensato». La radice dell'apprendimento vero che conduce ad allenare una mente nell'indagine critica e complessa, s'innesta nella capacità d'attivare l'immaginazione, attraverso un atto di libera creazione fantastica. Il metodo d'insegnamento che caratterizza l'attività educativa di Rodari risiede proprio nello stimolare, attraverso momenti ludici, la mente creativa del bambino, poiché:

è creativa una mente sempre al lavoro, sempre a far domande, a scoprire problemi dove gli altri trovano risposte soddisfacenti, a suo agio nelle

²³¹ *Ibidem*, p. 69.

²³² G. Bini, *Leggere Rodari*, Supplemento a *Educazione Oggi*, Pavia 1981, p.14.

situazioni nelle quali gli altri fiutano solo pericoli, capaci di giudizi autonomi e indipendenti, che rifiuta il codificato, che rimanipola oggetti e concetti senza lasciarsi inibire dai conformismi.²³³

Secondo Rodari le costruzioni della fantasia non erano un modo per scappare dalla realtà, erano anzi il risultato di una mente che cominciava ad attivare il proprio senso critico, a concentrarsi sul proprio punto di vista in base ai dati raccolti dalla sua esperienza concreta. La creatività, come diceva Mednick nel 1962, è la capacità di formare nuove combinazioni, e il cervello umano è predisposto, oltre a conservare e comunicare i dati fissati nella mente, a rielaborarli creativamente, creando così nuove esperienze possibili da quelle già vissute in precedenza. La mente infantile, attraverso la sua attività ludica, riesce a fruire della sua creatività e della libera fantasia, poiché non è stato ancora inibito dalle costruzioni che la società gli impone nella sua strada per diventare uomo. Rodari, desiderava condurre questi bambini a diventare uomini ancora in grado di creare mondi possibilmente migliori. Cercava così, attraverso le sue favole e filastrocche, e anche nella sua attività educativa, d'introdurre il gioco.

4.2. Il gioco verbale consente di attivare la creatività della mente.

Il gioco di Rodari non è però un gioco puro, «in carne ed ossa», ma astratto, un gioco per la mente, che tenda a sviluppare uno spirito critico, umoristico e soprattutto un pensiero divergente. Il suo è un linguaggio schietto, semplice, senza retorica, in cui il collegamento insolito fra elementi reali lo porta a creare storie fantastiche, filastrocche insensate ma divertenti e irriverenti. Rodari, fino alla produzione della *Grammatica della Fantasia* (1972), non teorizza una

²³³ C. Marini, V. Mascia, *Gianni Rodari: educazione e poesia*, Maggioli, Rimini 1987, p. 51.

vera idea pedagogica o poetica del gioco creativo, la applica subito nella pratica della sua produzione, e dei suoi insegnamenti in classe.

Il Pompiere:

Il pompiere per chi non lo sa,
è un domatore di qualità.
Il fuoco è feroce come un tigrotto:
io l'addomestico in quattro e quattr'otto.
Con la pompa gli faccio passare
tutta la voglia di bruciare:
te lo spengo con un lumino,
come la fiamma di un cerino.

Mi preoccupa però
un terribile falò,
per il quale serve a poco
l'accetta del vigile del fuoco:
la guerra può incendiare il mondo
da un polo all'altro in un secondo.
Ma sapete che faremo?
Tutti insieme lo spegneremo.
Sarebbe bello da vedere:
tutti gli uomini, un solo pompiere!²³⁴

La sua scrittura sebbene presenti sempre personaggi reali, lo fa sempre con un senso di distacco. Ne *Il pompiere*, si coglie come l'andamento cantilenante della filastrocca renda l'immagine del pompiere alla portata del bambino. Lo presenta come un eroe dei cartoni, cercando di porre i pericoli in un'ottica tutta infantile. Svilisce il fuoco mettendolo, attraverso la rima e la similitudine ("te lo spengo come un lumino, come la fiamma di un cerino"), in uno stato d'inferiorità rispetto l'azione del pompiere che, sebbene "il fuoco sia feroce come un tigrotto", lui "la spegne in quattro e quattr'otto". La

²³⁴ G. Rodari, *Il gatto viaggiatore e altre storie*, l'Unità, Editori Riuniti, Milano 1990, p. 143

filastrocca sembra banale, troppo semplicistica magari, ma parla la lingua del bambino, lo diverte attraverso le immagini che riesce subito ad attivare a un primo ascolto. Marca i punti giusti attraverso rime, similitudini e allitterazioni, creando legami di senso che il bambino coglie nell'immediato. La creatività della forma veicola subito il messaggio. Rodari parte da una figura reale, il pompiere, e poi attraverso la sua immaginazione lo rielabora in modo creativo. Lo riveste, grazie ad espedienti poetici, del ruolo del domatore, creando così un collegamento inusuale ma che attiva un'immagine chiara nella mente del lettore. Tutto il mondo intorno al mestiere del pompiere perde tragicità, la rima e la similitudine creano un'azione straniante, che per prima cosa diverte il bambino, poi lo induce a riflettere, stimolando la sua mente creativa a ritrovare nella sua esperienza elementi per un'altra riflessione.

[..] la poesia che corrisponde ad un bisogno essenziale del bambino, di gioco e di possesso libero del linguaggio e del mondo, che si esprime, anche qui in forme popolari o colte, ma accomunate da alcune regole fondamentali, quali il ritmo e la reiterazione, il non-senso. La vera poesia dell'infanzia non è quella del lirismo semplificato [..] bensì quella che si richiama alle antiche tradizioni delle filastrocche e che fa corpo intorno alla poesia come gioco di parole, di ritmi, di significati.²³⁵

Rodari considerava la lingua il terreno del pensiero creativo, e la poesia incarnava il punto massimo della creatività del linguaggio. Il gioco astratto, dunque, da introdurre nelle scuole, era soprattutto il gioco di parola. Su questo tipo di gioco Rodari fondava la sua didattica della creatività, che viene poi bene teorizzata nella *Grammatica della fantasia*. Rodari desiderava che la scuola non diventasse quel luogo di “imbottimento di teste, lezioni cattedratiche o sopraffazioni ma stimoli, materiali adeguati, mezzi per mettere in

²³⁵ F. Cambi, *Rodari pedagoga*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 79 – 80.

movimento il pensiero”.²³⁶ Il gioco reale resta sullo sfondo, Rodari si concentrava piuttosto su tecniche specifiche che attivassero l’arte dell’inventare. Un’invenzione creativa che consentisse al bambino di entrare in contatto col linguaggio, che gli permettesse di conoscere la lingua e piegarla all’uso personale.

4.2.1. “Grammatica della fantasia”: teoria delle tecniche creative.

Tutta la produzione si sviluppava sull’importanza dell’immaginazione, della fantasia e sul ruolo della creatività. Rodari, ancor prima d’insegnare le tecniche “dell’arte d’inventare storie”²³⁷, le applica nelle sue produzioni a puntate sul *Corriere dei piccoli*, o in *Paese Sera*. Tutto quello che scriveva tra gli anni ’50 e ’60, comprese le filastrocche (sparse tra periodici e testi pubblicati), metteva in mostra la sua tecnica creativa, i meccanismi di scrittura. Non cercava di celare l’artificio creativo applicato per formulare un tipo di messaggio, anzi, il messaggio si esprimeva, e si comprendeva, ancor meglio attraverso lo svelamento del processo creativo. Scriveva il testo come “*exemplum* di creatività in atto che mostra, scopre i meccanismi del proprio creare, le tecniche di costruzione che lo sostengono”²³⁸. In questo primo periodo di produzione Rodari non spiegava la tecnica, poiché si spiegava già da sola, bastava avere una mente ben allenata all’ascolto e/o alla lettura. Oltre a divertire, a esprimere un messaggio morale o politico, i suoi versi e le sue prose si costruivano come “macchina significante”²³⁹, come mezzi per apprendere e stimolare la creatività del lettore. In questa sua “creatività cognitiva”²⁴⁰ la parola era il centro da cui partire, l’elemento più concreto del linguaggio che poteva esprimere la sua potenzialità ludica seguendo tecniche specifiche. La parola intesa

²³⁶ C. Marini, V. Mascia, *Gianni Rodari: educazione e poesia*, Maggioli, Rimini 1987, p. 49.

²³⁷ G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, p. 3.

²³⁸ F. Cambi, *Rodari pedagoga*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 20.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

“come un frammento semantico su cui è possibile innestare combinazione cognitive molteplici”²⁴¹. In linea, dunque, con il principio pedagogico di educare divertendo, Rodari trovava nella parola un’alleata, aggancio diretto con il reale, con cui cominciare ad attuare un lavoro educativo pratico, e allo stesso tempo immettere il bambino in un percorso che lo conducesse al potenziamento della creazione di prodotti fantastici.

Imparare giocando è sempre stato considerato non impossibile ma sconveniente. Che si possa giocare coi numeri e giocando diventare matematici, giocare con le parole, le frasi, i periodi e diventare grammatici, giocare coi segni e i significati e diventare linguisti, coi rapporti sintattici e diventare logici, appare peccaminoso. Invece Rodari fa sempre più posto alle attività disinteressate e mostra la possibilità di costruire un’educazione, una pedagogia a partire da queste attività e dalla loro «grammatica».²⁴²

Tra gli anni ’70 e ’80 la produzione di favole e filastrocche si concentrava più sul fine pedagogico, con l’intento di teorizzare il ruolo della creatività, dando, ai bambini e agli adulti, tecniche utili per “inventare storie”²⁴³. In primo piano trasmettevano un messaggio educativo di tipo linguistico, grazie al gusto straniante che le rime di Rodari riuscivano a imprimere anche a livello ortografico. Esce così *Il libro degli errori* (1964) e *Parole per giocare* (1979) attraverso i quali Rodari, oltre a mostrare la sua capacità creativa, tentava di rinnovare l’apprendimento linguistico, considerando la parola come un oggetto reale da cui partire per sviluppare la fantasia. Parlava dei suoi racconti e delle sue poesie come se fossero dei giocattoli, poiché avevano lo stesso ruolo del gioco, cioè attivare nella mente dei bambini uno stimolo da cui partire per creare una realtà insolita, nuova e fantastica. Entrando a contatto con il ruolo delle parole si comprendeva l’importanza della lingua, che oltre ad essere il campo privilegiato del

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² G. Bini, *Leggere Rodari*, Supplemento a *Educazione Oggi*, Pavia 1981, p. 15.

²⁴³ G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, p. 3.

pensiero creativo (parole come vettori di senso), e della comunicazione, utilizzava le parole come mezzo di produzione estetica, che divertisse e desse godimento alle orecchie, e alla vista. I mille giochi verbali, le rime che collegavano parole diverse, parole a rovescio e “binomi fantastici”²⁴⁴, tecniche che Rodari non utilizzava più solo nella sua produzione, ma le metteva a disposizione di chiunque volesse creare una scuola per pensare e non per ripetere. Nasceva, così nel 1973 la sua prima opera teorica, *Grammatica della fantasia*.

4.2.2. Il “Binomio fantastico”, principale tecnica dell’arte d’inventare.

Un sasso gettato in uno stagno suscita onde concentriche che si allargano sulla sua superficie, coinvolgendo nel loro moto, a distanze diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore. [...] Non diversamente una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l’esperienza e la memoria, la fantasia e l’inconscio [...].²⁴⁵

Nella *Grammatica della fantasia* Rodari cominciava ponendo fin da subito la parola al centro della sua trattazione teorica. Per apprendere le varie tecniche dell’“inventare storie”²⁴⁶ bisognava conoscere il potenziale che ogni parola era in grado di sprigionare. Il testo attivava in qualsiasi lettore l’immagine reale del sasso lanciato nello stagno. L’attivazione di quest’immagine consentiva a Rodari di condurre il lettore a una teoria della linguistica, che sarebbe potuta sembrare di difficile comprensione se fosse stata spiegata con il linguaggio tecnico che richiedeva. L’uso della similitudine testuale permetteva a Rodari

²⁴⁴ G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, p. 17.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 7.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 3.

di far cogliere in modo chiaro la caratteristica fondamentale della parola, non tanto secondo il suo valore linguistico ma piuttosto comunicativo e creativo. Una singola parola ha “una propria storia e un proprio significato”²⁴⁷ e se gettata come un sasso nel lago della mente può creare onde concentriche più o meno piccole, che andranno ad interferire con ricordi e sensazioni più o meno distanti. Il sasso come la parola dopo aver attivato una certa quantità di relazioni casuali, cade nel fondo del lago, e lì rimane, fino al momento in cui non ci sarà un evento particolare che lo riporterà a galla. La parola alla stessa maniera si sedimenta nella mente dopo aver attivato alcuni significati di cui è portatrice. Quella parola rimane in chi l’ha letta o ascoltata, non senza un ruolo passivo perché:

la parola è soprattutto importante per il significato che uno le attribuisce, per i particolari ricordi o sensazioni che suscita, per le varie associazioni o combinazioni che si possono formare.²⁴⁸

La parola sembra così muoversi in due direzioni: imparandola, genere nel lettore delle sensazioni ed emozioni personali; invece, sarà rievocata rivivendo quelle percezioni emotive che aveva suscitato quando veniva appresa. Il valore di una parola non risiede solo nel tessuto culturale che l’ha generata, ma diventa ancor più esclusiva attraverso i legami che è in grado di creare in chi, dopo averla conosciuta, sa come riutilizzarla e rievocarla fra le proprie conoscenze. Con la similitudine del sasso gettato nello stagno, Rodari descriveva la parola oltre che nel suo potenziale individuale, anche nell’associazione con altre parole. Per prima cosa si coglieva “la dimensione nascosta del linguaggio, il «linguaggio interiore»”²⁴⁹, che generava una catena di associazioni inconsce, legate alla sfera emotiva. Poi, si comprendeva che la parola – sasso, attraverso le onde

²⁴⁷ C. Marini, V. Mascia, *Gianni Rodari: educazione e poesia*, Maggioli, Rimini 1987, p. 108.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 111.

²⁴⁹ G: Bini, *Leggere Rodari*, Supplemento a *Educazione Oggi*, Pavia 1981, p. 69.

che genera, interferiva, entrava in collisione, con altri oggetti che si trovavano nello stagno. La parola dunque, posta in rapporto con altre parole, genera delle associazioni verbali che aumentano il valore di senso espresso. In quest'associazione, casuale, oppure derivante dagli «echi mentali e psicologici, la parola è manovrata e stravolta fino a costruire altri mondi possibili, altre opportunità»²⁵⁰. È il gioco del binomio fantastico, cioè abbinare due parole e vedere che tipo di relazione la mente riesce a trovarci. Da queste associazioni casuali nascevano tutti i racconti e le filastrocche di Rodari. Si addentrava con la sua immaginazione in questi rapporti, e cercava di creare mondi fantastici ma comunque legati al reale grazie alle parole concrete da cui partiva. Come la canna dello stagno oscilla grazie all'onda provocata dal sasso che c'è caduto dentro, così «la parola singola «agisce» solo quando ne incontra una seconda che la provoca, la costringe ad uscire dai binari dell'abitudine, a scoprirsi nuove capacità di significare»²⁵¹.

Il binomio fantastico può essere considerato, in forma giocosa, lo stesso principio linguistico di Jakobson. Tecnicamente il gioco delle associazioni si svolge sull'«asse della selezione», cioè la ricerca di parole vicine lungo la catena del significato. Secondo Jakobson «il poeta proietta quest'«asse di selezione» sull'«asse della combinazione», e può essere un suono (rima) a evocare un significato»²⁵². Il bambino quando inventa una storia applica questo principio facendolo diventare un'operazione creativa guidata dall'immaginazione. L'importanza del binomio fantastico, nella produzione di Rodari, non era solo a livello teorico la tecnica fondamentale dell'arte d'inventare, ma il principio base che lui stesso utilizzava nella realizzazione di racconti e filastrocche. Rodari credeva nella dialettica dei concetti ed era convinto che «non c'era vita dove

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 71,

²⁵¹ G. Rodari, *La grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, p. 17.

²⁵² *Ibidem*, p. 14.

non c'era lotta»²⁵³. Il binomio fantastico rispondeva così all'idea di uno scontro fra parole. Scelte dal linguaggio quotidiano due parole erano accostate, producendo una struttura binaria, un'opposizione. L'importanza della struttura binaria era già affermata da Henry Wallon nel suo libro *Le origini del pensiero nel bambino*. Il pensiero non si forma in modo isolato ma per coppie, l'idea di «molle» si comprende in contemporanea con quella di «duro» attraverso lo scontro che producono insieme. Sulla stessa linea era il principio d'opposizione che Paul Klee applicava nella sua *Teoria delle forme e delle figurazioni*, “il concetto è impossibile senza il suo opposto, non esistono concetti a sé stanti, ma di regola sono binomi di concetti”²⁵⁴. Il binomio fantastico prevedeva dunque l'associazione fra due parole il più distante possibile fra loro, in modo che lo scarto di significato che si generava dalla loro relazione attivasse l'immaginazione del bambino e gli consentisse di ricercare un punto di contatto:

occorre una certa distanza tra le due parole, occorre che l'una sia sufficientemente estranea all'altra, e il loro accostamento discretamente insolito, perché l'immaginazione sia costretta a mettersi in moto per istituire tra loro una parentela, per costruire un insieme (fantastico) in cui i due elementi estranei possono convivere.²⁵⁵

Sebbene le parole scelte siano desunte dal linguaggio quotidiano, nell'accostamento si troveranno a creare un rapporto così straniante da indurre il bambino a non considerarle più nel loro significato *tout court* ma ad attribuirgli dei nuovi possibili usi.

Nel «binomio fantastico» le parole sono prese nel loro significato quotidiano, ma liberate dalle catene verbali di cui fanno parte quotidianamente. Esse sono

²⁵³ *Ibidem*, p.17.

²⁵⁴ Cit. P. Klee in G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, p. 17.

²⁵⁵ G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, p. 18.

«estraniate», «spaesate», gettate l'una contro l'altra in un cielo mai visto. Allora si trovano nelle condizioni migliori per generare una storia.²⁵⁶

Grazie a questo espediente giocoso Rodari conduceva il bambino a un apprendimento linguistico concreto. Applicava, infatti, le teorie strutturaliste e l'indicazione saussuriana secondo cui le parole sono scelte seguendo un duplice processo: quello attraverso l'asse associativo o paradigmatico, e quello attraverso l'asse sintagmatico. Il primo conduce alla scelta di determinate parole, il secondo permette di collocare le parole selezionate nella frase, seguendo un determinato ordine lineare. Rodari subordinava tutto questa serietà linguistica e poneva al centro della sua didattica il metodo fantastico, che attraverso il gioco di parole, o meglio le parole in gioco, mostrava la potenzialità conoscitiva delle parole.

[..] occorre mettersi a giocare con le parole o, come invitava Rodari, a “far giocare le parole”. [..] Rodari appartiene alla categoria di scrittori che, più che raccontare una storia servendosi del linguaggio, raccontavano il linguaggio servendosi di una storia.²⁵⁷

4.3. Nonsense, proverbi e filastrocche diventano metodi d'apprendimento linguistico.

La *Grammatica della fantasia* era una grammatica a tutto tondo. Rodari l'aveva scritta per mostrare i meccanismi, i legami e le strutture che erano al servizio della fantasia. Mostrava la tecnica dell'inventare perché diventasse un patrimonio comune, utile agli adulti, insegnati in particolare, affinché ne facessero uso nelle loro classi. Utile ai bambini perché potessero sviluppare la loro creatività

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 19.

²⁵⁷ S. Mambrini, *La nonna di Rodari: mutazioni francesi*, in *Il lettore di provincia*, n 138, 2012, p. 23.

attraverso strumenti intelligenti oltre che divertenti. Anche se all'inizio gli sembrerà di giocare, di fare cose in apparenza senza senso, ne coglieranno in un secondo momento i frutti. La loro conoscenza linguistica aumenterà, sarà più consapevole; la loro mente sarà più elastica, non si fermerà all'esclusiva memorizzazione, ma uscirà dagli schemi per ricrearne di nuovi, più adeguati al loro punto di vista. Ripensando ai tempi della scuola, il pensiero del gioco, del divertimento e della collaborazione sarà più forte della tristezza di un brutto voto. Ciò era quello che Rodari desiderava. Scrisse dunque, la *Grammatica* per promuovere una svolta educativa concreta, per far riflettere sull'uso della lingua e imprimere una svolta al suo approccio didattico, ma soprattutto per mettere al centro i bambini primi veri destinatari di tutta la sua produzione.

[..] io spero che il libretto possa essere ugualmente utile a chi crede nella necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola. "Tutti gli usi della parola a tutti" mi sembra un buon motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo.²⁵⁸

Il diverso uso della lingua secondo la norma quotidiana attuava uno scarto semantico molto forte, che richiama l'attenzione di chi legge. Il binomio fantastico quindi, permetteva di richiamare l'attenzione del lettore e di proiettare il suo pensiero immaginativo verso significati altri. Il binomio fantastico funzionava in coppia, non c'era scarto senza l'accostamento di due termini presi da campi semantici distanti. Alla base di questo «teorema fantastico» si poteva ritrovare l'eco del parallelismo di Jakobson. Nel binomio fantastico la scelta dei termini avveniva in modo del tutto casuale. In Rodari la casualità è spesso guidata da un richiamo fonico fra due termini, che accostati risuonavano insieme attivando la ricerca di una possibile, o fantastica,

²⁵⁸ G. Rodari, *La Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, p. 6.

contiguità semantica. La ricerca del parallelismo fra due termini attivava l'immaginazione, che nella mente creativa del poeta si sviluppava nella realizzazione di favole e filastrocche fantastiche, spesso senza un senso apparente. L'arte creativa era conseguente all'utilizzo del binomio fantastico

in cui una parola urta l'altra per inerzia, oppure del pensiero per assonanza: l'affinità fonetica obbliga il poeta a cercare nessi semantici tra le parole, in tal modo la fonetica genera il pensiero, il linguaggio genera la storia²⁵⁹.

Il Rodari poeta che utilizzava il binomio fantastico proiettava sull'«asse della combinazione» due termini i quali, nella loro struttura fonica, non presentavano richiami fonetici concreti, ma li generavano nella sua mente creativa secondo il bagaglio di emozioni e sensazioni che quelle stesse parole avevano prodotto in lui, o attraverso gli echi di analogie verbali, lungo l'«asse della selezione»²⁶⁰. Da qui nascevano i giochi di parole e i *nonsense*, o *limerick*, che esprimevano anche nella loro apparente insensatezza la didattica della lingua in cui credeva Rodari. Infatti, essendo la lingua, il terreno del pensiero creativo, questa era vista, più che strumento di comunicazione, come “mezzo di produzione estetica”²⁶¹. I suoi *nonsense* volevano essere dei veri giocattoli linguistici che mettessero il bambino a contatto con il piacere dell'ascolto.

²⁵⁹ S. Mambrini, *La nonna di Rodari: mutazioni francesi*, in *Il lettore di provincia*, n 138, 2012, p. 24.

²⁶⁰ Cit. da G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, pp. 24 - 25“[...] l'analogia non si è rivelata immediatamente, per via di «visione» - il narratore «vede» il bambino «attaccato», lo vede «acceso» - ma è scaturita sull'asse della «selezione verbale». C'è stato, nella mente del bambino un lavorio a parte, impegnato sugli echi della parola «attaccato». Ecco la catena: «attaccato», «appeso», «acceso». L'analogia verbale e la rima non pronunciata hanno fatto scattare anche l'analogia dell'immagine visiva [...]

²⁶¹ F. Cambi, *Rodari Pedagogista*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 93.

Le mie «poesie» fanno sempre rima perché secondo me non sono poesie, ma giocattoli fatti con le parole, invece che con il metallo o la plastica: la rima aiuta ad inventare, a scoprire parentele fantasiose tra le parole.²⁶²

Il gusto d'utilizzare la rima all'interno delle sue filastrocche risiedeva per prima cosa, nel puro piacere dell'ascolto. Attraverso i *nonsense* rimati, i bambini non si concentravano alla ricerca del significato, ma si divertivano ad ascoltare l'accostamento di parole quotidiane che vicine ad altre creavano un'armonia di ritmo, ma allo stesso tempo un'apparente insensatezza di significato. I *nonsense* giocando molto con i suoni di una parola, anzi di più parole messe assieme, permettono di portare l'attenzione sui meccanismi nascosti di una lingua, ciò accade soprattutto nell'atto di traduzione da una lingua a un'altra. Infatti, benché sembrino giochi verbali senza un senso apparente, in realtà prediligono giocare con la norma stessa della lingua. Tradurli in un'altra lingua significherebbe sottrarli a tale gioco, li renderebbe nella lingua tradotta davvero senza senso, perché in fondo "il senso scaturisce sempre dal non senso"²⁶³.

C'era una volta
un cappello senza testa.
Passeggiava sul corso
in un giorno di festa.²⁶⁴

Oppure:

Ho conosciuto un tale
Un tale di Macerata,
che insegnava ai coccodrilli
a mangiare la marmellata.²⁶⁵

²⁶² G. Rodari, Lettera a Ins. Anna Maria nanni, Roma, 1980, in C. Marini, V. Mascia, *Gianni Rodari: educazione e poesia*, Maggioli, Rimini 1987.

²⁶³ S. Mambrini, *La nonna di Rodari: mutazioni francesi*, in *Il lettore di provincia*, n 138, 2012, p. 16.

²⁶⁴ Cit., G. Rodari, in F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari Tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari 1985, p. 144.

E ancora:

Il pappagallo
Che va a Rapallo
ha la coda verde
e il becco giallo.
Se avesse il becco rosso
e la coda arancione,
invece che a Rapallo
andrebbe a Frosinone.²⁶⁶

La tecnica del *nonsense* consentiva a Rodari di utilizzare le parole come se fossero dei giocattoli, e di fare della sua poesia il primo veicolo di divertimento linguistico. Al suo interno s’instaurano legami che seguono delle associazioni illogiche, casuali, in cui le parole si richiamano attraverso la pura analogia fonica. La struttura del *nonsense* però, nell’illogicità del significato, produce quello «straniamento», tanto ricercato da Rodari, che stimola il bambino a ricercare un “pensiero divergente, libero da condizionamenti, conformismi, censure, aperto a sperimentare il nuovo”²⁶⁷. Il riso, e dunque il divertimento, che provoca il *nonsense* nel bambino, oltre ad essere un primo modo per avviarlo alla scoperta di nuove forme per dire le cose, avvicina il bambino alla gioia della lettura. Dalla lettura del *nonsense*, la mente creativa del bambino comincia a potenziarsi entrando a contatto con la libertà creativa, che si ottiene solo attraverso la giusta padronanza del linguaggio.

La poesia è la più alta forma di conoscenza ed esplorazione del linguaggio: anche a livello di gioco, di mediazione e di preparazione, bisogna che essa si presenti con una sua dignità, una sua capacità di emozione e di sorpresa, che

²⁶⁵ *Ibidem.*

²⁶⁶ Cit., G. Rodari, in G. Bini, *Leggere Rodari*, Supplemento a, *Educazione Oggi*, Pavia 1981, p. 16.

²⁶⁷ F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari, Tre immagini d’infanzia*, Dedalo, Bari 1985, p. 144.

parli per così dire un po' più in alto del bambino, lo faccia salire sul piano dove anche le parole più semplici possano rivelare significati nuovi e le immagini offrano un'autentica possibilità di lavoro della fantasia.²⁶⁸

Con la poesia, campo d'incontro fra linguaggio e libertà, Rodari riusciva a collegare le parole in modo insolito, lasciandosi trasportare dalla contiguità fonetica o semantica, e come dice Calvino:

[...] le associazioni di parole e d'idee per contiguità fonetica e semantica sono il principale strumento di lavoro di Rodari, ma la sua bacchetta magica è il principio che per far nascere una storia ci vogliono almeno due parole, perché il loro accostamento sia abbastanza insolito e imprevisto.²⁶⁹

L'accostamento insolito, il binomio fantastico, in poesia riusciva a creare ancor meglio quello straniamento che conduceva a rivalutare la relazione fra le parole per proiettarle in un campo semantico nuovo. Nella poesia questo era agevolato dall'uso del suono, del ritmo di cui le parole erano portatrici, e che nell'accostarsi ad altre ne producevano uno nuovo, che sarebbe stato a sua volta importante per apprendere il senso nuovo che le parole trasmettevano. Per cogliere il nuovo senso, la nuova realtà, o meglio la significanza, il bambino doveva essere entrato a contatto col patrimonio culturale che apparteneva al suo particolare universo linguistico. Il bambino, secondo Rodari, per fruire subito il godimento intellettuale e morale che una poesia produceva, doveva procedere per tappe. Rodari desiderava insegnare ai ragazzi ad amare la lettura, e lo faceva leggendogli le sue stesse storie o filastrocche, ma prima della lettura il bambino doveva essere stato educato all'ascolto. La narrazione di fiabe, le ninna nanne, i *nonsense*, le filastrocche e tutte quelle forme di poesia popolare, lo mettevano a contatto con "un patrimonio culturale plurisecolare"²⁷⁰, e

²⁶⁸ Cit. G. Rodari, in F. Cambi, *Rodari pedagoga*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 97.

²⁶⁹ I. Calvino, *Rodari e la sua bacchetta magica*, "La Repubblica", 6 Novembre 1981, ora in *Saggi 1945 - 1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 1245.

²⁷⁰ F. Cambi, *Rodari pedagoga*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 96.

[..] attraverso queste forme poetiche, il bambino fa esperienza del ritmo, di nuove parentele di parole, del parlare per parlare, da cui nasce la poesia, di superamento dell'esperienza corrente, di pausa di riflessione emotiva, di distacco dall'ordinario [..].²⁷¹

Conoscere i prodotti della cultura popolare era funzionale per arricchire le conoscenze del bambino, e per metterlo a contatto con degli espedienti ritmici – metrici, che seppur banali e semplici gli abbiano consentito d'educare l'orecchio, e lo avrebbero avviato alla ricerca di un senso, dato dal rapporto fra suono e significato. L'ascolto di questo mondo poetico popolare partiva dalla famiglia, ed era propedeutico per iniziare poi nella scuola il bambino alla poesia scritta e colta. Prima di una lettura individuale in cui la mente critica del bambino cominciava a ricercare la complessità delle strutture, a confutare e creare punti di vista personali, occorreva educarlo all'ascolto. Il patrimonio culturale di una lingua nasceva prima nell'ambiente folklorico, poi passava e s'istituzionalizza in ambito colto, letterario.

Il passaggio dall'ascolto alla lettura, dalla famiglia alla scuola doveva avvenire in modo graduale. Lo studio mnemonico cui la scuola sottoponeva i suoi alunni era secondo Rodari sterile, poiché non poneva la mente creativa del bambino di fronte la possibilità di comprendere i meccanismi che avevano prodotto quella poesia, ma soprattutto, non lo rendeva attivo conoscitore della sua lingua. Se il *nonsense* poteva essere un metodo d'educazione all'ascolto, le filastrocche erano la seconda tappa dell'apprendimento linguistico.

La sua stagione creativa più alta si concentrava tra il '60 e il '64. Di questi anni sono: *Filastrocche in cielo e in terra* (1960), *Favole al telefono* (1962), *Il cantastorie* e *Il libro degli errori* (1964). In questi libri si coglie il Rodari poeta che prediligeva la poesia breve, la

²⁷¹ Ibidem., p. 97.

filastrocca legata all'“occasione quotidiana e alla tecnica del rovesciamento del punto di vista”²⁷². Ogni filastrocca e ogni favola contenevano una morale, sia sociale sia politica, che giungeva alle orecchie del bambino come a quelle dell'adulto, che nell'attuare l'esperienza d'ascolto per il bambino, viveva una sua esperienza di lettura. L'adulto che leggeva al bambino entrava così a contatto con un messaggio formativo anche per lui. Rodari educava i bambini, con le sue filastrocche, alla pace, alla libertà e al rispetto; e allo stesso tempo educava l'adulto. Gli faceva conoscere un mondo infantile cui non si dava la giusta importanza, se ne sottovalutava la capacità cognitiva e soprattutto non vi si riponeva speranza. L'attenzione dell'adulto sul mondo infantile passava attraverso le filastrocche e i racconti di Rodari, perché in fondo anche l'adulto nel leggerle ritornava bambino. Si estraniava dalla sua condizione di adulto e si lasciava divertire dal gioco delle parole, dall'andamento ritmico e dal collegamento fantastico. Nell'abbassarsi di nuovo al livello del bambino, l'adulto coglieva la potenzialità che una mente infantile racchiudeva se ben indirizzata ed educata. Spogliandosi della sua serietà, e godendo in modo libero del gioco che muoveva la logica delle filastrocche rodariane coglieva la morale dello scrittore. I bambini sono gli adulti di domani, e gli adulti di oggi hanno il compito di piantare nelle loro menti creative un seme di rinnovamento e miglioramento. Questo seme sono le parole stesse, e per osmosi la lingua, che diviene prima dichiarazione d'appartenenza a una cultura, in questo caso quella italiana.

“La parola deve essere intesa come imprescindibile supporto della crescita intellettuale, della vita fantastica e sociale di chi la riceverà”²⁷³. La produttività della parola (o meglio delle parole in coppia) si presentava in un primo momento nel suo aspetto formale, nel divertimento che generava attraverso i vari giochi fonici e

²⁷² F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari, Tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari, 1985, p. 142.

²⁷³ Cit. T. De Mauro, in C. Marini, V. Mascia, *Gianni Rodari: educazione e poesia*, Maggioli, Rimini 1987, p. 112.

semantici cui era sottoposta. La produttività della parola scaturiva poi in un secondo momento anche nel messaggio che veicolava, ma il messaggio emergeva direttamente dalla forma, quindi diventava il centro cognitivo cui non si può prescindere. Il modo divertente con cui Rodari metteva in forma le sue parole esprimeva un messaggio che, prima suscitasse il riso, poi avendo come materia dei suoi “giocattoli” il linguaggio, il riso diventava sorriso perché dalla forma linguistica traspariva un messaggio più profondo che coinvolgeva vari ambiti culturali. “Alla morale delle filastrocche, Rodari pensava, anche se, grazie alla fantasmagoria delle situazioni riusciva a diluire gli insegnamenti in questi contesti leggeri”²⁷⁴. La sua morale, oltre ad essere frutto della sua personale osservazione e riflessione su certi accadimenti storici, o comportamenti sociali, attingeva anche dalla morale d’uso comune, cioè quella semplicistica conoscenza che i proverbi popolari trasmettevano. Anche qui il gioco di parole aveva il sopravvento, e lo stesso proverbio si piegava linguisticamente a una nuova forma espressiva e tramandava così un nuovo messaggio, una nuova morale. I proverbi popolari erano già fonte di saggezza, erano il mezzo con cui si trasmetteva un sapere educativo e comportamentale. La dimensione del proverbio esprimeva il comune «buon senso», riducendo la complessità del mondo nel parallelismo di due termini che trasmettevano in maniera ovvia e banale buoni sentimenti, raccomandazioni e comportamenti modesti da tenere. I proverbi popolari non erano (lo sono tuttora) che una forma banalizzata di linguaggio con cui esprimere banalmente il contenuto, col fine d’arrivare in modo chiaro e ben comprensibile a chiunque lo sentisse. La banalità strutturale, sempre costruita attraverso il richiamo fonico dei termini messi in paragone, consentiva una facile memorizzazione e una più rapida diffusione, in moda da rendere l’insegnamento del «buon senso» alla portata di tutti. I proverbi però oltre a trasmettere saggezza popolare erano ricchi di luoghi comuni che potevano essere

²⁷⁴ P.Boero, *Una storia, tante storie*, Einaudi, Torino 1992, p. 104.

fraintesi e generare idee contraddittorie. Anche qui Rodari piegava la logica del proverbio, che secondo lui puntava al profitto personale dell'adulto, al proprio messaggio di altruismo e gratuità sociale.

Rodari rovescia, dunque, la saggezza dei proverbi, toglie le massime bertaldesche, la loro «angusta morale sociale» e capovolge, ad esempio il proverbio citato da Giulio Cesare Croce «Non è il peggior sordo quanto quello che non vuole udire», inventandone un altro: «Il peggior sordo è quello che fa finta di sentire».²⁷⁵

Il suo giocare con le parole, in particolare con le parole nei proverbi, permetteva uno scarto di significato molto forte. Ciò gli consentiva di avviare a una «presa di coscienza» divergente rispetto al messaggio che il vecchio proverbio trasmetteva. Occorreva conoscere il contesto culturale da cui si partiva per poter cogliere in modo formativo lo scarto che il nuovo proverbio generava. Il principio creatore era sempre lo stesso, l'ingenuo sbaglio, *lapsus* linguistico, spesso provocato da un richiamo fonico di rima. La rima richiamava un altro termine simile da un punto di vista sonoro che creava un parallelismo semantico nuovo. Da questa nuova forma proverbiale nasceva un nuovo messaggio, non a caso in linea con la morale rodariana. Si veda il seguente esempio:

Una volta ho incontrato
un proverbio dei tempi andati.
Mi ha detto: *Meglio soli
che male accompagnati.*
Trascritto sul mio taccuino
il saggio ammonimento
ho deciso là per là
di fare qualche esperimento.
Ho provato a giocare
da solo a pallone:

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 107.

nel «dribblare» me stesso
ho fatto un ruzzolone.
«Giocherò a nascondino»,
ho pensato per confortarmi.
Mi sono nascosto: ma poi
come fare per trovarmi?
Ho provato perfino
a rincorrere me stesso;
mi sono stancato
con ben poco successo.
Io sarò fatto male
avrò poco cervello:
per me quel vecchio proverbio
non è che uno scioccherello.
Ora ho scritto sul mio taccuino
in bella calligrafia
un proverbio di mia invenzione:
*Stare soli è una brutta compagnia.*²⁷⁶

E in seguito:

Dice un proverbio dei tempi andati:
Meglio soli che male accompagnati.
Io ne so uno più bello assai:
In compagnia lontano vai.
Dice un proverbio, chissà perché:
Chi fa da sé fa per tre.
Da quest'orecchio io non ci sento:
Chi ha cento amici fa per cento.
Dice un proverbio con la muffa:
Chi sta solo non fa baruffa.
Questa, io dico, è una bugia:
*Se siamo in tanti, si fa allegria.*²⁷⁷

²⁷⁶ Cit. G. Rodari, *Proverbi vecchi e nuovi*, in P. Boero, *Una storia, tante storie*, Einaudi, Torino 1992, pp. 107 - 108

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 108

Dagli esempi è evidente come il rifacimento dei vecchi proverbi giochi tutto sul richiamo fonico delle parole. In particolare l'ultimo esempio mostra una struttura a distici con rima baciata, in cui il primo verso esprime sempre il punto di vista di Rodari mentre nel secondo, posto in rima col primo, c'è il proverbio stesso. In un distico c'è il proverbio vecchio, e in quello successivo, il proverbio modificato. L'insieme crea un andamento cantilenante tipico del ritmo popolare, in cui la relazione fra le due parole alla fine di ciascun verso è marcata da una rima, che è semplice e non ricercata. Creano però una simmetria formale che permetteva a Rodari di trasmettere un messaggio simile nella diversità: il nuovo proverbio ha la stessa forma del vecchio, quindi è anch'esso portatore di «buon senso». La simmetria, il parallelismo e l'associazione fonica consentivano a Rodari di mettere in forma il suo principio vincente, cioè quello che “sbagliando, per prova\ con una storia vecchia\ si può fare una storia nuova”²⁷⁸.

4.3.1. Il “*Libro degli errori*” e l’ortografia creativa.

«Sbagliando s’impara» direbbe un proverbio, ed è dunque da un errore che può nascere una nuova conoscenza. Questo era il principio che portò Rodari a scrivere il fortunato *Libro degli errori*.

“Vale la pena che un bambino impari piangendo quello che può imparare ridendo?”²⁷⁹. Così esordiva Rodari nella prefazione al *Libro degli errori*, dichiarando fin da subito l’aspetto ludico e didattico della sua opera. Il binomio, fantasia – ragione, non era solo una tecnica creativa da utilizzare per creare storie e filastrocche, ma anche il principio creatore della didattica stessa di Rodari. Il libro per l’infanzia doveva sì attrarre e divertire come un giocattolo, ma era sempre un libro impegnato, inteso a provocare e stimolare processi di crescita. La ragione che guidava la fantasia poteva sembrare un

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ G. Rodari, *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino 1964, p. 3.

ossimoro, ma in fondo l'opera di Rodari era uno strumento che permettesse di comprendere la realtà, partendo da questa e mostrandola sotto un'ottica nuova grazie alla fantasia. Attraverso questo straniamento fantastico del reale si riusciva a cogliere appieno la realtà stessa. All'interno del libro Rodari faceva conoscere i meccanismi del linguaggio giocando, come sempre, con la lingua stessa. Le filastrocche presenti nel libro partivano da un dato fondamentale, l'errore grammaticale. Con quest'errore Rodari cercava di scherzare, lo metteva in modo ironico alla berlina, intrecciando le parole fra loro attraverso associazioni foniche che creavano uno scenario surreale, in cui «l'ago» diventava un «lago», le «erre» erano rubate da un ladro e alcune lettere sparivano dalle parole per incidenti d'auto. In queste filastrocche l'errore era, dunque, presente come parodia di se stesso poiché lasciandolo in un contesto usuale non sarebbe saltato subito all'occhio, ma sarebbe scivolato via senza essere notato. Far nascere, dunque, dall'uso consueto della grammatica, una sua parodia, creava un distacco ed evidenziare un nuovo elemento. In realtà non era nuovo tanto l'elemento bensì l'uso che se ne faceva, e i bambini, che hanno la capacità di reagire al nuovo e inatteso assorbendolo con maggiore rapidità, trovavano l'errore e ne capivano meglio il meccanismo ortografico. Inoltre, porre una parola consueta in una situazione insolita, rendeva la nuova conoscenza come una scoperta che il bambino aveva fatto da sé, piuttosto che un apprendimento guidato dall'alto. L'uso della filastrocca permetteva di conservare anche quell'andamento ritmico ormai noto all'orecchio del bambino, perché, sebbene l'insolito e inatteso attivasse la capacità d'attenzione e apprendimento, il bambino sentiva comunque il bisogno di una rassicurazione data dalla presenza di un elemento conosciuto. “Il mondo non deve allontanarsi troppo bruscamente dai binari sui quali, con tanta fatica, lo vanno avviando”²⁸⁰, i bambini infatti, ricercano, anche inconsciamente, un

²⁸⁰ G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, p. 54.

ordine che richiami alla mente delle esperienze passate, già fruite che lo rassicurino in una sensazione di ripetizione tranquillizzante. La rima, costante elemento della filastrocca permette d'attivare un ordine e una simmetria tranquillizzante; un andamento ritmico immersivo che lo rassicura, ma allo stesso tempo mette in un parallelismo fonico elementi che richiamano l'attenzione del bambino. All'ascolto della filastrocca il bambino si fa guidare dal suo ritmo rassicurante, lasciando al contenuto il compito esclusivo di divertirlo. Nel momento della lettura invece, il testo scritto mostrerà le zone marcate dalla rima come nodi su cui concentrare l'attenzione e da cui far partire il ragionamento. Nel *Libro degli errori*

[..] c'è di mezzo il gusto, la gioia della scoperta: gli occhi diventano luminosi quando di fronte all' "è" o "non è", si arriva ad affermare "è così", "ha ragione Rodari", come risultato di un proprio impegno, di una propria riflessione.²⁸¹

Quest'opera nasceva anche con l'intento di far conoscere la lingua italiana nella sua correttezza a un paese ancora diviso (il libro esce nel 1964) linguisticamente dai vari dialetti locali. Non c'era tanto il fine di uniformare e omologare a un uso della lingua, ma piuttosto far conoscere la lingua a tutti nel senso democratico del termine, poiché Rodari, oltre a credere nel potere produttivo della parola, credeva anche nella condivisione sociale di un patrimonio culturale collettivo. ««Tutti gli usi della parola a tutti» mi sembra un buon motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti ma perché nessuno sia schiavo»²⁸², e per dirla con Andrea Zanzotto egli "ha saputo innestare nello scintillante e fervido gioco dei suoi versi, un'articolata tematica d'attualità, di concretezza, di socialità profonda"²⁸³.

Canzoni per sbaglio:

²⁸¹ C. Marini, V. Mascia, *Gianni Rodari: educazione e poesia*, Maggioli, Rimini 1987, p. 109.

²⁸² G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, p. 6.

²⁸³ Cit. A. Zanzotto, in, *Se la fantasia cavalca con la ragioneda*, a cura di, C. De Luca, Convegno di Reggio Emilia nel decennale della *Grammatica della fantasia*, 1983.

Signore e signori,
mettete un gettone
se volete ascoltare
qualche bella canzone.

Ne son una che parla
di un *quore* malato:
era un *quore* con la «q»,
ma adesso l'hanno operato.

Ne so un'altra di un *siniore*
pieno di soldi fin qui:
ma non è un vero signore
perché gli mancava la «g».

So quella di un negozio
in via del Dentifricio
che vende per errore
«nobili per ufficio»;

il conte tavolino,
la duchessa scrivania,
il principe scaffale,
utile in libreria.

Insomma ne so un sacco
e via di questo passo.
Mettete un gettone,
sentirete che chiasso.

Chi vuole dormire
cerchi un suonatore:
a me la gente piace
sveglia e di buon umore.²⁸⁴

²⁸⁴ G. Rodari, *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino 1964, p. 21 – 22.

L'evidente sbaglio ortografico è il motore d'azione di una piccola storia in rima, in cui Rodari cercava di demistificare l'errore, togliendogli tutta quella gravosità che comporterebbe in un testo scolastico. Qui il gioco con la lingua consisteva nel personificare lettere e parole, collegandole cioè a quel procedimento tipico del linguaggio infantile "per cui la parola è la cosa, un po' come nella visione magica propria dei popoli arcaici"²⁸⁵. Sebbene il gioco di parole fosse la prima cosa evidente, la struttura celava un chiaro richiamo alla Canzone metrica della letteratura, alleggerita nella struttura da tutto il repertorio culturale che aveva alle spalle, avvicinandosi per la brevità dei versi alle ariette dei melodrammi del Metastasio.

Domenica nei «boschi»:

Scriva l'alunno Dolcetti, che con l'acca non se la dice:

«Sono andato nei *boschi*, ero tanto tanto felice...»

Il professor Grammaticus, leggendo, ha un sospiro:

-Poveri *boschi* senz'acca... Immagino: senza un lampone,

boschi della domenica, più chiassosi del mercato di piazza Vittorio o di piazza San Cosimato.

Eppure lo scolareto: «ero felice», dichiara, dimenticando anche l'acca, a me tanto cara.

Ha corso, si è arrampicato, ha mangiato sull'erba, si è punto un braccio per cogliere una povera mora acerba.

²⁸⁵ G. Bini, *Leggere Rodari*, supplemento a *Educazione Oggi*, Pavia, 1981, p.76.

Non guasterò la sua gioia con la matita blu.
Di boschi con l'acca, ormai, non ce ne sono più.²⁸⁶

E ancora:

La voce della «coscenza»:

Conosco un signore
di Monza o di Cosenza
che si vanta di dar retta
«alla voce della *coscenza*».

Il guaio, con questo signore
di Busto o di Forlì,
è che alla sua «*coscenza*»
manca una piccola «i».

Se lui ruba, lei lo loda.
Se lui fa il prepotente
lei gli manda un telegramma:
-Mi congratulo vivamente.

Lui infila più bugie
che aghi su un pino?
Lei subito applaude:
-Bravo, prendi un bacino.

E dovrete sentire
quel tale cosa dice:
-Sono in pace con la *coscenza*
perciò sono felice!

Ho provato ad avvertirlo,
insomma a fargli capire
che una «*coscenza*» simile

²⁸⁶ G. Rodari. *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino 1964, p. 17

è inutile starla a sentire.

Lui però mi ha risposto:
-Andiamo! Per una «i»!-
quel bravo signore
di Bari o di Mondovì.²⁸⁷

4.4. Gianni Rodari e le esperienze poetiche del Novecento.

In tutte le sue opere si rintraccia l'utilizzo di stesse tecniche costruttive, in modo simmetrico e uniforme, mezzi espressivi che consentono d'annoverare il suo lavoro all'interno della letteratura. Seppur definito il poeta dei piccoli, le sue poesie presentano una struttura morfologica e ideologica che permetterebbe di citarlo all'interno della «letteratura dei grandi».

[..] il metodo di costruzione poetica tipico di Rodari, connesso alla lievitazione fantastica del particolare comune e/o vissuto attraverso l'introduzione di procedure di rovesciamento, di innesto, di opposizione, di evasione totale che lavorano sulla parola, si elabora al crocevia di svariate esperienze letterarie e linguistiche [..].²⁸⁸

Le filastrocche di Rodari agli occhi di un adulto possono richiamare elementi estetici, ed espressioni poetiche, che sono appartenute alle atmosfere surrealiste francesi e futuriste italiane. Uno fra tutti Palazzeschi. “Le atmosfere stralunate e ironiche del poeta fiorentino”²⁸⁹, così come l'appello alla fantasia e il gusto per la deformazione del quotidiano, accomunano la poesia rodariana a quella del più irriverente, cinico e giocoso poeta novecentesco. L'anomalia di Palazzeschi, all'interno della «tradizione» poetica italiana, era

²⁸⁷ *Ibidem*, p.p. 26 – 27.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

determinata soprattutto dalla sua idea di stravolgimento della realtà attraverso la ricerca di rapporti creati secondo una logica «altra». Ciò si manifestava nella struttura ritmica delle sue stesse poesie, che realizzava in modo da attribuirle una funzione “cognitiva, liberatoria e divergente”²⁹⁰. Rodari attingeva, dunque, alla poesia palazzeschiana che divenne la matrice per il gioco fantastico delle sue poesie. Il “lasciatemi divertire” di Palazzeschi è di certo il punto di più evidente saldatura, e le risorse che vanno dalla selezione grottesca dei nomi propri, all’uso derisorio e basso della rima lo avviavano alla ricerca di tecniche espressive che migliorassero la percezione ludica del messaggio. Gioco verbale, rovesciamento, l’abbassamento, la parodia, sono tutti quei mezzi espressivi, quel bagaglio tecnico - teorico, che contraddistingueva le avanguardie storiche, a cui Rodari si rifaceva quasi senza possibilità di scelta. Su queste tecniche e scelte formali, s’innestavano poi elementi filosofici, culturali, politici e antropologici con cui Rodari era entrato in contatto nel corso della sua carriera di maestro e scrittore.

[..] sue questo atteggiamento poetico – cognitivo Rodari introduce le tecniche del surrealismo o quelle dello strutturalismo [...] ma non agisce che in sintonia con quel presupposto, facendone ampliare le potenzialità espressive. [...] Sono di fatto tecniche aggiuntive, deposte di ogni significato ideologico e filosofico. Appunto «tecniche letterarie».²⁹¹

Ciò per quel che riguarda la forma e la ricerca di strutture che stavano alla base sia dei racconti in prosa sia dei versi. Il rovesciamento della parola e il gioco costante con i suoi suoni erano alla base dei più semplici accostamenti linguistici, che con il loro parallelismo fonico si accomunavano anche in campo semantico, allargando il senso del messaggio che insieme cercavano di esprimere. Non sarebbe stata possibile questa tecnica di deformazione se Rodari

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ibidem*, p. 143.

non fosse entrato in contatto nei suoi studi con le tecniche surrealiste e formaliste. Alla base della deformazione verbale, o dell'accostamento linguistico straniante, c'era una radice teorica che sosteneva tutto il lavoro poetico di Rodari e non era la stessa che ne promuoveva le scelte tecniche. Infatti,

[..] il lavoro poetico rodariano si colloca invece sul terreno di uno sviluppo antropologico e politico della fantasia, che dalla matrice palazzeschiana si innalza verso un incontro con le teorie del pensiero creativo, da un lato, e con la *Weltanschauung* marxista – democratica, dall'altro.²⁹²

In Rodari, come in Palazzeschi, è viva la consapevolezza del valore sconsecrante e contestativo del comico, della funzione liberatoria del riso, che consente di esprimere la propria visione critica della società, rappresentata nella satira da tutti quegli elementi conformistici e repressivi. Al tempo stesso un riso che consente di soddisfare un infantile «principio di piacere» che in Rodari si accompagna col «principio di realtà», e “da questo intreccio d'intellettuale impegnato e giocoliere della parola”²⁹³ Rodari richiama alla mente quelle combinazioni fra razionalità e fantasia che caratterizzavano gli illuministi francesi. Inoltre, i suoi testi basati sull'iterazione metrica e sulla rima baciata tradiscono una ricerca di espressività e sonorità poetiche tipiche del Pascoli di *Myrica*. Il richiamo a Govoni è conseguente, soprattutto in rapporto a *L'inaugurazione della primavera*, per l'uso insito dei distici a rima baciata, i ritmi basati su strutture semplici e ripetitive che frequenti in Govoni, come in Pascoli, sono dominanti nelle filastrocche brevi e dominate dal contesto quotidiano.

Il fieno è falciato,
il cacciatore ha sparato,

²⁹² *Ibidem.*

²⁹³ Cit., A. Asor Rosa, *Rodari e la provocazione della fantasia*, p. 20.

l'autunno è inaugurato.
Il grillo si è murato
nella tomba in mezzo al prato.²⁹⁴

Un bubbolio lontano...
Rosseggia l'orizzonte,
come affocato, a mare;
nero di pece, a monte,
stracci di nubi chiare:
tra il nero un casolare:
un'ala di gabbiano.²⁹⁵

In entrambi gli esempi (il primo rodariano e il secondo pascoliano) i versi sono brevi, le parole dell'uso comune rimano in modo semplice, il ritmo è leggero e la materia poetica tratta è la stessa. Il richiamo alle stagioni e agli effetti che la natura produce sugli animali, e sull'ambiente, accomunano Pascoli con Rodari in maniera totale, benché si avverta nell'andamento dei due testi una seppur minima differenza. Leggendo *Il Temporale* di Pascoli si coglie, dietro alla semplice purezza formale del testo, un sentimento di pesante riflessione nei confronti della natura. La riflessione è tutta proiettata su quell'ala di gabbiano che chiude la poesia, chiedendosi se il colore bianco, che è evocato dall'immagine del gabbiano, voglia essere un modo per tranquillizzare l'animo umano di fronte alla grandezza sublime di una natura in tempesta. Su tutt'altro piano è invece il ritmo di Rodari, che seppur simile a quello di Pascoli risulta più giocoso. Le parole usate sono le protagoniste, non tanto il grillo, o il fieno, ma le parole che servono per indicarli. A una prima lettura, questa filastrocca vuole divertire con il semplice susseguirsi di parole che sembrano non creare un senso concreto e logico ("il grillo si è murato"), ma solo con una lettura più approfondita si coglie l'immagine dell'autunno che arriva, attraverso i consueti rituali che ne

²⁹⁴ G. Rodari, *Prime fiabe e filastrocche*, Einaudi ragazzi, Torino 2010, p. 20.

²⁹⁵ G. Pascoli, *Temporale*, in *Myricae*, Garzanti, Milano 2010, p. 111.

sanciscono l'inizio: raccolta del grano("il fieno è falciato");apertura della caccia ("il cacciatore ha sparato") e animali che vanno in letargo ("il grillo si è murato"). Nonostante la sensazione di chiusura che l'immagine dell'autunno evoca la filastrocca di Rodari è gioiosa, e ciò deriva dalla scelta delle parole e dal modo in cui sono state accostate. Il richiamo a Toti Scialoja è inevitabile, i suoi scioglilingua, i *nonsense* e le filastrocche seguono lo stesso gioco irriverente di Rodari. Sono entrambi accomunati dalla capacità di piegare le parole in funzione al puro divertimento linguistico, a una creazione che per prima cosa è gioco. Lo stesso Scialoja, nel dicembre del 1988, affermava:

La struttura di queste poesie nasce da un metodo puramente linguistico automatico, al modo dello scioglilingua, della filastrocca e del nonsense. Gioco fonemico che i bimbi intendono d'istinto, che eccita la loro curiosità, li muove alla scoperta della parola nuova come incantevole meccanismo sonoro. Infatti l'ostacolo che rappresenta il vocabolo inatteso, nell'assonanza con gli altri, contribuisce a creare «quei passaggi di parole» che liberano il bambino dalla soggezione del linguaggio e dentro i quali essi entrano ed escono con felicità e naturalezza.²⁹⁶

Il metodo creativo è molto simile a quello che utilizzava Rodari per le sue filastrocche. Scialoja, prendeva una parola a caso che gli risuonava nella mente, non tanto perché producesse una certa sensazione, cosa invece che faceva Rodari, ma perché nella parola trovava, attraverso la scomposizione sonora, richiami diretti con altre parole. Con la lingua si può giocare su più piani in contemporanea: fonico, sintattico, semantico, emotivo. Scialoja mette in atto il puro divertimento del gioco fonico che si tira dietro il significato, creando uno scarto logico fra le parole accostate che rende il gioco ancora più irriverente. Rodari faceva la stessa cosa, riuscendo a proiettare il gioco

²⁹⁶ T. Scialoja, *Versi del senso perso*, Einaudi, Torino 2009, p. 5.

su tutti i livelli linguistici, poiché la sua era una rima irriverente, divertente ma educativa.

Canta un merlo sceso al suol:

«La mi sol do mi re do
dammi un soldo e me ne vo!
Re mi fa si sol do sol
che mi fa s'è un soldo sol?
Do sol sol do mi fa re
un sol soldo mi fa Re!»²⁹⁷

Conclusioni.

Quello che si è cercato di fare è andato ben oltre il senso stretto di rima. Presa piuttosto come un pretesto, ha spostato infine l'attenzione sulla potenzialità della lingua, una lingua che spesso si usa in modo inconscio, dandola quasi per scontata. Lo spunto nasce da un'osservazione sull'uso, oggi banale, cui questa figura metrica – retorica è sottoposta: dagli spot pubblicitari ai cori dello stadio; dalle propagande politiche agli scherzi fra amici; dalla musica di cantautori all'impiego personale. Nella banalità di questi impieghi però, emerge un messaggio che giunge diretto. La semplicità dell'accostamento fonico fra due parole che sembrano casuali, richiama l'attenzione per l'esclusivo piacere che produce nel sentirlo. Quando l'attenzione è catturata, chiunque si soffermerebbe un po' più a lungo nel comprendere più a fondo l'accostamento, ed ecco che si avvierebbe un processo mentale che consentirebbe di uscire dagli schemi della lingua, e del reale. Superato questo, si riuscirebbe a conoscere il vero

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 80.

significato del messaggio. Gioco di parole, espediente retorico o sarcastico rifacimento poetico, qualunque sia il motivo che induca a creare una rima, ciò che conta è riuscire a trasmettere un messaggio nuovo, che giunga immediato a livello comunicativo e lasci un piacevole pensiero. La rima lo permette attraverso la creazione di stravaganti abbinamenti di parole, e rendendo partecipi gli stessi fruitori nella realizzazione del senso. Lo spunto riflessivo è personale, piuttosto un'analisi che spinge a comprendere perché, con una rima, si riesce sempre a dire anche cose scomode, critiche mordaci e irriverenti, senza rischiare di provocare reazioni violente. In rima sembra sia più facile trattare ed esprimere le sensazioni, i sentimenti e i turbamenti personali, evitando di cadere nell'elogio patetico o nella critica mordace. La rima prima di tutto fa sorridere, e poi riflettere. In rima si può dire ogni cosa, ma soprattutto induce a un'attenta riflessione da parte di chi scrive nella scelta delle parole, affinché non creino effetti indesiderati o equivoci, perché il senso ritmico di certe parole non è mai lo stesso cambiandole anche con due sinonimi. La lingua è uno strumento che occorre conoscere a fondo per poterlo sfruttare a pieno, ed è importante consapevolizzarsene fin dalla più tenera età. A Gianni Rodari si attribuiva il ruolo di precursore, che scompaginava l'ordine linguistico costituito, e una "grande ed eccezionale importanza nella storia linguistica del nostro Paese e nell'avvio di un'educazione realistica e critica, rigorosa e veramente sollecitante e creativa nelle nostre scuole"²⁹⁸. Se il poeta usava la rima, la cui capacità risiedeva nel dettargli, mentre lavora, significati al di fuori della situazione lirica, Rodari fa il percorso inverso. Usa cioè, la rima per lyricizzare la quotidianità, la banalità e l'esperienza concreta. Diventa così quel mezzo per stimolare la fantasia a stabilire un rapporto attivo con il reale.

²⁹⁸ Cit. T. De Mauro, *Al centro sta la parola*, in, *Riforma della scuola*, n 9, 1980, p.36.

Il mondo si può guardare ad altezza d'uomo, ma anche dall'alto di una nuvola. Nella realtà si può entrare dalla porta principale o infilarvisi da un finestrino. Con le storie e i procedimenti fantastici per produrle noi aiutiamo i bambini ad entrare nella realtà dalla finestra, anziché dalla porta. È più divertente: dunque più utile²⁹⁹.

La rima, oggi, è la nostra finestra. Rodari la utilizza con uno scopo positivamente derisorio e basso, che gli permette di creare quello scarto, quello straniamento che serve, soprattutto nelle filastrocche sugli errori grammaticali, a educare ridendo, perché:

Nelle nostre scuole, generalmente parlando, si ride troppo poco. L'idea che l'educazione della mente debba essere una cosa tetra è tra le più difficili da combattere.³⁰⁰

²⁹⁹ *Ibidem.* pp. 28-29.

³⁰⁰ *Ibidem.* p. 20.

Bibliografia:

Alighieri, D., 1313, *La Divina Commedia, Inferno*, Bosco, U., Reggio, G., a cura, Le monne, Firenze, 2001.

Anselmi, G. M., Chines, L., Merletti, E., 2003, *Tempi e immagini della letteratura*, Milano, Mondadori.

Ariani, M., 1977, *La tragedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi.

Balducci, L., 1958, *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano – Napoli, Ricciardi.

Barbieri, D., 2011, *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani.

Bausi, F., Martelli, M., 2000, *La metrica italiana: teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.

Bini, G., 1981, *Leggere Rodari*, Pavia, Ufficio Scuola.

Boero, P., 1992, *Una storia tante storie. Guida all'opera di Rodari*, Torino, Einaudi,

Boiardo, M. M., 1487, *Orlando innamorato*, Scaglione, A., a cura, UTET, Torino, 1984.

Brioschi, F., Di Girolamo, C., 1993, *Manuale di letteratura italiana*, Torino, Bollati – Boringhieri.

Cambi, F.,

1985, *Collodi, De Amicis, Rodari: tre immagini d'infanzia*, Bari, Dedalo.

1990, *Rodari pedagoga*, Roma, Editori Riuniti.

Caproni, G., 2010, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti.

Carducci, G., 1877, *Odi Barbare*, L. Banfi, a cura, Milano, Mursia Editore, 1986.

Coletti, V., 1978, *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il melangolo.

Contini, G., 1960, *Poeti del Duecento*, Milano – Napoli, Ricciardi.

D'Annunzio, G., *Versi D'amore e di Gloria*, Andreoli, A., Lorenzini, N., a cura, Milano, Mondadori, 1984.

Da Lentini, J., XIII, *Poesie*, Antonelli, R., a cura, Roma, Bulzoni Editore, 1979.

Da Todi, J., XIII, *Laude*, Mancini, F., Bari, Laterza, 1974.

Egidi, F., 1940, *Le rime di Guittone d'Arezzo*, Bari, Laterza.

Fantoni, G., 1785, *Poesie*, G. Zazzeri, a cura, Bari, Laterza, 1913.

Ferroni, G., 1991, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

Foscolo, U., 1803, *Le Opere*, Scotti, M., a cura, Roma, Bietti, 1980.

Frasnedi, F., Cremonini, G., 1986, *Nell'universo del senso. Strumenti di lavoro*, Bologna, Il Mulino.

Frasnedi, F., Poli, L., 1990, *La retorica dei ritmi e del senso*, Bologna, Thema Editore,

Frasnedi, F., 1999, *La lingua, le pratiche, la teoria*, Bologna, CLUEB.

Gasparov, M., 1993, *Storia del verso europeo*, Bologna, Il Mulino.

Giovanetti, P., Lavezzi, G., 2010, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.

Gozzano, G., *Tutte le poesie: Le vie del rifugio; I colloqui; Le farfalle; Poesie sparse*, Spagnoletti, G., a cura, Roma, Newton Compton, 1993.

Jakobson, R., 1985, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi.

Lotman, Ju. M., 1972, *La struttura del testo poetico*, Milano, U. Mursia e C.

Malato, E., 1995, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno.

Maltese, T., Praloran, M., Trovato, P., 1997, *Stilistica, metrica e storia della lingua*, Padova, Antenore.

Marini, C., Mascia, V., 1987, *Gianni Rodari: educazione e poesia*, Rimini, Maggioli.

Mengaldo, P. V.,
1987, *La tradizione del novecento*, Firenze, Vallecchi Editore.
2011, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.

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

Meschonnic, H., Dessons, G., 1998, *Traité du rythme: des vers et des proses*, Paris, Dunod.

Norden, E., 1986, *La prosa d'arte antica*, Roma, Salerno.

Praloran, M., 2011, *Metro e ritmo nella poesia italiana: guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizione del Galluzzo per Fondazione Ezio Franceschini.

Rodari, G.,

1964, *Il libro degli errori*, Torino, Einaudi.

1973, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi.

1980, *Il gioco dei quattro cantoni*, Torino, Einaudi.

1981, *Esercizi di fantasia*, Nibbi, F., a cura, Roma, Editori Riuniti.

1990, *Il gatto viaggiatore*, De Luca, C., a cura, Roma, Editori Riuniti.

1995, *I cinque libri*, Boero, P., Torino, Einaudi.

2008, *Lettere a Don Julio Einaudi, Hidalgo editorial*, Bartezzaghi, S., a cura, Torino, Einaudi.

Scialoja, T., *Versi del senso perso*, Torino, Einaudi, 2009.

Tasso, B., 1593, *Rime*, Torino, Einaudi, 1947.

Zuliani, L., 2010, *Poesia e versi per musica*, Bologna, Il mulino.

Riviste:

Mambrini, S., 2012, “La nonna di Rodari: mutazioni francesi”, *Il lettore di provincia*, n. 138.

Nasi, F., 2012, “Traduzioni estreme e sci fuori pista: intorno a una filastrocca di Rodari”, *Il lettore di provincia*, n. 138.

Sitografia:

www.bibliomania.it

www.novecentoletterario.it

www.treccani.it

www.wikibooks.org

www.wikisource.org

Ringraziamenti

Al professor Stefano Colangelo che ha sostenuto questo mio lavoro, e nonostante i mille studenti da seguire, è riuscito a dispensarmi sempre consigli e insegnamenti utili, arricchendomi sia sul piano accademico sia umano.

A tutti coloro che, volenti o nolenti, si sono trovati sul mio cammino, incoraggiando i miei sforzi, interessandosi dei miei progressi e, perché no, preoccupandosi dei miei sconforti. A tutte le mie amiche, perché ognuna con la sua dote personale è riuscita a donarmi supporto, sorrisi e momenti condivisi che serberò come preziosi. Alla Vale che, nonostante la quantità di anni che ci lega come amiche, riesce ancora a starmi vicina con rispetto e affetto (sopportandomi in silenzio!); all'Ire che nelle notti d'insonnia accendeva la luce sempre nel momento giusto; alla Franca e alle sue "francescate" che è riuscita a farmi sorridere e divertire con la sua imprevedibile semplicità; alla Sofy, che nonostante la distanza fisica, mi ha tranquillizzata costantemente con la forza della sua voce; all'Ila che arginava i miei malumori banalizzandoli con la sua ironia; alla Marty con la quale bastava uno sguardo per intendersi su tutto. A Francesco, Wolly e Cono che hanno reso il Trentadue luogo di divertimento più che di studio; all'Ambra, all'Fabry e alla Rosy incontrate per caso in un giorno universitario e che ora fanno parte della mia quotidianità. A Mattia perché ci vuole coraggio "a contenermi", a starmi vicino e prendermi con leggerezza. A mia sorella che ha ancora tutta una vita di studio davanti, ma che ha capito già il modo frizzante con cui affrontare le cose.

Ai miei genitori un ringraziamento più che speciale. Per quest'anno di lavoro, e di studio "matto e disperatissimo" in cui, nonostante non sapessero minimamente su cosa mi stessi indaffarando, si sono sempre

interessati al mio percorso. Soprattutto, però, per il sostegno e la presenza costante che un genitore non è per forza tenuto a dare, quindi Grazie.

Per ringraziare proprio tutti ringrazierei anche me stessa perché in fin dei conti lo studio, la ricerca, il coraggio e la positività sono “farina del mio sacco”!