

MARCO BEGHELLI

*Guida alla identificazione metrica  
dei versi italiani*

*Individuazione delle sillabe metriche*

Consideriamo questo testo poetico, inizio di una celebre aria d'opera di Giuseppe Verdi (da *Rigoletto*, 1851, libretto di Francesco Maria Piave):<sup>1</sup>

La donna è mobile  
qual piuma al vento,  
muta d'accento  
e di pensier.  
Sempre un amabile  
leggiadro viso,  
in pianto o in riso,  
è menzogner.

Sono due strofe poetiche di quattro versi ognuna (due quartine), su cui Verdi costruisce una melodia regolarissima (una breve frasetta melodica per ogni verso), con effetto di uniformità metrica (<http://www.youtube.com/watch?v=BUya6roaX0E>). La stessa regolarità la sentiamo se leggiamo ad alta voce quei versi, con ritmo cantilenante e pausa al termine di ogni verso: evidentemente, siamo di fronte a versi metricamente simili, omogenei in lunghezza.

Se però andiamo a contare le *sillabe grammaticali* di quei versi (suddividendoli così come ci fu insegnato a suddividere le parole per poter “andare a capo” a fine riga), risulta un numero di sillabe sempre diverso:

La   don   na   è   mo   bi   le	7 sillabe grammaticali
qual   piu   ma   al   ven   to,	6 sillabe grammaticali
mu   ta   d'ac   cen   to	5 sillabe grammaticali
e   di   pen   sier.	4 sillabe grammaticali

Come può essere che versi metricamente omogenei contengano un numero differente di sillabe? Evidentemente le sillabe conteggiate nel sistema metrico italiano, dette *sillabe metriche* o *posizioni metriche*, non corrispondono alle sillabe grammaticali, o non vi corrispondono sempre. C'è corrispondenza in un verso come questo:

mu | ta | d'ac | cen | to                      5 sillabe grammaticali e 5 sillabe metriche

ma non in tutti gli altri versi sopra trascritti, perché il computo metrico non si basa sulla grafia delle parole, bensì sulla loro effettiva pronuncia ritmica e intonativa (*prosodia*).<sup>2</sup> Quando dico ad alta voce, con naturale scorrevolezza, le parole «qual piuma al vento», difficilmente farò una pausa dopo «piuma» inserendo una cesura fra le due «a»; molto più facilmente mi verrà spontaneo fondere in un suono unico quelle due «a», come se fosse scritto «qual pium'al vento»,<sup>3</sup> perdendo in

---

<sup>1</sup> Nell'ambito dell'opera in questione, si tratta di una canzonaccia da osteria in cui si denuncia la leggerezza caratteriale della donna (svolazzante come piuma in preda al vento), incline a mutare continuamente opinione («muta» è verbo, non aggettivo, e «accento» significa qui “parola pronunciata”).

<sup>2</sup> La declamazione delle parole si appoggia sulle vocali, mentre le consonanti entrano in gioco nell'articolazione di passaggio da una sillaba all'altra. Volendo essere precisi, la reale pronuncia di questo verso sarebbe dunque piuttosto qualcosa di simile a «mu | ta | d'a | cce<sup>n</sup> | to», con la consonante doppia tutta a ridosso della sillaba successiva e la «n» sfuggente dopo l'appoggio sulla «e». Per semplificare, non terremo qui conto di tale realtà fonica, limitandoci a considerare una divisione sillabica convenzionale: quella in uso anche nelle partiture musicali, dove le sillabe metriche vengono distribuite una ad una fra le varie note. A livello metrico, nell'uno o nell'altro caso saremmo sempre e comunque di fronte a 5 sillabe, essendo decisivo il ruolo delle vocali e non quello delle consonanti.

<sup>3</sup> L'esempio addotto è fittizio. Il fenomeno che qui si va a presentare non prevede la reale caduta di una vocale, ma soltanto la sua rapida enunciazione attaccata alla vocale successiva.

questo modo una sillaba (le due sillabe grammaticali «ma» e «al» diventano un'unica sillaba metrica «ma<sub>1</sub>al»):

qual | piu | ma<sub>1</sub>al | ven | to,                      6 sillabe grammaticali ma 5 sillabe metriche

Tale fenomeno di fusione fra due o più sillabe grammaticali in una sola sillaba metrica si chiama *sinalefe*.<sup>4</sup> È facile riconoscere i luoghi di un verso in cui si verifica una sinalefe: accade là dove c'è una parola che comincia per vocale e si unisce con la vocale finale della parola precedente (non si ha dunque sinalefe se la parola che comincia per vocale è a inizio verso, non avendo nulla prima di sé con cui fondersi: vedi «e di pensier»).

La sinalefe si verifica anche in presenza di parole formate da una sola lettera (monosillabi vocalici, come la congiunzione «e», la preposizione «a», l'articolo «i», ecc.), fra due vocali non uguali e se una delle due è accentata:

La | don | na<sub>è</sub> | mo | bi | le

Si possono unire in sinalefe anche più di due sillabe grammaticali appartenenti a più di due parole, quando ci sia una successione ininterrotta di vocali:

in | pian | to<sub>o</sub>in | ri | so                      7 sillabe grammaticali ma 5 sillabe metriche  
a<sub>u</sub>n | pian | to<sub>o</sub>a<sub>u</sub>n | ri | so                      9 sillabe grammaticali ma 5 sillabe metriche

### Misura del verso

Procurando d'individuare preventivamente la presenza di sinalefi, non sarà dunque difficile distinguere le sillabe metriche di cui è costituito un verso. Dovremo ora imparare a contare quante sono effettivamente quelle sillabe, così da poter individuare la lunghezza metrica del verso, cioè la sua *misura* (detta anche il *numero del verso*): nel sistema italiano, *verso endecasillabo* (composto di 11 sillabe metriche), *decasillabo* (10 sillabe), *novenario* (9 sillabe),<sup>5</sup> *ottonario* (8 sillabe), *settenario* (7 sillabe), *senario* (6 sillabe), *quinario* (5 sillabe), *quaternario* (4 sillabe).

La natura di un verso discende dalla combinazione fra uno schema metrico (prodotto dal numero delle sillabe metriche) e una sequenza ritmica (procurata dagli *accenti tonici*).<sup>6</sup> Gli accenti tonici del verso, detti *accenti metrici* o *ictus*,<sup>7</sup> corrispondono in buona parte agli accenti tonici delle parole che li compongono, detti *accenti grammaticali*.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Il prefisso *sin-* (dal greco *syn*) significa “insieme” e apporta sempre un significato di “unione”, come nelle parole «sincronia», «sincretismo», «sintesi», «sinapsi», «sinodo», «sineresi», «sinossi», e pure «simbiosi», «simbolo», «simpatia», «simposio», dove la *n* si è mutata in *m* per effetto della consonante successiva *b* o *p*.

<sup>5</sup> Esplicitamente sprezzato da Dante, il novenario fu scarsamente usato fino al termine del secolo XIX, quando diventò usuale (proprio perché insolito) con Boito, Carducci, Pascoli ed altri autori successivi.

<sup>6</sup> Si chiama *accento tonico* (cioè “che dà tono”) la maggiore intensità che la voce attribuisce a una specifica vocale nel pronunciarla rispetto alle vocali di altre sillabe.

<sup>7</sup> Parola latina che significa “colpo”, “percussione”. Acquisita nel vocabolario italiano, è invariabile fra singolare e plurale.

<sup>8</sup> Se in altre lingue l'*accento grammaticale* ha una posizione fissa all'interno della parola (ad es. sempre sulla prima sillaba in ceco, slovacco, ungherese, finnico; sempre sulla penultima in polacco), in italiano ha posizione variabile di parola in parola («sorprenderà», «panettiere», «magnifico», «meritano», «recitamelò»), anche se la maggioranza delle parole italiane porta l'accento sulla penultima sillaba. Secondo l'ortografia italiana, viene indicato nella forma scritta solo l'accento che cade sull'ultima sillaba di una parola plurisillabica, distinto tra forma *grave* («caffè», con accento aperto) e forma *acuta* («poiché», con accento chiuso), salvo la necessità di discriminare con un accento posto sulle sillabe interne eventuali parole di uguale grafia ma diversa pronuncia («àncora»/«ancóra», «àltero»/«altèro», «sùbito»/«subìto» e pure «vènti»/«vénti», «còlto»/«cólto», «pèsca»/«pèscà»; ma «sollevo»/«sollevò», «stimolo»/«stimolò», essendo l'accento scritto sempre obbligatorio nel secondo caso e non generandosi quindi possibilità di confusione col primo caso). Nei monosillabi, l'accento viene indicato soltanto se vi è necessità di distinguerli da parole di uguale grafia: «da» preposizione e «dà» verbo, «sì» pronome e «sì» avverbio, ma «do» verbo, «re» nome, «fa» verbo, «no» avverbio sempre senza accento, non essendovi possibilità di confusione con omografi,

La dislocazione dell'accento distingue le sillabe in forti o *toniche* (accentate) e deboli o *atone* (non accentate). Alcune parole particolarmente lunghe, specie se composte, possono caricarsi di accenti detti secondari («fràncobòllo», «méccanicìsticamènte»). Alcuni monosillabi, detti *proclitici*<sup>9</sup> («e», «la», «che», «mi», «se», ecc. ) sono privi di accento tonico, cioè si pronunciano senza un particolare appoggio della voce sull'unica vocale che li contraddistingue, gravando invece sulla parola successiva («e dùnque», «la càsa», «se pàrti», «che bellézza», «mi guardò», «se mi dìci», «che me lo riportàssi»). Certe parole, entrando nella catena parlata, tendono a perdere il loro accento congenito trasformandosi in proclitiche, specialmente se sottoposte a elisione<sup>10</sup> («sùlla passerèlla», ma «sull'álbero»).

Il fenomeno è ancor più evidente quando le parole si coordinano in un verso, all'interno del quale emergono solo alcuni dei tanti accenti grammaticali delle parole assemblate. Nel verso

Questa, o quèlla per mè pari sóno

(un verso decasillabo, col suo classico ritmo inconfondibile ta-ta-tà ta-ta-tà ta-ta-tà-ta), le parole «Questa» e «pari» perdono (o attenuano) il loro accento proprio, divenendo proclitiche.

Gli accenti tonici emergenti alla lettura ritmata di un verso rappresentano gli ictus del verso stesso. La consuetudine è di evidenziare graficamente gli ictus del verso apponendo il segno – in corrispondenza delle vocali accentate e il segno ∪ in corrispondenza delle vocali deboli:<sup>11</sup>

Quèstā, o quèllā pēr mē pāri sōnō ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ (ritmo standard del decasillabo)

A volte l'ictus imposto dal ritmo del verso è talmente preponderante da imporre alle parole un accento grammaticale sbagliato.<sup>12</sup> Si verifica così un caso di *diastole* (spostamento dell'accento in avanti):

Non sōn, né sarò vīle ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪ con indebolimento dell'accento tonico di «né» e «sarò»<sup>13</sup>  
 al tuo regal cospetto,  
 se d'un guerrier umīle diastole anziché «guerriero ùmile», anche per ottenere la rima con «vile»  
 avrai rispetto ancor.

oppure un caso di *sistole* (spostamento dell'accento all'indietro):

Sì diffōndē frā, i pōpōlī, amīcī ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ (ritmo standard del decasillabo)  
 l'ōdiō, insānō chē sēpārā, i cōr. «sépara» anziché «sepàra», causa il ritmo obbligato del decasillabo

Alcuni versi vantano infatti una distribuzione costante (ovvero storicamente consolidata e statisticamente prevalente) degli ictus su specifiche sillabe e non su altre: sono perlopiù i *versi parisillabi*, cioè quelli che contano al loro interno un numero pari di sillabe (quaternario, senario, ottonario, decasillabo) e che si sono codificati in forma sostanzialmente standardizzata; i *versi imparisillabi* (quinario, settenario, endecasillabo) sopportano invece una distribuzione variabile degli ictus sulle varie sillabe, con combinazioni tanto più numerose quante più sono le sillabe che li compongono.

Ma almeno *un* ictus è fisso e obbligato per tutti i tipi di versi: secondo una regola generale della metrica italiana, ogni verso, qualunque sia la distribuzione degli accenti al suo interno, è infatti

inesistenti (l'eventuale omografia coi nomi di alcune note musicali è fittizia, richiedendo questi l'iniziale maiuscola, trattandosi a tutti gli effetti di nomi propri: «Do», «Re», ecc.).

<sup>9</sup> *Proclitico*: letteralmente, appoggiato davanti.

<sup>10</sup> Per il concetto di *elisione*, vedi nota 18.

<sup>11</sup> I due segni sono tratti per convenzione (ma un po' impropriamente) dalla metrica latina, dove indicano però la quantità metrica delle vocali (rispettivamente lunghe o brevi), non già la loro qualità accentuativa (forti o deboli).

<sup>12</sup> O piuttosto il poeta si avvale di accentuazioni alternative, benché desuete al di fuori dell'ambito poetico (umīle, simīle, funébre, oceáno), spesso rifacentisi ad etimologie latine («séparo» in vece di «sepàro», «evíto» in vece di «èvito»).

<sup>13</sup> Rara è in un verso la presenza di due ictus contigui. Nella declamazione prosodica di questo verso specifico, «sarò» si appoggia procliticamente alla sillaba accentata successiva, mentre «né» si appoggia encliticamente alla sillaba accentata precedente (*enclitico*: letteralmente, appoggiato dietro).

caratterizzato da un ictus in penultima posizione metrica (contando le sillabe dall'inizio del verso, sarà sulla quinta sillaba metrica nei senari, sulla sesta sillaba metrica nei settenari, ecc.); ne consegue che se noi individuiamo in quale sillaba cade l'ultimo accento tonico di un verso, sappiamo per certo che quella sillaba corrisponde alla penultima posizione metrica del verso, e non sarà dunque difficile dare un nome al verso stesso (se l'ultimo accento tonico cade in settima posizione il verso sarà un ottonario, se cade in decima posizione sarà un endecasillabo, ecc.).

Proviamo dunque a districarci fra i versi della nostra quartina iniziale,

La donna è mobile  
qual piuma al vento,  
muta d'accento  
e di pensier.

avendo in previsione di scoprire che si tratta di versi d'eguale misura (al di là delle iniziali apparenze), stante il ritmo regolare che ne viene alla lettura.

Cominciamo con il verso più facile:

mùta d'accènto

e scopriamo facilmente che l'ultimo ictus cade sulla sillaba metrica «cen», situata in quarta posizione contando dall'inizio del verso:

1 2 3 4  
mū | tã | d'ác | cēn | tō

Poiché sappiamo dalla regola generale che l'ultimo ictus di un verso italiano cade sempre in penultima posizione, e poiché abbiamo calcolato che l'ultimo ictus cade qui in quarta posizione, ne consegue che la quarta posizione corrisponde alla penultima posizione di questo verso, il quale vanta ancora un'ulteriore sillaba a coprire l'ultima posizione; quindi, nella sua totalità, questo verso annovera  $4 + 1 = 5$  sillabe metriche e prenderà dunque il nome di verso quinario.

Riproviamo ora con

qual piūma al vènto

senza trascurare la sinalefe «piuma<sub>al</sub>»: di nuovo l'ultimo ictus cade in quarta posizione<sup>14</sup>

1 2 3 4  
quãl | piū | mǎ<sub>al</sub> | vēn | tō

confermandoci che anche in questo caso si tratta di un verso quinario ( $4 + 1 = 5$ ); né poteva essere diversamente, in una strofetta che sin dall'inizio si preannunciava come regolare, *isometrica*,<sup>15</sup> di misura costante, costituita cioè di versi metricamente lunghi uguali.

Se prendiamo ora il verso

e di pensier

l'ultimo ictus<sup>16</sup> cade anch'esso in quarta posizione:

---

<sup>14</sup> Mentre il primo ictus cade in una posizione differente rispetto all'altro verso, trattandosi di quinario e dunque verso imparisillabo, quindi con gli ictus in posizione variabile al suo interno (tranne l'ultimo ictus, posto sempre e comunque in penultima posizione).

<sup>15</sup> Il prefisso *iso-* (dal greco *isos*) significa "uguale", e apporta sempre un significato di "costanza", "uguaglianza", come nelle parole «isoscele», «isotopo», «isomorfismo», «isoradio». Non si confonda la *strofa isometrica* (in cui tutti i versi sono d'egual numero: tutti settenari, o tutti ottonari, ecc.) con la *strofa isoritmica* (in cui il ritmo di ogni verso, dato dalla posizione degli ictus, è il medesimo per tutta la strofa). Se una strofa di tutti decasillabi sarà isometrica ed anche isoritmica (stante la fissità degli ictus all'interno dei versi parisillabi), una strofa di quinari è isometrica ma solo eccezionalmente isoritmica (stante la mobilità degli ictus all'interno dei versi imparisillabi, eccettuato naturalmente l'ultimo ictus sempre in penultima posizione). Nella quartina in esame, il primo ictus del quinario cade ora in prima posizione («mūta»), ora in seconda posizione («qual piūma»); nel quarto verso è addirittura assente, o comunque molto debole (vedi nota seguente).

1 2 3 4  
ě | dī | pěn | siēr

e si tratterà dunque una volta di più d'un verso quinario (4 [+ 1] = 5). Ma a differenza dei due casi precedenti, la quinta posizione è qui vuota, mancando di fatto una quinta sillaba metrica. Ci troviamo dunque di fronte a un verso quinario *tronco*, cioè "troncato", "tagliato", "abbreviato", al contrario dei due casi precedenti di versi quinari "lineari", "normali", detti tecnicamente versi *piani*. Ma sempre di verso quinario si tratta, perché l'ultimo ictus cade in quarta posizione (anche se la quinta posizione viene poi di fatto a mancare).

Analogamente, ma con ragionamento invertito, possiamo dire per il verso

La dōnna è mòbile

il cui ultimo ictus cade pur esso in quarta posizione, sulla sillaba «mo»,<sup>17</sup> e deve dunque venir conteggiato incontrovertibilmente quale verso quinario:

1 2 3 4  
Lă | dōn | nă\_e | mō | bī lē

In questo caso la quinta posizione non è però vuota: tutt'altro! Ci sono anzi ben due sillabe grammaticali che vorrebbero occuparla («bi» e «le»), e la voce è costretta a "scivolare" rapidamente dopo l'ultimo ictus, per non dar peso sonoro alle sillabe successive. Siamo insomma di fronte a un verso quinario *sdrucchiolo*, cioè "scivoloso", ma sempre quinario resta, perché l'ultimo ictus cade in quarta posizione (anche se poi la quinta posizione risulta essere esuberante di sillabe).

In questa semplice quartina poetica abbiamo dunque trovato un compendio dei più importanti principi di metrica italiana. Il metodo computazionale qui illustrato funziona per tutti i tipi di verso in uso nella metrica italiana, e se applicato con rigore non fallisce. Si consiglia un esercizio ripetuto di riconoscimento metrico, effettuato preferibilmente sui libretti d'opera italiani di metà Ottocento, che adottano le più varie misure di verso. Per completare la casistica, è però necessario prendere in esame ancora una serie di fenomeni metrici speciali.

### Questioni particolari

#### 1) Sinalefe, elisione e troncamento

Prendiamo in esame il quinto verso dell'aria di cui ci stiamo occupando:

Sempre un amabile

Si tratta di un quinario sdrucchiolo (sinalefe «Sempre un»; ultimo ictus in quarta posizione: «ma»).

---

<sup>16</sup> Nel quinario, dato per scontato l'ictus in quarta posizione, un ulteriore ictus può cadere in prima o in seconda posizione, oppure essere tanto debole da farsi insussistente (vedi nota precedente). Nella pronuncia del verso considerato, nulla vieta comunque di imprimere una certa forza al monosillabo iniziale «e», per sua natura atono, ricalcando per inerzia il ritmo – ◡ ◡ – ◡ del verso precedente. È quanto fa Verdi stesso, nella celebre intonazione musicale di queste parole, collocando la congiunzione «e» sul tempo forte della battuta, così come aveva fatto con «mu» del verso precedente. Anzi, mettendo in musica l'intero testo Verdi andò ben oltre, forzando la prosodia dei primi due versi per metterli anch'essi in musica secondo lo schema ritmico – ◡ ◡ – ◡ della melodia confezionata. Il rapporto prosodico fra poesia e musica aprirebbe un complesso capitolo che qui non è possibile trattare.

<sup>17</sup> L'esperienza didattica insegna che, in mancanza di abitudine, è frequente la difficoltà nell'individuare su quale sillaba cada l'accento di una parola, specialmente quando la parola ha l'accento retratto in terz'ultima sillaba («mòbile», «didattico», «paraplégico»). Un aiuto all'identificazione può venire dalla lettura ad alta voce della parola sforzandosi di spostarne l'accento su tutte le sillabe una dopo l'altra («mòbile», «mobíle», «mobilé») scegliendo poi in base all'esito sonoro quale sia la pronuncia pertinente e dunque quale sia la giusta posizione dell'accento. In generale, la lettura del verso ad alta voce accompagnata dal tamburellare delle dita per scandire le singole posizioni metriche si mostra assai efficace per i neofiti.

A livello metrico non c'è nessuna differenza tra

Sempre un amabile      Sem | pre<sub>u</sub> | a | ma | bi | le  
leggiadro viso

e

Sempre una amabile      Sem | pre<sub>u</sub> | na<sub>a</sub> | ma | bi | le  
leggiadra mano

oppure

Sempre un'amabile      Sem | pre<sub>u</sub> | n'a | ma | bi | le  
leggiadra mano

Nel terzo esempio la sinalefe in terza posizione metrica viene sostituita dal fenomeno dell'*elisione*<sup>18</sup> («una amabile» → «un'amabile»). Quanto ne risulta, è qualcosa del tutto simile al primo esempio: la differenza è puramente grafica e discende da questioni di ordine grammaticale («un» davanti a nomi maschili che iniziano indifferentemente con consonante o con vocale, «un'» davanti a nomi femminili che iniziano con vocale: «un amico / un'amica»), ma a livello prosodico, cioè per quanto riguarda gli accenti ritmici e l'intonazione, l'effetto sonoro è identico, in quanto all'atto pratico la pronuncia del primo esempio suona così:<sup>19</sup>

Sem | pre<sub>u</sub> | n a | ma | bi | le

Volendo continuare con le prove di commutazione, in termini metrici equivalgono parimenti anche i seguenti versi, tutti conteggiabili in 5 sillabe:

muta d'accento	mu   ta   d'ac   cen   to
muta di accento	mu   ta   di <sub>ac</sub>   cen   to
mutar d'accento	mu   tar   d'ac   cen   to
mutar accento	mu   tar   ac   cen   to
mutare accento	mu   ta   re <sub>ac</sub>   cen   to

Fra i primi due si osserva l'intercambiabilità di elisione e sinalefe; fra il quarto e il quinto l'intercambiabilità di sinalefe e *troncamento* o *apòcope*.<sup>20</sup> Il terzo verso mostra che un bisillabo frutto di troncamento («mutare» → «mutar») vale metricamente quanto un bisillabo piano («muta»), né lo spostamento dell'accento tonico dalla prima alla seconda posizione («mùta» vs «mutà») altera la natura del quinario, che essendo verso imparisillabo ammette ictus in posizioni variabili.

## 2) Uscita del verso e accento dell'ultima parola

L'*uscita* del verso, vale a dire la natura della sua conclusione in rapporto all'ultimo ictus (uscita piana, tronca o sdrucchiola che sia) è beninteso in stretto rapporto con la natura dell'ultima parola presente nel verso: se l'ultima parola ha l'accento tonico in penultima posizione («vènto», «accènto») è una parola piana e rende piano anche il verso che la ospita. Se il verso suddetto fosse stato

---

<sup>18</sup> L'*elisione* è la caduta della vocale finale di una parola che preceda una seconda parola iniziante per vocale. Si segnala graficamente con un apostrofo («l'estasi», «quest'anno», «d'amore», «buon'amica», «più ch'il dolore»). Non tutte le parole italiane ammettono la possibilità di elisione. Da non confondere con il *troncamento* («cuor altero», «buon amico») e con l'*afèresi* («più che 'l dolore», «se 'ncontro a te verranno»).

<sup>19</sup> Rivedi nota 2.

<sup>20</sup> Il *troncamento* (altrimenti detto *apòcope*) è la caduta di una lettera (*apòcope vocalica*) o di più lettere (*apòcope sillabica*) al termine della parola, originante una parola a sua volta autonoma («destin fatale», «amor antico», «bel castello», «gran giorno», «piè di pagina», «quel vecchio», «qual buon vento»), cioè una parola capace di reggersi da sola senza appoggiarsi ad una parola successiva iniziante per vocale (come avviene invece per l'*elisione*), e dunque non bisognosa dell'apostrofo a segnalare la caduta («qual è», «buon affare»).

1 2 3 4  
ě | dī | pěn | siē | ro

avremmo avuto un quinario piano al pari dei due versi precedenti; il troncamento della parola finale («pensier» anziché «pensiero») ha invece originato un quinario tronco.

Non è tuttavia necessario avere in fine di verso una parola troncata (come «pensier») per dar luogo a un verso tronco: l'importante è che si tratti di una parola *ossitona*, che abbia cioè l'accento tonico in ultima posizione.<sup>21</sup> Il verso «Una tazza di caffè» è un ottonario tronco pur non avvalendosi di una parola troncata come conclusione, ma soltanto ossitona. Un monosillabo in fine di verso dà sempre origine a un verso tronco: «Tu me 'l chiedi, ma nol so» è pur esso un ottonario tronco.

L'apocope vocalica imposta a una parola *proparossitona* posizionata in conclusione di verso («mòbile» → «mòbil») rende il verso piano, e non tronco: è quanto fa Verdi nel ripetere il primo verso durante l'aria, trasformandolo in «La donna è mòbil», vale a dire un quinario piano (ultimo ictus in quarta posizione seguito da una sola sillaba metrica).

### 3) Uscita tronca a fine strofa

Similmente, Verdi interviene a mutare l'uscita del quarto verso, intonandolo la prima volta «e di pensiero» per simmetria melodica con «mobile», «vento», «accento». È un arbitrio che il compositore si prende in piena libertà e liceità, come sarebbe anche la decisione di mutare l'ordine delle parole offertegli dal librettista o di ripeterle più volte, andando avanti e indietro, saltando da un verso all'altro (dopo una prima esposizione solitamente più lineare). In tutte le apparizioni successive, Verdi utilizza comunque la versione tronca prevista dal poeta («e di pensier»).

Se il poeta ha fornito a Verdi strofette con conclusione tronca («pensier», «menzogner»), lo ha fatto per ottemperare a una prassi invalsa nei testi destinati alla musica, prassi che esige appunto ossitona l'ultima parola di una strofa, così da consentire la corrispondenza dell'ultima nota della melodia (recante l'ultima sillaba) col tempo forte della battuta musicale (cioè all'inizio di una battuta), senza bisogno di aggiungere un'ulteriore nota sul successivo tempo debole della battuta per pronunciare un'ulteriore sillaba atona:

Allegretto *pp*

Duca

8

La don - na è mo - bil qual - più - ma al ven - to,

*f*

*leggero*

3

mu - ta d'ac - cen - to e di pen - sier.

Si pensi a come diverrebbe la frase musicale se parola incriminata dovesse risuonare «pensiero» anziché «pensier»: la sillaba finale «ro» dovrebbe cadere dove ora c'è la pausa, vanificando il senso di chiusura netta che la frase musicale invece possiede.

### 4) Uscita bisdrucchiola

Se all'ultimo ictus del verso fanno seguito non una, non due, ma ben tre sillabe grammaticali, il verso si dice *bisdrucchiolo*, cioè “doppiamente scivoloso”: «La donna vendicasi». Nella lingua italiana esistono parole bisdrucchiole solo fra i verbi («mèritano», «considerano», «precipitino»), spesso grazie all'aggiunta enclitica di qualche pronome («vèndicasi», «vèndicami», «vèndicalo»). Dato l'effetto parossistico che l'uscita bisdrucchiola produce, è scarsamente usata a fine verso

<sup>21</sup> Mutuando i termini dalla grammatica greca, la terna *tronco / piano / sdrucchiolo* è spesso sostituita con troppa facilità dalla terna, rispettivamente, *ossitono / parossitono / proparossitono*. A ben vedere, se il primo gruppo fa riferimento all'uscita sillabica del verso o della parola, il secondo gruppo si riferisce alla natura della parola in base al suo accento tonico: *ossitona* = con accento sull'ultima sillaba, *parossitona* = con accento sulla penultima sillaba, *proparossitona* = con accento sulla terz'ultima sillaba.

(mentre parole bisdrucchiole sono possibili all'interno dei versi); a maggior ragione si dica per l'uscita *trisdrucchiola* («vëndicamelò»), ancor più artificiosa.

### 5) Sinalefe e dialefe

La natura metrica di un verso non è sempre univoca. Se «muta d'accento» è un verso incontrovertibilmente composto da 5 sillabe metriche, «in pianto o in riso» potrebbe sopportare un conteggio differente: dipende se vogliamo applicarvi in tutto o in parte il fenomeno della sinalefe. Sarà il contesto metrico in cui il verso si viene a trovare a stabilirne la reale natura. In una virtuale strofa di senari (la otteniamo qui elaborando artificiosamente la quartina originale), quel verso non potrà che leggersi anch'esso come senario, evitando di far sinalefe dopo «pianto», cioè inserendo una cesura fra due vocali pur contigue e producendo così il contrario di una sinalefe, vale a dire una *dialefe*:<sup>22</sup>

Ma sempre un amabile  
leggiadro e bel viso,  
in pianto o in riso,            in | pian | to | o | in | ri | so  
è ben menzogner.

Ed eliminando anche l'altra sinalefe, applicando cioè la dialefe pure fra «o» e «in», il nostro verso potrebbe essere considerato perfino un settenario:

Ma sempre un tanto amabile  
leggiadro e più bel viso,  
in pianto o in riso,            in | pian | to | o | in | ri | so  
è certo menzogner.

La dialefe è assai più rara dell'onnipresente sinalefe. Si rende praticamente indispensabile quando vengono ad accostarsi due vocali entrambe accentate:

Ma per sì aspra via  
andrò io senza tema?

sono due settenari piani («sì<sup>˘</sup>aspra», «andrò<sup>˘</sup>io»).

### 6) Dieresi e sineresi

Incertezze di computo possono sorgere anche in presenza di nessi vocalici, vale a dire successioni di più vocali nella stessa sillaba.<sup>23</sup> Il conteggio delle sillabe è infatti univoco se tutte le vocali sono separate fra loro da almeno una consonante, come in «muta d'accento», ma se una parola contiene più vocali consecutive, il computo non è altrettanto ovvio: «via» e «io» dell'esempio precedente sono monosillabi o bisillabi? e «noi», «suo», «mai»? Anche in parole più lunghe sorge il dubbio: «gloria», «leone», «altrui», «addio», «esempio», «visione», «triangolo», «impaziente», ecc.

Una serie di regole prosodiche individuano i casi di *dittongo* (le vocali contigue vengono pronunciate unite, con un'unica emissione di voce) dai casi di *iato* (le vocali contigue vengono pronunciate separate),<sup>24</sup> ma non mancano parole che ammettono la doppia pronuncia («viale», «viaggio»).

---

<sup>22</sup> Il prefisso *dia-* (dal greco *diá*) significa “separazione”, e apporta un significato di “intervallo” o “passaggio attraverso”, come nelle parole «diacronia», «diagonale», «diafonia», «dialisi» e, con una leggera modifica vocale, «dieresi».

<sup>23</sup> La *i* tra due vocali («noia», «aio», «gioia», «febbraio») – anticamente resa con *j* («noja», «ajo», «gioja», «febbrajo») – introduce una nuova sillaba, avendo funzione semiconsonantica. Il discorso che qui si va a fare non riguarda dunque tali particolari nessi vocalici, di fatto spartiti sempre fra due sillabe.

<sup>24</sup> Ad esempio, si ha iato se nessuna delle due vocali è «i» o «u» («maestro», «leone», «poeta», «soave»), se una delle due vocali è «i» accentata o «u» accentata e l'altra è «a», «e» oppure «o» («mia», «suo», «faina», «paura»), se infine il nesso vocalico deriva chiaramente dall'unione di due parole («riaversi», «suesposto», «triangolo»). Negli altri casi la tendenza è a considerare il nesso vocalico come dittongo.

Nella lingua poetica si assiste spesso alla separazione di dittonghi in due sillabe distinte, specialmente quando il poeta intende ripristinare la scansione bisillabica originaria latina. Tale forzatura prende il nome di *dieresi*, e dal tardo Settecento è uso abbastanza diffuso indicarla graficamente nei casi meno ovvi con due puntini sovrapposti solitamente alla prima vocale, chiamati essi stessi *dieresi* (la *dieresi grafica* a indicare la *dieresi fonetica*): «impaziente» diventa così di cinque sillabe. Per converso, l'unione in un'unica sillaba di nessi vocalici normalmente regolati da iato prende il nome di *sineresi* e non vanta alcun segno grafico specifico: è il caso di «leone» letto come bisillabo anziché trisillabo.

In assenza di dieresi grafica, sarà il contesto metrico a suggerire l'obbligatorietà di una dieresi fonetica:

La bella a tutti incognita,  
 piombandomi nel gelo,  
 misterioso velo  
 dal volto si levò.

Fra tanti settenari (sdruccioli, piani, tronchi), anche il penultimo verso dovrà leggersi come settenario, imponendo la dieresi a «misterioso». A volte la situazione si presenta più complessa:

Ei distruggeasi in pianto...  
 Io mi sentiva il cor  
 dilaniato, infranto.  
 Quand'ecco agli egri spirti,  
 come in sogno, apparve  
 la vision ferale  
 di spaventose larve.

Analizzando il passo dal basso, l'ultimo verso non può che essere un settenario; lo saranno anche gli altri? Sì, se si applica loro una serie di artifici: «vision» pretende la dieresi; «come in sogno apparve» necessita di dialefe (dopo «sogno» o più probabilmente dopo «come»); «spirti» ci mostra un caso di *sincope* (letteralmente: «taglio e riunisco»), vale a dire la caduta di una o più lettere all'interno della parola (avrebbe ben potuto essere «spiriti», e in tal caso il settenario sarebbe stato sdrucciolo); «dilaniato» vuole la dieresi; «cor» è un altro caso di *sincope*, oltre che di *apocope* («cuore» → «cuor» → «cor»), «distruggeasi» è un caso di *sineresi*, perché il nesso «ea» non dà normalmente luogo a dittongo ma a iato (come in «reato»).

Si evince insomma che, in assenza di segni grafici pertinenti (e solo la dieresi ne possiede uno, peraltro non sempre indicato) sono possibili a volte letture multiple. Mancando controindicazioni esplicite o implicite, nel conteggio metrico si tende a raggruppare due vocali interne al verso in un'unica sillaba, tranne quando alle vocali *a*, *e*, *o* faccia seguito una vocale recante l'accento tonico («paése», «paùra», «beàto» «reìna», «poèta», «soàve», dove lo iato viene generalmente rispettato). I nessi in fine di parola costituiti da vocale tonica + vocale atona («mìo», «fùì», «àhi», «tuòì», «oblìo», «dicéa», «rivedéa») sono considerati nessi monosillabici se posti all'interno del verso, secondo la regola precedente («mio», «tuoi», «o | blio», «di | cea»), nessi bisillabici se posti in fine di verso («mi | o», «tuo | i», «o | bli | o», «di | ce | a»), senza necessità di apporvi il segno grafico della dieresi:

Qual fui, qual fosti	quinario piano
Qual fosti, qual fui	senario piano
Non dirlo mai, mai, mai!	settenario piano (i primi due «mai» sono monosillabi, il terzo bisillabo)

## 7) Versi doppi

L'accostamento di due versi d'egual misura su una stessa riga dà luogo al fenomeno del *verso doppio*; non sempre i due versi sono separati graficamente da un trattino ( - ):



Al più, il doppio quinario può confondersi con un particolare tipo di endecasillabo (cosiddetto *endecasillabo falecio*), quando il primo emistichio sia sdrucchiolo, come si vede nel suddetto esempio «È il sol dell'anima, la vita è amore».

Il *doppio settenario*, nella forma col primo emistichio rigorosamente piano e rime bacciate ad ogni distico,<sup>27</sup> dà vita al cosiddetto *verso martelliano*, ideato da Jacopo Martello su imitazione del verso *alessandrino* francese:

Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo!  
Col figlio sulle braccia, io la seguia piangendo.

Una particolare specie di verso composto è quel tipo di endecasillabo caratterizzato da una pausa metrica interna (*cesura*), delimitante un primo segmento costituito da un quinario (*endecasillabo a minore*)

Giovin, giocondo, l sì possente, bello

oppure da un settenario (*endecasillabo a maggiore*):

La tisi non le accorda l che poche\_ore.

Anche in questo caso si dà la possibilità di endecasillabi a doppia lettura (*a maggiore* o *a minore*, come più piace):

Invan cammina lento nella selva cesura indifferentemente dopo «cammina» o dopo «lento»

Nella pratica, si usa considerare comunque endecasillabo *a minore* qualunque endecasillabo con ictus in quarta posizione (quella che individua un quinario come primo segmento), anche se la quinta posizione sarà poi caratterizzata da sinalefe che impedisce la cesura:

Ed or contēnta\_in questi ameni luoghi

Lo stesso si dica per l'endecasillabo *a maggiore*, alla cui categoria si tende ad ascrivere qualunque endecasillabo con ictus in sesta posizione (quella che individua un settenario come primo segmento), anche se la settima posizione sarà poi caratterizzata da sinalefe che impedisce la cesura:

Ah, vive sol quel cōre\_all'amor mio

Maestro dei versi composti a doppia lettura fu Arrigo Boito, che nei libretti per Verdi arrivò a proporre virtuosismi unici:

Era la notte, Cassio dormìa, gli stavo accanto.  
Con interrotte voci tradìa l'intimo incanto.  
Le labbra lente lente movéa nell'abbandono  
del sogno ardente; e allor dicéa, con flebil suono.

sono versi interpretabili come doppi settenari, ma anche come tripli quinari: nel primo caso, sineresi per «dormìa», «tradìa», «movéa» (da considerare bisillabi) e doppia sinalefe per «ardente\_e\_allor»; nel secondo caso, dieresi per «dormìa», «tradìa», «movëa» e «dicëa», secondo la regola sopra esposta per i nessi vocalici in fine di parola costituiti da vocale tonica + vocale atona.

## 8) Frangitura del verso

Nella poesia drammatica, cioè destinata alla recitazione teatrale (con o senza canto), capita sovente che il passaggio del dialogo da un personaggio a un altro non avvenga in corrispondenza della fine del verso ma nel corso del verso stesso, che risulta così spezzato fra i due personaggi. Il fenomeno assume il nome di *frangitura* del verso:

---

<sup>27</sup> *Distico* è detto un insieme di due versi, così come *terzina*, *quartina*, *sestina* e *ottava* sono rispettivamente strofe di 3, 4, 6, 8 versi. Si chiama *rima* l'identità sonora nell'uscita di due o più versi, a partire dall'ultima vocale accentata. La *rima baciata* è la rima che ricorre fra versi contigui.

FIGARO È un solenne imbrogliion di matrimoni,  
un collo torto, un vero disperato,  
sempre senza un quattrino...  
Già, è maestro di musica:  
insegna alla ragazza.

CONTE Bene bene,  
tutto giova sapere. Ora pensiamo  
della bella Rosina  
a soddisfar le brame; il nome mio  
non le vo' dir, né il grado.

Nel regime di *versi sciolti* che caratterizza questo passo,<sup>28</sup> le parole «insegna alla ragazza. Bene bene» vanno considerate parte di un unico verso endecasillabo. Una corretta disposizione grafica delle parole sulla pagina (non sempre rispettata dalle stampe moderne) evidenzia all'occhio la continuità metrica, collocando la seconda parte del verso in corrispondenza della conclusione della prima parte.

La frangitura può aver luogo anche in presenza di sinalefe fra i due segmenti del verso:

FIGARO Vediamo cosa scrive.

CONTE Appunto, leggi.

(l'endecasillabo risulta tale solo se lo si considera così: «Vediamo cosa scrive. Appunto leggi.»).

La frangitura può arrivare a spezzare il verso in più di due segmenti, per assecondare un dialogo particolarmente serrato:

BARTOLO Ma io...

CONTE Taci.

BARTOLO Ma voi...

CONTE Non più, t'accheta.

La frangitura si applica a tutti i tipi di verso. Qui di seguito, un esempio estremo di frangitura, applicata a doppi settenari:

PISTOLA Padron, chiedo di battermi con quest'arma di legno.  
Vi smentisco!

DR. CAJUS Bifolco! tu parli a un gentiluomo!

PISTOLA Gonzo!

DR. CAJUS Pezzente!

PISTOLA Bestia!

DR. CAJUS Can!

PISTOLA Vil!

DR. CAJUS Spauracchio!

PISTOLA Gnomo!

DR. CAJUS Germoglio di mandragora!

PISTOLA Chi?

DR. CAJUS Tu.

PISTOLA Ripeti!

DR. CAJUS Sì.

(ottobre 2011)

---

<sup>28</sup> La struttura poetica a *versi sciolti* consiste nella libera alternanza di endecasillabi e settenari senza obbligo di rima. Invece di essere raggruppati in *strofe* costituite da un numero prefissato di versi, i versi sciolti si susseguono in *lasse* di lunghezza indefinita. Nei libretti d'opera, i versi sciolti caratterizzano le parti destinate ai *recitativi*, in contrapposizione ai cosiddetti *versi lirici*, organizzati in strofe e destinati ai *numeri musicali* (arie, duetti, cori, finali, ecc.).