

1

Premessa

L'interesse per la poesia è andato crescendo tra i lettori giovani in questi anni, nonostante essa resti una materia difficile da interpretare, e spesso non basti l'uso di raffinate tecniche di analisi per colpire nel segno. Questa guida, che è il frutto della nostra attività didattica nelle scuole secondarie, vorrebbe facilitare il compito, partendo dall'analisi delle strutture formali¹.

La prima domanda da porsi è se si possa giustificare una didattica che prescindendo totalmente dalle strutture formali qual è quella che è prevalsa nelle scuole fino a pochi anni fa. Anche chi è convinto che in poesia il “come si dice” coincida con il “che cosa si dice” tende poi, nell'insegnamento di testi letterari, ad arrivare subito al “che cosa vuol dire quel testo”. Forse perché questo livello di comprensione rientra nell'orizzonte di attesa degli studenti e dunque è più facile. Ma è anche il più deludente?

Se a suo tempo uno avesse voluto, per esempio, promuovere la campagna elettorale di Eisenhower poteva dire “Vota Eisenhower”, oppure inventare lo slogan “I like Ike”, come fu fatto. In questo caso l'efficacia del messaggio risiede tutta nella particolare organizzazione ritmica, fonetica e retorica del testo. Riprendendo l'analisi che ne ha fatto Jakobson² noteremo che il testo è formato dalla triplicazione del dittongo /ai/ ogni volta seguito da una consonante /l/, /k/, /k/. Dividendo l'emissione fonica in due segmenti ritmici – /ai/, /laik/ – si vede che essi rimano tra loro, e la rima è ad “eco”, in modo che l'oggetto (Ike) sia contenuto nel verbo che denota il sentimento (I like): “immagine paronomastica di un sentimento che involuppa totalmente il suo oggetto”. Ed anche il soggetto (I) è incluso nell'oggetto (Ike): “immagine paronomastica del soggetto amante involto nell'oggetto amato”. Aggiungerò che il testo opera una sostituzione del verbo atteso: non dice infatti “io voto”, o “vota”, ma “a me piace”, “io preferisco”, dice la causa per l'effetto, con una sostituzione metonimica che rende più efficace la conseguenza attesa. Di solito esempi di messaggi pubblicitari

¹ Mi propongo di verificare se l'analisi di testi poetici nei loro aspetti formali sia non soltanto una via obbligata per entrare nello spessore del loro significato, ma anche un metodo più interessante e produttivo nell'attività didattica.

² R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1985, pp. 190-191.

sono più facili con gli studenti per mostrare come agisce l'autoreferenzialità o, per semplificare, l'inseparabilità di forma e contenuto nella poesia.

Una obiezione più sottile all'approccio formalistico o strutturale ai testi letterari può venire dalla convinzione che, per esempio, i versi, le rime, le strofe non siano essenziali alla funzione poetica, perché esistono riconosciuti valori poetici altissimi senza quelle forme; in particolare le tendenze novecentesche e recenti pare mostrino un superamento di quelle forme e quindi confermino l'inessenzialità delle stesse. Dunque una didattica che ne prescinderebbe perderebbe sì qualcosa, ma non una cosa essenziale, solo un di più. Può essere corretto porsi il problema della essenzialità o inessenzialità della forma ritmica, metrica, strofica; ma la domanda non può essere se si possa fare poesia senza rime ecc., posto così il problema non è impostato correttamente, intanto perché la risposta è sì, non solo all'interno della poesia classica greco-latina, che è senza rime, ma anche all'interno della tradizione italiana, specialmente recente. La domanda corretta è invece: qualora io voglia fare uso delle rime, l'identità fonetica della terminazione (omoteleuto)³ deve necessariamente implicare una relazione? Hopkins diceva: "equivalenza di suono implica equivalenza semantica" per somiglianza o per dissimiglianza⁴.

Analogo discorso si può fare per il ritmo, per il numero delle sillabe, per la forma e il numero delle strofe, come vedremo. In altre parole non è legittimo chiedere se sia necessaria una determinata forma per conseguire un risultato poetico, ma, invece, quale effetto quella forma produca, qualunque essa sia, una volta impiegata dall'autore. Se la rima attua un parallelismo di suono in posizione marcata, e il parallelismo di suono attiva una comparazione per somiglianza o per dissimiglianza (Hopkins), questa è la funzione "strumentale" di cui si serve il poeta, ma nulla vieta che egli si serva di altri strumenti o che attui la stessa funzione con altri mezzi. Ciò valorizza le restrizioni culturali, e perciò storiche, che di tempo in tempo hanno dominato la realizzazione della funzione poetica, senza peraltro negare la libera creatività in sé di tutte, potenzialmente, le forme poetiche.

Sulla seconda questione, se il Novecento abbia estromesso certe forme tradizionali e quindi ne abbia implicitamente dimostrato l'inutilità, o al massimo una utilità aggiuntiva e subalterna, prima di rispondere vediamo alcuni testi.

Se manca la divisione in sillabe e l'indicazione degli ictus, significa che è lasciato questo compito al lettore.

Le sillabe in ictus sono indicate da numerini grassetto, inoltre i simboli usati sono:

^ sinalefe e sineresi	enjambement
∨ dialefe	/ a capo
: dieresi	cesura

³ Omoteleuto: identica terminazione.

⁴ Da Jakobson, cit., p. 206.

Es. 1) Ungaretti, *Allegrìa, Levante*:

- v. 20 *Confusa ^acqua*
v. 21 *come il chiasso di poppa che odo*
v. 22 *dentro l'ombra*
v. 23 *del*
v. 24 *sonno*

Es. 2) Ungaretti, *Allegrìa, Girovago*:

- v. 6 *a ^ogni (oppure a ^ogni)*
1 2 3 1 2
v. 7 *nuovo*
1 2
v. 8 *clima*
1 2
v. 9 *che ^incontro*
1 2 3
v. 10 *mi trovo*
1 2 3
v. 11 *languente*
1 2 3
v. 12 *che*
v. 13 *una volta*
1 2 3 4
v. 14 *già gli ^ero stato*
1 2 3 4 5
v. 15 *assuefatto*
1 2 3 4
v. 16 *e me ne stacco sempre*
1 2 3 4 5 6 7
v. 17 *straniero*
1 2 3

Al limite, come si vede specialmente nel secondo di questi esempi, la versificazione sembra coincidere con la verticalizzazione del testo; ma se fosse così noi dovremmo ugualmente porci il problema di come funziona la versificazione in questo nuovo modo. Del resto non si fa fatica a notare nell'Es. 2 che si susseguono, dopo un trisillabo, due bisillabi, e poi tre trisillabi, un quadrisillabo, un quinario e un quadrisillabo, un settenario e un trisillabo.

Quindi, anche leggendo secondo la metrica più tradizionale, sembra evidente che vi sia un ordine, una simmetria calcolata e studiata. E si può notare, sempre all'Es. 2, che nel v. 7 *nuovo* rima col v. 10 *trovo*; che il v. 14 *già gli ero stato*, rima col v. 15

assuefatto, e che un rapporto almeno di assonanza per l'identità dei fonemi nasali più occlusiva dentale /nt/, e della vocale tonica, più la stessa occlusiva dentale, preceduta da liquida /ont/ /olt/, imparenta i vv. 9, 11, 13: v. 9 incONTro, v. 11 languENTE, v.13 vOLTa. Il “*che*” isolato a formare un verso (v. 12) trova un riscontro ancora più marcato nel “*del*” v. 23 dell'Es. 1.

Ma anche Ariosto e Dante vanno a capo in modo simile e per Ariosto non si tratta solo di esempi tratti dalle Commedie, dove sono assai frequenti, ma anche dal *Furioso*: si veda XLV, 1.

Es. 3) Ariosto, *Orlando Furioso*, XLV, 1, 5:
*Di questo esempio è Policrate e il re di
Lidia e Dionigi⁵, et altri ch'io non nomo.*

Es. 4) Montale, *Ossi, Arsenio*:
v. 58 *nell'ora che si scioglie, il cenno d'una*
v. 59 *vita strozzata [...].*

Es. 5) Montale, *Occasioni, Dora Marcus*:
v. 23 *in questo lago*
v. 24 *d'indifferenza⁶ ch'è il tuo cuore; forse*
v. 25 *ti salva un amuleto che tu tieni*

E si potrebbe continuare; e neppure manca il più classico esempio dell'a capo con tmesi:

Es.6) Montale, *La Bufera, Piccolo testamento*:
v. 18 *scuotendo l'ali di bitume semi –*
v. 19 *mozze⁷ dalla fatica, a dirti: è l'ora.*

Cosa vogliono provare questi esempi? Che bisogna andare molto cauti, prima di dire che il Novecento, almeno quello più illustre, ha abbandonato il sistema metrico e ritmico tradizionale, quello cioè che ha avuto vigore, dall'inizio del Trecento alla fine dell'Ottocento, in Italia. In ogni caso la domanda che occorre porre è: perché

⁵ Policrate, principe di Samo, ebbe grande fortuna ma finì crocifisso dai Persiani; il re di Lidia è Cresò, vinto da Ciro; e Dionigi tiranno di Siracusa, cacciato dal trono e costretto a fare il maestro di scuola: sono tutti esempi delle mutevoli sorti della fortuna.

⁶ Altrove Montale dirà “*divina indifferenza*” (*Spesso il male di vivere*), secondo la concezione filosofica, risalente a Epicuro e ripresa anche da Orazio, per la quale l'indifferenza è il supremo bene. “*Un cuore che non desidera nulla possiede tutti i beni del mondo*” (tradotto da Duché).

⁷ Tmesi è il taglio di “*semi mozze*” riferito alle ali dell'ombroso Lucifero, che scende sul Tamigi, l'Hudson e la Senna: i centri della civiltà occidentale.

Ungaretti o Montale vanno a capo in quei punti, dopo un “del”, dopo un “articolo”, dopo un “forse”? È per caso per fare dei bei versi endecasillabi? O quinari o trisillabi? Se sì con quale effetto? Se no con quale altro effetto? Non si può evitare questa polarizzazione. Il metro è uno dei modi con i quali il testo ritorna su se stesso; semmai la ricorsività, sia che si ripeta identica o no, può essere realizzata oggi con altri mezzi: con la semplice impaginazione, con gli spazi bianchi, con il gioco dell’interlinea, con il corpo dei caratteri, così come in altri tempi, ma in altre culture, si poteva realizzare con la musica, col numero delle sillabe, con l’allitterazione dell’incipit, col numero degli accenti, con l’alternanza di sillabe lunghe e brevi, eccetera. È probabile che non tutti i modi siano compatibili con i caratteri prosodici di quella tale lingua, perché la metrica deve pur fare i conti con la struttura fonologica della stessa, ma noi intanto siamo testimoni di prodotti che dobbiamo analizzare, non siamo profeti di possibili modi che nessuno ancora ha sperimentato.

Specialmente potrebbe interessare la ricerca sull’origine delle forme poetiche nelle diverse culture: se essa sia musicale o piuttosto orale. Vi furono periodi in cui si è ritenuto che la musica fosse decisiva per la determinazione delle forme poetiche, ma oggi è più proficua una chiave interpretativa delle forme poetiche che ricerchi nei tratti distintivi dell’oralità la sua genesi.

Con il predominio dei media della visione, con l’universale digitalizzazione in atto, è possibile che cambino i modi di leggere e di fare poesia.

La partizione strofica nei testi del Novecento e il gioco delle simmetrie interne sono meno morte di quanto non sembri. Prendiamo Montale. Come noto le ultime raccolte a partire da *Satura* (1971) sarebbero quelle meno formalmente strutturate e più vicine alla prosa, se così si può dire. Ma non si fa fatica a notare una persistente disposizione strofica. Per esempio *Ex voto* è composta da sei strofe, le prime tre con cinque versi ciascuna e le successive tre, in crescendo, con 5, 6, 7 versi. Può essere utile verificare quante volte Montale ricorra a sapienti simmetrie in crescendo accanto a forme perfettamente bipartite. *Le stagioni* è composta da sei strofe: un verso di apertura, poi quattro strofe di otto versi ciascuna, poi una chiusa di quattro versi (cioè mezza strofa). Si noterà che le quattro strofe di otto versi corrispondono alle quattro stagioni. *Il genio* invece presenta le cinque strofe con la successione del numero di versi: 2, 3, 3, 4. *Un mese tra i bambini* è tutta di quartine, ottenute addirittura spostando tipograficamente anche solo una parola dal verso precedente. Non manca in *La Bufera* un esempio clamoroso come *La ballata scritta in una clinica*, dove le undici strofe realizzano questa successione di versi: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 6, 5, 4, 3, 1. Una struttura così provocatoriamente strofica, sia pure in maniera non rituale, nel senso che le strofe non hanno tutte lo stesso numero di versi e non hanno rime, non può non essere carica di senso: sta a noi scovarlo e valorizzarlo. Potremmo almeno dire che questa forma strofica agisce come un segno iconico che accentua il punto mediano del testo. Come vedremo questo è assai frequente in Pascoli, ma se occorre un nome più illustre, è anche in Leopardi. *La Ginestra* ha una forma ripartita in sette strofe; il passaggio teorico centrale è contenuto nella quarta strofa, cioè in quella che

sta spazialmente al centro. Non si può neppure dire che Montale faccia cose particolarmente rivoluzionarie, come si sa; eppure è proprio Montale che dice che bisogna strangolare le rime e i generi metrici.

Es. 7) Montale, *Satura*, *Le rime*:

- v. 1 *Le rime sono più noiose delle*
- v. 2 *dame di San Vincenzo: battono alla porta*
- v. 3 *e insistono. Respingerle è impossibile*
- v. 4 *e purché stiano fuori si sopportano.*
- v. 5 *Il poeta decente le allontana*
- v. 6 *(le rime), le nasconde, bara, tenta*
- v. 7 *il contrabbando. Ma le pinzochere ardono*
- v. 8 *di zelo e prima o poi (rime e vecchiarde)*
- v. 9 *bussano ancora e sono sempre quelle.*

Così, visto che vorrebbe negare le rime, incomincia con l'andare a capo dopo "delle" (v. 1), provocando una relazione di rima con l'ultimo verso (v. 9 "quelle"). Poi, in ordine chiastico, mette delle rime o quasi rime nei versi 2, 4, 7, 8: v. 2 "pOR-TA", v. 4 "soppORTAno", v. 7 "ARDOno", v. 8 "vecchiARDE". (Il chiasmo risulta dalle sdruciole dei versi 4 e 7 rispetto alle piane dei versi 2 e 8). Senza ulteriori analisi si vedrà quanto questa forma, che tenta di negare le rime, di allontanarle, di spostarle fuori sede, di barare, come dice Montale, sia tutt'altro che informale. Chi ha pratica didattica sa che i ragazzi, facendo qualche esercizio con una struttura semplice, come può essere una strofetta di canzonetta, si impratichiscono in poco tempo e fanno strofe a non finire, e allora le rime diventano una specie di automatismo di cui è difficile liberarsi. Chi ha provato sa che non è difficile fare rime; difficile è farle interessanti o dire cose interessanti. Si veda come un ragazzino delle elementari gioca con le rime:

tira un forte vento
porta via cappelli ogni momento
ma noi ci chiudiamo dentro
e così freghiamo il vento.

È chiaro che per professionisti come Montale è più sorprendente il gioco di smarcarle, quelle che sono interessanti, ed è anche un modo per rivitalizzare quelle rare che sono in posizione canonica.

Altri poeti agiscono in modo diverso. Può impressionare Pascoli che negli abbozzi manoscritti traccia spesso un reticolo di rime sul foglio bianco (anche undici in successione!); come dire che nel progettare la poesia i paletti fermi erano le parole in rima. Sembra quasi che egli avesse una proiezione anticipata dell'intero componimento, non nel suo svolgersi narrativo o concettuale (ciò che pure Pascoli usava fare in abbozzo) ma proprio nel suo strutturarsi strofico.

Fin qui si può dire che abbiamo visto come si sia evoluta la forma metrica da Pascoli a Montale. Ma per apprezzare di più le innovazioni gioverà ripassare la metrica tradizionale, quella che si è storicizzata in Italia dalla fine del Duecento all'inizio del Novecento.