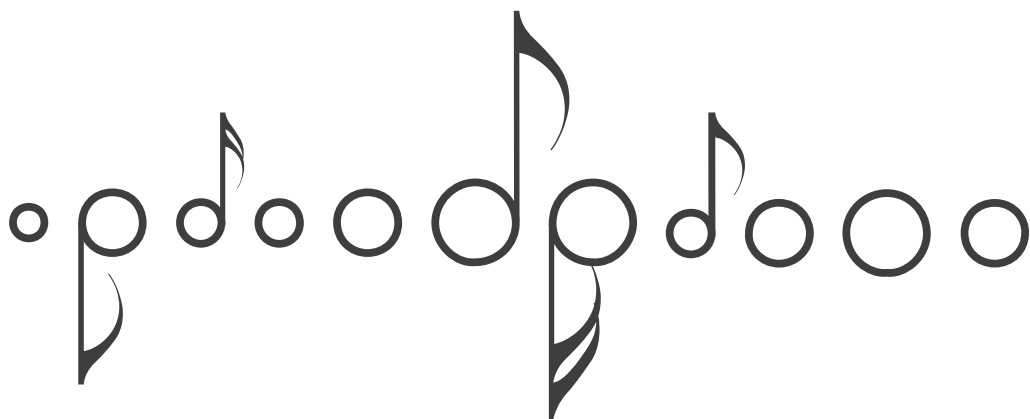


Paolo Bravi  
Teresa Proto

# L'endecasillabo cantato

Dalla metrica alla voce





**Paolo Bravi**  
**Teresa Proto**

# **L'endecasillabo** **cantato** **Dalla metrica alla voce**



---

This work was supported by the Open Access Publishing Fund of University of Cagliari, with the funding of the Regione Autonoma della Sardegna – L.R. n. 7/2007.L.R. n. 7/2007

# IL CAMPO

Collana di studi etnomusicologici in prospettiva interdisciplinare

---

## **diretta da**

Ignazio Macchiarella

Università degli Studi di Cagliari

## **Comitato scientifico locale**

Duilio Caocci

Università degli Studi di Cagliari

Clementina Casula

Università degli Studi di Cagliari

Paolo Dal Molin

Università degli Studi di Cagliari

Marco Lutzu

Università degli Studi di Cagliari

Marco Cosci

Università degli Studi di Cagliari

## **Comitato scientifico internazionale**

Maurizio Agamennone

Università degli Studi di Firenze

Ardian Ahmedaja

Universität für Musik und darstellende  
Kunst Wien, Austria

Enrique Cámara de Landa

Universidad de Valladolid, Spagna

Serena Facci

Università 'Tor Vergata' di Roma

Giovanni Giuriati

Università 'La Sapienza' di Roma

Kristina Jacobsen

New Mexico University, Stati Uniti

Laura Leante

Durham University, Regno Unito

---

L'etnomusicologia contemporanea avverte più che mai l'esigenza di far interagire la propria specifica "tradizione" di ricerche e analisi con altri modi di leggere e interpretare la complessità del fare musica. Un'interazione attiva, non più limitata a prestiti disciplinari bensì promotrice di vere e proprie integrazioni che innervano gli stessi fondamenti teorici e metodologici con l'obiettivo generale di contribuire a definire la musicalità umana come capacità di fare e dare senso alla musica. In questa prospettiva Il Campo delle edizioni Nota vuole richiamare la metafora di uno spazio fertile in cui seminare e coltivare insieme esperienze diverse di ricerca etno/musicologica, di studi letterari, sociologici, di antropologia culturale, mediologia, studi sul cinema, sul teatro e così via.

Tutte le opere pubblicate all'interno della collana vengono sottoposte a processo di doppia revisione anonima tra pari.

# Indice

|  |        |
|--|--------|
| Paolo Bravi / Teresa Proto   |        |
| Prefazione.....  | p. 7   |
| Luca Zuliani   |        |
| Qualche appunto sugli endecasillabi e la musica.....   | p. 16  |
| Teresa Proto   |        |
| Dalla parola al canto. Scansione e trattamento metrico-musicale<br>nell'endecasillabo cantato.....   | p. 29  |
| Stefano Versace  |        |
| Una nota sull'applicazione della "bracketed grid theory" al verso cantato.....   | p. 59  |
| Davide Daolmi  |        |
| Il modello ritmico della lauda in endecasillabi.....   | p. 68  |
| Pier Giuseppe Gillio   |        |
| Versi lirici in endecasillabi nel melodramma italiano (secoli XVII-XIX).....   | p. 84  |
| Riccardo Redivo  |        |
| La mutazione dell'endecasillabo nelle musicazioni pop italiane.....  | p. 106 |
| Leonardo Masi  |        |
| L'endecasillabo nella canzone italiana, prima e dopo i cantautori.....   | p. 118 |
| Claudio Così   |        |
| Usi e abbandoni di una 'logica endecasillabica' nel percorso creativo e<br>stilistico di Fabrizio De André.....  | p. 131 |
| Cristina Ghirardini  |        |
| L'endecasillabo cantato nel contrasto poetico in ottava rima e nel lirico-monostrofico:<br>artigianato della voce e rapporto con la tradizione letteraria..... | p. 151 |
| Marco Lutz   |        |
| Il trattamento dell'endecasillabo nel canto a tenore: il <i>ballu sèriu</i> di Orune.....  | p. 182 |
| Paolo Bravi  |        |
| Endecasillabi in tensione.....   | p. 225 |
| Nicole Casalonga   |        |
| L'endecasillabo cantato nel repertorio corso.....  | p. 247 |



Luca  
Zuliani**Qualche appunto sugli  
endecasillabi e la musica**

Ormai non resta molto dell'endecasillabo. D'accordo, nella poesia d'oggi ricorre ancora spesso; ma la poesia contemporanea è ormai confinata in una piccola nicchia e per di più, se decide di usare il verso italiano più nobile, lo fa di solito come recupero colto, spesso come riappropriazione post-moderna di una forma nobile ma disusata. Di conseguenza, c'è talvolta qualcosa di artificioso negli endecasillabi della lirica d'oggi: come se fossero fatti contando le sillabe, non d'istinto.

Dall'altro lato c'è la canzone, che a volte se ne riappropria. Di nuovo, però, è di solito un'operazione colta, che può venire compresa solo da una piccola parte del pubblico. Inoltre, come vedremo, c'è qualcosa che non torna anche nei moderni endecasillabi per musica. Anzi, sono ormai alcuni secoli che l'endecasillabo va poco d'accordo con le melodie più usuali.

Nonostante tutto questo, il verso più nobile della tradizione italiana ha ancora le sue ragioni, persino in musica. Questo intervento tenterà appunto di abbozzare un piccolo quadro complessivo dei rapporti fra endecasillabo e melodia nella tradizione italiana, in modo informale e, inevitabilmente, un poco frettoloso. Verrà talvolta ripreso e compendiato materiale che ho già pubblicato<sup>1</sup> e talvolta farò riferimento ad alcuni degli altri saggi qui presenti, che nei loro ambiti sono molto più informati e accurati di quanto mai potrei essere.

---

<sup>1</sup> Si rimanderà quindi necessariamente, anche per l'inquadramento generale, ai seguenti volumi: Zuliani 2009 e 2018a; e ai seguenti articoli: Zuliani 2012a, 2012b e 2018b.

## La competenza metrica e la musica

Per comprendere la situazione attuale, bisogna cominciare dalla moderna scomparsa della competenza metrica, ossia della capacità di creare e riconoscere i versi della nostra tradizione letteraria. Nel 1969 Gianfranco Contini, di fronte ai primi segni di un ritorno ai metri tradizionali nella poesia colta, scrisse poche righe che restano fondamentali:

[m]a non si dimentichi a quali lettori corrisponde l'attuale relativa restaurazione metrica: nei poeti detti «crepuscolari» al principio del secolo, quali Corazzini o Gozzano, è frequente l'anisosillabismo senz'altro non intenzionale; gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio, nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario. Non è più visibile il prezzo della libertà pagato da artefici pur esertissimi quale appunto Ungaretti.<sup>2</sup>

Il processo qui descritto è proseguito nei decenni successivi, fino alla situazione attuale: la percentuale di popolazione in grado di scrivere endecasillabi è davvero minima, a prescindere dal livello di istruzione. Un contemporaneo tenderebbe ad attribuire questa involuzione al sistema scolastico e a una minore attenzione verso la letteratura tradizionale. In realtà, non è affatto così: nel Medioevo e nel Rinascimento difficilmente si studiava letteratura o – tantomeno – metrica italiana a scuola o nell'università. Anche nei secoli successivi, non era affatto la scuola a diffondere la competenza sugli endecasillabi.

Come lo sappiamo? Semplicemente dal fatto che li usavano regolarmente anche coloro che non avevano studiato. Come scrive Cristina Ghirardini, nell'incipit del suo saggio compreso in questo volume, «L'endecasillabo è forse il metro più importante del canto tradizionale in Italia». Dagli stornelli alle ottavine, dagli strambotti o rispetti alle laudi in forma di ballata,

<sup>2</sup> Da Contini 1970: 593. Cfr. ad es. Beltrami 2011<sup>3</sup>: 157-158. Per la questione delle ipometrie in Corazzini e Gozzano, cfr. ad es. Zuliani 2009, p. 16n.



l'endecasillabo, per quanto spesso imperfetto, era il metro preferito di autori che di solito non avevano alcun tipo di istruzione scolastica. Com'è noto, il canto delle ottave e di altri metri endecasillabici sopravvive, tuttora, sia come residua tradizione popolare in alcune zone marginali o rurali sia come continuazione – ben vitale, per quanto circoscritta – degli antichi modi anche in ambienti urbani.

D'altra parte, la struttura ritmica dell'endecasillabo è faccenda complessa, difficile da studiare in astratto. Forse proprio per questo, fino al Rinascimento non ci risulta che nessuno, nemmeno i trattatisti, ne abbia mai parlato. Il primo a segnalare la questione, a quanto pare, fu Lorenzo de' Medici, che commentando i propri sonetti scrisse, quasi di sfuggita, le seguenti parole: «e che il nostro verso abbia i suoi piedi, si prova perché si potrebbero fare molti versi contenenti undici sillabe senza aver suono di versi o alcun'altra differenza dalla prosa».<sup>3</sup>

In pratica, secondo Lorenzo, gli endecasillabi con accenti ('piedi') non canonici si distinguono perché, nel sentire comune, non hanno 'suono di versi' e quindi sembrano prosa: un criterio empirico, basato sull'orecchio. Ma come veniva educato l'orecchio antico? Quando ho tentato di trovare testimonianze, ho dovuto constatare che la letteratura medievale e rinascimentale non si curava di spiegare simili cose. Ho trovato i primi accenni significativi solo nel Settecento inoltrato, più o meno quando nacque anche il moderno concetto di autobiografia.

I migliori esempi che ho trovato sono due e, in entrambi, non a caso, ha un ruolo essenziale la musica. Il primo è nelle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte,<sup>4</sup> il quale racconta che, da adolescente, pur avendo studiato soltanto in latino, decise un giorno di cimentarsi in un sonetto, del quale trascrive a memoria una parte. Dal punto di vista del metro, il risultato è impeccabile

3 Medici (de') 1991: 151. Cfr. Menichetti 1993: 387-390 e ad es. Beltrami 2010: 79.

4 Cfr. Da Ponte 2003: 6 e ss. e Zuliani 2009: 7-10.

ma Da Ponte nelle sue memorie non si cura nemmeno di notarlo: è un fatto scontato. Un altro era il suo problema: lo stile; tanto che – racconta – un suo compagno lo prese a lungo in giro perché i suoi versi assomigliavano a quelli che i ciechi usavano cantare lungo la strada. Da Ponte racconta che ci vollero molti mesi ma infine riuscì a «scrivere de' versi non interamente da cantarsi sul colascione». Questo riferimento ai ciechi e al canto rimanda a una pratica bene attestata: erano soprattutto loro (che inevitabilmente erano analfabeti) a cantare e improvvisare ottave di endecasillabi nei luoghi pubblici, cercando l'elemosina dei passanti.

Il secondo esempio riguarda Vittorio Alfieri. Un suo ex-segretario, Gaetano Polidori, in un libro di memorie ricordò alcuni episodi buffi o imbarazzanti a cui aveva assistito,<sup>5</sup> e uno riguardava proprio gli endecasillabi. Alfieri stesso, del resto, raccontò di avere avuto grandi problemi a imparare la lingua e i modi della letteratura italiana poiché la sua educazione si era svolta in francese. Nel caso specifico, Polidori, mentre scriveva sotto dettatura un sonetto, si permise di far notare ad Alfieri che uno dei versi aveva una sillaba in più. Questi reagì con rabbia e, prima di essere costretto ad ammettere l'errore, disse al suo segretario: «Quest'è un verso giusto, ma per lei bisogna prendere il violino ed intonarle la tiritera perché ne senta la misura». Non è detto che sia un resoconto fedele ma senz'altro vuole essere verosimile e il senso delle parole di Alfieri è il seguente: 'un ignorante come lei riconosce a orecchio un endecasillabo solo se è cantato'. Questa frase non avrebbe più alcun senso, se pronunciata oggi, per spiegare la struttura del verso a un incolto che, pressoché sempre, non ha più familiarità con le 'tiritere' tradizionali.

Anche nel Medioevo la situazione era uguale a quella che emerge da questi e altri esempi settecenteschi? Difficile da dire, ma l'ipotesi più economica, a mio parere, è la seguente: la competenza metrica diffusa, dal Medio-

---

5 Cfr. Polidori 1997: 89-91 e Zuliani 2009: 14-16.

evo fino all'Ottocento, nasceva da una pratica comune e condivisa, che al suo livello iniziale consisteva soprattutto nell'uso musicale dei versi.

A partire da questo, i poeti propriamente detti affinavano la propria tecnica in un contesto in cui la melodia non aveva più un ruolo significativo.

Tutto ciò era reso possibile dalla presenza di una musica molto diversa da quella a cui siamo abituati oggi.

## La musica degli endecasillabi

Agli inizi del Seicento nacque il melodramma, l'ultima grande creazione che pose l'Italia al centro della cultura europea. Il tipo di musica che ad esso si accompagnava è quello ancora oggi prevalente: grosso modo e con tutte le semplificazioni del caso, si può definire 'musica tonale'. Per quello che interessa in questa sede, la sua caratteristica più importante è la struttura ritmica: la melodia è divisa in battute, ognuna accentata in una posizione fissa.

In pratica, questa nuova musica ha un suo proprio ritmo, mentre per la tradizione precedente, fra Medioevo e Rinascimento, si parla spesso di 'musica logogenica': le melodie più pregevoli erano appunto quelle che rivestivano un testo e al testo si dovevano conformare, ricavando da esso le proprie frasi musicali e la configurazione ritmica. Se i testi erano in endecasillabi (e in settenari), a rime piane come la grande maggioranza delle parole italiane, la musica doveva adattarsi.

Con la nascita del melodramma, invece, l'endecasillabo e le melodie più cantabili – le 'arie' – cominciarono sempre più spesso a non andare d'accordo. Da un lato, le melodie richiedevano accenti in posizioni regolari e versi più brevi e agili, spesso con cadenze in battere; dall'altro, l'italiano faceva resistenza, innanzitutto perché avendo poche tronche fa fatica a chiudere il verso in battere, ma anche perché è una lingua tendenzialmente a 'isocronia

sillabica', cioè tende a contare il tempo con le sillabe, non con gli accenti come l'inglese o il tedesco; in più, è fatto di parole lunghe e piuttosto rigide nell'accentazione. Di conseguenza, un verso come l'endecasillabo, spazioso e privo di accenti obbligatori se non nell'ultima sede, corrisponderebbe al respiro ideale dell'italiano. Invece, le forme necessarie a questo nuovo tipo di musica – le forme 'chiabreriane' – senza musica suonano troppo monotone e cantilenanti perché devono forzare la natura della lingua, nelle cadenze e nel ritmo, per venire incontro alla regolarità degli accenti di battuta.

Nel melodramma, le forme tradizionali (endecasillabo e settenario) finirono per ritrovarsi confinate nei recitativi, dove il ritmo è più duttile, oppure nelle imitazioni di forme popolari che ancora corrispondevano al modello antico. Anche le eccezioni sono significative: ad esempio, Pier Giuseppe Gilio racconta, nel suo saggio incluso nel presente volume, che quando Verdi chiese endecasillabi per un'aria dell'*Aida*, specificò che li desiderava sempre accentati sulla quarta e sull'ottava: in pratica, gli endecasillabi 'melici' dovevano essere più monotoni rispetto ai versi letterari. La stessa cosa, molto più spesso, accadde al settenario, la cui diffusa variante 'melica' prevede una struttura ritmicamente più rigida e tendenzialmente giambica, con un accento di terza solo quando sia presente anche uno in seconda o quarta sede. Questa tendenza alla regolarità di accenti si attenuò soltanto verso la fine dell'Ottocento, quando la musica colta (solo la musica colta) cominciò a coltivare una maggiore asimmetria e una maggiore libertà ritmica e, quindi, poté di nuovo utilizzare più spesso versi ritmicamente non monotoni, endecasillabo compreso.

A livello basso, rimanevano ampiamente diffuse le antiche tradizioni, fino almeno all'Ottocento. Questa contrapposizione può avere esiti che, dal punto di vista moderno, sono paradossali: quando, in apertura della *Cavalleria rusticana*, compare Turiddu canta una 'siciliana' in dialetto per Lola, si tratta appunto di un'ottava di endecasillabi, la più tipica delle forme popula-

ri. In pratica, il metro più nobile della nostra tradizione compare in un'aria solo grazie alla citazione di forme popolari 'basse' in dialetto.

## Gli endecasillabi e la musica d'oggi

Oggi non resta molto della tradizione del melodramma e le poche nuove opere non sono legate a modi tradizionali o precostituiti di affiancare musica e testo. Se si vuole parlare di endecasillabi e musica a prescindere dai singoli casi specifici, bisogna quindi rivolgersi alla canzone. È quello che fanno alcuni fra i saggi di questo volume, ognuno da un diverso punto di vista. In questa sede bisogna invece tentare, con tutti i problemi e le semplificazioni del caso, un quadro complessivo.

Nella canzone d'oggi, quanto si è già detto per l'opera resta valido, e anzi si accentua: il ritmo dell'endecasillabo è troppo variabile per le consuete musiche attuali. Ciò non toglie che ogni tanto riaffiori, anche se, come emerge dai saggi che nel presente volume se ne occupano, si tratta quasi sempre di versi con una qualche forma di regolarità degli accenti, al contrario del modello originale. Un esempio secondo me molto marcato è *Eskimo* di Francesco Guccini, dove i versi, inizialmente irregolari, si assestano velocemente su una struttura endecasillabica. Si tratta però di endecasillabi costantemente giambici, a differenza di quelli tradizionali: sono quindi, semplicemente, un altro dei moderni consueti tipi versali per musica, costituiti da una sequenza di 'piedi' che battono in corrispondenza degli accenti musicali.

Un discorso abbastanza simile si può fare per un altro esempio celebre: *La canzone di Marinella* di De André. La struttura del verso è più duttile, ma comunque prevede un accento fisso in sesta sede. D'altra parte, il canto può permettersi figure metriche non previste nella poesia tradizionale: in uno degli ultimi versi, De André pone l'accento principale su un articolo: «e come

tutte **16** più belle cose», riuscendo così a permettersi un isolato endecasillabo *a minore* senza – in teoria – accento di sesta.

In ogni caso, nei testi di canzone con un ritmo più libero, come *Marinella*, tipicamente la lingua riprende un poco il sopravvento rispetto alle strutture della musica. Di recente m'è capitato di chiedere a un esperto una trascrizione musicale esatta di come De André canta la prima strofa:<sup>6</sup> il risultato è stato uno spartito esageratamente complesso dal punto di vista ritmico, molto distante dalla trascrizione semplificata che è riportata nelle edizioni ufficiali. La persona che ha compiuto il lavoro ha commentato che un simile spartito è però del tutto inutile dal punto di vista pratico: è troppo complesso e troppo soggetto a variazioni in ogni esecuzione. In casi del genere, spetta al cantante agire sul ritmo, introducendo una serie di variazioni che permettono di adattare gli accenti variabili della lingua alla regolarità della scansione musicale sottostante.

## La canzone vs la poesia

Sulla base di canzoni come *La canzone di Marinella*, sembra ancora esistere uno spazio, sia pure ristretto, per l'endecasillabo. Ma tale brano può servire anche come ottimo esempio di un problema più generale: i suoi versi non sono tutti corretti dal punto di vista della metrica tradizionale. Il primo e l'ultimo verso, infatti, sono dodecasillabi, o meglio 'endecasillabi ipermetri', come s'usa dire per i versi novecenteschi che iniziano come un endecasillabo regolare, ma poi aggiungono una sillaba in più nella parte finale.

È appunto una situazione, di tipo strettamente moderno, che sembrerebbe simile a ciò che accade in letteratura: anche un poeta, se desidera, oggi può introdurre irregolarità formali che fino all'Ottocento non sarebbero

---

6 Cfr. Zuliani 2018a: 63.

state in nessun caso ammesse. Se vuole ‘sbagliare’ un verso, è liberissimo di farlo, contrariamente a un poeta tradizionale. Allo stesso modo, non è giusto dire che la metrica di *Marinella* è imperfetta: De André ha ritenuto che questa soluzione fosse la più appropriata e il risultato lo conferma: non suona irregolare agli orecchi degli ascoltatori.

Non si tratta però della stessa cosa. Quest’ambito è appunto uno di quelli in cui più nettamente è visibile la differenza fra poesia e canzone. Nella poesia moderna, un autore è semplicemente libero d’essere metricamente irregolare quanto desidera: la secolare tradizione poetica italiana si è dissolta da tempo.

La canzone, invece, è una forma che ancora prevede rigide regolarità, ma con una novità essenziale: non sono più affidate alle strutture linguistiche, perché la musica ha preso il sopravvento. *La canzone di Marinella* è uno fra infiniti esempi: ogni verso occupa sempre due battute musicali e deve comunque adattarsi a ricoprire gli accenti e la linea melodica che tali battute prevedono. Di conseguenza, l’isoritmia di ogni verso (o meglio, di ogni frase musicale) è sempre perfetta, anche se le sillabe non tornano.

## La metrica della canzone moderna

Rispetto ai secoli precedenti, e anche rispetto alla tradizione del melodramma, il Novecento ha introdotto un’importante novità: di regola, prima si scrive la musica, poi il testo. Il mutamento incombente è già facile da scorgere a partire dalle opere della seconda parte dell’Ottocento, quando il compositore prese a guidare sempre più spesso il lavoro del librettista. Più si torna indietro nel tempo, più è improbabile che questo potesse avvenire. Metastasio, ad esempio, era a tutti gli effetti un poeta, i cui ‘drammi per musica’ furono di solito musicati nei decenni da molti compositori, che erano

nettamente più in basso nella gerarchia culturale, tanto che molte delle partiture non sono conservate.<sup>7</sup>

Oggi la situazione è per molti aspetti rovesciata: anche nel caso dei cantautori, di solito è la musica a precedere il testo e quindi a regolarne la forma. Questo è, banalmente, uno dei motivi per cui i moderni testi di canzone, di solito, rendono molto meno sulla pagina che ascoltati: le loro ragioni formali sono esterne alla lingua.

Di conseguenza, la musica deve fornire la regolarità della struttura complessiva. Difficile che in un simile contesto possano sopravvivere i canonici endecasillabi della tradizione: se c'è ogni tanto una sillaba metrica in più o in meno, e quindi una o più note in più o in meno, questa è una delle frequenti variazioni che qualunque linea melodica può sempre permettersi.

Tutto ciò ha una conseguenza importante: il primo e l'ultimo verso di *Marinella* non suonano irregolari al nostro orecchio perché, appunto, non lo sono, secondo la nostra attuale sensibilità. La regolarità che ormai ci aspettiamo in una canzone risiede altrove e non è necessariamente legata alla correttezza dei versi, che siano endecasillabi o no. L'‘anisosillabismo’ dei moderni testi per musica è quindi differente da quello della poesia e non significa affatto che la forma-canzone sia più libera.

Questo complica ulteriormente la vita al moderno endecasillabo per musica. Un altro esempio molto significativo, secondo me, è *Odysseus* di Francesco Guccini (2004). È un esempio isolato di testo composto nei tradizionali endecasillabi, del tipo più duttile (con alcuni quinari in posizione fissa). Guccini ha creato una melodia che riesce a rendere il ritmo variabile della lingua ma, inevitabilmente, risulta poco ‘cantabile’, nel senso più facile del termine, ossia poco orecchiabile.

---

<sup>7</sup> Cfr. Zuliani 2018a: 63, e per la situazione generale nei primi decenni del melodramma, anche dal punto di vista dell'uso dell'endecasillabo, Zuliani 2018b.



Una simile operazione, oggi, non è percepibile dalla stragrande maggioranza della popolazione. Sarebbe interessante provare a scoprire quanto sia ridotta la percentuale dei moderni ascoltatori di Guccini che siano in grado di riconoscere che si tratta di endecasillabi; e quanto è ancora più infinitesimale la percentuale di quelli che saprebbero distinguere all'ascolto un eventuale verso ipometro o ipermetro.

In pratica, nel nuovo sistema attuale, la regolarità versale non ha più ragione di esistere, perché un altro tipo di regolarità ha preso il sopravvento. Non a caso, è appunto la situazione contraria rispetto al Medioevo e al Rinascimento, quando gli endecasillabi assicuravano regolarità alla struttura (e quindi dovevano essere regolari), mentre la musica doveva adattarsi e, proprio per questo, pone seri problemi alle moderne trascrizioni perché non è divisibile nelle moderne battute isoritmiche e accentate in una posizione fissa.

Fra l'altro, nella canzone moderna, tutto questo comporta, come effetto collaterale, un diffuso rifiuto dell'isosillabismo per motivi estetici: come si diceva, nella lingua italiana, un verso rigidamente diviso in 'piedi'— cioè con un numero di sillabe fisso e con gli accenti metrici che si susseguono a ritmo regolare — risulta troppo cantilenante perché non corrisponde al modo in cui funziona di solito la lingua. Se la musica impone un numero fisso di accenti, a distanza regolare, bisogna trovare un modo per evitare la monotonia della filastrocca. Ciò si può ottenere con i piccoli e irregolari scarti di ritmo di cui si parlava per *Marinella*, ma più facilmente è ottenuto mantenendo gli accenti in posizioni regolari e variando il numero di sillabe atone fra un accento e l'altro. Ne risulta, in pratica, una metrica basata sugli accenti e non sul numero delle sillabe. Non è un caso che sia quella prevalente nella canzone inglese, dove però, come si accennava, è più appropriata alle caratteristiche della lingua.

## In conclusione

Il pessimismo sulle sorti dell'endecasillabo nella canzone non deve essere esagerato. Come forse si è potuto notare, il discorso fin qui condotto giunge a confermare un vecchio luogo comune, spesso trascurato in tempi moderni: l'endecasillabo è il migliore fra i versi della tradizione italiana, perché corrisponde al respiro naturale della lingua.

In realtà, in base a quanto detto finora, non è necessario che il verso ideale sia proprio un endecasillabo: servirebbe più in generale un verso lungo, con rime di solito piane, che conti la propria misura con le sillabe e sia privo di una struttura accentuale ripetitiva, pur mantenendo una qualche forma di regolarità ritmica che lo distingua dalla prosa. Quindi, può non essere un endecasillabo, ma la nostra tradizione non fornisce molte alternative. Va sottolineato che questo verso, che fosse cantato o no, si è formato in tempi in cui era la lingua a prevalere sulla musica, e non viceversa. Di conseguenza, è tuttora uno strumento potente quando si voglia scrivere un testo per musica dove siano le parole ad avere preminenza e dove, soprattutto, lo stile possa dispiegarsi senza le costrizioni della canzonetta, così da assomigliare al 'grande stile' della poesia moderna.

Inoltre, quasi naturalmente, tende a riaffiorare talvolta nelle moderne canzoni senza che l'autore ne sembri consapevole, o meglio, senza che sembri affatto preoccupato di ottenere o meno un tale risultato. Prendiamo ad esempio l'inizio di *Bartali* di Paolo Conte (1979): i versi sono in gran parte endecasillabi regolari, ma è stato fatto apposta? Di sicuro, le frequenti eccezioni (ad esempio «in questo giorno appiccicoso di caucciù», ipometro, o «che descriverti non saprei», ipometro nella stessa posizione) non stonano minimamente, ma anzi si giovano del contrasto con la regolarità di altri versi, dove la combinazione fra metrica tradizionalmente impeccabile e linguaggio moderno crea endecasillabi a loro modo memorabili: «Sono seduto in cima a un paracarro».

Nel complesso, tutti questi riaffioramenti dell'endecasillabo, che comprendano un singolo verso o l'intero testo, che siano quasi casuali o progettati a tavolino, sono tanto più preziosi proprio perché combinano le necessità della lingua italiana con il fascino (l'aura', si potrebbe dire) della nostra tradizione, sia letteraria, sia popolare.

## BIBLIOGRAFIA

- Beltrami, Pietro G. (2010) "Incertezze di metrica dantesca", *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XIII/1-2: 79-94.
- Beltrami, Pietro G. (2011<sup>3</sup>) *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Contini, Gianfranco (1970) *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in Id. *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino: 587-599.
- Da Ponte, Lorenzo (2003<sup>3</sup>) *Memorie - I libretti mozartiani*, Garzanti, Milano.
- (de') Medici, Lorenzo, *Comento de' miei sonetti* / a cura di Tiziano Zanato (ed. 1991), Olschki, Firenze.
- Menichetti, Aldo (1993) *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.
- Polidori, Gaetano, *La Magion del Terrore / con note che contengono le memorie di quattro anni nei quali l'autore fu segretario del Conte Alfieri* / a cura di Roberto Fedi (ed. 1997), Sellerio, Palermo.
- Zuliani, Luca (2009) *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna.
- Zuliani, Luca (2012a) "Poesia contemporanea e canzonette (dal punto di vista metrico)", *L'Ulisse*, 16: 202-211.
- Zuliani, Luca (2012b) "Che cos'è un verso oggi", *Stilistica e metrica italiana*, 12: 345-357.
- Zuliani, Luca (2018a) *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma.
- Zuliani, Luca (2018b) *Sul metro dei primi libretti d'opera*, in Alvisse Andreose, Giovanni Borriero e Tobia Zanon, con la collaborazione di Alvaro Barbieri (a cura) *La somma de le cose. Studi in onore di Gianfelice Peron*, Esedra, Padova: 287-296.