

La ragion d'essere della rima fra retorica e figuraltà<sup>1</sup>

Federico Di Santo  
Freie Universität Berlin

---

**Abstract**

Qual è il senso del ricorso alla rima in poesia? Qual è la sua funzione generale, la sua ragion d'essere? Scopo dell'articolo è proporre una soluzione a questa domanda ancora senza risposta, colmando una grave lacuna negli studi di metrica e teoria letteraria. Rilevata l'insufficienza, in tal senso, non solo delle funzioni comunemente attribuite alla rima, ma anche di una spiegazione storica più seria (la rima come compenso al livello troppo basso di artificialità del sistema metrico accentuativo rispetto a quello classico), la risposta è individuata analizzando, a livello teorico, il processo di pensiero innescato dalla rima. Costringendo il poeta a inserire una parola in genere poco pertinente al contesto, la rima richiede di *rendere pertinente* quella parola attraverso uno slittamento del discorso verso il metaforico, verso l'immagine lontana, analogica, ricercata, sfruttando tutte le risorse del parlar figurato. Questo suo meccanismo fondamentale (cui si dà qui il nome di «funzione figurale») fornisce una spiegazione davvero generale dell'artificio formale della rima nel connetterlo direttamente alla natura profonda dell'atto creativo e alla dimensione analogica e metaforica che è l'essenza stessa del linguaggio poetico.

What is the meaning of using rhyme in poetry? What is its general function, its *raison d'être*? The aim of this paper is to propose a solution to this unanswered question, filling a remarkable gap in the studies in metrics and literary theory. After a survey of why historical explanation (rhyme as compensation for the low level of artificiality of the accentual metric system compared to the classic one) are unsatisfactory, a proposal based on theoretical analysis of the thought process triggered by rhyme is outlined. Forcing the poet to use a word often scarcely relevant to the context in which it is collocated, rhyme requires to *make it relevant* through a shift to symbolic language, towards a remote, metaphorical, sophisticated imagery, by means of all resources of figurative speech. This essential process (called here “figural function”) provides a very general explanation of the device of rhyme, linking it directly to the deep nature of the creative act and to the analogical and metaphorical dimension, where the essence of poetic language lies.

---

**Parole chiave**

Senso della rima, tasso di figuraltà, metaforicità, retorica, metrica

---

**Contatti**

federico.disanto84@gmail.com

---

<sup>1</sup> This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 699899.



Marry, I cannot show it in rhyme; I have tried: I can find out no rhyme to 'lady' but 'baby', an innocent rhyme; for 'scorn', 'horn', a hard rhyme; for 'school', 'fool', a babbling rhyme; very ominous endings: no, I was not born under a rhyming planet, nor I cannot woo in festival terms.

(Shakespeare, *Much Ado About Nothing* V, 2)

## 1. La questione della rima: lo stato degli studi

Per quasi un millennio la rima è stata, nella letteratura occidentale, l'orizzonte stesso della poesia, fino a diventarne a tutti gli effetti sineddoche e sinonimo, a tal punto che nella *Commedia* dantesca il personaggio di Virgilio potrà designare perfino il proprio poema in esametri con l'espressione «la mia rima». Eppure, nonostante il carattere totalizzante del fenomeno (o forse proprio per questo?), se ci venisse chiesto quale sia il senso della rima in poesia, quale sia la funzione che l'ha resa per secoli indispensabile al discorso poetico, difficilmente – credo – sapremmo dare una risposta univoca e convincente. E quando la vulgata manca di risposte per simili fenomeni che pure appaiono ben individuabili e circoscritti, ciò significa in genere che gli studi specialistici sull'argomento non sono ancora arrivati a fornire risposte adeguate. Anzi, scorrendo i manuali di metrica anche più aggiornati e approfonditi e i contributi critici che affrontano questioni relative alla rima, ci si accorge che il più delle volte non ci si pone neppure la domanda. La rima è trattata semplicemente come un dato di fatto di cui non si è tenuti a rendere conto, come un fenomeno storico che si spiega semplicemente con la sua dimensione positiva, con la constatazione che c'è stato, senza che sia necessario interrogarsi troppo sul suo senso.

Non che si voglia negare utilità alle statistiche percentuali, all'analisi di campioni e ai confronti condotti sulla base rassicurante del numero – che nella metricologia sia classica che moderna, con l'avvento dei computer e dei repertori informatici, hanno celebrato il loro trionfo –, ma viene da chiedersi fino a che punto tali procedimenti riescano poi a comporsi in costruzioni di senso che davvero rendano ragione dei fenomeni studiati. A questa difficoltà se ne somma poi un'altra, un tipico rischio dello storicismo filologico: non importa tanto il senso dei fenomeni, quanto piuttosto la loro realtà storica da ricostruire con la massima fedeltà possibile. Non sarà un caso, allora, se l'approccio filologico alla metrica italiana e più in generale moderna ha concentrato la sua attenzione sullo studio facilmente quantificabile del dato ritmico, a scapito – vistosamente – dello studio di un fenomeno molto più evanescente come la rima; e anche quando si affronta la rima, non lo si fa quasi mai in termini generali, ma si tende sempre a circoscriverne l'analisi a un autore o a un ambito storico preciso, non per evitare la dispersività ma per storicizzare a tutti i costi, per reificare il fenomeno letterario in un fatto oggettivo, da consegnare a una descrizione puntuale.

A livello generale – se si vuole di teoria della letteratura –, nonostante l'imponenza del fenomeno, la rima è stata studiata poco e in maniera piuttosto disorganica, e i risultati ottenuti sono, nel complesso, non del tutto soddisfacenti. Ancor oggi, la definizione che si fornisce della rima la liquida quasi sempre in una mera descrizione della sua dimensione fonica, per passare subito a una classificazione tipologica, secondo un'impostazione che risale all'antica trattatistica provenzale. Nel migliore dei casi, si fornisce in aggiunta un

elenco delle sue funzioni nel testo poetico;<sup>2</sup> ma non sarà difficile accorgersi di come anche questo succinto catalogo di funzioni non sia affatto in grado di rendere conto del fenomeno millenario e fortunatissimo della rima nel suo complesso: tali funzioni costituiscono gli *effetti* che la presenza della rima può generare nel testo e non già la sua ragion d'essere, la sua motivazione generale, il suo 'perché'. Gli studi critici sull'argomento hanno fornito, insomma, solo delle spiegazioni parziali, asistematiche, valide unicamente per certi casi e non per altri, senza ancora arrivare a fornire una spiegazione complessiva ed esauriente del fenomeno che davvero renda ragione della sua millenaria fortuna e dimostri perché la rima sia stata percepita così a lungo come un elemento essenziale al discorso poetico.

Sarà utile allora, in via preliminare, ripercorrere brevemente la storia recente di tali acquisizioni critiche per valutarne i risultati conseguiti e le carenze tuttora riscontrabili. Naturalmente della rima si parla sin dalle sue origini, nei trattati relativi alla lirica provenzale (*Razos de trobar*, *Donatz Proensals*, *Regles de trobar*, *Doctrina de compoundre dictatz*, *Leys d'amors* e i due brevi trattati del manoscritto Ripoll 129) e, in ambito italiano, almeno a partire dai più antichi trattati che affrontano l'argomento della metrica, quelli di Dante e Antonio Da Tempo (ma alcune importanti indicazioni sono già nel *Trésor* di Brunetto Latini). Riguardo alla questione dei pregi e difetti della rima e della sua appropriatezza ai diversi generi poetici si discute di frequente fra letterati dal Cinquecento in poi, o almeno vi si fa spesso qualche cenno. Ma per tracciare un quadro complessivo degli studi più recenti di carattere scientifico, possiamo partire dai primi decenni del Novecento per arrivare, in due parole, ai giorni nostri.

Originariamente, certo anche in relazione agli sviluppi della fonetica, si ha una concezione eminentemente *fonica* della rima, coerente, in fondo, con la definizione comunemente accettata: il caso più rappresentativo è Lanz, che spiega la rima in rapporto al ritorno delle frequenze sonore dei suoni vocalici. Un decisivo passo avanti è compiuto dai formalisti russi nel mettere in relazione questa struttura fonica con l'organizzazione *ritmica* del testo (Zhirmunskij, Tomaševkij ecc.), in particolare con la funzione di marcare la fine del verso. Quando si tenta di andare oltre la dimensione fonica o ritmica, però, l'approccio è quasi sempre impressionistico, generico, poco pregnante: si parla di musicalità, di 'arazionalità' della rima e altre simili categorie (ad es. Flora). Clark,<sup>3</sup> invece, considera ancora la rima come una difficoltà il cui superamento dimostra l'arte del poeta. Sarri spiega la rima come fenomeno di scansione ritmica del testo poetico in parallelo alla cadenza in una frase musicale. Un approccio non dissimile è ravvisabile anche in Fubini.

Successivamente, a partire da Wimsatt e Jakobson e poi più di recente con Lotman, si afferma una visione più matura e capace di arrivare a cogliere la vera portata del fenomeno con la concezione *semantica* della rima: la rima non è solo un fenomeno fonico o un elemento di organizzazione ritmica, ma genera anche delle interferenze fra le parole rimanti al livello del significato. Constatando, in polemica con Lanz, che «il mero ritorno alla vocale tonica (l'accordo o gamma tonale caratteristica di una vocale) non produce in genere altra emozione che la noia», Wimsatt sostiene una opposta concezione *semantica*:

---

<sup>2</sup> Le funzioni che più di frequente si attribuiscono alla rima sono: 1) *demarcativa*: favorire la percezione della divisione in versi; 2) *strutturante*: determinare le strutture strofiche; 3) *associativa*: associare tra loro le parole in rima (dunque anche i loro significati) sulla base della parziale identità di suoni; 4) *sintattica*: modificare l'ordine sintattico dell'espressione; 5) *fonica*: influire sull'espressione a livello fonico del significante (come avviene con l'allitterazione o l'omoteleuto).

<sup>3</sup> Si vedano in particolare i capp. 5. *Milton and the Renaissance Revolt against Rhyme*, 6. *The Rhyming Ancients*, 7. *The Difficulty of Rhyming* e 8. *Rhyme and No Rhyme* (105-210).

Si ammette comunemente che la rima abbia nella struttura metrica questa funzione di legare. Ma dove c'è bisogno di legare, deve esserci anche qualche differenza o separazione tra le cose che devono essere legate. Se sono già affini, è superfluo sottolinearlo con l'espedito della rima. Possiamo dunque dire che quanto maggiore è la differenza di significato tra le parole-rima, tanto più efficace e appropriato sarà l'effetto di legatura. (196)

Seguono la stessa linea anche Jakobson e Lotman. Quest'ultimo afferma:

Il fenomeno della struttura del verso, in ultima analisi, risulta sempre un fenomeno di significato. Questo è particolarmente chiaro nell'esempio della rima. (146)

Egli ne fornisce dunque una nuova e più adeguata definizione:

La rima è una coincidenza sonora di parole o di loro parti, con marcata non coincidenza di significato, relativamente alla posizione nell'unità ritmica. Questa definizione abbraccia anche la rima tautologica, perché a differenza dal discorso colloquiale, il linguaggio poetico non conosce una ripetizione semantica assoluta. (151)

In realtà l'individuazione di tale funzione semantica della rima, che negli studi si fa risalire in genere a Wimsatt e Jakobson, è in effetti già pienamente esplicitata prima di loro almeno da Tynjanov,<sup>4</sup> che ne fornisce un'analisi ampiamente sviluppata vent'anni prima, esaminando l'interferenza semantica fra le parole in rima:

L'importanza dell'elemento del confronto, nell'equiparazione, induce a considerare la rima alla stregua di una comparazione di genere particolare [...]. La sua importanza come leva semantica di grande forza è fuori discussione. (149)

Tuttavia è solo con Wimsatt e Jakobson che la concezione semantica della rima diventa, dagli anni '60 in poi, un'acquisizione generalizzata: possiamo ricordare, in questa direzione, almeno i rilevanti studi di Chatman, Levin e Cohen. Pur accettando pienamente la concezione semantica della rima, Cohen (97) insiste su un punto abbastanza condivisibile ma piuttosto sterile: la rima come antinorma del linguaggio corrente, che contribuisce a caratterizzare la poesia come *antiprosa*. Si tratta di una concezione senz'altro riduttiva nel fornire una mera definizione in negativo: è evidente, come vedremo meglio più avanti, che la rima marca una radicale divergenza dal linguaggio prosastico, ma è altrettanto evidente che non si può ridurre il suo plurisecolare contributo a una sorta di continua riaffermazione di tale alterità; piuttosto, bisogna individuare quale sia *in positivo* il contributo che essa fornisce nel caratterizzare la poesia in opposizione alla prosa. Chatman parte invece dal presupposto secondo cui «the function of rhyme in English verse is primarily metrical, that is, to help mark line endings», ma subito, rifacendosi a Wimsatt, ammette la sua dimensione semantica. Levin invece, considerando la rima, secondo la sua tesi principale, come uno dei possibili casi di *coupling* del linguaggio poetico, sostiene che essa non ha necessariamente implicazioni semantiche.

Recentemente, infine, si va affermando la tendenza a sottolineare – qualche volta, forse, con troppa disinvoltura – le implicazioni *intertestuali* della rima, seguendo, almeno in Italia,

---

<sup>4</sup> Cfr. in particolare i capp. *Il ritmo come fattore costruttivo del verso* (39-42) e *Il senso della parola poetica* (137-52).

un ottimo suggerimento di Segre (*Esperienze* 51-83), che parla di 'vischiosità' dei rimanti:<sup>5</sup> si vedano in tal senso i contributi di Antonelli, Pulsoni, Afribo, Punzi. Prospettiva interessantissima: la posizione particolarmente rilevata in clausola di verso e lo spessore 'materico' conferito alla dimensione sonora della parola dall'artificio fonico rendono la parola in rima di per sé altamente memorabile. Peccato che poi, più che studiare il potenziale di allusività della rima, cosa che si rivelerebbe verosimilmente molto produttiva, si tenda invece ad analizzare, al contrario, solo i sistemi di rime, la loro convenzionalità, ciò che già Tynjanov, quasi un secolo fa, chiamava «associazioni scontate», tali da implicare una «funzione suggestiva» della rima (138-42), per cui il primo membro lascia presagire il secondo: un'inter-testualità, insomma, come un fatto di *langue*, di codice, anziché di *parole*. Antonelli, ad esempio, afferma:

La ripetizione per ri-uso [*delle rime*] è la condizione normale, il "codice" addirittura, della poesia italiana (ma non solo) fino a Petrarca, e oltre. [...] Una volta scelta una rima vi sono alcuni lemmi che costituiscono più o meno consciamente, per il lettore (e l'autore) medievale (ma non solo), un vero e proprio "orizzonte d'attesa". (*Tempo* 177-202)

Seguendo questa linea, Afribo studia la rima del Duecento, che è in massima parte un secolo di rime facili, categoriali, poco interessanti come spunti intertestuali 'forti'. Confrontandosi con Dante, invece, Punzi evidenzia la funzione intratestuale più che quella intertestuale della rima. Una simile prospettiva è senz'altro utile per comprendere meglio, *sub specie metrica*, alcuni rilevanti aspetti della poesia italiana delle origini; ancor più interessante, e certo di rilievo più generale, è però analizzare il fenomeno che questi studi evitano deliberatamente: la funzione intertestuale innescata dalla rima in relazione a memorie letterarie 'forti', che rimandano a passi precisi di altre opere e che dunque sono ben più significative nel loro contributo alle strategie semantiche del testo poetico.<sup>6</sup>

Riassumendo, gli aspetti della rima maggiormente evidenziati dagli studi specialistici sono, dunque, quello fonico, quello ritmico, quello semantico e quello intertestuale. Ma già per quello ritmico l'analisi è in genere molto carente, limitando la funzione della rima a marcare la fine di verso, in modo da isolare e individuare l'unità ritmica. Essa è invece molto più di questo, è un fattore organico al sistema metrico stesso: ritmo e rima sono inscindibilmente legati nell'età della tradizione come elementi omogenei e interdipendenti pur nella loro diversità, per cui analizzare la struttura ritmica di un verso rimato senza tener conto della rima significa trascurare un fattore determinante per la stessa organizzazione ritmica del discorso, alterando i risultati. La rima, infatti, obbligando a porre a fine verso la parola della frase che soddisfa i suoi requisiti di parziale identità fonica, modifica e quasi determina l'*ordo verborum*; ma poiché nella metrica accentuativa il ritmo del verso dipende dagli accenti delle parole, modificare l'ordine delle parole significa influenzare in modo decisivo la sequenza ritmica degli accenti.<sup>7</sup> Lo studio di metrica volgare, pertanto, non

---

<sup>5</sup> La tesi è che il riuso intertestuale di un rimante significativo di un predecessore spesso porterebbe quasi spontaneamente a recuperare l'intera serie rimica.

<sup>6</sup> Sulla questione della funzione intertestuale della rima in questo senso, cfr. Di Santo, *Rhyme*; ottimi spunti, ma limitatamente a Dante, in Contini. Molti validi studi sulla rima, benché in massima parte su autori o periodi specifici, sono stati pubblicati anche da «Stilistica e metrica italiana»: Baldassarri; Berardi; Cappi; Gavagnin; Girardi; Lannutti; Mengaldo, *Serafino*; *Ottava*; *Pascoli*; Ranzoni; Tieghi.

<sup>7</sup> Questa connessione fra rima e ritmo è quasi sempre ignorata o passata sotto silenzio. Fra i rari casi in cui viene sottolineata, cfr. Wesling: «Since the relation of rhyme to reason is of combination as well as selection – rhyme exerting an influence on the arrangement of the rest of the line – rhyme and meter

dovrebbe mai limitarsi al ritmo prescindendo dalla rima, come molto spesso accade nei contributi specialistici: sarebbe senz'altro opportuno colmare tale sbilanciamento degli studi verso i fattori ritmici a scapito della rima e tornare a congiungere questi due aspetti nell'analisi.

Ma la rima è anche molto più di un fattore determinante per la ritmica della poesia tradizionale: essa, infatti, coinvolge direttamente le parole stesse, che per di più sono parole poetiche, dunque gravate di connotazioni e altre implicazioni testuali molto maggiori rispetto ai semplici segni linguistici del linguaggio naturale. La rima appare insomma, nel complesso, un grande fenomeno che ancora reclama una sua spiegazione complessiva e organica, che non la banalizzi come un mero dato di fatto ma al contrario la consideri come una struttura di senso. Cercheremo dunque, nelle pagine successive, di delineare un primo abbozzo di risposta a questo problema fondamentale: quale sia la ragion d'essere della rima. Per farlo, sarà opportuno risalire all'origine stessa della crisi della rima, al momento iniziale in cui si comincia a metterla in discussione, per vedere quali siano le ragioni del rifiuto e quanto siano valide.

## 2. Alle origini della crisi della rima: la proposta di Trissino

Entro il quadro del classicismo rinascimentale, le questioni di metrica hanno un peso senz'altro molto rilevante, data la radicale diversità della metrica moderna da quella antica: l'intento di rifondare generi classici come la tragedia, la commedia e l'epica va incontro al problema imprescindibile di trovare una forma metrica a essi adeguata ed efficace nel fornire, in metrica italiana, il miglior corrispettivo possibile delle forme metriche antiche. Se dunque i tentativi di metrica barbara restano sperimentazioni occasionali senza seguito, come quella dell'Alberti, e la natura accentuativa della metrica italiana è di fatto universalmente accettata in quanto connaturata alla lingua e desunta da una tradizione ormai consolidata, non altrettanto si può dire per la differenza più vistosa (non a caso rispecchiata dal suo stesso nome, secondo l'etimologia più accreditata) dei *rhythmi* volgari rispetto ai *metra* latini e greci: la rima, appunto. In fondo, tanto la metrica quantitativa quanto quella accentuativa rispondono, seppur in maniera molto diversa, alla stessa finalità di conferire al discorso un andamento ritmico riconoscibile e ripetibile; la rima, invece, appare come un artificio non solo del tutto nuovo e peculiare delle lingue volgari (benché di eredità mediolatina), ma soprattutto volto ad assolvere a una funzione strutturante assolutamente priva di qualsiasi parallelo nella metrica classica. I versi della tradizione romanza, dunque, non sono mai realmente messi in discussione, mentre l'istituto della rima suscita nel Cinquecento un dibattito piuttosto ampio riguardo a diverse questioni, la principale delle quali è se la rima debba essere accettata o meno in una letteratura italiana che ormai aspira alla dignità delle letterature classiche.

interanimate each other wherever they are found together» (63). Per il resto, nonostante il titolo, il saggio non verte sulla rima se non secondariamente (si veda in particolare la sez. 2: *Device: Aspects of History and Structure*, 35-98), prendendola solo come caso emblematico del rapporto tra letteratura e modernità come categoria storico-culturale: la tesi del libro è infatti che «in the ways it is distorted, employed directly, or significantly omitted, rhyme is the representative of all structural devices in the modern period» (134).

Proprio negli anni del classicismo di stampo aristotelico si presenta alla letteratura volgare, tanto nella teoria quanto nella prassi poetica, la questione dei versi sciolti,<sup>8</sup> ossia appunto della rinuncia all'istituto della rima in vista di un riavvicinamento alla metrica classica. L'ambito in cui il verso sciolto avrà maggiore fortuna – affermandosi come una delle forme canoniche – sarà senz'altro quello teatrale, dove esso sembra molto adatto a rendere il fluire del discorso parlato in modo abbastanza simile al trimetro/senario giambico, ma naturalmente la questione riguarderà anche – seppure con esiti decisamente meno fortunati – la poesia epica.

Tanto per il teatro quanto per l'epica – tralasciando alcuni dubbi precedenti due-trecenteschi, storicamente ininfluenti<sup>9</sup> – la novità viene proposta con coscienza per primo da Trissino,<sup>10</sup> con l'esempio rispettivamente della *Sofonisba* e poi dell'*Italia liberata dai Goti*, composte appunto in versi sciolti. La proposta avanzata dal letterato vicentino nella prassi poetica in queste due opere è anche esplicitamente giustificata in sede teorica: nella *Sesta divisione* della sua *Poetica*, dopo aver ribadito, con Aristotele, che l'esametro è il verso che meglio si adatta alla poesia epica (Aristotele, *Poetica*, 1459b, 31ss.) e dopo aver ricordato la soluzione dantesca della terza rima e quella dell'ottava, Trissino prende le distanze da entrambe in favore dell'endecasillabo sciolto, come verso italiano che meglio si addice a fare le veci dell'esametro epico:

Io poscia, volendo scrivere in questa lingua la nostra Italia liberata da' Gotti, la quale è materia d'arme, ho voluto lasciare le terze rime che trovò Dante e parimente le ottave trovate dal Boccaccio. Perciò che non mi pareano atte a materia continuata, sì per lo accordare spesso le desinenze dalle quali nasce una certa uniformità di figure, sì eziandio perché in esse si convien sempre avere relazione da dui versi a dui versi, o ver da tre a tre, o da quattro a quattro, o da otto a otto, e simili; la qual cosa è totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle costruzioni. E però levai di accordare le desinenze e ritenni il verso, cioè lo endecasillabo, per non essere in questa lingua altra sorte di versi che siano più atti a materia continuata né migliori di quelli, essendo lo endecasillabo (come dice Dante) superiore a tutti gli altri versi di questa lingua, sì di occupazione di tempo come di capacità di sentenzie, di vocaboli, e di costruzioni. [...] Et in questa tale qualità di versi siamo stati imitati da molti, e diconli versi sciolti per essere liberi dal convenire accordare le ultime desinenze, laonde sono attissimi a tutti e poemi dragmatici. Questo adunque sarà il verso che secondo il parer mio allo eroico si conviene.

L'argomento avanzato da Trissino per rifiutare la rima in poesia epica verte dunque sulla concezione classica di tale genere poetico come *carmen continuum*: se gli esametri dell'epica greca e latina sono del tutto irrelati tra loro dal punto di vista metrico, l'endeca-

---

<sup>8</sup> Per una buona ricostruzione del dibattito cinquecentesco sui versi sciolti in sede teorica, cfr. Steadman; specificamente sull'epica, cfr. anche il datato e piuttosto sintetico articolo di Williams, ma soprattutto l'ottimo articolo di Borsetto, che fornisce un esauriente *excursus* storico del dibattito relativo alla forma metrica appropriata all'epica in volgare dai dialoghi *Della poetica* del Daniello (1536) fino a Tasso.

<sup>9</sup> A proposito di tali precedenti – privi della coscienza storica di un'innovazione metrica, in quanto, ad esempio, mero effetto della perdita delle rime in traduzione – cfr. Sansone: il principale testo in questione è il poemetto anonimo duecentesco il *Mare amoroso*, su cui cfr. Segre (*Mare; Natura*).

<sup>10</sup> In commedia il primo a ricorrere al verso sciolto fu notoriamente l'Ariosto con i suoi endecasillabi sdruciolati: dopo i primi tentativi in prosa, la sua prima commedia in versi, il *Negromante*, fu abbozzata nel 1509, terminata nel 1520, riscritta e rappresentata nel 1528. La *Sofonisba* di Trissino è invece composta nel 1514-15 e pubblicata nel 1524.

sillabo rimato, al contrario, individua necessariamente una struttura strofica (aspetto, peraltro, di ascendenza lirica, non epica) che segmenta e articola il fluire dei versi in maniera «totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle costruzioni», il che è chiaramente un aspetto fondamentale per la poesia narrativa. Inoltre la rima è immediatamente collegata all'effetto di *dolcezza* e *vaghezza*, e dunque senz'altro adatta alla poesia lirica o alle sezioni liriche della poesia drammatica, i cori<sup>11</sup>, mentre proprio per questo motivo è controproducente al conseguimento dello stile alto e magnifico dell'epica, sentito come ben lontano, poiché più austero ed elevato, dalla dolcezza lirica. In quanto innovazione medievale e, almeno in origine, popolareggiante, la rima non può che essere guardata con sospetto dai sostenitori più intransigenti – come appunto Trissino – di un ritorno al classicismo antico, e di conseguenza rifiutata per quei generi – teatro ed epica eroica contrapposta al romanzo cavalleresco – che si intendeva rifondare modellando sugli esempi antichi con la maggiore fedeltà possibile.

Ma se il verso sciolto ebbe un ampio successo nel teatro rinascimentale, non altrettanto accadde per il suo impiego in poesia epica, dove, pur non mancando chi approvava la proposta di Trissino,<sup>12</sup> l'ottava continuò a essere senz'altro la forma metrica più fortunata non solo tra i fautori del romanzo, ma anche tra i sostenitori del poema eroico di ispirazione classica. La critica principale che fu rivolta alla scelta di Trissino riguardo all'epica già dai suoi contemporanei – tralasciando quella banalizzante della difficoltà del ricorso alla rima per un testo molto esteso<sup>13</sup> – si ricollega proprio al successo che il verso sciolto aveva avuto invece nel teatro: già lo stesso Trissino infatti, nella prefazione alla sua *Sofonista*, spiegava perché la rima fosse inadatta alla tragedia sulla base di un argomento del tutto diverso da quello addotto in seguito per l'epica, ossia che l'estrema artificialità di tale pratica contrasta non solo con la mimesi del linguaggio parlato propria del teatro, ma soprattutto con l'espressione spontanea del dolore e con il *pathos* aristotelico:

... ed il dolore manda fuori non pensate parole, onde la rima, che pensiero dimostra, è veramente alla compassione contraria.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Trissino, *Poetica*: «Ben è vero, che ne i Cori de le Tragedie, e de le Commedie, e ne le materie, che trattano di amore, e di laudi, ove la dolcezza, e la vaghezza specialmente vi si richiede, esse rime con le sue regole non sono da schivare, ma vi si denno ricevere, et abbracciare, per esser membra principali di essa vaghezza, e dolcezza».

<sup>12</sup> Fra gli altri si possono ricordare, ad esempio, Muzio, *Tre libri di lettere in rime sciolte*: «Più sono atti à la lira che à la tromba / i ternari e le stanze» e ancora: «Et è la mia sentenza, che l'impresa / alte e superbe senza suon di rima / debbian trattarsi», e anche lo stesso Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, e sposta per Lodovico Castelvetro*, il quale nel commentare il passo sopra citato di Aristotele sull'esametro non manca di puntualizzare che il verso eroico «dee essere tessuto con una catena, che non sia spezzata, ma continuata» e poi che «tale è la catena del verso heroico della lingua greca e della latina, ma non già tale la catena dell'ottava rima della lingua volgare trovata, come si crede, da Giovanni Boccaccio».

<sup>13</sup> Cfr. Sperone Speroni, *Sommarii e Fragmenti di Lezioni in difesa della Canace recitate nella Accademia degli elevati in Padova*: «Certo non conclude ciò altro, salvo che per essere essi poco esercitati nel far versi, l'obbligo della rima, non sapendo esse liberarnela, li spaventò».

<sup>14</sup> Scrive in proposito Barilli: «Riflessione straordinaria, veramente inaugurale di una psicologia "moderna", pronta a contestare dalle radici l'arma di mediazione fornita per lunga abitudine dalle parole, dallo strumento della retorica» (39). Tale riflessione di Trissino, in effetti, limitatamente all'ambito teatrale, sarà ampiamente condivisa e, come nota Barilli, non manca di acutezza. Anche in questo caso, tuttavia, sarebbe opportuno fare una precisazione: in realtà non è tanto la spontaneità nell'espressione del dolore a risultare ostacolata dalla rima, quanto piuttosto la sua espressione *scenica*, ossia il suo essere parte di una rappresentazione drammatica attualizzata sotto gli occhi dello spettatore: certamente si

Ma se il verso sciolto è sentito come particolarmente adatto alla stilizzazione artistica del linguaggio parlato sulla scena e all'espressione spontanea dell'emotività del personaggio teatrale (diversamente da quanto avverrà nel teatro classico francese), proprio questa sua qualità lo rende invece decisamente inadatto allo stile alto e ricercato della poesia epica: come scrive Giraldi nel *Discorso intorno al Comporre dei Romanzi* (1554), i versi sciolti sono «convenevolissimi alla scena» in quanto

liberi e sciolti da ogni pensiero, e pareano nati per lo parlare comune. [...] E (per dir il parer mio) tengo molto torto il giudizio di coloro [Trissino], ch'hanno trasportati questi versi dalla scena alle materie grandi, alle quali se mancano le rime, manca tutto quello che dee far riuscire grato tutto il componimento.

e ancora:

Ma debbono esser questi versi sciolti in tutto dalle rime nelle commedie; ché i versi con le rime sono più lontani dal parlare di ogni dì, di tutti gli altri, portando con loro maggior pensiero che gli altri non fanno.

Proprio la forte artificialità della rima, insomma, che la rende inadatta alla mimesi della parola parlata nel teatro, la rende per converso maggiormente adatta del verso sciolto al genere epico e al suo stile elevato, ricercato, per definizione lontanissimo dalla lingua parlata che invece il teatro intende sempre, in qualche misura, imitare. La corrispondenza tra esametro ed endecasillabo sciolto che Trissino proponeva come l'approssimazione migliore e più filologica del verso eroico appare invece a Giraldi un'approssimazione solo apparente, inappropriata proprio in relazione all'aspetto più importante, ossia l'appropriatezza al livello stilistico del testo.<sup>15</sup>

Oggi possiamo dire, *ex post*, che la soluzione metrico-stilistica elaborata da Tasso per il suo capolavoro ha dato senz'altro ragione ai sostenitori della rima contro Trissino, almeno quanto all'epica (non si può dire lo stesso per il teatro, che però è indubbiamente meno vincolato a una formulazione poetica e sin dalla sua rinascita cinquecentesca ha sempre oscillato fra poesia e prosa). La splendida soluzione della *Liberata* di una nobilitazione dell'ottava cavalleresca verso un linguaggio epico-lirico di stampo petrarchesco, pur filtrato attraverso la sintassi virgiliana e lo stile magnifico del petrarchismo dell'arcadico, ha mostrato perentoriamente come la *dolcezza* e la *vaghezza* dell'artificio eminentemente lirico della

converrà che la rima non è d'ostacolo all'espressione del dolore per i dannati della *Commedia* dantesca, ad esempio, dove si è fuori da un contesto teatrale. Riguardo alla questione della spontaneità sollevata dall'affermazione di Trissino bisognerebbe tener presente che in contesti di *mimesis* letteraria la metrica – e in particolare la rima – rientra senz'altro fra gli elementi convenzionali per i quali è richiesta al fruitore una sorta di 'sospensione dell'incredulità': la rima pertiene al livello della *dizione* e non a quello della *rappresentazione*. D'altronde, che l'incisione di Medoro nella grotta da cui origina la pazzia di Orlando, pur essendo in arabo, sia riportata nel testo del *Furioso* in un'ottava di cesellati endecasillabi italiani non crea naturalmente nessuna difficoltà; qualche difficoltà in più sorge appunto nel teatro, dove l'attualizzazione del testo nella recitazione inevitabilmente porta i due livelli ad avvicinarsi e interferire. Torneremo su questo punto più avanti.

<sup>15</sup> La posizione di Giraldi fu anticipata già da Daniello nei suoi dialoghi *Della poetica* del 1536 (pubblicati in Weinberg, vol. I, 229-318), dove per la prima volta è posta esplicitamente la 'questione metrica' del poema eroico in volgare: «A me pare che non solamente non si debba quel verso eroico chiamare che è senza rima, ma né verso ancora, e specialmente essendo la rima un'armonia che il verso volgare ha in più che il latino».

rima non siano affatto incompatibili né con la materia dell'epica, né tanto meno con il suo stile alto e con la sua ricerca della continuità narrativa. Anche il carattere popolareggiante e ironico dell'ottava, ancora così vivo nella *medietas* stilistica del *Furioso*, mostra di non essere affatto connaturato a quella forma metrica: in particolare il distico finale, luogo per eccellenza dell'ammiccamento ironico di Ariosto a causa del sapore popolareesco della rima baciata, poteva perdere del tutto tale carattere di leggerezza facendosi al contrario costantemente, come in Tasso, il punto di *innalzamento* del tono, della *gnome* morale o esistenziale di stampo petrarchesco: versi ariosteschi come

che nei calci tal possa avea il cavallo  
ch'avria spezzato un monte di metallo.

oppure quelli dell'uscita di scena di Angelica dal poema 'gambe all'aria'

levò le gambe et uscì de l'arcione  
e si trovò riversa sul sabbione.

lasciano il posto, in Tasso, a espressioni sempre sorvegliatissime e spesso austere, attente a soffocare ogni spinta alla leggerezza di tono e all'ironia cui la rima baciata sembrerebbe invogliare:

ché nel mondo mutabile e leggero  
costanza è spesso il variar pensiero.

Ne gode e superbisce. Oh nostra folle  
mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!

Probabilmente quella dell'endecasillabo sciolto per l'*Italia liberata* non fu una scelta felice, per quanto abbia comunque avuto anche fra grandi autori un certo seguito (dal Tasso del *Mondo creato*, a Milton, fino ad arrivare a Parini). Ma entro la poesia epica rinascimentale l'abbandono della rima si è rivelato senza dubbio una proposta fallimentare. Se il poema di Trissino è sempre apparso arido, impoetico, troppo vicino alla prosa, tanto da lasciare costantemente, alla lettura, l'impressione di una mera versificazione di un testo storiografico, questo in buona parte si deve proprio alla mancanza della rima e del suo contributo all'elaborazione stilistico-espressiva del testo.

Senza dubbio si può dire, infatti, che il semplice endecasillabo, senza rima e senza strutture strofiche, non è affatto sufficiente a fare le veci dell'esametro greco e latino: la brevità del verso moderno rispetto a quello classico, la molto maggiore semplicità della sua strutturazione interna, i ben più forti vincoli nell'*ordo verborum* dovuti alla perdita dei casi (che limitano drasticamente l'ampia libertà concessa del frequentissimo iperbato classico) e soprattutto la varietà decisamente minore di sequenze ritmiche possibili nella metrica accentuativa rispetto alla metrica quantitativa fanno sì che il proposito di far semplicemente corrispondere i due tipi di verso a livello funzionale rimanga una pura velleità, una pretesa azzardata e troppo fiduciosa. Quando nel passo sopra citato della sua *Poetica* concernente i pregi dell'endecasillabo Trissino riprende e riscrive e anzi quasi traduce Aristotele,<sup>16</sup> come

---

<sup>16</sup> Trissino, *Poetica*: «... e ritenni il verso, cioè lo endecasillabo, per non essere in questa lingua altra sorte di versi che siano più atti a materia continuata né migliori di quello, essendo lo endecasillabo (come dice Dante) *superiore a tutti gli altri versi di questa lingua, sì di occupazione di tempo come di capacità di sentenzie, di vocaboli*

spesso in quel testo, egli mostra chiaramente di voler presentare l'endecasillabo come l'esatto corrispondente moderno dell'esametro antico; ma il suo aristotelismo e il suo classicismo, a differenza che in Tasso, sono troppo spesso acritici: l'*auctoritas* del passato è *a priori* superiore, senza neppure che ci sia bisogno di verificarne la compatibilità con il presente. Se i grandi autori classici mostrano nell'uso l'eccellenza dell'esametro e Aristotele la sancisce in sede teorica, tanto basta per dover senz'altro cercarne il corrispettivo moderno (l'endecasillabo): una volta individuato, ogni ulteriore elemento di diversità (la rima) risulta superfluo, sovrabbondante, ingiustificato, e pertanto deve essere rifiutato senza neppure chiedersi se abbia un suo senso.

### 3. La funzione storica della rima a livello di codice

Abbiamo dunque evidenziato la debolezza degli argomenti che sono all'origine del progressivo rifiuto della rima, e la mancanza, dietro di essi, di una vera riflessione complessiva sul suo ruolo in poesia. Ma torniamo ancora al dibattito rinascimentale per cercare, ora, delle indicazioni che ci aiutino a cogliere *in positivo*, nella sua piena portata, il ruolo che la rima gioca nel testo poetico: nel sottolineare quanto l'endecasillabo sciolto sia «convenevole» al teatro per la sua vicinanza al parlato, Giraldis osserva, parafrasando una considerazione di Aristotele sul trimetro giambico:<sup>17</sup>

... non è alcuno per basso ed ignorante ch'egli sia che scrivendo lettere famigliari non cada (non sapendo ciò che si faccia) in qualche verso sciolto, tanto è ella famigliare questa sorte di versi al parlare, ed allo scrivere di ogni dì, e tanto lontana dall'armonioso e soave del verso convenevole all'eroico.

In un altro suo trattato, il *Discorso intorno al comporre delle Commedie e delle Tragedie* (1554), egli esprime di nuovo lo stesso concetto:

[*Sulla scena*] debbono esser i lor ragionamenti così simili al parlar famigliare che paia che altrimenti non si ragionerebbe tra amici e domestici, se di tali cose si avesse a parlare, tra quali non cade uno sdruciollo ogni giorno una volta. Ma bene ce ne cadono infiniti di quelli d'undici sillabe. E però mi pare che questi siano quelli nei quali si debba comporre lodevolmente l'una e l'altra favola, facendo quelli della commedia simili a ragionamenti popolare-schi, e quelli della tragedia a grandi e reali.

e in un passo già citato aggiunge che «i versi con le rime sono più lontani dal parlare di ogni dì, di tutti gli altri, portando con loro *maggior pensiero* che gli altri non fanno». Ora, a parte il dibattito specifico sulla forma metrica più appropriata al teatro e all'epica, queste osservazioni sono interessanti proprio riguardo alla rima in generale, a livello teorico: Giraldis coglie infatti un aspetto fondamentale della rima, ossia il suo alto livello di artificialità, la sua nettissima lontananza dalla lingua d'uso;<sup>18</sup> ma l'osservazione più interessante è che

*e di costruzioni*» [corsivo mio]; cfr. Aristotele, *Poetica*: «il verso eroico è tra tutti i metri il più composto e solenne, e per questo è in grado di ospitare al meglio glosse e metafore» (1459b, 31ss.).

<sup>17</sup> Cfr. Aristotele, *Poetica*: «ai giambi, che imitano moltissimo la conversazione, si adattano le parole che si userebbero nel discorso» (1459a, 11).

<sup>18</sup> Scrive ancora il Giraldis nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*: «la rima è tutto quel dolce, e quel soave armonioso che possono avere i nostri versi. E tolta la rima dal verso se ne rimane egli tanto simile all'orazione soluta che non par verso, tanto egli è senza grazia, senza dolcezza e senza dignità eroica. E

tale lontananza implica «maggior pensiero», ossia una maggiore complessità a livello compositivo che si riflette poi in una maggiore portata di pensiero, di significato. Come avviene in ogni sistema semiotico (qual è anche il linguaggio poetico), ogni elemento di complicazione che viene introdotto nel sistema non è mai fine a se stesso, ma – tanto più se viene poi recepito come un elemento di codice – serve ad aumentare le possibilità di significazione. La difficoltà, il complicarsi del linguaggio non sono *ostacoli* alla significazione – per lo meno fino ad una certa soglia di ‘saturazione’ – ma sono al contrario suoi *veicoli*. Per fare un parallelo musicale, il progressivo complicarsi dell’armonia nella musica occidentale attraverso la graduale introduzione di nuovi accordi dissonanti autonomi (quella che Schönberg chiamava progressiva «emancipazione della dissonanza») vale a garantire maggiori possibilità espressive al compositore, non certo a rendere più difficoltoso il processo creativo. Così anche l’istituto della rima, se fosse stato solo un orpello stilistico senza una sua ragion d’essere, sarebbe stato abbandonato ben prima della rivoluzione romantica e forse non si sarebbe mai affermato. Se invece si è affermato è perché, come dice Giraldi, porta con sé «maggior pensiero», ossia: ha un senso.

Ma qual è dunque il senso della rima? Per approfondire la questione saltiamo in avanti al momento iniziale della sua crisi definitiva. Scrive Leopardi nello *Zibaldone*:

Ne’ versi rimati, per quanto la rima paia spontanea, e sia lungi dal parere stracchiata, possiamo dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima, e talvolta un terzo di quello, e due di questa, talvolta tutto della sola rima. Ma ben pochi son quelli che appartengono interamente al solo poeta, quantunque non paiano stentati, anzi nati dalla cosa.

Posta in questi termini, l’osservazione di Leopardi sembra notare un difetto della rima, il suo sottrarre libertà d’espressione al poeta, e questo è certamente in relazione al progressivo abbandono della rima sistematica ravvisabile nella sua produzione. Ma leggiamo questa osservazione in termini semiotici: che cosa si dice in effetti in queste poche righe? Si dice che, per quanto concerne la rima, il sistema semiotico dell’italiano letterario (la *langue*) condiziona e vincola l’effettiva possibilità espressiva (la *parole*): il che significa semplicemente che ne garantisce ed incrementa le possibilità di significazione, ossia assolve alla funzione propria del *codice*. Così ad esempio, nel linguaggio naturale, la limitazione della libertà di associare in serie le parole (sintassi) permette un aumento delle possibilità di significazione, mentre un’ipotetica libertà assoluta nell’associare le parole senza alcun vincolo che la limiti equivale alla totale assenza di significazione. O per fare di nuovo un parallelo musicale: il fatto che nel linguaggio tonale alcune successioni di accordi siano permesse ed altre no fa sì che le prime siano dotate di senso e costituiscano la base dell’armonia tonale, il che semplicemente non potrebbe avvenire se qualsiasi successione fosse egualmente permessa (su questo punto, in sostanza, verte la critica strutturalista di Lévi-Strauss alla musica atonale e al presunto strutturalismo musicale dei postweberniani) (40ss.).

Con la rima avviene qualcosa di molto simile. Chiunque abbia anche solo una vaga idea tanto della metrica classica quanto di quella moderna sa bene quanto il sistema antico fosse più complesso e più ricco di quello elaborato in seno alla cultura romanza, per il semplice fatto che la prosodia quantitativa del latino e del greco permetteva sequenze e combinazioni ritmiche molto più numerose e varie rispetto alla prosodia accentuativa delle lingue

però non conviene egli al poema che molta grazia e molta dignità ricerca: le quali cose non si possono trovare in verso che più s’assomigli al parlare d’ogni dì».

romanze. Naturalmente la connessione tra la crisi della metrica classica quantitativa e l'insorgere della rima è ben noto e in fondo storicamente piuttosto evidente, se solo si considera la sostanziale sovrapposizione delle prime attestazioni di un uso sistematico della rima e la perdita della quantità vocalica nel latino tardo. Tuttavia la funzione che solitamente si attribuisce in questo caso all'affermarsi della rima è quella di contribuire al «rafforzamento dell'unità del verso» (Gasparov 139) e più specificamente di fungere da marcatore di fine verso, in particolare in contesti anisosillabici: la debolezza e la fluidità della struttura ritmica nelle prime forme di poesia romanza rendono certamente molto importante mancare con chiarezza la fine del verso per garantire senza equivoci l'individuazione e dunque l'unità dei singoli versi.<sup>19</sup> Ora: che questa funzione abbia giocato un ruolo rilevante o persino determinante nella poesia romanza delle origini è indiscutibile. Ma l'affermarsi della rima come fenomeno generalizzato in poesia non può accontentarsi di una simile spiegazione. Essa infatti sin dalle origini riguarda non solo le forme metriche anisosillabiche ma anche e soprattutto quelle sillabiche, il che impedisce di generalizzare una simile spiegazione. E soprattutto, se la rima si fosse storicamente affermata in virtù della sua funzione demarcativa, il successivo imporsi della metrica isosillabica avrebbe dovuto comportare un indebolimento della rima o persino la sua graduale scomparsa. Si è invece verificato l'esatto contrario: l'isosillabismo, che da solo basta ad individuare con chiarezza i versi anche solo all'ascolto (tanto più se con il costante ausilio della melodia, ad essi sempre associata nella produzione trobadorica in cui rima e isosillabismo sono definitivamente codificati), ha comportato non già l'abbandono ma l'istituzionalizzazione della rima nella poesia romanza. Pertanto la spiegazione non può considerarsi soddisfacente.

Il ruolo decisivo giocato dalla rima agli albori della poesia volgare è in realtà di qualcosa di più sottile di questo. Mettendo da parte il rapporto con la musica, pur decisivo in origine, credo che si possa individuare una spiegazione più precisa anche entro il solo sistema metrico. La differenza tra metrica quantitativa e accentuativa nell'organizzare la ritmica del discorso poetico – messa sempre in relazione all'insorgere della rima, ma senza poi spiegare in modo esauriente con quale ruolo – appare evidente in un'ottica, se vogliamo, di teoria dell'informazione. Mentre la prosodia quantitativa, infatti, garantisce due possibili valori (breve o lunga) ad *ogni* sillaba di ogni parola, combinabili in modo molto vario, la prosodia accentuativa per ogni parola oppone la sola sillaba tonica a tutte le altre sillabe atone nel loro complesso, indistintamente, garantendo un numero di possibili combinazioni pari al solo numero delle sillabe di ogni parola (in quanto potenzialmente toniche): soltanto rispetto ai monosillabi, dunque, i due sistemi risultano equivalenti, dando luogo entrambi a 2 possibilità (breve/lungo contro tonico/atono), mentre già con i bisillabi si avranno rispettivamente 4 possibili combinazioni contro 2 (o tutt'al più contro 3 se si ammette la possibilità di bisillabi atoni), con i trisillabi si arriva a 8 contro 3, con i quadrisillabi addirittura a 16 contro 4 combinazioni:<sup>20</sup> naturalmente nella metrica classica non tutte le possibilità teoriche saranno poi ammissibili, a seconda dello specifico metro adottato (cosa che avviene d'altronde anche per l'endecasillabo regolare con i suoi due accenti obbligatori di 4<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>), ma la sproporzione resta comunque evidente. In breve, laddove il sistema classico aveva a disposizione due possibili valori per *ogni* posizione metrica, quello romanzo può solo stabilire l'*ordine* (per di più non del tutto libero, dunque con ulteriori limitazioni) di poche posizioni rilevate (*ictus*) entro la sequenza delle sillabe metriche. È chiaro

<sup>19</sup> Tale tesi è difesa da Canettieri (521ss.), mentre è rifiutata, ad es., da De Cornulier, *Rime e Cause*.

<sup>20</sup> *Bisillabi*: combinazioni quantitative: 1) ∪∪ 2) -- 3) ∪- 4) -∪ ; combinazioni accentuative: 1) ∪- 2) ∪∪ [3] ∪∪]. *Trisillabi*: combinazioni quantitative: 1) ∪∪∪ 2) -∪∪ 3) --∪ 4) -∪- 5) ∪-∪ 6) ∪∪- 7) ∪-- 8) ---; combinazioni accentuative: 1) ∪∪∪ 2) ∪∪∪ 3) ∪∪∪.

dunque perché, da un punto di vista strettamente metrico-ritmico, il nuovo sistema romanzo è di per sé estremamente più povero di quello classico. Per di più, la stessa tradizione alta della poesia italiana, a partire già da Dante e Petrarca, limita sostanzialmente le sue possibilità metriche a due soli tipi di verso, endecasillabo e settenario, contro qualche decina di *metra* del sistema classico: sproporzione che, d'altronde, è diretta conseguenza del netto scarto fra i due sistemi quanto alle possibilità combinatorie che permettono. Un sistema come quello romanzo, dunque, così povero dal punto di vista strettamente metrico, non garantisce in sé quel tasso minimo di artificialità necessario ad un sistema metrico per marcare la differenziazione 'tecnica' tra poesia e prosa:<sup>21</sup> tale differenza sarebbe sottodeterminata.

La rima interviene appunto a colmare questa mancanza: quello che è già in origine un artificio connesso alla perdita della quantità vocalica e dunque sillabica nel latino medievale viene recepito ed ulteriormente elaborato dalla poesia romanza, anche nella sua tradizione più alta, come un elemento fondamentale alla progressiva costituzione di una metrica autonoma, completa, soddisfacente. Il *tasso di artificialità* necessario a distinguere compiutamente e in modo netto la prosa dalla poesia era venuto meno insieme alle innumerevoli possibilità della metrica quantitativa: la rima, storicamente, ha avuto proprio il compito di tornare a complicare il quadro, ad innalzare il tasso di artificialità del discorso ritmico rispetto a quello della lingua d'uso. Se al parlante italiano, come nota giustamente Giraldis, capita spesso di formulare involontariamente sequenze che, metricamente, risultano equivalenti all'endecasillabo (cosa che avviene molto più raramente nella metrica classica: chi potrebbe mai pensare che l'esametro con cui iniziano gli *Annales* di Tacito sia casuale?), questo significa che la distinzione tra prosa e verso è troppo poco marcata dalla mera struttura metrica, persino da quella del verso più illustre.<sup>22</sup> La rima allora, introducendo, con l'identità fonica fra versi vicini a partire dall'ultimo accento metrico, un elemento di estrema artificialità rispetto alla lingua parlata, torna a innalzare nuovamente il livello di artificialità del discorso poetico e a marcarne più nettamente la differenziazione dalla prosa. Come scrive Giraldis: «i versi con le rime sono più lontani dal parlare di ogni dì, di tutti gli altri». In questo senso si spiega la sonorità decisamente arida, povera e prosastica dell'endecasillabo sciolto dell'*Italia liberata*, che lascia continuamente l'impressione di somigliare ad una versificazione, appena più ritmata, di una prosa storiografica. Nello sbarazzarsi con facilità della rima soltanto sulla base di un presunto recupero delle forme classiche, Trissino mostra di non aver riflettuto adeguatamente su questo punto, sul ruolo che la rima ha avuto storicamente nello sviluppo della metrica romanza.

Naturalmente, in seguito, il rapporto fra la rima e la sostituzione della metrica quantitativa con una metrica accentuativa è stato spesso evidenziato: già Hegel nella sua *Estetica* lo afferma in termini molto netti.<sup>23</sup> Ciò che nello specifico resta spesso poco chiaro, tuttavia, è l'effettivo ruolo giocato dalla rima in questo avvicendamento epocale: non è chiaro, mi sembra, che la rima non è tanto un effetto prodotto quasi accidentalmente dalla metrica

---

<sup>21</sup> Sulla funzione della rima nel caratterizzare la poesia in opposizione alla prosa, cfr. Cohen, che tuttavia radicalizza troppo il senso di questa opposizione riducendo la poesia ad una 'antiprosa'.

<sup>22</sup> All'origine dell'argomento, giustissimo, c'è di nuovo un passo di Aristotele, *Poetica*: «fu la stessa natura a trovare il metro idoneo: il giambo è infatti il metro più colloquiale, come prova il fatto che nella nostra conversazione ci capita di fare molti giambi e pochi esametri, e solo quando ci si allontana dal ritmo discorsivo» (1449a, 24ss.).

<sup>23</sup> Hegel: «Di tal genere sono, per es., i versi francesi ed italiani, a cui manca interamente il metro e il ritmo della poesia antica, cosicché ci si cura qui solo di un numero determinato di sillabe. Come unico compenso possibile per questa perdita compare qui la *rima*» (1149).

accentuativa e dalla preminenza acquistata dall'ultimo accento del verso, quanto soprattutto un fattore organico alla dimensione *ritmica* della poesia in opposizione alla prosa. Essa non serve a ribadire continuamente la mera identificazione della poesia come non-prosa, come vorrebbe Cohen (cfr. *supra*), ma piuttosto a ripristinare nella poesia romanza un livello adeguatamente elaborato delle strutture metriche, di cui la prosa non dispone. Innalzando il livello di artificialità della dizione, la rima serve in primo luogo a sopperire alla carenza di stilizzazione ritmica della poesia rispetto alla prosa in una metrica non più quantitativa. Pur non essendo in sé un fenomeno ritmico, essa *funge* da fenomeno ritmico, organizza il discorso ritmico in opposizione a quello non ritmico; anzi, per secoli essa risulta essenziale al costituirsi del ritmo, forse ancor più della sequenza stessa degli accenti metrici (si pensi agli antichi endecasillabi di 5<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, ma pur sempre rimati), come dimostrano le antiche grafie etimologiche *ritma/risma*. Si è già detto come la rima, influenzando l'*ordo verborum*, contribuisca indirettamente, e tuttavia in modo decisivo, a determinare il ritmo del verso; ma anche al di là di questo, essa fornisce un suo contributo essenziale a creare quell'artificialità dell'organizzazione sonora del discorso che è il portato essenziale del ritmo in poesia rispetto alla non-ritmicità della prosa, e ne compensa la carenza entro il sistema metrico accentuativo. Per questo studiare la ritmica volgare prescindendo dalla rima, come si fa di norma, significa tralasciare un contributo determinante e dunque deformare il risultato.

#### 4. Il senso della rima a livello di espressione: la *funzione figurale*

Ma possiamo accontentarci di una simile spiegazione? Evidentemente no: essa si limita a motivare una correlazione fra rima e passaggio alla metrica accentuativa che è un dato pienamente acquisito. Con questo non siamo ancora arrivati a una spiegazione esauriente del *senso* della rima. Incrementare il livello di artificialità e stilizzazione del discorso poetico rispetto alla prosa è una funzione storica della rima inerente al sistema metrico, ossia alla lingua letteraria intesa come codice. Tuttavia, se la rima ha davvero una sua ragion d'essere, un senso, deve averla non solo nella lingua poetica ma anche, costantemente, nell'effettiva prassi poetica, nella realizzazione dei singoli componimenti, come funzione non più solo del sistema ma anche del testo: ossia come funzione non solo della *langue* ma anche della *parole* poetica. E le funzioni individuate in genere dai moderni trattati di metrica (demarcativa, strutturante, associativa ecc.; cfr. nota 1) sono per l'appunto funzioni testuali della rima. Tuttavia, come si è detto, esse di fatto non sono altro che meri *effetti* prodotti dalla rima sul testo, effetti per lo più circostanziati e contingenti, piuttosto che funzioni che davvero rendano conto della costante presenza della rima nel testo: ne descrivono le conseguenze più che spiegarne la motivazione generale, la ragion d'essere. E soprattutto nessuna di queste funzioni è connessa *di necessità* alla rima: i versi e le strofe erano perfettamente individuati nella metrica antica senza alcun bisogno della rima; le associazioni fra parole, idee o immagini si possono creare in molti altri modi (ad es. tramite dittologia, ossimoro, paronomasia ecc.); la funzione fonica è costitutiva anche dell'onomatopea o dell'allitterazione, per limitarci ai casi più evidenti, mentre nella rima è attivata solo occasionalmente. Ciò significa che nessuna di queste funzioni rende conto della ragion d'essere della rima: la loro corrispondenza con la rima è solo accidentale, non ha carattere necessario, dunque non è connessa con l'essenza di quel fenomeno.

Per cercare di individuare una simile spiegazione teorica generale della rima, al di là del suo ruolo storico nel passaggio dalla metrica quantitativa a quella accentuativa, possiamo di nuovo prendere spunto dal passo sopra citato dello *Zibaldone* leopardiano. Sottolineando

la forte artificialità della rima, Leopardi nota che il «concetto», ossia il pensiero poetico veicolato dai versi, è spesso in gran parte vincolato dalla scelta delle parole in rima, dei rimanti. Per precisare meglio, potremmo dire che quanto più la rima è rara (ossia quanto minore è il numero di parole rimanti fra loro che essa offre come possibilità di scelta), tanto più l'espressione del pensiero sarà condizionata dal minor numero di alternative. All'opposto, la rima altamente produttiva, quella cioè che fornisce un elevato numero di possibili rimanti, è quasi sempre una rima desinenziale,<sup>24</sup> e per ciò stesso facilmente percepita come banale (dunque 'stiracchiata', 'stentata', come dice Leopardi): pertanto richiede comunque una certa ricercatezza pur nella facilità, per evitare le soluzioni più scontate e mediocri. Ciò significa in sostanza una cosa molto rilevante, che è appunto ciò che sta dicendo Leopardi: *la rima condiziona fortemente l'immaginario*. È questo il vero punto centrale della questione. Tutto sta nel decidere come debba intendersi questo condizionamento, se come una mera limitazione della possibilità espressiva del poeta o al contrario, in una prospettiva più moderna e semiotica, come una complicazione della *langue* che, nel limitare le possibilità della *parole*, al tempo stesso ne incrementa il livello di significazione. Naturalmente nella prospettiva di epoca romantica della dissoluzione delle regole tradizionali in favore della spontaneità espressiva individuale, pur in uno strenuo difensore del classicismo contro la poesia romantica come Leopardi, il punto di vista non poteva essere che il primo; oggi, tuttavia, dopo lo sviluppo della semiotica, possiamo forse capire meglio il senso del secondo.

Analizziamo dunque, brevemente, questo secondo punto di vista. In che modo agisce la rima nel testo, in fondo? Essa agisce costringendo il poeta ad inserire a fine verso una parola scelta entro un gruppo ristretto di parole, individuato sulla base di un criterio che, rispetto al significato, è del tutto casuale, in quanto connesso alla sola struttura fonica – arbitraria – dei significanti. Qualcuna delle parole presenti nel gruppo (il «bacino di rime») potrà talvolta anche essere pienamente pertinente al pensiero poetico che l'autore sta formulando, ma questo è il caso più fortunato e relativamente raro. Più spesso, una volta scelta una delle parole in rima (non necessariamente la prima nell'ordine), la pertinenza delle successive al discorso non potrà che essere solo parziale e non di rado minima o nulla: questo porta inevitabilmente, e anzi costringe, a dover elaborare maggiormente la dizione per esprimere il pensiero poetico, in modo tale da adeguarlo a contenere quella parola in sé non immediatamente pertinente. Ciò, come dicevamo, comporta delle conseguenze a livello di immaginario. Da una parte la libertà espressiva è limitata, poiché il poeta è costretto ad inserire una parola scelta fra poche, molte delle quali niente affatto pertinenti. Dall'altra però tale limitazione, *costringendo ad adeguare il pensiero poetico alla presenza di quella parola*, ha un effetto del tutto opposto, ossia di obbligare il poeta a «maggior pensiero», come dice Giraldi, al ricorso ad un immaginario più vasto e ricercato, spesso metaforico. Quanto più l'inserimento nel contesto di un dato rimante risulta difficoltoso, tanto più il poeta deve ingegnarsi per inserirlo nel suo discorso, e questo comporta subito uno slittamento del discorso verso la metafora, verso l'immagine ricercata, analogica, non letterale, in breve precipuamente poetica, dando così un notevole impulso al tasso di figuratività del testo. La semplice presenza della rima, insomma, determina sempre un aumento di quello che Francesco Orlando chiama *tasso di figuratività* del testo (59ss.).<sup>25</sup> In questo senso,

---

<sup>24</sup> La rima detta «sincategorematica» o «categoriale»: ad es. la serie *dolcezza, asprezza, bellezza* ecc.

<sup>25</sup> Naturalmente il riconoscimento della centralità dell'elaborazione figurale come carattere specifico del linguaggio poetico rimanda alla tradizione formalista-strutturalista e alla nuova retorica (come appunto in Orlando, per esplicita ammissione: 58, nota 1), sin dall'idea di arte come artificio o procedimento

dunque, la rima vale non già ad ostacolare, ma al contrario ad incrementare lo specifico del testo poetico in opposizione alla prosa e in particolare alla prosa non letteraria.<sup>26</sup> In alcuni casi questo fenomeno è evidentissimo, come ad esempio in Dante (cfr. Parodi; Baldelli; Punzi; ottimi spunti anche in Contini 83ss.):

[...] quando incontrammo d'anime una schiera  
che venian lungo l'argine, e ciascuna  
ci riguardava come suol da sera  
guardare uno altro sotto nuova luna;  
e sì ver noi aguzzavan le ciglia  
come 'l vecchio sartor fa ne la cruna. (*Inf.* XV, 16-21)

A partire da una parola comune e denotativa, «ciascuna» (senza che la si debba necessariamente considerare precedente alle altre nell'*inventio* per il fatto di essere la prima nell'ordine testuale, cosa che pure, in questo caso specifico, sembra plausibile), il grande poeta sa cercare nell'angusto bacino delle rime in *-una* due rimanti, «luna» e «cruna», ognuno dei quali fa germinare nella sua fantasia un'immagine analogica di straordinaria forza icastica, tale da far scivolare verso la figuratività un evento narrativo concretissimo – l'imbattersi in una nuova schiera di anime – che è fra l'altro senza dubbio il più ricorrente e il più consueto del poema, trasfigurando tale consuetudine e concretezza in qualcosa di unico, originalissimo e assolutamente individuale attraverso due similitudini straordinariamente realistiche e del tutto imprevedibili. Non c'è dubbio che entrambe le similitudini originano dalla scelta dei rispettivi rimanti, sono suggerite da essi, ma allo stesso tempo questo vincolo dovuto alla rima, anziché essere una limitazione alla libera espressione, è tutt'al contrario la *poca favilla* da cui *seconda* la *gran fiamma* della vertiginosa invenzione dantesca. O per fare un altro esempio evidente, in un altro passo la rima in *-ove* dovuta alla parola «move» dà luogo, nella successiva terzina, prima al più piano «nove», ma poi all'assai meno ovvio «dove», che in fine di verso si trasforma in sostantivo generando 'a ritroso' l'inaspettato e bellissimo paragone del verso intermedio:

del cor de l'una de le luci nove  
si mosse voce, che l'ago a la stella  
parer mi fece in volgermi al suo dove. (*Par.* XII, 28-30)

Quasi rovesciato negli esiti e molto meno evidente, ma solo perché dissimulato dietro il cesello della 'sprezzatura' *ante litteram* propria del suo stile, è lo stesso fenomeno in Petrarca (cfr. Bigi; Pulsoni; Afribo, *Canzoniere*), dove, coerentemente con le differenze di poetica rispetto al grande predecessore, esso intende sempre far apparire naturalissima e quasi spontanea l'immagine che pure tante volte è ispirata, suggerita o comunque senz'altro condizionata dalla rima:

L'ombra che cade da quel'humil colle,  
ove favilla il mio soave foco,

risalente a Šklovskij. Ciò ovviamente non significa che il riconoscimento della correlazione fondante fra rima e figuratività neghi in alcun modo l'importanza del contributo semantico della rima.

<sup>26</sup> In termini semiotici questo significa che la rima è un fenomeno di «iper-codifica», e come tale crea un «sottocodice»; tale sottocodice si afferma storicamente entro il codice (la lingua poetica) proprio perché riesce, funziona, ha un senso, serve ad aumentare le possibilità di significazione e di espressione. Per un'analisi della rima in quest'ottica, cfr. Di Santo, *Semiotica*.

ove 'l gran lauro fu picciola verga,  
crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle  
la dolce vista del beato loco,  
ove 'l mio cor co la sua donna alberga. (RVF 188)

Al pari che nel passo dantesco, seppure in maniera molto meno appariscente e icastica, anche le immagini coinvolte nella sirma di questo celebre sonetto originano tutte, si può dire, dalle tre coppie di rimanti scelte dal poeta (che infatti esprimono quasi sempre l'idea principale di ogni verso, l'elemento nuovo, o – come potremmo dire in termini linguistici – il «rema» di ogni enunciazione),<sup>27</sup> senza che questo sia affatto un limite all'espressione o alla libertà inventiva: al contrario, si tratta di un elemento che contribuisce in maniera fondamentale a stimolarle ed arricchirle, ad incrementare il loro livello di significazione e pregnanza poetica.

Si potrà obiettare che non sempre la rima genera la metafora o l'immagine ricercata, e che il caso di Dante, benché eccellente, non sia rappresentativo del fenomeno «rima» in generale, ma derivi da un'attitudine specifica e caratterizzante del suo genio poetico. L'esempio di Petrarca è già una parziale risposta: anche in assenza della metafora visionaria in favore di un immaginario uniforme e sorvegliatissimo, il verso è costruito a partire da una parola finale che, seppure non obbligata, dev'essere scelta in un ambito molto ristretto, per cui da tale scelta l'ideazione del verso o del passo è fortemente condizionata proprio nel suo farsi, nel momento dell'atto creativo. Ma il punto è proprio questo: tale condizionamento, a parte il caso fortuito e decisamente raro in cui le parole in rima sono tutte pienamente pertinenti al discorso, implica che almeno alcune di tali parole debbano essere *piegate al senso del discorso, costrette a dire ciò che non ci si aspetterebbe che dicano*. Ossia: non è il loro senso letterale, ovvio, banale ad entrare in gioco, ma un utilizzo indiretto, ricercato, che lancia ogni volta una sfida all'immaginario del poeta e lo obbliga a mettersi in moto: un utilizzo, appunto, necessariamente *figurato*.

Naturalmente lo scivolamento verso il metaforico, verso l'analogia, il paragone, la similitudine è spesso l'esito più interessante e poetico che deriva direttamente dalla necessità di rimare, ma non è certo l'unico: tutto il parlar figurato è chiamato in causa per fare la sua parte, per inserire un *traslato* là dove non c'è modo di usare il *proprio*, il *letterale*. Dall'iperbole alla metonimia, dalla litote alla sineddoche, dall'allegoria all'antifrasi, ogni tropo retorico può servire ad ottemperare all'obbligo della rima nel modo migliore, più elegante, più pregnante, più inaspettato, in definitiva più poetico.<sup>28</sup> Alcune tipologie di rima si fondano su

<sup>27</sup> Com'è noto, il «rema» di un enunciato, ossia l'elemento nuovo che si intende comunicare sullo sfondo del già noto («tema»), tende nella lingua ad essere individuato dal rilievo conferito dalla cosiddetta «dislocazione» (a destra o a sinistra) oppure dall'intonazione, distinguendo ad es. «oggi *ci vado*» (opposto a «non ci vado») da «ci vado *oggi*» (opposto a «domani»); si vede bene che, in un contesto poetico, la prominenza indiscussa dell'ultimo accento tonico del verso che individua la rima, insieme al fatto che il poeta è costretto a pensare il verso a partire dalla parola in rima, tende anche a investire questa parola della *funzione rematica*, facendone a maggior ragione l'idea da cui origina l'espressione nel complesso e dunque anche l'ideazione di tutto il resto: «Non fronda verde, ma di color *fosco*; / non rami schietti, ma *nodosi e 'nvolti*; / non pomi v'eran, ma stecchi con *tòsco*» (Dante, *Inf.* XIII, 4-6). Il rapporto privilegiato fra rima e «rema», che sembra un gioco di parole, è una questione che meriterebbe senz'altro di essere studiata, anche in relazione alla funzione semantica della rima a cui si è accennato.

<sup>28</sup> Qualche esempio di figuratività non prettamente metaforica originata dalla scelta della rima: antifrasi, «Godi, Fiorenza, poi che se' *si grande*» (Dante, *Inf.* XXVI, 1); simbolo, «Non lauro o palma, ma tranquilla *oliva* / Pietà mi manda» (Petrarca, *RVF* 230, 12-13); metonimia, «seguendo l'ire e i giovenil *furori* / d'Agramante lor re» (Ariosto, *Fur.* I, 1, 5-6); sineddoche, «e quindi uscimmo a riveder le *stelle*» (Dante,

una specifica figura: la rima identica sull'epifora, la rima equivoca sull'*aequivocatio*; il legame fra rime o serie di rime chiamato *rims derivativus* dai trattati provenzali è una forma di poliptoto. E anche quando la parola in rima non determina nulla di tutto questo, ma è utilizzata nel suo senso letterale, il verso sarà comunque concepito e costruito a partire dall'elemento più vincolato, interferendo in maniera determinante sia con l'immaginario che con l'*ordo verborum*: l'iperbato, il tratto più specifico e più tipico della lingua poetica tradizionale a livello stilistico, se nei versi classici era in stretta correlazione con gli schemi metrici, fin quasi ad esserne determinato, nella poesia ritmica invece, dove le sequenze accentuative sono molto meno vincolanti, dipende gran parte proprio dalla presenza della rima.<sup>29</sup> È stato detto, giustamente, che la rima porta a costruire il verso dalla fine (Antonelli, *Tempo* 150-51). Ma non è solo una questione di un punto di partenza; si tratta di molto più di questo. La rima infatti non induce soltanto un procedimento espressivo a ritroso: induce a un procedere a ritroso *a partire da un'idea specifica*, dal campo semantico di una certa parola, che per di più è in genere *non immediatamente pertinente* al contesto in cui deve essere inserita e pertanto deve essere *resa pertinente* attraverso le risorse dell'analogia e del parlar figurato. Qui sta il senso profondo della rima, la sua ragion d'essere: *obbligare a usare una parola poco pertinente al contesto significa obbligare nel complesso – se anche non in ogni singolo caso – all'elaborazione figurale del discorso, all'invenzione fantasiosa e idiosincratice alla banalità, in una parola alla creazione dello specifico poetico*. La rima, insomma, chiede di più al poeta, esige la poeticità.

Potremmo dire, allora, che il grande poeta in rima non è quello che sa evitare le rime facili, ma quello che talvolta sa rinunciare persino alle rime *pertinenti*: di fronte a una parola che, senza apparire banale, sia fortunatamente anche del tutto appropriata al pensiero poetico che egli viene dipanando, il grande poeta sa *scartarla* in favore di un'altra meno appropriata che però gli suggerisce un'immagine ardita, potente, inopinata. Dante, naturalmente, è il maestro indiscusso di quest'arte: non c'è dubbio che un esame comparato delle parole che sceglie di mettere in rima a fronte delle rime 'potenziali' scartate mostrerebbe quanto spesso egli abbia evitato una rima più pertinente al contesto di quella che poi effettivamente usa. Basti un esempio: «Le ripe eran grommate d'una muffa / per l'alito di giù che vi s'appasta, / che con li occhi e col naso faceva zuffa» (Dante, *Inf.* XVIII, 106-108; la prima rima della serie, al v. 104, è il raro *scuffa*). Ora, il contesto degli adulatori immersi nello sterco avrebbe immediatamente suggerito la rima *tuffa* o *attuffa* come palesemente pertinente (e coerente con i tanti altri verbi al presente del passo); Dante invece la scarta per completare la serie con un'altra parola non pertinente, *zuffa* (i peccatori di questa bolgia non si azzuffano), che è scintilla all'invenzione dell'immagine potentissima – fra sinestesia, metafora e personificazione – dei sensi che combattono con le sensazioni, tanto esse sono repellenti. A riprova del fatto che il poeta ha qui certamente *considerato e scartato* la rima

*Inf.* XXXIV, 139); litote, «che ritrarrà la mente che *non erra*» (Dante, *Inf.* II, 6); iperbole, «Qui mille immonde Arpie vedresti e mille / Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni» (Tasso, *Lib.* IV, 5, 1); allegoria, «Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro» (Petrarca, *RVF* 269, 1); hysteron proteron, «Tu non avresti in tanto *tratto e messo* / nel foco il dito» (Dante, *Par.* XXII, 109-110); sinestesia, «mi ripigneva là dove 'l sol *tace*» (Dante, *Inf.* I, 60); ossimoro, «Pascomi di dolor, *piangendo rido*» (Petrarca, *RVF* 134, 12). L'elenco è potenzialmente illimitato. Si noti come spesso la figura retorica che permette di inserire la parola in rima si riverberi sulla prima parte del verso («lauro o palma» origina da «oliva», «ire» da «furori», «mille immonde Arpie» da «mille / Centauri», «colonna» da «lauro», «pascomi di dolor» da «piangendo rido»), appunto perché ne influenza la costruzione e soprattutto contribuisce in maniera fondamentale all'*invenio*, all'elaborazione dell'immaginario.

<sup>29</sup> Un solo esempio, evidentissimo, di un fenomeno naturalmente pervasivo: «né si dimostra mai che per effetto, / come per verdi fronde in pianta *vita*» (Dante, *Purg.* XVIII, 53-54; per rimare con «unita» «sentita» dei versi precedenti).

pertinente *tuffa*, si noti come il termine riemerge, non piÙ in sede rimica, appena cinque versi dopo (v. 112), in un caso esemplare di quello che Orlando definisce «ritorno del represso formale» (55): «vidi gente *attuffata* in uno sterco». Che d'altronde il meccanismo della rima presenti una forte affinità con i processi associativi alla base del pensiero inconscio lo aveva notato giÀ Freud stesso, e Orlando lo ricorda di sfuggita proprio nella pagina in cui arriva alla definizione di «ritorno del represso formale» come «costante comune ai linguaggi rispettivi della letteratura e dell'inconscio» (55). La funzione figurale della rima, nel creare associazioni lontane, immaginifiche, analogiche, non è altro che un processo di «sostituzione simbolica» analogo a quello che, in psicanalisi e in particolare nei sogni, deforma il contenuto originario («latente») in contenuto effettivo («manifesto»). Proprio nel saldarsi, grazie alla funzione figurale, all'essenza profonda e in parte inconscia del processo creativo *in fieri*, la rima concede un accesso privilegiato ai contenuti latenti e repressi, diciamo pure psicanalitici, del discorso poetico: e questo non solo grazie alle associazioni in rima, ma anche e soprattutto alle rime *mancate* (che rivelano, per cosÌ dire, gli scarti compiuti dal pensiero poetico).<sup>30</sup>

La funzione figurale è, tra l'altro, il motivo per cui il ricorso alla rima è stato sempre problematico nelle traduzioni,<sup>31</sup> o per lo meno in quelle vicine alla concezione moderna di traduzione come resa quanto piÙ possibile fedele al testo in lingua originale. Le associazioni in rima di una certa parola nella lingua di destinazione saranno necessariamente del tutto diverse da quelle nel testo d'origine: la spinta verso la figuraltà propria della rima, allora, non solo costringe il traduttore a non poter facilmente rendere il testo in modo fedele, ma lo obbliga a una rielaborazione figurale *inappropriata*, lo obbliga a dover ricreare alcuni nuclei fondamentali a livello di *inventio* poetica, sostituendo una metafora con un'altra o un'immagine con una non del tutto coincidente; lo obbliga insomma a dover esercitare un ruolo creativo che esorbita da quello, molto limitato, che di norma gli spetta. Allo stesso tempo, la spinta all'invenzione stimolata dalla rima sarÀ costantemente frenata dal vincolo di non allontanarsi troppo dal testo da tradurre, non potendo cosÌ svilupparsi nel pieno del suo libero potenziale espressivo e finendo per risultare menomata e deformata nella sua essenza: una rielaborazione figurale non solo *inappropriata*, dunque, ma *inibita* e *malcerta*.

L'individuazione di questa funzione generale della rima in stretta relazione con l'immaginario e la figuraltà mi porta anche, collateralmente, ad una riflessione sul significato di una fondamentale espressione connessa con la stagione della grande fioritura iniziale della rima come artificio. Spesso infatti si discute sull'etimologia, ancora non del tutto chiara, della parola «rima»,<sup>32</sup> nella speranza che essa possa illuminarci sull'originario senso di questo artificio chiarendo la percezione che ne avevano coloro che per primi ne fecero un istituto regolare della poesia. Ma forse – senza nulla togliere al contributo euristico dell'etimologia – il suo significato in sé non è necessariamente illuminante: le espressioni tecniche in cui la parola è usata possono riuscire piÙ utili. E allora quale espressione sarebbe piÙ

<sup>30</sup> Su rima, psicanalisi e figuraltà si vedano le ottime pagine di Di Girolamo (81-86) che presentano molti spunti vicini alle idee esposte in questo scritto, pur senza giungere a esplicitarne la tesi centrale.

<sup>31</sup> Questa problematicità è rilevata, ad esempio, giÀ da Algarotti nel 1753.

<sup>32</sup> Cfr. l'ottimo quadro fornito da Zumthor. L'etimologia piÙ accreditata mette in relazione la parola con il lat. *rhythmus*, probabilmente anche attraverso l'influenza germanica del francone *rim* «serie, numero»; la recente ipotesi di Antonelli (*Tempo* 164-65) che propone una derivazione dal lat. *rima* «fessura, fenditura», appare poco convincente: oltre che molto forzata a livello semantico, non tiene conto, ad es., di forme intermedie attestate come *risma* (cfr. Zumthor), dove la -s- non si spiega se non presupponendo l'originaria dentale *t(h)*.

pertinente di quella che designa, nella grande tradizione da cui origina la poesia romanza, l'atto stesso del comporre in rima e anche la persona che compone? *Trobar* e *trobador* sono parole connesse etimologicamente con *tropus* nel suo significato sia retorico e che musicale, ma anche, per contaminazione (par)etimologica, con il verbo «trovare»:<sup>33</sup> ed è proprio la contaminazione, nella sua duplicità, ad essere indicativa della percezione del fenomeno. Se gli italiani, come già i provenzali, potranno dire ambigualmente «trovare rime» (*trobar rims*),<sup>34</sup> intendendo sia il significato tecnico di *\*tropare* (o dei suoi composti attestati), sia quello comune di «trovare», nel senso di trovare la giusta parola in rima, proprio la sovrapposizione di questi significati rimanda alla loro interferenza: la ricerca di un'espressione elaborata, non piana, in cui il senso tecnico-musicale di *\*tropare* difficilmente poteva non evocare anche quello più generale, retorico, di esprimersi per *tropi*, in senso figurato, traslato, proprio nel senso che abbiamo appena cercato di chiarire. Questa sovrapposizione semantica, a suo volta, interferiva certamente col significato ben più ampio che il verbo andava assumendo nelle lingue romanze di «concludere una ricerca con successo»: la ricerca, appunto, della giusta parola in rima, ma anche dell'immagine figurata che al contempo la giustifica e la valorizza, del *tropo*.<sup>35</sup> Siamo di fronte a una serie di associazioni semantiche in reciproca interferenza, in cui non ha molto senso, forse, cercare una vera priorità: più utile è sottolineare ciò che hanno in comune, ossia *il rimando a una ricerca dell'espressione elaborata, artificiosa, figurata*, in particolare metaforica. Se il verbo *trobar* può dunque arrivare a significare in generale «fare poesia», la *rima* è il suo oggetto proprio.

Gli studi più recenti e migliori che toccano l'argomento della rima ne sottolineano giustamente la dimensione semantica, mentre non fanno pressoché mai riferimento a tale *funzione figurale*, come potremmo chiamarla, se non per qualche cenno *en passant*, del tutto occasionale, che non evidenzia – e neppure sospetta – la natura generalizzata e strutturale del fenomeno.<sup>36</sup> Paradossalmente, negli scritti di letterati del passato si trovano talvolta, in

<sup>33</sup> L'etimologia dell'innovazione romanza «trovare» è incerta e molto discussa. Il *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (Cortellazzo-Zolli) individua due proposte principali: quella di Diez e Schuchardt, che rimanda al lat. *turbare (aquam)* attraverso il linguaggio dei pescatori, in cui il verbo avrebbe designato l'uso di battere le acque per spaventare e così catturare i pesci, dunque 'trovarli' (ma il significato specifico non è attestato e l'ambito di riferimento sembrerebbe troppo ristretto), e in quella di Spitzer (*Romania*, LXVI, 1-11), che ricollegandosi a Paris rimanda, più che direttamente ad una forma latina non attestata *\*tropare*, al tramite della forma composta attestata *contropare*, da *tropus* «tropo, figura», ma poi anche «canto, melodia» (< gr. *tropos*, con particolare riferimento alla forma di interpolazione poetico-musicale ai brani liturgici che prende il nome di *tropus*), nel significato dapprima di «trovare» e poi anche «comporre»: la trama ricostruita da Spitzer tenta così di aggirare le due difficoltà del termine latino artificiale e non attestato e della derivazione di un significato comunissimo da un termine aulico e quasi specialistico relativo alla cultura cortese.

<sup>34</sup> Cfr. ad es. Cino da Pistoia: «Ch'ì non chaggio altro che ponerla mente / po' di trovarne rime e dolci versi» (*Rime* 77, vv. 7-8).

<sup>35</sup> Viene persino il sospetto che l'espressione *trobar rims/trovare rime* possa aver contribuito in qualche misura allo slittamento semantico da «comporre in linguaggio figurato, poetare» a «trovare ciò che si cerca» proprio perché l'attività del comporre poesia, come abbiamo detto, equivaleva al comporre in rima, al comporre rime: ma comporre rime significa innanzitutto, appunto, 'trovare' le rime (e questo non solo nella poesia alta dei trovatori, ma anche nella poesia popolare).

<sup>36</sup> Rarissimi sono i casi, fra gli studiosi moderni, in cui si mette in qualche modo la rima in correlazione con l'*inventio* e con l'*immaginario*: le osservazioni in tal senso sono assolutamente eccezionali e sempre fugaci, asistematiche, e non sospettano minimamente la generalità del fenomeno. Riporto tutti i casi che ho riscontrato: 1. Parodi: «La potenza inventiva della frase è in Dante senza confini, ed è essa stessa la grande produttrice di rime; ma dalla rima attinge a sua volta continuamente nuova materia e nuovi impulsi, cosicché è fra loro un incessante dare e ricevere», e poco oltre: «Chi ci dirà dove la rima gli abbia

proposito, spunti e intuizioni piú penetranti di quelli dei moderni studiosi, benché comunque limitati a osservazioni fugaci prive di qualsiasi sviluppo.<sup>37</sup>

Il rapporto tra rima e figuraltà, invece, non è affatto un rapporto occasionale, determinato dalla contingenza di una specifica situazione testuale, di un effetto da ricercare: la

suggerito l'immagine, o dove da questa sia sgorgata la rima?» (in Cremante-Pazzaglia 389). Questa è senz'altro la caratteristica della rima che si realizza in Dante piú che in ogni altro autore; peccato che Parodi la consideri pertanto un tratto distintivo del solo Dante, e non un carattere costitutivo della rima. 2. Valentini, parlando come al solito di Dante, commenta l'espressione «la cruna / de lo mio desiderio» dicendo: «La parola *inadeguata*, metaforica (suggerita, se non proprio imposta dalla rima) crea una immagine oltremodo efficace perché chiarisce tutta la vibrante situazione psicologica del poeta nel momento che egli descrive (*Purg.* XXI, 37-38)». Anche qui una nota occasionale, come se si trattasse di un uso raro e soltanto dantesco della rima. Egli tuttavia resta uno dei pochi che, pur sottovalutando decisamente la portata del fenomeno, riconosce talvolta alla rima la funzione di operare o suggerire associazioni di idee. 3. Di Girolamo: «Va osservato che è spesso in sede di rima che ricorrono le figure retoriche piú scoperte e appariscenti, anzitutto metafore e metonimie; e che la parola rimante è di frequente risultato di insospettite associazioni di idee, rivelatrici per l'interpretazione globale, e si vorrebbe dire profonda, del testo» (81). L'impostazione dello studioso è probabilmente la piú vicina a quella di chi scrive; peccato che da questo eccellente spunto non siano tratte fino in fondo le tutte conseguenze: la tesi principale del presente saggio è appunto che la figuraltà sia associata alla rima non soltanto frequentemente, ma *strutturalmente* (il che – si badi – non vuol dire in ogni singolo caso): il fatto di rimare *implica*, nel complesso, lo slittamento verso il metaforico e il figurato. Qualche pagina piú in là lo studioso arriva persino a chiamare in causa Orlando e il «tasso di figuraltà» (84-85), ma ormai non piú in diretta correlazione alla rima, con la quale non viene evidenziato il nesso diretto e strettissimo (si parla esplicitamente di una «digressione» fatta a partire dalla metrica intesa solo come spunto). Quanto a Stefanini, invece, nonostante il titolo apparentemente promettente, il suo articolo è in realtà solo di un'ampia recensione, che tratta del rapporto fra rima e allitterazione con altre figure di suono, senza mai affrontare in alcun modo né la questione del senso generale della rima, né tanto meno il suo rapporto con la figuraltà, ossia essenzialmente con i *tropi* (non con le figure di suono). Il mancato riconoscimento del nesso strutturale fra rima e figuraltà negli studi di letteratura e di metrica, persino quando in casi come questi ci si 'inciampa', per così dire, senza ravvisarlo, si spiega a mio parere con l'eccesso di specialismo settoriale che troppo spesso svincola le questioni metriche da ogni contatto con la dimensione letteraria in cui soltanto, invece, esse si sostanziano (tanto piú per la rima, che come stiamo vedendo trascende per sua stessa natura la dimensione metrica cui pure, in una certa misura, appartiene).

<sup>37</sup> Forse meglio di tutti dice Sperone Speroni: «... la rima, [...] per la qual spesse fiato si muove l'anima a pensare cose e pensate significarle, *con sì nuove e pellegrine metafore* che non umano artificio ma furore che nasca in noi dalla rima si può chiamare veramente la poesia de' Toscani» (*Orazione* 162). Cfr. anche Stigliani, il quale mette esplicitamente in correlazione la rima e il parlar figurato, sottolineando come, accanto alla rima 'naturale' trovata per fortuna o per vena, c'è quella 'artificiale' data dal cambiamento delle parole: «Mutasi di propria in *figurata* quando si rimuove quella, che significa per proprietà, e se ne introduce una che significa *per figura*. Come verbi grazia, fece il Petrarca in questo quartetto. Altro schermo non trovo che mi scampi, Dal manifesto accorger delle genti, Perché negli atti d'allegrezza privi, Di fuor si legge, come dentro io ami. Dove essendo proprie nel senso, e nel soggetto le parole finali de'primi due versi (dico Scampi, e Genti) e volendo l'Autore accompagnarle a rimar coll'altre due che son proprie ancor esse, ma non rimano (dico Privi ed Ami) mutò per via di traslazione. Privi in Spenti, ed Ami in Avvampi. E così fe' risultarne la concordanza di tutto il quaternario» (94-95, citato da Valentini 63-64; corsivi miei). L'intuizione è buona, ma spiegata in modo banale (non si tratta ovviamente di una sostituzione operata in un secondo momento, ma di una figuraltà connaturata all'invenzione) e soprattutto riduttivo: nella sua prospettiva, l'accezione figurata della parola è piú che altro l'espedito per adempiere all'*obbligo* della rima, mentre è invece esattamente il contrario, ossia il risultato che si ottiene anche attraverso il *mezzo* della rima; forte limite è anche il fatto che la figuraltà sia confinata alla singola parola, a un mero fatto di dizione, e non estesa all'immaginario. Riflessioni interessanti, benché legate ad argomenti piú tradizionali, anche nel *Saggio* di Algarotti del 1753. Si veda anche il breve passo di una lettera di Tasso a Scipione Gonzaga citato piú avanti.

figuratività è connaturata al fenomeno della rima come istituto letterario, le è consustanziale, e proprio per questo in essa sta la vera ragion d'essere della rima, il suo senso profondo e generale, quello che ne fa non una ridicola cantilena generalizzata ma un fenomeno degno di informare totalmente di sé secoli e secoli di poesia. Naturalmente la funzione figurale non è sempre evidente e 'operativa' in ogni singola parola in rima: a volte è più marcata, altre meno, altre ancora manca del tutto (quando tutte le parole stanno in rima facilmente senza forzature ma anche senza generare un vero slittamento figurale), e d'altronde può certamente essere 'dosata' dal poeta in relazione alle esigenze stilistiche e contestuali.<sup>38</sup> Essa appare tuttavia evidente non appena si consideri il fenomeno della rima nel suo complesso e nel suo ruolo entro l'atto creativo. E d'altra parte, anche quando un singolo rimanente non implica figuratività, è ben difficile che tutti i membri di una serie di «rhymefellows» («compagni di rima») possano essere impiegati in maniera immediatamente appropriata e perfettamente letterale. In questo senso, ciò che garantisce il persistere della rima nei secoli, ciò che le dà senso, è appunto la sua funzione figurale. Eppure la metricologia non sembra aver recepito i pur rarissimi suggerimenti in tal senso entro i dibattiti del passato sulla rima, mancando non solo di studiare questa connessione fondante e riconoscerne la portata, ma anche solo di individuarla esplicitamente: il silenzio in proposito dei manuali di metrica, anche dei più raffinati e più completi (cfr. Beltrami; Menichetti), è spia inequivocabile di una lacuna negli studi in generale, tanto più di fronte alla menzione di una serie di funzioni evidentemente secondarie.

Per comprovare la tesi *e contrario*, torniamo allora all'autore da cui siamo partiti. Basta prendere un qualsiasi passo dell'*Italia liberata*, infatti, per rendersi conto della differenza con gli esempi citati da Dante e Petrarca: beninteso, della differenza non tanto di valore (scontata) quanto di figuratività e di poeticità opposta alla prosaicità. Prendiamo ad esempio un attacco di canto (luogo in genere soggetto a maggiore elaborazione poetica):

Come divisa fu l'immensa preda,  
Costanzo se n'andò verso l'albergo  
del sommo capitano de le genti,  
per dirli tutto quel che s'era fatto.  
E quivi lo trovò con Aldigieri,  
che discorrea le cose della guerra;  
Onde Costanzo a lui parlando disse [...].

Senza altro è ravvisabile in questi versi la volontà – malriuscita – di imitare lo stile narrativo dell'epica classica e in particolare di Omero; ma l'esito a cui porta l'incontro fra questo proposito e l'utilizzo dell'endecasillabo sciolto è di abbattere il livello di figuratività del testo fino a farlo diventare una sorta di prosa che, di quando in quando, si cura di andare a capo: il ritmo del solo metro senza la rima è decisamente troppo blando, e chi non avesse familiarità con l'andamento dell'endecasillabo all'ascolto forse non si accorgerebbe neppure, sentendo leggere questo passo, che non si tratta di prosa. In sette versi, inoltre, l'aggettivazione è minimale e di repertorio (frantendendo il senso della formularità omerica in una sorta di banalizzazione dei nessi aggettivali) e non c'è traccia di discorso che non sia letterale e denotativo (fatto, anche questo, ben difficilmente riconducibile a Omero). Prendiamo un altro passo, stavolta un discorso diretto:

---

<sup>38</sup> La poesia narrativa, ad esempio, in certi momenti in cui l'esigenza di portare avanti il narrato prevale, può avere la necessità di ridurre l'elaborazione figurale del testo a un livello che la lirica difficilmente potrebbe tollerare: simili variazioni sono evidenti in Ariosto (molto meno nello stile alto di Tasso).

Illustre capitan, che sì gran stuolo  
condotto avete intorno a queste mura  
per oppugnarle e torci la cittade;  
veramente ci par che abbiate torto,  
a darci danno alcun, perciò che mai  
da noi non riceveste alcuna offesa.  
Poi dentro avemo il gran presidio Goto,  
ch' ha il fren in mano, e la custodia insieme  
de la cittade ; onde non ci è permesso,  
dar questa terra a voi contra lor voglia.  
Egolino ancor, quando sen venner quivi  
per custodirla, dietro a sé lasciaro  
ne la man del suo re le care mogli,  
la roba, i figli; onde non posson darvi  
questa città, senza tradir sé stessi.  
Ma se a dir lice apertamente il vero,  
i' vi dirò, signor, quel ch' a me pare.  
Il venir contra noi con tanta gente  
non fu salubre, ed ottimo consiglio.  
Che dovevate andar di lungo a Roma [...].

In questo secondo caso – come in molti altri, in effetti – possiamo spiegare meglio l'origine di questa estrema prosaicità e al contempo darne più chiaramente la misura riportando il passo della *Guerra gotica* di Procopio di Cesarea da cui il discorso è derivato:

Non agisci rettamente, o generale, movendo guerra a noi, cittadini romani, che non ti abbiamo fatto nulla di male e per di più viviamo in una piccola città, avendo su di noi un presidio di barbari, che ci domina senza lasciare alcuna possibilità di liberarcene, anche se lo volessimo. Anzi, ai soldati che sono qui di guarnigione è toccato di dover consegnare moglie e figli e tutti i loro averi nelle mani di Teodato, prima di venire a presidiarci; perciò, se essi venissero a patti con voi, consegnerebbero nelle vostre mani non solo la città, ma se stessi. Quindi, a voler dire schiettamente la verità, senza troppe reticenze, non avete preso una decisione vantaggiosa per voi, movendo contro di noi. Se invece conquisterete Roma [...].  
(I-IV)

Come si vede, il passo di Trissino non ha soltanto il sapore di una versificazione della fonte storiografica: lo è, in tutto e per tutto. La prosa di Procopio è semplicemente volta in endecasillabi sciolti, per il resto non ci sono quasi cambiamenti: le stesse frasi, gli stessi argomenti, esposti per giunta nello stesso ordine, senza la minima aggiunta e soprattutto senza che si avverta la minima necessità di dare una qualche elaborazione figurale al testo. E questo esito, con ogni evidenza rovinoso per la riuscita estetica del poema, è indotto o per lo meno molto favorito proprio dal verso sciolto: la rima, costringendo ad inserire parole più o meno marcatamente estranee al discorso letterale, avrebbe portato necessariamente ad un certo livello di figuratività, impedendo che il proposito di dare una veste italiana all'esametro classico finisse per svolgersi in una prosa appena ritmata, quasi del tutto priva di tratti poetici. Viene da chiedersi come un aristotelico quale Trissino abbia potuto non avvedersi di come questo suo tentativo di riportare in vita il verso eroico andasse in

senso del tutto opposto non solo alla natura dell'esametro classico, ma anche alle osservazioni di Aristotele a riguardo, il quale nota proprio come l'esametro sia invece il verso che maggiormente si presta ad accogliere elementi figurativi.<sup>39</sup>

Come sempre, Tasso saprà fare tesoro degli errori del suo predecessore e rifiuterà la proposta dell'endecasillabo sciolto per l'epica, tanto nella *Liberata* che nella sua riscrittura, la *Conquistata*. Scelta naturalmente operata in piena consapevolezza, come dimostra un breve passo di una delle cosiddette *Lettere poetiche*, indirizzata a Scipione Gonzaga:

Considerisi, oltre ciò, che l'istrumento del poeta eroico latino e greco è il verso esametro, il qual per se stesso senza altro aiuto basta a sollevar lo stile: ma 'l nostro endecasillabo non è tale; e la rima ricerca e porta di sua natura l'ornamento, più che non fa il verso latino e greco. (n. 47; corsivo mio)

In questa breve frase sono riassunte, seppur in un cenno rapidissimo, proprio le due funzioni fondamentali della rima che abbiamo esposto in queste pagine: quella 'storica' (a livello di *langue* poetica) di sopperire alla carenza di stilizzazione della metrica romanza rispetto alla metrica classica e quella 'figurale' (a livello di *parole*) di favorire l'elaborazione retorica e lo sviluppo dell'immaginario («la rima ricerca e porta di sua natura l'ornamento»).

Vero è che Tasso sperimentò la proposta trissiniana in una sua opera minore, il *Mondo creato*, che pure si ricollega a un più consolidato filone di poesia didascalica in versi sciolti che non propriamente alla poesia narrativa, epica. Ma basta ricordarne il raffinatissimo *incipit*, con la sua intonazione che quasi presagisce certe sonorità dello sciolto leopardiano (si pensi al frammento di inno *Ad Arimane*), per misurare la distanza abissale che la medesima forma metrica produce, nelle mani di un grande poeta, rispetto alla prosaicità vacua del verso sciolto trissiniano:

Padre del cielo, e tu del Padre eterno  
eterno Figlio, e non creata prole,  
de l'immutabil mente unico parto,  
divina imago, al tuo divino essemplio  
eguale, e lume pur di lume ardente;  
e tu, che d'ambo spiri e d'ambo splendi,  
o di gemina luce acceso Spirto,  
che sei pur sacro lume e sacra fiamma,  
quasi lucido rivo in chiaro fonte,  
e vera imago ancor di vera imago,  
in cui se stesso il primo essemplio agguaglia  
(se dir conviensi), e triplicato Sole,  
che l'alme accendi e i puri ingegni illustri;  
santo don, santo messo e santo nodo,  
che tre sante Persone in un congiungi,  
Dio non solingo, in cui s'aduna il tutto,  
che 'n varie parti poi si scema e sparge;

---

<sup>39</sup> Cfr. il passo già citato di Aristotele, *Poetica*: «il verso eroico è tra tutti i metri il più composto e solenne, e per questo è in grado di ospitare al meglio glosse e metafore» (1459b, 31ss.). Va ricordato, per di più, che nella *Poetica* Aristotele intende per «metafora» qualcosa di decisamente più ampio della figura retorica cui ci riferiamo oggi, in senso stretto, con questo nome (1457a, 31ss.). All'importanza dell'espressione figurata in poesia Aristotele dedica anche un intero capitolo dell'opera (il n. 22, 1458a, 18ss.), che Trissino non manca di riprendere e sviluppare in un piccolo trattato di retorica entro la sua *Poetica*.

termine d'infinito alto consiglio  
e de l'ordine suo divino Amore...

Come si vede, Tasso non ha necessariamente bisogno della rima per mantenere un adeguato livello di elaborazione figurale e poetica. Trissino, invece, non si dimostra in grado di 'camminare solo sulle sue gambe', senza l'aiuto della rima a 'costringerlo' ad essere poetico, per così dire: basta leggere qualcuna delle sue *Rime* per rendersi subito conto di come la semplice presenza di quell'artificio, pur senza garantire, naturalmente, risultati straordinari, basta di per sé a risollevarlo il livello stilistico dall'insostenibile trascuratezza della versificazione epica ad una fattura di qualità media, tutt'altro che disprezzabile e non priva di soluzioni originali ed efficaci, nell'eclettismo antibembesco della sua produzione lirica (cfr. Quondam). La rima, insomma, lungi dall'essere un ostacolo alla creatività, è al contrario un potente strumento al servizio di quella; ma appunto in quanto strumento è utile ma non indispensabile, come dimostrano, limitandoci all'ambito italiano, già Parini, Foscolo e soprattutto Leopardi, senza dover scomodare il Novecento. Tuttavia essi mostrano anche che, almeno nei secoli della tradizione, se per essere grandi poeti non è certo necessaria la rima, per abbandonare la rima è necessario essere grandi poeti.

## 5. Conclusioni

Questo studio ha delineato un primo abbozzo di un'interpretazione generale dell'istituto della rima a livello teorico, individuandone la ragion d'essere, il senso profondo che ne ha permesso la generalizzazione e la fortuna (indipendentemente dalla sua specifica origine storica), nella stretta relazione che la lega indissolubilmente a quella dimensione metaforica e analogica che costituisce l'essenza stessa della poesia: questo senso profondo della rima sta in quella che abbiamo chiamato la sua *funzione figurale*, il costante stimolo all'elaborazione retorico-figurale e analogica del discorso che essa porta con sé nel richiedere di rendere pertinente la parola non pertinente. Se allora l'innalzamento del *tasso di artificialità* del sistema metrico-ritmico determinato dalla rima fornisce una spiegazione della sua affermazione *storica* nei primi secoli della poesia volgare, in concomitanza con l'emergere del sistema accentuativo in sostituzione di quello quantitativo, l'innalzamento del *tasso di figuratività* che essa comporta nel complesso (funzione figurale) fornisce invece la sua spiegazione davvero generale, a livello sincronico e metastorico, o, in breve, teorico. Spesso si incontra notevole difficoltà nel mettere in relazione gli aspetti formali – e metrici in particolare – del testo letterario con gli altri livelli dell'opera intesa come unità: si tratta di un'impresa ardua e di frequente neppure affrontata. Quel che preme sottolineare, allora, è che la spiegazione generale proposta in queste pagine per l'artificio *formale* della rima spera di darne ragione illuminando la sua relazione profonda non tanto con il livello *semantico* del testo (in una dicotomia forma-contenuto), quanto direttamente con sua dimensione *estetica*, *poetica*, con l'essenza stessa della poesia, con la natura eminentemente analogica del suo linguaggio, che la contraddistingue e che risulta sempre irriducibile, in definitiva, ai contenuti.

I risultati raggiunti mostrano anche come si possano smontare una per una le critiche tradizionalmente rivolte all'istituto poetico della rima. Tali critiche possono essere riassunte nei seguenti punti: 1. anticlassicismo; 2. irrazionalità; 3. prevedibilità; 4. costrizione. Riguardo al punto 1, la risposta è legata allo stretto rapporto della rima con la prosodia accentuativa della maggior parte delle lingue moderne, ossia a un fattore meramente me-

trico-prosodico: la sua connotazione di anticlassicismo è arbitraria proprio in quanto storicizzabile, tant'è vero che con la rivoluzione romantica e poi con il modernismo si è rovesciata esattamente nel suo opposto, in una connotazione di classicismo (classicismo da respingere, naturalmente). Quanto alla critica di irrazionalità (2), si vede bene come anche l'opposizione *razionale/irrazionale* semplicemente non sia pertinente nel rapportarsi con un fenomeno semiotico, linguistico in senso lato, che semmai è convenzionale e arbitrario, e proprio per questo può apportare un grande contributo di senso: Dante è solo l'esempio più clamoroso delle straordinarie potenzialità espressive di questo artificio. Anche la critica di prevedibilità della rima (3) si dimostra in effetti infondata: la maggiore o minore prevedibilità della rima dipende unicamente dall'uso che il poeta sa farne, e anche quando la rima risulta in effetti convenzionale e prevedibile, come nel Duecento italiano, ciò non è necessariamente motivo di banalità, essendo essa inserita entro strategie testuali più ampie che possono compensare questo aspetto. Infine, l'insofferenza per il carattere di inutile costrizione della rima (4) – la critica che storicamente ha prevalso – può benissimo collocarsi nella scelta libera e arbitraria di una specifica poetica, ma non ha nessuna validità generale, teorica o estetica: se a smentirla non bastasse l'effettiva grandezza di tanta produzione poetica in rima, allora è sufficiente notare come la limitazione implicata dalla rima non sia altro che quella implicata da ogni semiotica per produrre senso: il riconoscimento della sua natura semiotica dimostra chiaramente che essa non è un ostacolo, ma tutt'al contrario un mezzo per creare senso. D'altronde, parlando del suo carattere costrittivo si manca sempre di notare che, di fronte alla difficoltà dell'appropriatezza al pensiero e al contesto, il poeta ha sempre l'alternativa di *cambiare rima*, ripristinando così la sua piena libertà espressiva quando il vincolo dettato dalla necessità di rimare fosse troppo coercitivo.

Lungi dall'essere un artificio insensato o inutilmente fastidioso, un mero ossequio ad una regola assurda, la rima è invece un fenomeno straordinario, estremamente versatile e soprattutto ricchissimo di possibilità nel suo essere *trasversale*: nessun altro artificio stilistico è in grado di collegare fra loro una tale serie di livelli di testo: fonico, ritmico, semantico, figurale e persino intertestuale. In relazione ad alcuni di questi livelli, come quello ritmico e soprattutto quello figurale, il ruolo della rima è stato drasticamente trascurato dagli studi. Gli aspetti della rima che si potrebbero ancora analizzare, dunque, sono senz'altro molti e di grande rilievo, dalle microstrutture del suo apporto determinante in relazione alla ritmica del verso (cui qui si è solo accennato) fino alle sue implicazioni generali, che possono essere persino estetico-filosofiche. Il principale contributo che in questo studio si è creduto di dare alla comprensione del fenomeno della rima è, appunto, il suo essere proprio l'opposto di quello che di solito si crede, ossia, prima e più che ogni altra cosa, uno straordinario fenomeno di *inventio*, uno potente strumento per l'organizzazione del testo poetico soprattutto in rapporto alla sua dimensione costitutiva per eccellenza, quella metaforica, analogica, figurale. Non a caso, nel complessivo rifiuto della tradizione già col Romanticismo e poi definitivamente con l'Avanguardia e il Modernismo, quelle rime che pure sono forse il più ovvio bersaglio di tale rifiuto continuano invece ad affiorare più o meno occasionalmente per tutto il Novecento e, come scrive Montale, «bussano ancora e sono sempre quelle» (*Le rime*, v. 9; cfr. Coletti; Esposito). Negli ultimi anni, poi, con la progressiva emancipazione del postmodernismo dall'estetica del nuovo e dell'originale, si sta assistendo ad un largo ritorno della rima in poesia, non di rado anche estensivo e strutturale.

Il fenomeno della rima, d'altronde, è evidentemente legato a doppio filo non solo alle specifiche poetiche di autori o periodi, ma anche in senso lato all'estetica che esse

presuppongono. Su questo importante aspetto, tuttavia, come giustamente lamenta Agamben,<sup>40</sup> le osservazioni sono davvero soltanto sporadiche: interessante è il collegamento di Lotman fra la natura eminentemente dialettica della rima, che unisce insieme il dissimile, e l'affine sensibilità che anima la dialettica scolastica; molto meno condivisibile il successivo rinvio all'estetica dell'identità, in cui l'individualità della parola in rima verrebbe a generalizzarsi nella categoria astratta evocata dalla frequente rima desinenziale. Tutt'al contrario, invece, la rima andrebbe interpretata semmai come una figura della varietà del reale, stilizzazione poetica della pluralità del mondo che si riflette nella *mimesis*, luogo privilegiato per evocare, nominandoli, gli infiniti aspetti della realtà nelle loro incessanti interazioni (o meglio nelle interazioni che il nostro sguardo vi scorge), riprodotte nel legame tessuto dalla rima tra le parole più diverse: la rima è dunque riconducibile sia all'estetica del *realismo*, sia al tempo stesso anche al *simbolismo* dei legami inaspettati che l'uomo vede nell'antico *mundus significans* come pure nelle più moderne *correspondances* fra aspetti della natura apparentemente lontani e irrelati.<sup>41</sup> Non a caso la rima celebra il suo più alto trionfo proprio nel realismo 'onnivoro' ma anche visionario e allegorico della *Commedia* dantesca, e nel plurilinguismo che lo rispecchia. Quale esempio migliore, allora, di quello *e contrario* della rima tautologica *Cristo : Cristo* in Dante? Se la rima istituzionalizza, nominandola, la varietà del reale in poesia, l'accostamento fra realtà anche lontane, l'analogia arditata propria della visione del mondo che ha l'uomo e il poeta mille volte di più, la rima tautologica allora sottrae il divino a questo significato 'realistico' della rima nel sancire, al di là della sua radicale alterità rispetto al multiforme divenire del mondo, il suo esserne al contempo il fine e il senso unificante, non più la figura ma il compimento, la verità ultima e unitaria, l'alpha e l'omega, la *reductio ad unum*, che quella multiformità del mondo rappresentata dalla rima non nega ma al contrario conferma, superandola.

## Bibliografia

- Afribo, Andrea. "A rebours. Il Duecento visto dalla rima". *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di studi Padova-Monselice 10-12 maggio 2002*. Eds. Furio Brugnolo e Gianfelice Peron. Monselice: Il Poligrafo, 2004. Stampa.
- . "La rima nel Canzoniere e nella tradizione". *La metrica dei Fragmenta*. Ed. Marco Praloran. Padova: Antenore, 2003. 531-618. Stampa.
- . "Sequenze e sistemi di rime nella lirica del secondo Duecento e Trecento". *Stilistica e metrica italiana* 2 (2002): 1-45. Stampa.
- Agamben, Giorgio. *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1996. Stampa.

---

<sup>40</sup> «A parte qualche cenno in Hölderlin (la teoria della cesura nell'*Anmerkung* alla traduzione dell'Edipo), in Hegel (la rima come compenso del dominio del significato tematico), in Mallarmé (la *crise de vers* che egli lascia in eredità alla poesia europea del Novecento) e in Kommerell (il significato teologico – o, meglio, ateologico – dei *Freirhythmen*), una filosofia della metrica manca, del resto, quasi del tutto nel nostro tempo» (39).

<sup>41</sup> Il potenziale analogico e simbolico della rima, trascurato dagli studi, è invece da sempre noto ai poeti; ne riporto due esempi lontanissimi e casuali: «So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andre greifen» (Kleist, *Penthesilea*, I, 2981-83 [Dunque è stata una svista. Bacio e morso / fanno rima, e chi davvero ama dal profondo del cuore / può ben confondere l'uno con l'altro]); «La terra. / La guerra. / La sorte. / La morte.» (Caproni, *Fatalità della rima* 811; esempio lampante di come le sole rime prive di qualsiasi contesto bastino a evocare potenti risonanze di significato).

- Algarotti, Francesco. "Saggio sopra la rima". *Saggi*. Ed. Giovanni Da Pozzo. Bari: Laterza, 1963. 263-90. Stampa.
- Antonelli, Roberto. "Problemi della metrica". *La costruzione del testo poetico: metrica e testo*, Roma: Aracne, 2004. 7-50. Stampa.
- . "Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini [Prima parte]". *BoCSFLS* 13 (1977): 20-126. Stampa.
- . "Ripetizione di rime, «neutralizzazione» di rimemi?" *Medioevo romanzo* 5 (1978): 169-206. Stampa.
- . "Tempo testuale e tempo rimico". *Critica del testo* 1.1 (1998): 177-202. Riedito in *La costruzione del testo poetico: metrica e testo*. Roma: Aracne, 2004. 143-70. Stampa.
- Baldassarri, Guido. "Rimari e petrarchismi a confronto: gli «Amorum libri» e la lirica settentrionale del Quattrocento". *Stilistica e metrica italiana* 8 (2008): 117-60. Stampa.
- Baldelli, Ignazio. "Rima". *Enciclopedia dantesca*. Vol. IV. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978. 930-49. Stampa.
- Barilli, Renato. "Modernità del Trissino". *Studi Italiani* 9.2 (1997): 27-59. Stampa.
- Beltrami, Pietro G. *La metrica italiana*. 1991. Bologna: il Mulino, 2002. Stampa.
- Berardi, Lucia. "Le rime al mezzo e interne nella Scuola poetica siciliana". *Stilistica e metrica italiana* 15 (2015): 3-40. Stampa.
- Bigi, Emilio. "La rima del Petrarca". *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*. Pisa: Nistri-Lischi, 1967. 30-40. Stampa.
- Borsetto, Luciana. "Tra normalizzazione e sperimentazione: appunti sulla questione del verso". *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. Ed. Guido Baldassarri. Milano: Unicopli, 1982. 91-127. Stampa.
- Canettieri, Paolo. "La metrica romanza" (sez. 4: "La rima"). *Lo spazio letterario del Medioevo*. Vol. I, tomo 1 ("Il Medioevo volgare"). Roma: Salerno, 1999. 521ss. Stampa.
- Cappi, Davide. "La rima imperfetta ne *L'intelligenza* e nell'uso romanzo". *Stilistica e metrica italiana* 5 (2005): 3-66. Stampa.
- Caproni, Giorgio. "Fatalità della rima". *L'opera in versi*. Milano: Mondadori, 1998. Stampa.
- Chatman, Seymour. "Comparing Metrical Styles". *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology P, 1960. Stampa.
- Clark, Arthur M. *Studies in Literary Modes*. Edinburgh-London: Oliver and Boyd, 1946. Stampa.
- Cohen, Jean. *Struttura del linguaggio poetico*. Bologna: il Mulino, 1974. Ed. orig. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1966. Stampa.
- Coletti, Vittorio. "Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento". *Metrica* 4 (1986): 209-24. Stampa.
- Contini, Gianfranco. "Un'interpretazione di Dante". *Paragone* 16 (1965): 3-42. Riedito in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*. 1970. Torino: Einaudi, 2001. 69-111. Stampa.
- Cremante, Renzo e Mario Pazzaglia, ed. *La metrica*. Bologna: il Mulino, 1972. Stampa.
- De Cornulier, Benoît. "La rime n'est pas une marque de fin de vers". *Poétique* 46 (1981): 247-52. Stampa.

- . "La cause de la rime. Réponse à Jean Molino et Joëlle Tamine". *Poétique* 52 (1982): 499-508. Stampa.
- Di Girolamo, Costanzo. *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: il Mulino, 1976. Stampa.
- Di Santo, Federico. "Rhyme, Memory, Intertextuality". *Germanisch-Romanische Monatschrift* 69.2 (2017). In corso di pubbl. Stampa e web.
- . "Per una semiotica della rima". Di prossima pubbl.
- Esposito, Edoardo. "Le forme chiuse e la rima". *Metrica e poesia del Novecento*. Milano: Franco Angeli, 1992. 195-206. Stampa.
- Flora, Francesco. *La rima*. Milano: Leonardo, 1938. Stampa.
- Fubini, Mario. *Metrica e poesia*. Milano: Feltrinelli, 1966. Stampa.
- Gasparov, Michail. *Storia del verso europeo*. 1989. Bologna: il Mulino, 1993. Stampa.
- Gavagnin, Cristina. "Un esperimento metrico dimenticato? La quarta rima come metro epico in Danese Cataneo". *Stilistica e metrica italiana* 4 (2004): 117-42. Stampa.
- Giraldi Cinzio, Giovan Battista. *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. i 90*. Ed. Susanna Villari. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2002. Stampa.
- Girardi, Antonio. "Tutto sulla rima". *Stilistica e metrica italiana* 9 (2009): 265-81. Stampa.
- Hegel, Georg W. F. "La rima". *Estetica*. Torino: Einaudi, 1997. 1144-53. Stampa.
- Jakobson, Roman. "Linguistica e poetica". *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, 1966. Ed. orig. *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology P, 1960. Stampa.
- Lannutti, Maria Sofia. "Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)". *Stilistica e metrica italiana* 9 (2009): 21-53. Stampa.
- Lanz, Henry. *The Physical Basis of Rime: An Essay on the Aesthetics of Sound*. Stanford: Stanford UP, 1931. Stampa.
- Lévi-Strauss, Claude. *Il crudo e il cotto*. 1964. Milano: il Saggiatore, 1980. Stampa.
- Levin, Samuel R. *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague-Paris: Mouton, 1969. Stampa.
- Lotman, Jurij M. *La struttura del testo poetico*. 1970. Milano: Mursia, 1972. Stampa.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Serafino Aquilano, gli *Strambotti* e la rima". *Stilistica e metrica italiana* 3 (2003): 305-08. Stampa.
- . "Ancora sull'ottava ariostesca: il distico finale e la rima a ritroso". *Stilistica e metrica italiana* 11 (2011): 35-70. Stampa.
- . "Le rime tronche in Pascoli". *Stilistica e metrica italiana* 14 (2014): 129-43. Stampa.
- Menichetti, Aldo. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore, 1993. Stampa.
- Montale, Eugenio. *Satura*. Milano: Feltrinelli, 1971. Stampa.
- Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973. Stampa.
- Parodi, Ernesto G. "La rima nella «Divina Commedia»". *Lingua e Letteratura*. Venezia: Neri

- Pozza, 1957. 206-09. Testo parziale in Cremante-Pazzaglia. Stampa.
- Pulsoni, Carlo. «Et imitationem non fugiet sed celabit». Per uno studio delle rime e delle serie rimiche nel Canzoniere di Petrarca». *Studi Petrarqueschi* 10 (1993): 1-79. Stampa.
- Punzi, Arianna. «Le rime della *Commedia* di Dante Alighieri». Introduzione. *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*. Roma: Bagatto Libri, 2001. Riedito in *La costruzione del testo poetico: metrica e testo*. Ed. Roberto Antonelli. Roma: Aracne, 2004. 269-310. Stampa.
- Procopio di Cesarea, «La guerra gotica». *Le guerre persiana, vandalica, gotica*. Ed. Marcello Craveri. Introduzione di Filippo Maria Pontani. Torino: Einaudi, 1977. 339-766. Stampa.
- Quondam, Amedeo. Introduzione. *Rime 1529*. Di Giovan Giorgio Trissino. Vicenza: Neri Pozza, 1981. Stampa.
- Ranzoni, Sandro. «Aspetti rimici dei *Sonetti completi* di Michelangelo». *Stilistica e metrica italiana* 7 (2007): 161-232. Stampa.
- Sansone, Giuseppe E. «Per la storia dell'endecasillabo sciolto». *Convivium* 6 (1948): 895-901. Stampa.
- Sarri, Francesco. *Perché la rima*. Firenze: Vallecchi, 1955. Stampa.
- Segre, Cesare. *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966. Stampa.
- . «La natura del testo e la prassi ecdotica». *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984). Roma: Salerno, 1985. 25-44. Stampa.
- . «Per un'edizione del «Mare amoroso»». *Giornale storico della letteratura italiana* 140 (1963): 1-29. Stampa.
- Speroni, Sperone. «Orazione in morte del cardinal Pietro Bembo». 1547. *Opere*. Vol. III. Venezia: Occhi, 1740. Stampa.
- Steadman, John M. «Verse without Rime: Sixteenth-Century Italian Defences of Versi Sciolti». *Italica* 41 (1964): 384-402. Stampa.
- Stefanini, Ruggero. «Figure retoriche nel verso e in rima». *Italica* 48 (1971): 367-89. Stampa.
- Stigliani, Tommaso. *Arte del verso italiano, con Varie Giunte e Notazioni di Pompeo Colonna*. Venezia: Bettinelli, 1766. Stampa.
- Tasso, Torquato. *Lettere poetiche*. Ed. Carla Molinari. Parma: Guanda, 1995. Stampa.
- Tieghi, Laura. «La rima di Galeazzo di Tarsia». *Stilistica e metrica italiana* 6 (2006): 99-112. Stampa.
- Tomaševskij, Boris V. «Sul verso». 1929. *I formalisti russi*. Ed. Tzvetan Todorov. Torino: Einaudi, 1968. Stampa.
- Trissino, Giovan Giorgio. «Le sei divisioni della Poetica». *Tutte le opere*. T. II. Verona: Vallarisi, 1729. 1-140. Stampa. Accessibile anche sul web: <[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_yr-zeHeoLFXEC](https://archive.org/details/bub_gb_yr-zeHeoLFXEC)>
- Tynjanov, Jurij. *Il problema del linguaggio poetico*. 1924. Milano: Il Saggiatore, 1968. Stampa.
- Valentini, Alvaro. *La rima: la forma e la struttura*. Roma: Bulzoni, 1971. Stampa.
- Weinberg, Bernard. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari: Laterza, 1970. Stampa.
- Wesling, Donald. *The Chances of Rhyme. Device and Modernity*. Berkeley-Los Angeles-London: U
-

of California P, 1980. Stampa.

Williams, Ralph C. "Metrical Form of the Epic, as discussed by Sixteenth-Century Critics". *Modern Language Notes* 36 (1921): 449-57. Stampa.

Wimsatt, William K. "On Relation of Rhyme to Reason". *Modern Language Quarterly* 5.3 (1944): 323-38. Riedito in *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: UP of Kentucky, 1954. Stampa. Trad. parziale: "Rima e ragione" in Cremante-Pazzaglia. 194-98.

Zhirmunskij, Viktor. *Rifma, eë istorija i teorija* [*Rhyme: Its History and Theory*]. Petrograd: Academia, 1923. Stampa.

Zumthor, Paul. "Dal ritmo alla rima". 1975. *Lingua, testo, enigma*. Genova: Il Nuovo Melangolo, 1991. 175-200. Stampa.