

SULLA METRICA DEL VERSO LIBERO

Luca ZULIANI

ABSTRACT • On the metric of free verse. The essay examines the “free verse” of modern Italian poetry, hypothesizing that two general tendencies have followed one another: in the first phase it was possible to overcome the traditional prosody – based above all on the Leopardi model – while maintaining its rhythmic characteristics, in particular in the first part of the lines. In a second phase, a versification based on accents and not on syllables became more important. This change can be traced back to a change in collective prosodic competences, due to the definitive affirmation of the typical forms of tonal music. The hypothesis is also verified through the analysis of the recordings of the poets who read their poems, using the material preserved in the websites “VIP” and “Lyrikline”. This feedback – which must be made with all the necessary caution – is nevertheless essential when trying to analyse a versification based on accents and not on syllables, also because it is not suited to the natural rhythm of the Italian language.

KEYWORDS • Free verse; Italian poetry; Metrics; Poetry and Music

1. Due tendenze generali

Il tema di fondo di questo intervento suona più o meno così: come funziona il verso libero nella poesia moderna? Si tratta, com'è ovvio, di una questione infernalmente complicata che non si può affrontare qui in modo esaustivo: solo una rassegna della principale bibliografia occuperebbe lo spazio di un saggio.¹ Intendo invece limitarmi a due fenomeni generali – due tendenze di massima, si potrebbe dire – che mi è capitato spesso di intravedere lavorando sulla poesia del Novecento.

1.2. Ciò che resta di endecasillabo e settenario

Il primo fenomeno generale è il meno recente ed è già stato spesso notato. Qui si proverà a definirlo in un modo un po' diverso dal solito. Lo spunto per tale impostazione è nato alcuni anni fa, in occasione di un lavoro sul *Diario postumo* di Montale, una raccolta su cui esistono seri dubbi di autenticità (cfr. Zuliani 2016). L'obiettivo che mi era stato affidato era quello di verificare la sua compatibilità con il resto dell'opera di Montale dal punto di vista metrico. Poiché non è facile confrontare fra loro versi liberi, inseriti in poesie prive di forme strofiche costanti, mi serviva trovare una caratteristica metrica che fosse il più possibile diffusa, in modo da poter fare statistiche ragionevolmente affidabili.

¹ Per una panoramica esaustiva si rimanda innanzitutto a Giovannetti-Lavezzi 2010. La stessa espressione *verso libero* andrebbe precisata meglio, sulla scorta di Mengaldo 1991, ma in questa sede ci si accontenterà di tale denominazione troppo generica, anche perché non verranno prese in esame le rime e le strutture strofiche.

Alla fine sono ricorso al seguente sistema: ho contato quante volte i versi di Montale – tutti i versi di Montale, a prescindere dalla misura – battono in quarta, quinta o sesta sede. Ovviamente, l’obiettivo era verificare la persistenza di un attacco simile a quello della “serie nobile” italiana (endecasillabo, settenario ed eventualmente quinario) che appunto prevede sempre, nella sua forma canonica, un accento in quarta o sesta. Ho così potuto verificare che, rispetto al *Diario postumo*, i versi delle coeve raccolte “ufficiali” di Montale tendono molto più nettamente a battere in quarta e in sesta, e nel contempo tendono a evitare sia l’accento isolato di quinta, sia l’assenza di accenti linguistici in tutto lo spazio fra quarta e sesta sede. In seguito ho notato anche che molti altri poeti del Novecento tendono a fare la stessa cosa.

Il fenomeno metrico qui delineato coincide solo in parte con il consueto *endecasillabo ipometro* o *ipermetro*, dove c’è uno scarto di una sillaba (o al massimo due) rispetto al modello canonico: sono compresi nel fenomeno tutti i versi più lunghi del quinario, fino a quelli che eccedono anche di molto la misura dell’endecasillabo. Si tratta quindi di un sistema nettamente diverso dal precedente, che era basato sulla ricorrenza di versi di uguale lunghezza.

È già stato spesso notato che all’origine di molto verso libero Novecentesco c’è il modello della canzone leopardiana. Le misure versali di riferimento, quindi, sono in primo luogo l’endecasillabo e il settenario, il quale coincide ovviamente con il primo emistichio di un endecasillabo *a maggiore*, cioè con l’accento principale in sesta sede. A questi si aggiunge spesso – in Saba e Montale, ad esempio – il quinario, che corrisponde al primo emistichio di un endecasillabo di quarta, ossia *a minore*. Di rado, compare anche il trisillabo, così da completare la serie nobile già a suo tempo delineata da Dante nel *De vulgari eloquentia* (II, v). Inutile sottolineare come questa corrispondenza nel ritmo delle prime sillabe sia un elemento essenziale di tali abbinamenti.

In molti testi i poeti del Novecento hanno usato soltanto le misure canoniche. Quando però hanno cercato una maggiore libertà, si sono trovati di fronte due principali direzioni di fuga: la prima è variare il ritmo dell’attacco, battendo in quinta o non ponendo nessun accento nelle tre sedi principali; la seconda è variare ulteriormente la misura dopo l’attacco: non solo endecasillabi, settenari e quinari, ma qualunque verso fino a misure anche molto più ampie dell’endecasillabo, così da creare talvolta anche versi interpretabili come doppi settenari o, comunque, come versi doppi il cui primo elemento è un settenario o un quinario. Come si diceva, ho avuto modo di verificare tramite una schedatura completa che in Montale prevale di netto questa seconda direzione. Non ho avuto ancora occasione di avviare una schedatura a tappeto per verificare con precisione fino a che punto le stesse caratteristiche siano diffuse negli altri poeti del Novecento, e in particolare nei molti che hanno avuto Montale come principale modello. Ma è facile trovare esempi di tale tendenza ed alcuni saranno esaminati in seguito.

1.3. Le alternative a endecasillabo e settenario

È invece raro trovare tracce della tendenza appena delineata negli autori più recenti, a partire dalla fine del ventesimo secolo. Fra le cause di ciò, va sicuramente annoverato il fatto che, durante il secolo scorso, è progressivamente venuta meno la competenza collettiva della prosodia tradizionale. Le regole di funzionamento dell’endecasillabo sono piuttosto complesse, se si prova a formalizzarle, tanto che oggi di solito si tende a ritenere che sia un verso di tradizione alta, di solito appreso tramite l’esercizio della letteratura. In realtà non era così, fino almeno all’Ottocento. Contini è stato uno dei primi a segnalare lucidamente la cosa nel secondo dopoguerra, parlando ad esempio di un’“abilità sonettistica a noi negata” che invece “era erogata un tempo all’ultimo chirurgo o notaio”. Ciò ha avuto una netta influenza sui metri della modernità, e sulla loro percezione: “gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio,

nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario. Non è più visibile il prezzo della libertà pagato da artefici pur espertissimi quale appunto Ungaretti”.²

A noi, in effetti, ormai pare strano che l’endecasillabo fosse anche un metro degli incolti, o meglio fosse il metro più importante della tradizione antica del canto popolare, sia narrativo che lirico.³ Le regole di funzionamento dell’endecasillabo, per chi era cresciuto in un ambiente di cultura italiana, non erano ritenute un problema e la musica aveva un ruolo in tutto questo; non perché i versi della poesia letteraria fossero di consueto cantati, ma perché la competenza collettiva veniva ottenuta innanzitutto attraverso esecuzioni musicali. Tuttora, fra i pochi in grado di fare endecasillabi a orecchio, ci sono molti abitanti di zone rurali della Toscana e dell’alto Lazio, dove rimane la tradizione delle *ottavine*: tali versi cantati (o cantilenati) erano spesso descritti come la prima (e più bassa e rozza) forma di endecasillabo con cui si veniva in contatto. Era a partire da queste forme che si sviluppava l’orecchio per i *versi misurati*, grazie al quale era possibile riconoscere e comporre i versi letterari.

1.3.1. Il ruolo della musica nel tempo

Oggi, questa competenza collettiva è scomparsa perché, in primo luogo, è cambiata la musica: le melodie per gli endecasillabi – che grosso modo si possono definire *modali* – oggi sono desuete e irrimediabilmente arcaiche. Dal punto di vista metrico, la loro caratteristica più importante è la libertà della struttura ritmica, che non è divisa in battute regolari accentate in una posizione fissa. Di conseguenza, tali versi potevano (e dovevano) adattarsi al ritmo della lingua. C’è un secolare luogo comune che fu ripetuto anche da Ungaretti: l’endecasillabo rispecchia l’«andatura spontanea della frase italiana» ed è quindi una sorta di *prosodia primaria* (Ungaretti 1984: 101).

In un certo senso è vero: l’italiano è una lingua a isocronia sillabica, ossia tende a contare il tempo con le sillabe, non con gli accenti come l’inglese o il tedesco. Quindi, se è lasciato libero di scegliere il proprio verso ideale, preferisce un verso abbastanza lungo (perché le parole italiane sono lunghe), concluso da una parola piana (come la grande maggioranza delle parole italiane), con un numero costante di sillabe, ma con una struttura accentuale libera (perché le parole italiane sono anche piuttosto rigide dal punto di vista ritmico). Anche la successione degli accenti, però, deve comunque avere una qualche forma di regolarità non invadente, così da differenziare tale verso dalla prosa. L’endecasillabo è appunto un verso dove è avvertibile una forma di regolarità accentuale, ma – a parte ovviamente la posizione finale – non c’è un singolo luogo dove debba cadere per forza un accento. Il numero degli accenti principali, inoltre, può anche cambiare da verso a verso e di solito va da tre (“mi ritrovai per una selva oscura”) a cinque (“di qua, di là, di giù, di su li mena”), con persino la possibilità di accenti ribattuti (“che furo a l’osso, come d’un *càn, fòrti*”).

La musica di oggi fa molta fatica ad accettare un verso di questo tipo. Infatti, a partire grosso modo dal melodramma, si è diffusa in Italia il tipo di musica che tuttora è prevalente e che possiamo, grosso modo, definire *tonale*. Per quello che qui interessa, è una musica con suo proprio solido ritmo, rigidamente divisa in battute accentate in una posizione fissa. I musicologi dicono spesso che si trattò di una *semplificazione ritmica*, dovuta al fatto che si era cominciato a lavorare in modo complesso sull’armonia.

² Cfr. Contini 1970: 593 e Beltrami 2011: 157-58.

³ Cfr. ad es. Zuliani 2009: 7-19 e 73-82.

Come conseguenza, i metri per musica, a partire dalle arie d'opera, cambiarono e presero la forma che tuttora è prevalente: versi più brevi, con un ritmo monotono perché seguono gli accenti delle battute, e con forti limitazioni nelle cadenze, ossia nell'accento della parola posta alla fine dei versi. Sono i cosiddetti metri *chiabreriani*. I testi italiani scritti in questo modo tendono a non funzionare se sono considerati in sé, perché le loro ragioni formali sono nella musica, al di fuori della lingua. D'altro canto, questo il tipo di metrica con cui ognuno di noi oggi viene a contatto fin dall'infanzia.

Si potrebbe obiettare che, se davvero il cambiamento è cominciato con il melodramma, allora anche tale perdita di familiarità con l'endecasillabo dovrebbe essere di molto precedente. Ma le antiche musiche resistettero a lungo – spesso fino al Novecento – a fianco di quelle nuove, specialmente a livello popolare, che è appunto quello che più conta per la competenza collettiva.

1.3.2. Le conseguenze sulla metrica non letteraria

Una conseguenza di questo mutamento è la seguente: oggi, d'istinto, se un italiano non esperto di letteratura prova a fare versi metricamente regolari, tende a concepirli come regolati da un numero fisso di accenti in posizioni fisse, ossia, come s'usa dire, strutturati per *pedi*. In effetti è quello che di solito succede quando qualcuno non esperto di poesia letteraria prova a utilizzare un metro regolare, come, ad esempio, nei poemetti previsti dai papiri di laurea del Triveneto.

Versi del genere, però, come si diceva risultano troppo monotoni. La soluzione più facile per renderli più accettabili è variare nettamente il numero di sillabe non accentate fra gli accenti obbligatori. In pratica, rinunciare definitivamente all'isosillabismo. Questo, per l'appunto, avviene spesso anche nei testi più curati dell'attuale canzone.

Prendiamo ad esempio due testi celebri. Non a caso, scelgo due brani che hanno – in apparenza – versi spesso coincidenti con l'endecasillabo della tradizione: *Samarcanda* di Vecchioni e *Bartali* di Conte.

Ridere, ridere, ridere ancora,
ora la guerra paura non fa;
brucian nel fuoco le divise la sera,
4 brucia nella gola vino a sazietà.

Musica di tamburelli fino all'aurora,
il soldato che tutta la notte ballò
vide tra la folla quella nera signora,
8 vide che cercava lui e si spaventò.

(da Roberto Vecchioni, *Samarcanda*, 1977)

Farà piacere un bel mazzo di rose
e anche il rumore che fa il cellophane,
ma una birra fa gola di più,
4 in questo giorno appiccicoso di caucciù.

Sono seduto in cima a un paracarro
e sto pensando agli affari miei.
Tra una moto e l'altra c'è un silenzio

8 che descriverti non saprei...

(da Paolo Conte, *Bartali*, 1979)

Come si diceva, questi versi in realtà non funzionano come gli endecasillabi, anche quando coincidono con essi. Semplificando un po', come è opportuno nel presente contesto, si può dire che i versi di *Samarconda* sono sempre giocati su quattro accenti principali, che coincidono con i tempi più forti della melodia sottostante. A volte ne risultano endecasillabi (come il v. 1, «Ridere, ridere, ridere ancora»), a volte c'è qualche sillaba in più o in meno. Ogni tanto, specialmente verso la parte iniziale del verso, vengono accentati elementi linguistici che di per sé non vorrebbero accento: «il soldato ché tutta la notte ballò». Del resto, ciò capita spesso anche nei versi del melodramma.

I versi di Paolo Conte hanno accenti più vicini agli accenti linguistici (soprattutto perché il ritmo è meno frenetico) e sono sempre giocati su tre accenti principali: «Farà piacere un bel mazzo di ròse». Di nuovo, c'è spesso qualche sillaba in meno o in più.

Considerando l'oggetto-canzone nel suo insieme, bisogna innanzitutto chiedersi: sono versi irregolari? Niente affatto. Se si prende in esame il modo in cui sono eseguiti, sono versi molto più regolari di quanto possa essere mai una poesia. Questa regolarità, però, è affidata alla musica, che batte il tempo perfettamente isocrona. La musica, da questo punto di vista, ha preso il sopravvento sulla lingua.

Il testo in sé, invece, è persino opportuno che non sia composto da versi isosillabici come la poesia letteraria tradizionale: già è fisso il numero degli accenti principali e quindi, per non risultare troppo monotoni, i versi compiono variazioni rispetto alla regolarità del ritmo musicale, come uno strumento che esegua un assolo. Di conseguenza, spesso è molto difficile trasferire su uno spartito il ritmo con cui viene cantato il testo, anche perché tende a cambiare anche nelle diverse esecuzioni dello stesso autore. Gli spartiti, anche quelli ufficiali, sono di regola semplificati.⁴ Ogni tanto, certo, da tutto ciò può nascere un impeccabile endecasillabo tradizionale, come “sono seduto in cima a un paracarro” al v. 5 di *Bartali*, ma il metro in realtà funziona in modo profondamente diverso: è basato sugli accenti, non sulle sillabe.

Una conseguenza paradossale del bisogno di variazioni nella lingua rispetto alla musica è che i testi più regolari, cioè più regolarmente divisi in piedi sempre uguali, sono di solito quelli di livello più basso. Quando invece il testo vuole un suo spazio e vuole avvicinarsi ai ritmi propri dell'italiano, deve scartare rispetto al ritmo musicale.

1.3.3. Le conseguenze sulla metrica delle poesie letterarie

Anche se a noi moderni pare strano, è del tutto normale che la metrica della musica, nei secoli, influenzi quella della poesia. È quindi possibile che ciò avvenga anche oggi? In effetti, già a partire dagli anni '50, più di qualcuno ha pensato a qualcosa di affine; o meglio ha ipotizzato, senza prendere in considerazione la musica, che la metrica contemporanea sia basata sugli accenti linguistici più che sulle sillabe. Per una panoramica complessiva è di nuovo opportuno rimandare alla trattazione di Paolo Giovannetti in Giovannetti-Lavezzi 2010: 271-80. I primi importanti interventi critici furono di Fortini, che ipotizzò la nascita di una metrica di questo tipo già negli '50 e chiamò *logaedico* questo tipo di verso (cfr. Fortini 1957, 1958a, 1958b). In questo contesto è opportuno non soffermarsi su tale termine e, più in generale, su tutto il lessico che è stata adottato per questa nuova metrica (*centremi*, *centroidi*, *ritmemi* etc.).

⁴ Una breve analisi del caso di *Marinella* è in Zuliani 2018: 62-65.

Si proverà a usare semplicemente il termine *unità ritmiche*, cioè gruppi sillabici di lunghezza variabile, organizzati intorno a un accento principale.

Come ha già messo in rilievo Giovannetti, il problema principale di questo tipo di metri è che è difficile individuarli sulla pagina scritta. Proprio per questo, si proverà ora a usare due strumenti online che permettono oggi di verificare agevolmente le modalità di esecuzione degli autori. Come primo esempio, riportiamo una poesia di Valerio Magrelli (da Magrelli 2018: 258):

L'imballatore

Cos'è la traduzione? Su un vassoio
la testa pallida e fiammante d'un poeta
V. NABOKOV

- L'imballatore chino
che mi svuota la stanza
fa il mio stesso lavoro.
Anch'io faccio cambiare casa
5 alle parole, alle parole
che non sono mie,
e metto mano a ciò
che non conosco senza capire
cosa sto spostando.
10 Sto spostando me stesso
traducendo il passato in un presente
che viaggia sigillato
racchiuso dentro pagine
o dentro casse con la scritta
15 «Fragile» di cui ignoro l'interno.
È questo il futuro, la spola, il traslato,
il tempo manovale e citeriore,
trasferimento e troppo,
la ditta di trasloco.

Si tratta di un esempio, fra i molti possibili, del primo tipo di cui si parlava: quello “montaliano”, che ancora si basa su endecasillabi e settenari. I versi sottolineati, qui e in seguito, sono quelli che battono in quarta o sesta (ossia attaccano come un endecasillabo o un quinario o un settenario), ma poi non sono canonici nella misura complessiva. I versi in grassetto sono quelli che battono in quinta. Quelli lasciati in tondo, sono i tradizionali endecasillabi, settenari e quinari.⁵

Come si può facilmente notare, i versi della serie tradizionale (ossia quelli né sottolineati, né in grassetto) sono ancora prevalenti e i versi che comunque cominciano come quelli tradizionali sono più frequenti di quelli che battono in quinta. Se si ascolta la lettura dell'autore, disponibile su Lyrikline,⁶ si può sentire che il ritmo si organizza appunto in base al verso, o talvolta in base a una sua parte, senza regolarità o enfasi sistematica sugli accenti principali. A

⁵ Per determinare la posizione degli accenti, si sono seguiti i criteri di scansione metrica delineati in Praloran-Soldani 2003.

⁶ All'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/limballatore-5873>.

volte ci può essere un accento su un elemento linguisticamente non tonico (come il *non* al v. 5), ma questo è strettamente dovuto a ragioni semantiche.

Nel secondo esempio, una celebre poesia di Giorgio Orelli (da Orelli 2015: 48), la situazione comincia a essere più sfumata:

Nel cerchio familiare

Una luce funerea, spenta,
 raggela le conifere
 dalla scorza che dura oltre la morte,
 e tutto è fermo in questa conca
 5 scavata con dolcezza dal tempo:
 nel cerchio familiare
da cui non ha senso scampare.

Entro un silenzio così conosciuto
 i morti sono più vivi dei vivi:
 10 da linde camere odorose di canfora
scendono per le botole in stufe
rivestite di legno, aggiustano i propri ritratti,
tornano nella stalla a rivedere i capi
di pura razza bruna.

Ma,
 15 senza ferri da talpe, senza ombrelli
 per impigliarvi rondini;
 non cauti, non dimentichi in rincorse,
dietro quale carillon ve ne andate,
 ragazzi per i prati intrizziti?

20 La cote è nel suo corno.
 Il pollaio s'appoggia al suo sambuco.
I falangi stanno a lungo intricati
 sui muri della chiesa.
La fontana con l'acqua si tiene compagnia.
 25 Ed io, restituito
 a un più discreto amore della vita...

In questa trascrizione, il corsivo indica un verso *vuoto*, ossia privo di accenti su quarta, quinta o sesta sede, come accade molto di rado per gli endecasillabi canonici. Come si può notare, anche in questo caso il sistema “montaliano” è rimasto in vigore: i versi in grassetto e in corsivo, ossia i versi che non sono endecasillabi, settenari e quinari e che non iniziano allo stesso modo, sono rari. Ma la lettura dell'autore⁷ può forse creare qualche dubbio: Orelli, più spesso e più nettamente di Magrelli, tende a dividere in segmenti monoaccetuali il testo, perché scandisce con enfasi le parole e i sintagmi fonologici, anche se di nuovo non sembrano esserci le unità ritmiche del tipo che abbiamo ipotizzato.

La metrica basata sugli accenti è un tipo di metrica sfuggente, come si diceva. È quindi opportuno passare all'altro estremo, così da mettere in rilievo la differenza rispetto alle scansioni tradizionali. Gli esempi sono molti nel VIP e in Lyrikline. Si può iniziare con Vivian Lamarque (da Lamarque 2002: 236):

⁷ Di nuovo su Lyrikline, all'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/nel-cerchio-familiare-1630>.

*A un albero meraviglioso**Caro albero meraviglioso*che dal treno qualcuno
ti ha tirato un sacchetto**di plastica viola**5 che te lo tieni lì stupito
sulla mano del ramo
come per dire**cos'è questo fiore strano****speriamo che il vento**

10 se lo porti lontano.

Ci vediamo al prossimo viaggio**ricorderò il numero****del filare, il tuo**

indirizzo, ho contato

15 i chilometri dopo lo scalo-merci
arrivederci.

In primo luogo, si nota che i versi in grassetto e in corsivo diventano più frequenti. In Orelli erano 3 su 26, qui sono 7 su 16. In particolare, quelli che battono in quinta sono sei, ossia più o meno un terzo del totale: è appunto ciò che ci aspetterebbe come effetto di una distribuzione casuale dei versi che battono in quarta, quinta o sesta. In pratica, siamo al di fuori del sistema “montaliano” prima ipotizzato.

La lettura toglie ogni dubbio sulla natura dei versi:⁸ sono rigorosamente giocati su unità ritmiche e quindi risultano fra loro equivalenti anche se non hanno lo stesso numero di sillabe. I primi versi, ad esempio, sono sempre giocati su due accenti e da essi traggono regolarità: “Caro àlbero – meraviglióso / che dal tréno – qualcùno / ti ha tiràto – un sacchètto / di plàstica – viòla”.

C'è però un corollario che, come si temeva, rende la vita difficile al metricologo: le unità ritmiche sono spesso non prevedibili. Sono infatti possibili variazioni, come il “lì” inserito al v. 5 a interrompere la serie di versi su due accenti, oppure come il v. 7 che contiene un'unica unità ritmica, mentre nel verso successivo ce ne sono tre (“cos'è – questo fióre – stràno”), anche se in precedenza versi con un numero di sillabe inferiore ne avevano solo due.

In pratica, la struttura ritmica – o meglio, il metro – di una simile poesia è imprevedibile come un testo di canzone di cui non si conosca la musica; anzi di più, poiché non segue neppure le strutture tendenzialmente regolari delle frasi melodiche. A peggiorare le cose, a volte capita persino che un'unità ritmica possa persino trovarsi in *enjambement* fra un verso e l'altro, come negli ultimi due versi di *Se sul treno*, una delle altre poesie di Lamarque presenti in Lyrikline.⁹ Una cosa però si può affermare con ragionevole sicurezza: questi versi, anche quando sono settenari o mostrano un qualche altro tipo di regolarità nel numero delle sillabe, sono comunque diversi da quelli tradizionali della poesia letteraria. La nuova metrica per accenti, quella ipotizzata da Fortini, esiste.

Il lettore, se vuole, può provare ad ascoltare altre registrazioni, in particolare quelle dei poeti più giovani nel VIP, e notare quanto spesso questo modo di scandire il metro compaia, più

⁸ All'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/un-albero-meraviglioso-5124>.

⁹ All'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/se-sul-treno-5125>.

o meno marcato: a volte è solo suggerito, a volte è persino esibito, come (un esempio fra molti) in *Mediterranea* di Gianpaolo G. Mastropasqua,¹⁰ dove dopo un inizio un po' oscillante il ritmo si stabilizza su un'ossessiva scansione su quattro accenti, a prescindere dal numero delle sillabe; come in una delle canzoni che abbiamo esaminato prima.

Nel corso di una simile ricerca, il lettore troverà però anche molti casi in cui si avverte la possibilità di un simile sistema, ma è difficile individuarlo: rimane solo un'ipotesi, una sensazione di fondo. Un buon esempio è Milo De Angelis, dove i nuclei ritmici sono meno marcati, più lunghi e, di nuovo, talvolta si trovano in *enjambement*. Ecco un esempio:¹¹

*Mi saluti, ti rimetti il golf, senti
che puoi smarrire il codice terrestre, demolire
il nucleo, precipitare nel buio. Vai verso la doccia.*

- Ricordi un nove e ottanta a corpo libero,
5 **una primavera della pelle, una diagonale perfetta.
Dall'incubo estrai una forcina, ti aggiusti
i capelli, indossi la cuffia, chiedi soltanto**
di essere risparmiata.

Inutile sottolineare che siamo lontani dal tipo metrico "montaliano", com'è evidente dalla frequenza dei grassetti e dai corsivi. Ma anche la struttura per unità ritmiche non è evidente nella lettura dell'autore,¹² anche se è comunque ipotizzabile. Tuttavia, in casi del genere, va sempre considerata l'ipotesi che il metricologo stia semplicemente cercando di costringere in un modello troppo stretto un testo che, invece, va classificato più drasticamente come *metro libero*, a prescindere dall'enfasi con cui, nella recitazione, vengono pronunciate alcune parole.

Ci sono però alcuni fenomeni interessanti che, anche in alcuni casi dubbi, rafforzano l'ipotesi di partenza. Un esempio è la seguente poesia di Franco Buffoni:¹³

Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma

La mia filosofia è dispiaciuta ai preti, i quali e qui e in tutto
il mondo, sotto un nome o sotto un altro, possono ancora e
potranno eternamente tutto.

Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma

- Dalle pendici del Vesuvio: "Anco ti vidi /
de' tuoi steli abbellir l'erme contrade /
che cingon la cittade". Desolazione per desolazione,
5 *Naturale per intellettuale, deserto per deserto...*
Di Leopardi suddito dello stato pontificio
Liberale clandestino in ideologico isolamento
– Il ridicolo e il grottesco delle Operette
Per eccellenza armi illuministiche
10 **Contro antropocentriche metafisiche –**

¹⁰ All'indirizzo http://www.lfsag.unito.it/ricerca/vip/audio/MASTROPASQUA_Mediterranea.mp3.

¹¹ Da De Angelis 2005: 59, dove però, rispetto al testo presente in Lyrikline e qui seguito, c'è una variante: "reggiseno" in luogo di "golf" al v. 1. Anch'essa ribadisce l'indifferenza rispetto al numero delle sillabe nel metro di questa poesia.

¹² All'indirizzo <https://www.lyrikline.org/en/poems/mi-saluti-ti-rimetti-il-golf-5117>.

¹³ Il testo compare senza titolo in Buffoni 2012, come secondo testo della sezione *In quell'angusto regno del silenzio* nella raccolta *Roma*. Il titolo qui riportato deriva dalla lettura che ne fa Buffoni in VIP.

In quell'angusto regno del silenzio
 Dalle mostruose tipologie censorie
 Che fu il governo della
Reverenda Camera Apostolica.
 Roma desertica.

Di nuovo, grassetto e corsivo mostrano che il metro è lontano dal tipo “montaliano”. La lettura su VIP¹⁴ marca un poco gli accenti principali del verso, ma di nuovo è difficile distinguere fra un'eventuale metrica “accentuale” e, invece, semplicemente una certa enfasi su alcune parole durante la recitazione di una poesia priva di regole metriche formalizzabili.

Ci sono però due elementi significativi che emergono dalla lettura: il primo riguarda il titolo e il primo verso. Buffoni legge il titolo con la normale intonazione della lingua parlata, ma quando ripete la stessa frase come primo verso, introduce una scansione non naturale, basata sugli accenti: “Di Leopardi – che ritorna – col pensiero – a Róma”.

Si potrebbe obiettare che ciò potrebbe essere solo una tecnica di recitazione, altrettanto valida per i versi tradizionali. Ma Buffoni smentisce questa possibilità: quando ai vv. 2-4 legge la citazione da Leopardi (la parte sottolineata a puntini), recita in modo completamente diverso, scandendo il verso nella sua unità pluriaccentuale e non segmentandolo in sottounità ritmiche. In pratica, nella colta poesia di Buffoni la metrica è percepita come differente da quella che presiede agli endecasillabi di Leopardi.

Anche in altri autori compare un'analogia differenza di pronuncia fra il primo verso e il titolo che da esso è ricavato. Ad esempio, la si può sentire sul VIP in *Ripeto: lavoriamo per giorni sopra le parole* di Marco Corsi,¹⁵ o in *Ti penso dove non c'è più pensiero* di Davide Rondoni.¹⁶

Forse un modo di formalizzare il fenomeno è il seguente: la dizione enfatica che oggi si ritiene adatta alla poesia tende naturalmente (o meglio *istintivamente*, come si diceva) ad andare nella direzione di una metrica accentuale, basata su unità ritmiche.

2. Una conclusione provvisoria

Come si è visto (e com'era prevedibile), nonostante l'aiuto dei file audio non è stato possibile tracciare con precisione il confine fra i diversi tipi di metrica qui ipotizzati. Da un lato, la metrica basata sugli accenti è chiaramente presente e diffusa, ma dall'altro si conferma sfuggente e sfocata, in particolare nei poeti di primo piano. Oltretutto, non è affatto detto che la lettura d'autore rifletta i principi metrici usati nella composizione della poesia. Va infatti considerato che una scansione nettamente impostata sugli accenti viene spesso percepita come un eccesso (anche voluto) di cantabilità: un po' quello che succede oggi ai testi di canzone troppo nettamente scanditi per piedi (ossia costanti sia nelle sillabe, sia negli accenti), che sono maggiormente connotati come *canzonette*, ossia come testi subordinati a una melodia. Di conseguenza, alcuni autori potrebbero scegliere di attenuare, anche nella lettura, la presenza di una simile struttura.

Anche questo, però, sarebbe un indizio a favore della tendenza generale che è stata qui ipotizzata. La questione si può riassumere così: da un lato, oggi sono meno usati i metri tradizionali, ma ancora di più è raro il loro *fantasma* ottenuto attraverso la conservazione

¹⁴ All'indirizzo http://www.lfsag.unito.it/ricerca/vip/audio/buffoni_di_leopardi.mp3.

¹⁵ All'indirizzo http://www.lfsag.unito.it/ricerca/vip/audio/corsi_ripeto_lavoriamo_per_giorni.mp3.

¹⁶ All'indirizzo http://www.lfsag.unito.it/ricerca/vip/audio/rondoni_ti_penso_dove.mp3.

dell'attacco in quarta o sesta, a riprova del fatto che la sensibilità metrica per sillabe su cui essi si basavano è sempre meno diffusa; dall'altro lato, la scansione basata sugli accenti prima che sulle sillabe, in teoria non adatta alla lingua italiana, è oggi istintiva e quindi tende a pervadere le soluzioni moderne, in modo sempre più netto a mano a mano che passano i decenni e i tradizionali ritmi isosillabici sono sempre più lontani da noi. Ma non è ovviamente l'unica soluzione: deve obbligatoriamente mescolarsi e contaminarsi con i modi tradizionali, ma anche con le altre categorie individuabili nel moderno verso libero: dall'*a capo* come unico segno distintivo del verso fino alla poesia in prosa e alla metrica "semantica", ossia basata sulla struttura del discorso.

Di sicuro, l'ascolto dei modi di recitazione dei poeti talvolta non è risolutivo, ma è indispensabile per analizzarne il metro. Anche questo, probabilmente, è un segno di modernità, se non altro perché oggi la mancanza di una *tradizione* poetica, ossia di una pratica basata su modi comuni e condivisi, comporta il fatto che ogni autore è libero di sperimentare soluzioni personali, basate anche sul proprio modo di recitare i propri versi.

D'altro canto, l'analisi tramite ascolto comporta sempre un pericoloso margine di soggettività nei risultati. Le tecniche di analisi fonetica della prosodia che si stanno sperimentando in sedi come il VIP potranno forse, in un prossimo futuro, rendere più oggettivo e meno impressionistico lo studio delle modalità di scansione e, di conseguenza, potranno illustrare su basi più solide la prosodia adottata, più o meno consciamente, dai poeti d'oggi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Fonti primarie

- Buffoni, Franco (2012), *Poesie 1975-2012*, Milano, Mondadori.
 De Angelis, Milo (2005), *Tema dell'addio*, Milano, Mondadori.
 Lamarque, Vivian (2002), *Poesie 1972-2002*, Milano, Mondadori.
 Magrelli, Valerio (2018), *Le cavie. Poesie 1908-2018*, Torino, Einaudi.
 Orelli, Giorgio (2015), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

B. Fonti on-line

- VIP (Voices of Italian Poets) = http://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_index.html
 Lyrikline = <https://www.lyrikline.org/en/home/>

C. Fonti secondarie

- Contini, Gianfranco (1970), *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi: 587-599.
 Beltrami, Pietro G. (2011), *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 5° ediz.
 Fortini, Franco (1957), *Metrica e libertà*, ora in Fortini 2003: 783-798.
 Fortini, Franco (1958a), *Verso libero e metrica nuova*, ora in Fortini 2003: 799-808.
 Fortini, Franco (1958b), *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, ora in Fortini 2003: 809-817.
 Fortini, Franco (2003), *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori.
 Giovanetti, Paolo/Lavezzi, Gianfranca (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
 Mengaldo, Pier Vincenzo (1991), *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi: 27-73.
 Praloran, Marco - Soldani, Arnaldo (2003), *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran, Marco (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore: 3-123.

-
- Ungaretti, Giuseppe (1984), *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di Paola Montefoschi, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Zuliani, Luca (2009), *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino.
- Zuliani, Luca (2016), *La metrica del Diario postumo*, in Condello, Federico et al., *Montale e pseudo-Montale. Autopsia del Diario Postumo*, Bologna, Bononia University Press: 105-16.
- Zuliani, Luca (2018), *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci.

LUCA ZULIANI • is associate professor of Italian Linguistics at the University of Padua. He studied at the universities of Padua and Milan and has taught at the universities of Udine, Padua and Lausanne. His main fields of interest are philology, Italian metrics, the relationship between music and poetry, the history of the Italian language and the stylistic analysis of 20th century Italian poetry. His most important volumes are the critical edition of the poems by Giorgio Caproni (Mondadori, 1998) and *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani* (il Mulino, 2009). He has also studied, among others, Petrarch, Leonardo Giustinian, Giovanni Della Casa, Gabriello Chiabrera, Umberto Saba, Eugenio Montale, Giovanni Pascoli, Primo Levi, Beppe Fenoglio and Umberto Fiori. In 2018 he published for Carocci the volume *L'italiano della canzone*.

E-MAIL • luca.zuliani@unipd.it