

AIO

69

La costruzione del testo poetico: metrica e testo

a cura di Roberto Antonelli



Copyright © MMIV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

00173 Roma
via Raffaele Garofalo, 133 A/B
06 93781065

ISBN 978-88-7999-683-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

I edizione: marzo 2004

Indice

<i>Problemi della metrica</i> Aldo Menichetti	7
<i>La metrica romanza</i> Paolo Canettieri	51
<i>Linguistica e poetica</i> Roman Jakobson	103
<i>Tempo testuale e tempo rimico</i> Roberto Antonelli	143
<i>Il salmo antidonatista di Aurelio Agostino</i> D'Arco Silvio Avalle	171
<i>L'«invenzione» del sonetto</i> Roberto Antonelli	211
<i>Il sonetto forma ripetuta originaria</i> Roberto Antonelli	255
<i>Le rime della Commedia di Dante Alighieri</i> Arianna Punzi	269
Appendice di testi esemplari	311

Aldo Menichetti

Problemi della metrica

A. MENICHETTI, “Problemi della metrica”, in *Letteratura italiana*,
Torino, 1984.

I. *Metro e prosa.*

Per «metro» intendiamo il principio di strutturazione formale che configura come non-prosa il testo letterario.

Potrà sembrare che tale definizione in negativo pecchi di nominalistica evasività oppure, peggio, che equivalga alla nota *lapalissade* del maestro di filosofia del *Bourgeois gentilhomme*: «*Tout ce qui n'est point prose est vers; et tout ce qui n'est point vers est prose*». Eppure, lungi dall'ambire a una validità universale e metastorica (del resto probabilmente illusoria), tale definizione mira solo a delimitare in termini accettabilmente precisi il tema da trattare, dando nel contempo ragione, con una formula unitaria, dei vari sistemi – contigui, concatenati e tuttavia molto eterogenei – che si sono susseguiti a comporre l'arco della nostra tradizione poetica: metrica classica quantitativa dapprima, ritmica mediolatina e romanza, e infine, in tempi recenti, versificazione «libera». A questo proposito sarà bene dichiarare subito che si ritiene ingiustificato estromettere larga parte della poesia moderna dall'area della metricità; non si crede cioè di poter accedere alle cautele di quanti sostengono che «la forma liberata di un gran numero di poeti moderni costituisce una prosa lirica cadenzata, e non una versificazione misurata»¹: la coscienza di un'opposizione formale prosa/poesia sopravvive infatti, arricchita ma sostanzialmente inalterata, alla rivoluzione *vers-libriste* e alle sue prosecuzioni, impedendo che si possano convogliare sotto un'etichetta unica (nella fattispecie, prosa, sia pur lirica e cadenzata) prodotti che generalmente sono ancora sentiti come appartenenti a sfere distinte.

Il fatto è che tutte le categorie tradizionalmente adibite a descrivere per via d'implicita o esplicita contrapposizione alla prosa (e alla lingua strumentale) la fisionomia propria dell'*oratio ligata* – mensuralità (numero dei piedi o delle sillabe), ritmo (*ictus*, accenti), omofonia, nonché parallelismi, iterazioni, periodicità di vario genere – si rivelano inadeguate a discriminare il discorso metrico, nella totalità delle sue manifestazioni, da quello prosastico. È evidente infatti che, per cominciare, una definizione che si basi sul principio della ripetizione di moduli isosillabici non solo è inapplicabile alla maggior parte della poesia moderna ma urta anche contro la soluzione delle lunghe in due brevi della versificazione classica (non eolica) e del *dictamen metricum*

¹ P. GUIRAUD, *La versification*, Presses Universitaires de France, Paris 1978³, p. 110.

medievale, sistemi entro i quali sono perfettamente equipollenti stichi composti di un numero diverso di sillabe (così l'esametro dattilico oscilla fra tredici e diciassette sillabe: il numerismo è strutturalmente irrilevante nella metrica quantitativa). Allo stesso fine mal si presta il ritmo, anche inteso empiricamente, fra le syariatissime definizioni che ne sono state proposte, come «la peculiare configurazione prosodica realizzata in ciascun testo dalla specifica successione degli accenti»²; il fatto è che c'è anche un ritmo della prosa; e poi il ritmo è restio a lasciarsi misurare in termini esatti e incontestabili, legato com'è anche a fattori semantici e di *mise en relief* (si pensi solo ai problemi che pongono l'accertamento della presenza o meno di accenti secondari in molti endecasillabi e la valutazione del loro peso metrico oltre che stilistico); senza contare che la sensibilità ritmica può variare considerevolmente nel tempo, facendo sì che per esempio l'andamento accentativo di certi versi due e trecenteschi sembri, a un orecchio assuefatto ai moduli petrarcheschi, piuttosto prosastico che poetico³; così come mal distinguibile dalla prosa risulta la neutralità ritmica (atonalità) esperita in talune zone della produzione contemporanea. A maggior ragione fallisce come discriminante la rima: diffusasi a partire dall'ambito prosastico (quello della prosa retorica) ma divenuta poi un contrassegno talmente tipico della poesia da poterla metonimicamente designare⁴, la rima è solo un ornamento stilistico, neanche frequentissimo, pres-

² Si assume la definizione di P. M. BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Rosenberg e Sellier, Torino 1973, p. 19. Dello stesso autore si veda anche *Strutture prosodiche dell'italiano*, Accademia della Crusca, Firenze 1981.

³ Sintomatico (e inaccettabile perché rinvia a una concezione immanentistica del ritmo) che Elwert qualifichi questi versi di «aritmici», giungendo ad affermare che «solo nel corso dei secoli il ritmo venne ad essere elemento intrinseco del verso italiano. La lirica italiana antica lo ignora del tutto» (W. TH. ELWERT, *Italienische Metrik*, Hüber, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973), §§ 20.3 e 30.2; dove fra l'altro, ma questa è un'altra questione, due endecasillabi del Pulci risultano «ganz unrhythmisch» solo perché scanditi male). — Quello del ritmo è problema dalle implicazioni estesissime (si può ora vedere in merito lo stimolante per quanto farraginoso volume di H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982), che non ha mancato di suscitare anche in questi ultimi anni discussioni e prese di posizione contrastanti specie per quanto riguarda, ovviamente, l'endecasillabo (mi limito a rinviare solo a C. DI GIROLAMO, Recensione a P. M. BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici* cit., in «Medioevo romanzo», I (1974), pp. 459-65, e a R. FASANI, *Poesia e fonetica*, in «Italianistica», IX (1980), pp. 499-504). Il fatto è che, secondo me, non è stata ancora esplorata esaurientemente la correlazione fra ciò che Jakobson ha chiamato «verse design» (o modello di verso) e «verse instance» (singola realizzazione).

⁴ «La consonantia, nata timidamente e sviluppatasi via via, diverrà così sostanziale al ritmo, da costituirne il simbolo e da appropriarsene successivamente il nome (*rignus-rigma-rima*), come notò già il Muratori [e come di recente ha provato il Benveniste]. La identificazione della rima col *rithmus* stesso pare già implicita nella affermazione di Giovanni di Garlandia: *Rithmus sumpsit originem secundum quosdam a colore rethorico qui dicitur similiter cadens* [“Secondo alcuni il ritmo trasse origine dall'artificio retorico detto *omoteleuto*”]» (G. VECCHI, *Sulla teoria dei ritmi mediolatini*, in «Studi mediolatini e volgari», VIII (1960), pp. 301-24, nota 14). Il Trissino, all'inizio della seconda divisione della *Poetica*, nota: «La rima è quello che i Greci dimandano *rithmo* et i Latini *numero*, laonde si può dire che rima, rithmo e numero siano quel medesimo... Dante Alighieri et Antonio di Tempo... sempre la rima nominorono *rithmus*»; e cita, come esempi dell'uso metonimico, gl'incipit *Le dolci rime d'amor ch'è solia* (Dante) e *Ite, rime dolenti, al duro sasso* (Petrarca) (cfr. B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, I, Laterza, Bari 1970, pp. 44-45). — Nel settore della definizione stessa di «rima» le ricerche di questi ultimi anni hanno apportato precisazioni capitali; si segnalano in modo particolare i volumetti di

so i poeti quantitativi⁵, rivela negli sciolti l'inessenzialità del suo ruolo, incorre nelle demolizioni razionalistiche degli illuministi e in quelle antiquarie dei classicisti, per poi farsi ripudiare nel Novecento almeno quale termine di ricorrenze prevedibili. Altri tratti infine, sui quali la riflessione moderna si è più specialmente soffermata – peculiare distribuzione ed esaltazione in poesia dei valori fonici, parallelismo, *coupling* (Levin), ecc. – sembrano più efficaci a definire la funzione poetica del linguaggio letterario che ad essere assunti, all'interno di questo, quali discriminanti propriamente metrici.

Unico tratto distintivo nei confronti della prosa che permanga invariato attraverso le diverse fasi della tradizione poetica occidentale (tratto che sarebbe tuttavia semplicistico e riduttivo identificare con il « principio di strutturazione formale » della definizione in predicato) resta dunque la *segmentazione*, il suddividersi del discorso in unità versali: cioè quel dato, la *membro-rum distinctio*, di cui anche le poesie medievali sottolineavano l'essenzialità a fini tipologici, riserbando il primo posto, accanto alla *sillabarum numeratio* e alla *finalis terminatio*, fra gli elementi che configurano il *dictamen* metrico⁶. Tale tratto non è (o non è solo) un « segnale » esterno, utile a predisporre il lettore a un certo tipo di ricezione, ma il riflesso di un preciso progetto costruttivo. Sotto l'azione strutturante del metro – azione che si riflette di norma in una molteplicità di segni, tutti però variabili, cioè singolarmente eludibili oltre che variamente combinabili – il discorso poetico si distribuisce in membri delimitati da silenzi o da sospensioni; membri la cui misura è concepita e percepita in termini cromatici, sillabico-ritmici o d'altra natura prima che sintattico-logici (come invece avviene nella prosa e nella lingua strumentale). Il che ovviamente non significa né, da un lato, che la sovrapposibilità delle unità logico-sintattiche e di quelle versali debba essere necessariamente elusa: si sa al contrario che essa si verifica talvolta in proporzioni anche elevatissime, come in quasi tutta la poesia romanza più arcaica⁷ nonché, con regolarità anzi istituzionalizzata, presso alcuni autori contemporanei; né, d'altro canto, che il produttore proceda con un'operazione dall'esterno alla scelta di un certo tipo di *découpage* (metrico o prosastico, regolare o libero, iso- o eterometrico, ecc.) per riempire in un secondo momento col suo messaggio i segmenti previsti: il metro implica infatti la totalità dell'opera, la contiene in nuce, costituendo la propria legge all'interno di quello che, con metafora idealistica, si chiamerebbe l'atto creativo.

D'A. S. AVALLE, *Sintassi e prosodia nella lirica italiana delle origini* (Appunti), Giappichelli, Torino 1973, e *Programma per un omofonario automatico della poesia italiana delle origini*, Accademia della Crusca, Firenze 1981; gli studi di R. ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*, in « Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani », XIII (1977), pp. 20-126 (prima parte), e *Ripetizione di rime, « neutralizzazione » di rimemi?*, in « Medioevo romanzo », V (1978), pp. 169-206.

⁵ Cfr. D'A. S. AVALLE, *La poesia ritmica latina e i suoi primi teorici*, in AA.VV., *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Sansoni, Firenze 1970, pp. 301-11, in particolare p. 303.

⁶ G. VECCHI, *Sulla teoria dei ritmi* cit., p. 313.

⁷ Tale caratteristica è rispettata anche nelle traduzioni « d'autore » ottocentesche, dal Carducci di *Gherardo e Galetta* (che traduce la « chanson de toile » *Lou samedi a soir fat la semaine* (Raynaud-Spanke n. 143)) al Pascoli della *Cbanson de Roland*.

Va poi da sé che nel concreto dell'analisi ciò che importa non è aver rilevato una volta per tutte l'esistenza di questo denominatore comune, quanto studiare le inesauribili modalità secondo cui il principio formale che agisce quale strutturatore metrico effettivamente si dispiega nei singoli testi (o, per via di più ampie generalizzazioni, nei vari generi letterari, nelle diverse epoche, ecc.), determinandone la specifica configurazione; gioverà infatti ricordare come anche nella versificazione libera la segmentazione vada per lo più associata ad altri vettori di metricità, diversamente combinati, nuovi o tradizionali, esibiti nella loro pienezza oppure celati e distorti.

A livello minimale il dato che più invariabilmente configura come non-prosa parte della produzione letteraria latina e italiana è dunque la segmentazione: ciò vuol dire che, a differenza dei prosastici, i testi in versi sono stati costruiti e si presentano suddivisi in segmenti oggettivamente riconoscibili (per lo più contrassegnati dall'a capo), la cui coincidenza con le pause logico-sintattiche ed emotive del discorso non è né obbligatoria né, là ove si verificano, pertinente ai fini della specificità metrica. La segmentazione, lungi dal risolversi in una convenzione esteriore, è quindi uno degli elementi attivi della dinamizzazione metrica del discorso (in ogni caso il più costante); la riluttanza manifestata da più parti a riconoscerle un ruolo importante sta nel fatto che il confine tra verso e prosa viene indebitamente confuso con quello, di tutt'altra natura, che separa poetico da non-poetico; inoltre la segmentazione viene facilmente confusa con la disposizione grafica, che invece è solo il suo corrispettivo esterno e convenzionale, il quale pertanto (fatti salvi, beninteso, carmi figurati e altre manifestazioni d'«interferenza del sistema figurale su quello verbale»⁸, nonché certi tentativi recenti di dare significato alla posizione che i singoli versi reciprocamente occupano sulla pagina) potrebbe benissimo esser surrogato da altri espedienti – una sbarra, uno spazio bianco, una maiuscola; una pausa, un'intonazione particolare – oppure mancare del tutto, come nella poesia eseguita oralmente (ma pensata segmentata, altrimenti è prosa) o in quei manoscritti medievali dove i versi sono registrati di seguito, senza nemmeno l'abituale puntino di separazione, o ancora nei casi di scrittura continua, senza gli a capo, di versi tradizionali da parte degli autori stessi⁹.

⁸ G. POZZI, *Gli artifici figurati del linguaggio poetico e l'iconismo*, in «Strumenti critici», X (1976), 31, pp. 349-83 (la citazione è a p. 358). Ma si veda ora, dello stesso autore, il bellissimo volume *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981.

⁹ La necessità di non confondere «forma grafica» e «verso» risulta chiara, beninteso entro l'ottica della teoria dell'informazione, da quanto afferma JU. M. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970 (trad. it. *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972, in particolare le pp. 131 e 211 sgg.): «Dopo aver riesaminato tutte le possibilità, il ricercatore scopre con stupore che quasi l'unico indizio sicuro del verso è la sua forma grafica. È tuttavia difficile accogliere questa conclusione senza un'interna resistenza... anche a causa del carattere chiaramente esterno, formale di questo contrassegno. L'essenza del fenomeno sta in altro. Il verso è una unità di articolazioni sintattico-ritmiche e di intonazioni del testo poetico». Del problema si sono più specificamente occupati in Italia M. PAZZAGLIA, *Teoria e analisi metrica*, Patron, Bologna 1974, in particolare alle pp. 22-28, e C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bo-

In qualsiasi tipo di poesia la soluzione di continuità della fine verso riveste un'importanza capitale, sia in sé, per la discontinuità che implica e che fa emergere proprietà altrimenti impercipienti, sia quale vettrice, nelle inarcature (o *enjambements*), di quegli effetti sottili e a volte stupendamente efficaci ed evocatori sui quali la critica stilistica non ha mancato di soffermarsi¹⁰. In una poesia dalla segmentazione poco o nulla prevedibile qual è quella legata all'esperienza del verso libero, accade anzi che la fine verso si carichi di una straordinaria pregnanza espressiva, non solo per il fatto di essere – con più alta frequenza e spesso con maggiore oltranza che nella poesia tradizionale – linguisticamente immotivata, ma anche per il fatto di cumulare in sé le funzioni demarcative nei confronti della prosa che la poesia tradizionale devolveva anche ad altri segni. In ogni caso essa funge da unità di misura sia rispetto alle pausazioni maggiori, strofiche – importantissime anche nella poesia più recente dove, più spesso di quanto possa a tutta prima parere, determinano sistemi variamente isostici (Luzi, Balestrini), distici (Porta), ternari (Pasolini), ecc. –, sia rispetto alle pause cesurali (in senso anche non tradizionale, come in Zanzotto, presso cui alcune pause minori sono segnalate da bianchi all'interno dei versi).

La segmentazione è penetrata tanto attivamente nella coscienza del lettore contemporaneo da legittimare esperimenti che sarebbero parsi insensati solo pochi lustri fa; penso fra gli altri a quello di Cohen, che intende dimostrare la nostra disponibilità a recepire come non-più-prosa (la questione della Poesia non entra qui – né in altre parti del nostro discorso – in linea di conto) qualsiasi testo purché spezzato in maniera abnorme (il che del resto non vuol dire del tutto casuale); il campione, estratto dalla cronaca nera di un quotidiano, suona così:

Hier, sur la Nationale sept
une automobile
roulant à cent à l'heure s'est jetée
sur un platane
ses quatre occupants ont été
tués¹¹.

Ma gli si potrebbero affiancare precedenti illustri, come – benché volta a tutt'altro, ironico fine – la trascrizione in colonna ad opera di Giuseppe De Ro-

Iogna 1976, pp. 102-10. Il rischio di «confondere il verso con le linee *découpées* delle lapidi o di certi cartelli pubblicitari» (M. PAZZAGLIA, *Teoria e analisi* cit., p. 227) non sussiste nella misura in cui epitaffi e pubblicità non siano strutturati come insiemi metrici, nel qual caso il *découpage* rivela a colpo d'occhio la propria casualità ed arbitrarietà.

¹⁰ Basti rinviare a M. FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, I. *Dal Duecento al Petrarca*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 39-41 (unico volume uscito).

¹¹ J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966, p. 76: «Evidentemente, – commenta Cohen, – questa non è poesia. Cosa che mostra chiaramente che il procedimento preso da solo, senza l'aiuto di altre figure, non è in grado di costruirla. Ma, diciamolo pure, non si tratta già più di prosa. Le parole si animano, la corrente passa, come se la frase, in virtù solo del suo taglio aberrante, stesse per risvegliarsi dal suo sonno prosaico».

bertis di una questione di gravitazione universale («come sta» vale naturalmente «come può star sospesa») che sollecitava la curiosità di Leonardo:

La luna
densa e grave
densa e grave
come sta
la luna? ¹².

Una riprova meno fittizia si riceve per altra via da quei tentativi recenti di messa in crisi del «sistema», in cui la poesia è programmaticamente «umiliata» (Avalle) e forzata a configurarsi a livello dei contenuti, del linguaggio, degli andamenti ritmici, ecc. come un quasi parlato; la disposizione in colonna è allora l'unico indizio superstite della volontà dell'autore d'intaccare alla radice proprio quell'istituzione letteraria che tradizionalmente si designa col termine di poesia: in assenza di tale indizio il testo verrebbe decodificato come prosa e non, conforme all'intenzione dell'autore, come antipoesia.

Tynjanov si è soffermato a sperimentare l'effetto che produrrebbe la trascrizione in prosa dei versi liberi, sia che le loro divisioni coincidano con quelle sintattiche sia che invece ne divergano; in questo secondo caso, nota il critico russo, «noi violeremo l'unità e la compattezza della serie poetica e la priveremo della sua capacità di dinamizzare il discorso: emergerà il principio costruttivo della prosa, e al posto dei nessi e delle articolazioni del verso subentreranno nessi e articolazioni di natura sintattico-semantiche»; nel primo «la serie poetica, pur non perdendo del tutto i suoi connotati, non sarà più poetica; nello sviluppo del materiale non si rivelerà più la misura del verso, la sua unità, e insieme con essa sarà venuta meno la dinamizzazione della parola e dei gruppi verbali, il che comporterà pure il decadimento dei caratteri secondari della parola nel verso» ¹³.

Se ci fosse pervenuto solo l'appunto in stesura continua, a mo' di prosa, di *Bastimento in viaggio* di Campana, che invece normalmente leggiamo nella disposizione incolonnata dei *Versi sparsi*, il brano non potrebbe essere recepito altro che come prosa lirica o «petit poème en prose». Altri indici – la poeticità del tema, lo stile nominale, il procedere cadenzato, il ripetuto emergere di misure sillabico-ritmiche equivalenti a versi anche tradizionali – non basterebbero a far individuare nel testo un oggetto strutturato metricamente:

L'albero oscilla a tocchi nel silenzio. Una tenue luce bianca e verde cade dall'albero. Il cielo limpido carico all'orizzonte, verde e dorato, dopo la burrasca. In un cerchio di schiuma il quadro bianco della lanterna in alto illumina il segreto notturno della finestra. Da un nodo in alto le corde a triangolo d'oro e un globo bianco di fumo che non esiste come musica sopra del cerchio coi tocchi dell'acqua in sordina.

¹² G. DE ROBERTIS, *La difficile arte di Leonardo*, in *Studi*, Le Monnier, Firenze 1953², pp. 76-82 (la citazione a p. 78).

¹³ JU. N. TYNJANOV, *La funzione metrica*, in R. CREMANTE e M. PAZZAGLIA (a cura di), *La metrica*, Il Mulino, Bologna 1973, p. 32.

L'ascrizione all'ambito della poesia ha luogo in modo inequivocabile non appena i capoversi (le altre divergenze sono minime) intervengono ad animare il discorso con l'indicazione oggettiva delle misure versali; la risonanza cambia, ogni residuo di comunicazione si esalta in evocazione, la stessa struttura profonda del pezzo appare modificata:

L'albero oscilla a tocchi nel silenzio.
 Una tenue luce bianca e verde cade dall'albero.
 Il cielo limpido all'orizzonte, carico verde e dorato dopo la burrasca.
 Il quadro bianco della lanterna in alto
 illumina il segreto notturno: dalla finestra
 le corde dall'alto a triangolo d'oro
 e un globo bianco di fumo
 che non esiste come musica
 sopra del cerchio coi tocchi dell'acqua in sordina ¹⁴.

Un medesimo brano è passibile di metamorfosi: *La maison des morts* di Apollinaire appartiene all'ambito prosastico finché l'autore lo diffonde nella veste esterna tipica della prosa; quando però egli stesso, qualche anno dopo, lo ripresenta quasi identico, solo pausato dai bianchi tipografici, il testo slitta nell'orbita del metro, divenendo un oggetto parzialmente diverso. La labilità del discrimine a livello del produttore è provata fra l'altro dal caso, abbastanza frequente, di una prima stesura prosastica che via via si anima ritmicamente fino a dar luogo a una redazione in versi (un esempio paradigmatico potrebbe essere *Monologhetto* di Ungaretti).

Che da qualsiasi testo prosastico, anche non letterario, sia possibile estrapolare versi è dato ovvio e in genere insignificante, anche se beninteso localmente possa rispondere a precise motivazioni o fornire indizi interessanti: senza scomodare il *Decameron*, che va collegato con la tradizione mediolatina della prosa ritmica ¹⁵, basti vedere il caso, illustrato dalla Corti, di Leopardi bambino che sembra presentare «alcune strutture ritmiche che ancora non conosce» ¹⁶; e potrà essere un esercizio fino a un certo punto divertente andare a spigolare fittizi endecasillabi nella prosa di Gadda come nella pagina critica di Segre ¹⁷; va da sé anzi che si otterrebbero risultati ancor più cospicui se si tenesse conto anche delle misure minori, per esempio quinarie e settenarie. Al limite qualsiasi testo in prosa può essere più o meno brillantemente decomposto in versi e versicoli, in larga parte coincidenti con misure contemplate anche dalla più trita manualistica. Ma se la scrittura di Gadda come quella di Segre restano solidamente ancorate al polo prosastico è che il *Giornale di*

¹⁴ Ai nostri fini non interessa conoscere la cronologia relativa delle due stesure né la funzione della prima. Si cita da D. CAMPANA, *Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1973, pp. 425 e 283.

¹⁵ V. BRANCA, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Sansoni, Firenze 1981⁵.

¹⁶ M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, pp. 43-48.

¹⁷ Come hanno fatto G. CAVALLINI, *Endecasillabo e «stile comico» nel Giornale di guerra e di prigionia*, in *Lingua e dialetto in Gadda*, D'Anna, Messina-Firenze 1977 (è il cap. IV), e C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi cit.*, pp. 105-10.

guerra come *I segni e la critica* non sono stati strutturati formalmente in modo tale da comportare rescissioni in quei punti in cui invece è necessario effettuarle per ottenere i versi; in altri termini, la segmentazione che suggeriscono non è di tipo metrico bensì logico.

La definizione di metro che abbiamo proposta si affida, indubbiamente radicalizzandola, alla diffusa convinzione che poesia e prosa costituiscano due universi autonomi e contrapposti, distinguibili in base alla presenza o meno di determinati connotati. Il fatto è che sia lo scrittore sia l'utente di oggi sono condizionati dall'abitudine secolare di opporre discorso in prosa e discorso in versi¹⁸. L'immissione anche volontaria di fattori depistanti – ritorni isocroni e altri contrassegni metrici in testi fondamentalmente prosastici; artifici di prosaicizzazione in testi di poesia – non basta a cancellare d'un tratto la convinzione che tale opposizione non sia puramente empirica ma tocchi qualcosa di più profondo; il risultato di simili operazioni contaminanti è dunque destinato ad essere recepito non tanto come un ibrido quanto come un tentativo più o meno ardito (e più o meno riuscito) di dilatare i limiti tecnici ed espressivi del polo prosastico o rispettivamente di quello poetico. Sicché la dicotomia, malgrado tutto, si perpetua.

Fatti antichi e recenti invitano, è vero, a non forzare al di là del ragionevole, in nome di scolastiche velleità tassonomiche (quale classificazione può dar conto in termini strettamente binari della complessità del reale?), la portata di questo dualismo: se nella nostra tradizione verso e prosa sono stati in genere trattati come strumenti ontologicamente distinti (anzi spesso gerarchizzati con, per lo più, il riconoscimento di uno scarto di qualità a favore della poesia¹⁹), non bisogna però passare sotto silenzio il fatto che essi, in precise circostanze storico-culturali o per consapevoli finalità espressive, hanno potuto e possono essere piegati a sfumare e mescolare le loro caratteristiche in dosaggi variamente intermedi, dove la preponderanza dell'uno sull'altra si manifesta in misure quasi impercettibili. Su questo terreno, all'insofferenza simbolista e postsimbolista per le barriere che delimitano le varie forme dell'espressione letteraria va in qualche modo a far da *pendant* l'aspirazione medievale di accrescere dignità alla prosa mediante il concentramento di procedimenti che in astratto sembrerebbero riservati al verso.

Anche in tali casi si può tuttavia affermare che, a parte rare eccezioni che si situano per lo più nell'ambito dello sperimentalismo contemporaneo, la ricezione non è quasi mai neutrale, anche se talvolta può essere non immediata o non del tutto pacifica: il fatto è che in genere ogni testo è concepito *ab initio* entro la polarità prosa/poesia e che in identici termini si ripresenta alla complice attesa del lettore²⁰.

¹⁸ Cfr. D'A. S. AVALLE, *La poesia nell'attuale universo semiologico*, Giappichelli, Torino 1974, o id., «Poesia», in *Enciclopedia del Novecento*, IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1980, pp. 408-22.

¹⁹ Ma nel medioevo (e fin dagli apologisti: la Bibbia è in prosa, in ogni caso non in *metrum*) è corente l'accusa alla poesia di falsare senza scampo la verità per le costrizioni formali troppo rigorose che implica (segnatamente per l'obbligo della rima: «O qui dira les torts de la Rime!»)

²⁰ I calligrammi come varie altre forme di poesia «visiva» e «tipografica» sono receipti pri-

Compito del metricologo in presenza di un testo letterario percepito come appartenente all'ambito della poesia (cioè, come si è visto, segmentato secondo una logica di tipo metrico quando non anche riconoscibile per altri indizi) è dunque quello di discernere quali sono e come funzionano i suoi contrasegni propriamente metrici, quei tratti cioè che, a livello della forma, lo configurano come non-prosa. Ricette universali in materia non ne possono esistere; l'operazione riesce talvolta difficile sia perché tali elementi possono concentrarsi in combinazioni inedite o non immediatamente scoperte, sia perché essi possono anche non essere noti in partenza; il catalogo in cui s'iscrivono è aperto e non sempre ci si accorge subito che l'autore ha inteso demandare ad un determinato tratto, magari in via sperimentale, una funzione metrica. È chiaro che, specie lavorando su testi moderni, l'esame potrà anche giungere alla conclusione che la segmentazione è un contrassegno isolato: vorrà dire in tal caso che l'autore ha inteso ridurre al minimo la demarcazione metrica nei confronti della prosa, affidandola o no a fattori d'altra natura: un particolare tipo di linguaggio, d'immagini o di tematica, la sublimazione della polisemia e dell'*écart*, le suggestioni transverbali, ecc.²¹

2. *Prosa rimata e «cursus».*

I testi in qualche modo ancipiti della letteratura delle origini vanno valutati non tanto nei termini astratti dell'opposizione prosa/poesia quanto – in modo storicamente concreto – nel loro rapporto formale con la più elevata tradizione prosastica mediolatina: quella che, contraddistinta *ab antiquo*, in ogni caso fin dal III secolo, da una scrittura «regolata e numerosa», conobbe la massima espansione fra l'XI e il XIII secolo, allorché letteralmente invase l'agiografia e l'omiletica, la teologia e la filosofia, l'epistolografia e la trattatistica¹. Gli «stili» che più agirono, a volte del resto mescidando le loro specifiche caratteristiche, furono, da un lato, quello che già la trattatistica del tem-

mariamente entro la polarità verbale/figurale, con conseguente attenuazione, all'interno del primo termine, dell'opposizione prosastico/versificato. Quanto ai monastici, se è indubbio che «un verso non diviene veramente tale se non in una sequenza» (M. PAZZAGLIA, *Teoria e analisi* cit., p. 22), sarà bene precisare che la serialità può essere anche implicita, potenziale: «D'altri diluvi una colomba ascolto» (Ungaretti) è recepito da qualunque lettore colto come poesia (e come endecasillabo), allo stesso modo che si configura subito come un verso «Et l'unique cordeau des trompettes marines» di Apollinaire. Beninteso può anche darsi indeterminazione, come avviene per alcune allegazioni vernacolari del *De vulgari eloquentia*, sulla cui vera natura, prosastica o metrica, le opinioni degli specialisti divergono.

²¹ Un primo tentativo di delineare il vario manifestarsi di una «nuova coscienza metrica» è quello esperito per campioni (Bacchelli, Soffici, Montale, Campana, Pavese, Luzi, Sereni, Giuliani) da M. PAZZAGLIA, *Appunti sul verso libero*, in *Teoria e analisi* cit., pp. 221-61. Molto belle le osservazioni di G. LAVEZZI, *Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane*, in «Metrica», II (1981), pp. 159-72. Particolarmente attenta l'analisi di F. BRUGNOLO, *La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in G. SANTATO (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, Cleup, Padova 1983, pp. 21-65.

¹ È d'obbligo il rinvio ad A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Storia e Letteratura, Roma 1943².