

La metrica accentuale di Franco Fortini

Teoria e prassi

Costanza Giuntini

I. L'ipotesi della metrica accentuale

Nel 1959, all'interno del saggio *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, Fortini sottolinea come molti poeti del Novecento rifiutino i desueti strumenti metrici in favore di una maggiore libertà.¹ Tuttavia, anche se i dispositivi formali della tradizione vengono in larga misura abbandonati, la poesia rimane innegabilmente un linguaggio altro: con il venire meno delle regole metriche tradizionali, la poesia potrà forse dirsi libera, ma come fare a questo punto per riconoscerla fra la moltitudine delle altre forme scritte? Una volta *liberata*, la poesia avrà comunque bisogno di un qualcosa che la connoti. I poeti possono anche bandire il metro dalle loro poesie, ma continuano a frequentare e declinare il genere poetico.²

A causa dello sfaldamento della metrica tradizionale,³ il verso deve trovare ogni volta il proprio modo di esistere e di non sconfinare fatalmente nella prosa. Il non aderire più a una norma consolidata e condivisa ha fatto sì che ogni autore dovesse codificare, nel suo intimo, fra sé e sé, un modo di configurare la propria scrittura, di stabilire un nuovo codice metrico per la propria poesia.⁴ Affinché si possa parlare di

¹ Vd. F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 813.

² *Ivi*, p. 815.

³ Per un approfondimento riguardo l'affermarsi del verso libero e i vari modi in cui è stato declinato dai poeti italiani, vd. E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 40-91.

⁴ F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* cit., p. 802.

metrica a tutti gli effetti è però necessario che emergano delle costanti intersoggettive, cosa che secondo Fortini si è verificata a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento.⁵ L'autore, nel saggio *Verso libero e metrica nuova* (1958), sostiene di avere individuato una nuova tendenza metrica; l'ipotesi verrà poi nuovamente confermata a distanza di oltre vent'anni in *Metrica e biografia*.⁶

Fortini riteneva che dalle ceneri della vecchia metrica si stesse formando una nuova metrica, o neometrica, basata su regole differenti rispetto a quelle della tradizione. Senza rifiutare il sillabismo su cui si fonda la metrica italiana tradizionale, Fortini ipotizza che nel Novecento a determinare la natura del verso siano il numero degli *ictus* principali e, soprattutto, l'isocronia fra questi,⁷ motivo per cui si parla di «metrica accentuale» o «accentuativa».

L'autore sostiene che la maggior parte dei versi dalla seconda metà del Novecento ricada in una di queste situazioni: versi con tre, quattro o cinque accenti principali. Fortini chiama ogni tipo "modulo"; quello a tre accenti è il primo modulo, quello a quattro il secondo e quello a cinque è il terzo.⁸

Tali versi [...] invece di fondarsi sul rapporto fra numero di sillabe e cadenza degli accenti ritmici, o sulla analogia con la lunghezza e la brevità della metrica classica, mi paiono riferibili alla nozione anglo-americana di "centroide",⁹ accento corrispondente ad una enfasi logica o retorica che rende, per così dire, enclitiche o proclitiche le sillabe che lo precedono e lo seguono, se logicamente o retoricamente meno importanti.¹⁰

Si potrebbe essere tentati dal voler equiparare i moduli teorizzati da

⁵ *Ibidem*. A sostegno di una tale ipotesi, Fortini ha analizzato versi di più di vari autori e autrici fra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta: vd. F. Fortini, *Metrica e biografia*, in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 64-68.

⁶ Il testo di *Metrica e biografia* è tratto dalla conferenza che Fortini tenne all'Università di Ginevra nel maggio 1980, pubblicata poi nel 1981 su «Quaderni piacentini».

⁷ Vd. F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* cit., p. 803. Appunti sulla questione, in quel giro di anni, sono nel carteggio con Pasolini: cfr. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 83-87.

⁸ Vd. F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 345-346.

⁹ Vd. F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 64. La definizione di La Drière è la seguente: «in ordinary speech or typical prose, the stress of accented syllables is weak in words that are logically or rhetorically unimportant; there is a tendency to subordinate these to one main stress (the "centroid"), which corresponds to a logical or rhetorical emphasis». Fortini lo cita dall'edizione del 1953 di "Prosody" in *Dictionary of World Literary Terms*.

¹⁰ F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* cit., p. 817.

Fortini con i piedi classici, ma, come specificato dall'autore stesso, non c'è correlazione fra i due sistemi.¹¹ I due concetti non sono completamente distanti fra loro, nel senso che in metrica classica gli accenti si ripropongono a intervalli di tempo uguali, quindi, è corretto parlare di isocronismo; non si può tuttavia fare un reale paragone fra la metrica classica e quella moderna, poiché la lingua italiana non è di tipo quantitativo e non c'è da parte di Fortini un tentativo di ripristinare una scrittura basata sull'alternanza di vocali brevi e lunghe. Inoltre, il ritmo che si stabilisce nella metrica classica è molto più rigido, mentre in quella accentuale, come vedremo, è contemplata una maggiore flessibilità nella distribuzione degli accenti. Ma soprattutto, gli accenti principali non coincidono semplicemente con quelli effettivi, ovvero: non tutti gli accenti sono da considerarsi principali, perché non tutti hanno lo stesso peso all'interno del verso dal punto di vista logico e/o retorico.

Alcune proposte di lettura accentuale sono suggerite da Fortini sia in *Verso libero e metrica nuova* sia in *Metrica e biografia*. Gli esempi da lui riportati ci danno un'idea di come questo tipo di lettura debba essere eseguita. In *Metrica e biografia* l'autore propone esempi di versi tratti dalle opere di Montale, Sereni, Giudici, Bertolucci e Orelli,¹² ma scrive che ha studiato più di ottantacinque autori¹³ e su questo campione ha potuto constatare che la maggior parte di essi aderiva a un tipo di versificazione libera ma regolata dalla presenza degli accenti principali.¹⁴ Naturalmente Fortini contempla l'esistenza anche di frange esterne alla macroarea da lui delineata, ovvero di coloro che sono rimasti ancorati alla vecchia metrica, specie con scopo «sarcastico o iper-straniante»¹⁵ e coloro che invece abbandonano «qualsiasi parvenza di verso».¹⁶

Secondo Fortini, dunque, i versi liberi – o, almeno, la maggior parte

¹¹ *Ivi*, pp. 816-817.

¹² Autori come Sereni e Zanzotto rientrano in più tendenze, a seconda di quali loro poesie ed opere si prendono in analisi.

¹³ L'interesse di Fortini per le soluzioni metriche e formali di altri autori del Novecento è documentato dalla presenza di alcuni appunti autografi: vd. *Appendice*.

¹⁴ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., pp. 64-68.

¹⁵ *Ivi*, p. 72.

¹⁶ *Ivi*, pp. 66-68. A proposito di coloro che non rientrano nella macrotendenza da lui individuata, Fortini scrive: «Solo tre hanno sequenze di endecasillabi e sono gli ottantenni Betocchi e Solmi o il “carnevalesco” Zanzotto dei recenti sonetti. L'altra, vastissima, è quella che abbandona qualsiasi parvenza di verso, si limita ad una scansione fondata sulla pausa grafica o sulla misura del versetto da versione biblica. Puoi contarvi il Pasolini delle ultime raccolte, il Sanguineti dalle sue prime alle sue ultime, la maggior parte dell'opera recente di Zanzotto, di Pagliarani, dello stesso Luzi, di Sereni»; *ivi*, p. 69.

di essi – presentano in realtà una struttura parzialmente regolata, per quanto flessibile. Stando questi studi, molti poeti non scrivono in totale libertà, ma aderiscono a una nuova forma di regolarità.

Giovannetti, nel 2008, mette in luce una questione non trascurabile: nel caso di quella che egli definisce «lettura silenziosa»¹⁷ emergono più possibilità di lettura, cioè lo stesso verso può essere scandito su un numero diverso di accenti principali.

L'individuazione degli accenti principali, infatti, non è univoca né meccanica. Potenzialmente, ogni lettura eseguita da una persona potrebbe essere diversa. Su quanti accenti principali scandire il verso al momento della lettura è una scelta che spetta al lettore. Un verso di questo tipo, per esempio, può essere letto come «il cornètto | di làtta | arrugginìto | ch'èra»; oppure come «il cornètto di latta | arrugginìto | ch'èra».¹⁸ Fortini per primo riconosce il margine d'incertezza presente nel sistema accentuale e, infatti, egli stesso per alcuni versi che porta ad esempio propone più di una lettura possibile. Ne consegue che dividere in moduli un verso non è poi così immediato; non basta infatti individuare e contare le parole che possono sembrare più importanti (verbo, sostantivo, aggettivo, avverbio). Nella lettura riveste un ruolo rilevante la soggettività di ciascuno, che porta a porre l'enfasi su alcune parole piuttosto che su altre. Spesso, quando un verso presenta un'ambiguità di questo tipo, può essere letto secondo due moduli differenti, e in casi come questi è anche il verso precedente che ci spinge a prediligere un certo tipo di scansione. Se un verso presenta una situazione incerta, quello precedente può influenzarci nella lettura: quindi non solo entra in gioco la soggettività di ciascuno, ma anche il fattore ritmico.

A proposito delle questioni legate a versificazione e lettura, agli inizi degli anni Ottanta Fortini scrive *La poesia ad alta voce*,¹⁹ nello stesso periodo in cui elabora le riflessioni poi pubblicate in *Metrica e biografia*. Fortini ragiona sulla lettura silenziosa e su quella eseguita per un pubblico. Secondo l'autore, anche durante una lettura silenziosa, privata, si stabilisce comunque un «rapporto col tempo infraindividuale, con il patto temporale che più individui stabiliscono o una comunità san-

¹⁷ Vd. P. Giovannetti, «Metrica è, per definizione, tradizione». *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*, in Id., *Dalla poesia in prosa al rap*, Novara, Interlinea, 2008, p. 148.

¹⁸ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 66.

¹⁹ Il testo faceva parte dell'«Annuario Accademico» dell'Università degli Studi di Siena 1981-1982, pp. 7-20; poi in F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1562-1678.

cisce statuendo precisi cambi di velocità». ²⁰ Il modo in cui leggiamo, anche quando crediamo di farlo solo per noi stessi, risponde al costume della nostra società: possiamo dire che “si legge in un certo modo”. Ogni lettura, dunque, anche se non eseguita ad alta voce davanti a un pubblico fisico, si svolge non solo in relazione al tempo interiore di chi legge, ma «si dispone entro un tempo sociale e cerimoniale specifico, oggetto, se vogliamo, della semiologia della cultura; un tempo comune al dicitore e ai destinatari». ²¹

Ogni lettura è influenzata da più fattori: tipologia di testo, unità prosodica, metri, sintassi, segni di interpunzione e, infine, dalla personale intonazione-recitazione di colui che legge. ²² Rispetto al testo scritto la dizione è relativamente autonoma. Ogni lettura ha pari dignità e legittimità: quella dell'autore, dell'attore, di qualunque dicitore, in qualunque modo si legga (urlando, mormorando, a voce “media”); tutti i modi di leggere un testo, che dipendono dai fattori elencati precedentemente, sono parimenti legittimi. ²³ In relazione a queste affermazioni, possiamo dunque ritenere che Fortini sostenga la libertà nella lettura anche a livello di ritmo, di impostazione delle pause e di enfasi.

Nell'archivio Franco Fortini dell'Università di Siena è conservato un filmato dal titolo *E vorreste non parlassero* ²⁴ in cui il poeta legge alcune sue poesie, tratte da *Una volta per sempre*, *L'ospite ingrato* e *Paesaggio con serpente*. La visione del video è molto utile per poter sentire e apprezzare come Fortini leggeva se stesso. Se le poesie di alcuni autori perdono di espressività e pregnanza al momento della lettura ad alta voce, ²⁵ questo certo non può dirsi per Fortini, che scrive ogni suo verso come se dovesse sempre essere letto ad alta voce o recitato.

Il filmato è illuminante anche su alcuni aspetti della metrica accentuale: Fortini tende a leggere in modo scandito, a fare pause espressive a cui seguono accelerazioni. Il suo modo di eseguire a voce alta le letture dei suoi testi ci fa capire diverse cose. È infatti evidente l'elasticità del ritmo della lettura accentuale e si comprende anche bene cosa intendesse Fortini con accenti dalla portata logica e/o retorica maggiore. Per esem-

²⁰ *Ivi*, p. 1567.

²¹ *Ivi*, p. 1568.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, pp. 1570-1571.

²⁴ *E vorreste non parlassero. Franco Fortini legge le sue poesie*, regia di Riccardo Putti, 1989, AFF, Cd Rom F 5b, Università degli Studi di Siena.

²⁵ Fortini scrive che Luzi tendeva mormorare le proprie poesie e a leggere in modo inespessivo, fin quasi a mortificare la bellezza di certi versi; vd. F. Fortini, *La poesia ad alta voce* cit., pp. 1570-1571. Per un approfondimento sul perché si era diffusa la tendenza a leggere la poesia in modo sommesso e poco espressivo: *ivi*, pp. 1562-1567.

pio, nel verso «Il fattorino | non vede più | dove sòno scomparso» (*Il falso vecchio IV, Questo muro*) Fortini accentua con maggiore enfasi l'ausiliare, contrariamente a quanto forse si potrebbe pensare. In diverse letture si sente distintamente che uno degli accenti principali del verso cade su parole come "finché", "dove", "ora": non c'è una regola che stabilisca in modo assoluto quali siano le parole che contengono l'accento principale e quali no. Interessante è anche vedere come Fortini agisce quando occorre sinalefe: ancora una volta, non è data regola fissa. La presenza di un incontro vocalico non comporta un atteggiamento univoco: in alcune occasioni la scansione rallenta, in altre invece c'è accelerazione. Questo nuovo tipo di lettura, che potremmo anche definire "ritmico", non segue le regole della metrica tradizionale.

Nei saggi di argomento metrico Fortini non propone mai versi propri, ma è in realtà di grande interesse vedere se anche lui stesso applicava la tendenza da lui individuata. È evidente, soprattutto a partire dalla fine degli anni Cinquanta, dunque in concomitanza con la stesura dei saggi, che il poeta lavorava per «un compromesso fra allusione ai metri tradizionali ed enfasi ritmica» che «mira a produrre effetti di senso lavorando sulle attese di lettura, nell'intento di accostare la poesia alla narrativa e all'*actio*».²⁶

Prendiamo ora in analisi parte di una strofa fortiniana tratta da *I destini generali*, in *Poesia e errore* (l'edizione di riferimento è Mondadori, 1969).

È vèro | che sòno | stànco: [3; ottonario]
questo scèndere | scàle | e salìre [3; decasillabo]
derìde, | finché^uccìde, | gli stànchi. [3; decasillabo]
Avère | negli òcchi | pomerìggi^intèri [3/4; dodecasillabo]²⁷
soli àgri, | irràzionali | realtà. [3; decasillabo tronco]

Quello che dà compattezza metrica alla strofa sono i tre accenti principali. Il quarto verso presenta una di quelle tipiche ambiguità da lettura accentuale silenziosa. Se si accelera la lettura fra *pomeriggi* e *interi* avremo il rispetto del modulo a tre accenti, se invece dividiamo le due parole per una lettura più lenta, otterremo quattro accenti principali. Per coerenza col contesto dovremmo mantenere la scansione a tre accenti, ma non è da escludere l'altra possibilità: entrambe le letture sono plausibili.

²⁶ M.V. Tirinato, *Larvatus prodeo*, in F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 36.

²⁷ Si è qui proposta la scansione su tre accenti, ma, come specificato immediatamente dopo, è possibile anche una lettura su quattro.

L'ipotesi di un nuovo tipo di sistema nato dopo la metrica libera prende forma all'interno delle riflessioni che Fortini matura durante la stesura dei saggi di fine anni Cinquanta. Alla metrica Fortini riconosce uno scopo, un disegno: la forma non è fine a sé stessa, ma deve adempiere a un progetto, che è quello di ricreare la comunità dei lettori di poesia e degli scrittori.

Non può darsi poesia senza che ci sia un comune accordo su come la poesia debba essere. Finché sono esistite le regole e le norme della metrica tradizionale interrogarsi a tale proposito non aveva significato; con la fine del precedente sistema metrico, dunque dall'Ottocento, diventa invece necessario porsi domande circa la natura e la forma della poesia.²⁸

Dal momento in cui si è ottenuta la liberazione dalle regole della metrica tradizionale, il cui apice è rappresentato dall'invenzione e dall'uso del verso libero, il fare poesia si è basato principalmente sulle esigenze espressive del poeta e questo potrebbe aver accentuato l'allontanamento fra l'autore e il pubblico.²⁹ Si può ipotizzare che la perdita di un orizzonte condiviso abbia contribuito allo scollamento fra poeti e lettori, che non sono più in contatto perché il codice comunicativo è stato mutato.³⁰

Per Fortini i concetti di "metrica" e di "condivisione" sono sostanzialmente sovrapponibili,³¹ poiché le regole metriche stanno alla base della creazione di un linguaggio codificato e riconoscibile dal pubblico della poesia. Solo grazie a questo è possibile la creazione dell'attesa nei lettori.³²

²⁸ Vd. P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 13.

²⁹ Cfr. N. Frye, *Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 328: «La quarta possibilità, e cioè che il pubblico sia celato al poeta, si ha nella lirica». Se è vero che la lirica è il genere letterario in cui si finge l'assenza di pubblico, possiamo ipotizzare che l'eccessivo incentrarsi dei poeti unicamente sulle loro esigenze espressive possa aver contribuito ad allontanare il pubblico. Se la finzione dell'assenza del pubblico viene estremizzata, il rischio è quello di rimanere senza lettori.

³⁰ Vd. B. De Luca, *Per una verifica del verso accentuale*, in «L'Ulisse», 16, 2003, p. 20: «Pur senza istituire un rapporto di causa ed effetto troppo stringente, si può ipotizzare che queste caratteristiche della poesia contemporanea siano state uno dei motivi di allontanamento dei lettori dal genere lirico: se il romanzo è tutt'oggi capace di avere un suo pubblico vasto [...] e se il teatro può vantare sempre un pubblico in *praesentia* [...], la poesia, invece, vede il suo pubblico, che doveva essere assente solo nella finzione letteraria, ridursi sempre più, fino a coincidere con i soli produttori».

³¹ Vd. P. Giovannetti, «*Metrica è, per definizione, tradizione*» cit., p. 138.

³² Vd. F. Fortini, *Sulla metrica e la traduzione*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 806.

La metrica non è arido tecnicismo né ossessione sterile per la forma: la metrica, nel suo essere evocazione di una regola, e quindi nell'essere socialmente condivisa, è il *medium* che permette il contatto con il pubblico. Abbandonarsi all'assenza di regole comporta la perdita del rapporto con i destinatari: per poter avere un orizzonte comune col pubblico è necessario condividere una norma. Per questo motivo per Fortini il problema metrico è di primaria importanza, per riproporre il tema del contatto col destinatario, andato perduto o diventato problematico nel corso del Novecento.³³

Fortini ritiene che per avere condivisione col pubblico sia necessaria l'attesa, altrimenti questa non può essere né soddisfatta né frustrata: «ogni organismo metrico-prosodico non può esistere fuori di un consenso dell'orizzonte dei destinatari, fuor di una attesa; altrimenti non può darsi né dissenso né frustrazione dell'attesa».³⁴ Se non si seguono più le norme tradizionali, su cosa si fonderà l'attesa nel Novecento?

Si è già detto che la lettura silenziosa basata sull'isocronismo degli accenti non può essere assolutamente certa, perché non sempre è facile individuare gli accenti principali; al contrario, una scansione basata sull'isosillabismo è molto più oggettiva e presenta meno margini di incertezza, anche se all'interno del verso la libertà non manca.³⁵

In un contesto metrico in cui non si segua la tradizione, ma ci si riferisca alla metrica accentuale per la costruzione del verso, l'attesa non può svilupparsi se non in virtù di una «ripetizione verticale»;³⁶ in altre parole, l'orecchio può aspettarsi un determinato proseguimento della poesia solo grazie alla serialità dei moduli. Ogni singolo testo, quindi, presenterà la sua specificità. È chiaro che il tipo di attesa che si genera in un contesto di neometrica è ben diverso rispetto a quella possibile con la metrica tradizionale, che si è ormai inscritta nella coscienza metrica degli scriventi e dei lettori. Data una forma metrica, essa generava nel pubblico un'attesa socialmente condivisa e prevedibile: «Da innumerevoli endecasillabi e sonetti nasce una coscienza o attesa

³³ Vd. B. De Luca, *Per una verifica del verso accentuale* cit., pp. XX-XXXI.

³⁴ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 73.

³⁵ Anche se il lettore deve rispettare necessariamente «i fatti funzionali del metro, mediante il preciso riconoscimento degli ictus, del numero delle posizioni [...], delle pause, ecc.», permane comunque la possibilità di una certa libertà nell'esecuzione del verso, per esempio, nella scansione, ma anche nella lettura di tutte le figure retoriche che si incontrano in un testo poetico; vd. C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 63-64.

³⁶ *Ibidem*. Vd. anche F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova* cit., p. 806: «Ma ben più importante della convenzione tipografica è l'attesa provocata da una serie».

o “cavità” dell’endecasillabo e del sonetto». ³⁷ Il sistema neometrico ha margini di libertà ben più ampi rispetto a quello tradizionale, quindi, anche l’attesa che nasce nel pubblico è diversa. L’attesa è possibile solo all’interno del singolo testo, perché si crea quella che Fortini, già nel 1958, definisce «una “legislazione” *momentanea*». ³⁸ Poniamo che si stia leggendo un sonetto, quindi una forma ormai riconoscibile e tradizionale: sappiamo cosa aspettarci da questo tipo di forma a priori. Con un testo non rispondente alla metrica tradizionale, invece, non possiamo sapere aprioristicamente le regole che seguirà, ma dobbiamo vedere come questo verrà sviluppato. La metrica accentuale è dunque meno cogente di quella tradizionale.

Il sistema metrico accentuale presenta comunque forti legami con quello tradizionale: secondo Fortini anche in testi a base endecasillabica si possono già ravvisare certe ricorrenze di metrica accentuale, ³⁹ anche se l’esistenza di un sistema basato sulla neometrica si può meglio apprezzare all’interno di versi meno tradizionali e soprattutto in testi polimetri, così da poter vedere come la compattezza del testo possa dipendere dagli accenti principali e non dall’isosillabismo.

Per mostrare che i due sistemi metrici, quello tradizionale e quello accentuale, si compenetrano, prendiamo come esempio alcuni endecasillabi regolari (vv. 12-18) tratti da *Un’altra attesa (Una volta per sempre)*. Qui si è riportato un gruppo di versi che alterna una breve serie da tre accenti con una da quattro. Il fatto che si tratti di tutti endecasillabi, quindi, non garantisce che ci sia sempre lo stesso numero di *ictus*.

Dèntro , | dove tu sèi, | non vèdi più. [3]
 Se nòn, | contro^il soffitto, | dai cortili [3]
 qualche filo | di lùme | o dalla brùma [3]
 il chiàro | della città | verso cèna. [3]
 Puòi, | quando vuòi, | accèndere | la lùce [4]
 lèggere | un libro, | fumàre, | pensàre [4]
 ad àltro, | intànto | che^il tùo tempo | pàssa. [4]

All’interno dei primi versi qui riportati è riconoscibile il primo modulo, ovvero quello a tre accenti principali. Secondo la divisione qui proposta, il passaggio al secondo modulo, cioè quello a quattro accenti, avviene qui: «puòi | quando vuòi | accèndere | la lùce». Ci si potrebbe però anche lasciare trasportare dalla lettura dei versi precedenti, così da poter eseguire una lettura su tre accenti anche per questo verso;

³⁷ F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* cit., p. 789.

³⁸ F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova* cit., p. 806, corsivo dell’autore.

³⁹ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 66.

così facendo otterremo questa scansione: «puòì | quando vuòi | accèndere la luce». Non ci sono motivi per cui si debba escludere completamente una delle due letture.

Il secondo modulo, appena introdotto, sembra essere il più adatto anche ai versi conclusivi: «lèggere | un libro | fumàre | pensàre / ad àltro | intànto | che^il tuo tempo | pàssa».

A proposito del legame con la tradizione, Fortini scrive importanti pagine in *Metrica e biografia* riguardanti il periodo e la modalità di composizione della celeberrima *La poesia delle rose* (1962). Per il poeta la scrittura è un momento razionale, in cui chi scrive si pone in ascolto della «memoria metrico-prosodica»:⁴⁰ secondo Fortini, anche quando un autore scrive versi metricamente liberi ha comunque in mente la tradizione, fosse anche per evitarla. Anche un autore che scelga di infrangere qualunque regolarità o di manipolare in una varietà di modi diversi le forme del passato lo fa avendo comunque in mente il sistema contro cui sta operando.

La poesia delle rose è un esempio magistrale di come la metrica tradizionale sia sfiorata, aggirata e, soprattutto, sempre presente nel pensiero di chi scrive. Lo studio sul metro, la strofa e le figure retoriche da impiegare per la creazione della poesia ha impegnato Fortini per mesi.⁴¹ Il metro della *Poesia delle rose* si muove intorno all'endecasillabo stesso, ovvero alla misura che per eccellenza è quella della metrica tradizionale.

La scelta del metro era stata decisiva. Sapevo che avrei dovuto muovermi intorno all'endecasillabo ma evitarlo. Una primissima stesura allineava dei decasillabi con rime e assonanze; ma subito dopo passavo a un verso che oscillava fra le 10 e le 14 sillabe, e cioè fra tre e cinque ictus maggiori, che successivamente tesero a ridursi a tre e quattro. Gli endecasillabi, spesso con accenti di 4a e 7a, sono tuttavia circa il 35 per cento del totale dei versi; conferma che è tutt'altro che perduto il contatto con la misura tradizionale, anche se due su tre versi ne divergono.⁴²

Prendiamo la prima strofa della prima sezione del testo, per vedere sia la misura dei versi sia il profilo accentuale.

Ròse, | rose di pòlvère, | quanta durèzza [3, tredici sillabe]
nei cèppi | a nòtte, | ròse^arcuate [3, decasillabo]
di spine | quali^i tèndini | robùsti [3, endecasillabo]
e i mùscoli | disseccàti | della ragàzza [3, tredici sillabe]
che nell'auto | seta manòvra | e cuòio | [3, endecasillabo]

⁴⁰ *Ivi*, p. 56.

⁴¹ *Ivi*, pp. 56-58.

⁴² *Ivi*, p. 58.

ma mòlla | se un^abbagliànte | la sbàtte | ma maculàta [4, sedici sillabe]
 lungo la gòla | come le ròse | contùse [3, tredici sillabe]
 nel lavorio | di mezzanòtte | e ortiche. [3, dodecasillabo]

In questa prima strofa la misura dei versi spazia dai decasillabi a versi di 16 sillabe. Gli endecasillabi occorrono due volte su otto versi; nel verso più lungo (v. 6) è estremamente visibile la traccia dell'endecasillabo, per di più regolare, dato che è di 6a («ma mòlla se^un abbagliànte la sbàtte»).

Nella prima strofa, come del resto in tutta la poesia, il modulo dominante è il primo; i versi ruotano più o meno intorno all'endecasillabo e questo porta a una predilezione per il modulo a tre accenti principali. Al v. 6, di cui abbiamo appena detto, pare più confacente una lettura su quattro tempi. Il verso si presenta molto scandito grazie alle ripetizioni al suo interno: sembra naturale dividere l'allitterante «ma molla» dalle parole successive; la situazione è analoga per «ma maculata» (in questo verso si può ben apprezzare uno dei molti giochi fonetici di cui si diceva). Se lo leggessimo su tre accenti il risultato sarebbe poco omogeneo dal punto di vista ritmico e troppo veloce: «ma mòlla | se un abbagliante la sbàtte | ma maculàta»; sembra preferibile scandire maggiormente il testo e interrompere il susseguirsi dei versi su tre accenti. Abbiamo tuttavia visto come Fortini a volte tenda ad accelerare la lettura, quindi, non è da escludere l'opzione dei tre accenti; semplicemente, la lettura su quattro accenti è più in armonia con il ritmo dei versi precedenti. Anche se solo si osserva la strofa nella sua veste grafica,⁴³ si vede subito che il v. 6 è “fuor di misura” rispetto agli altri; è vero che si tratta di un contesto metrico comunque polimetro, ma gli altri versi fra loro non presentano un'escursione sillabica così importante, poiché si aggirano fra le 11-13 sillabe, dunque il secondo modulo potrebbe essere in questo caso più adatto.

Prendiamo ora *Dalla mia finestra (Una volta per sempre)*, per provare una lettura accentuale di un testo polimetro. La poesia consta di tre strofe, ognuna delle quali a sua volta formata da tre versi.

Dalla mià | finèstra | vedo [3; ottonario]
 fra càse | e tètti | una càsa [3; ottonario]
 segnata da una guerra [?; settenario]

⁴³ Abbiamo detto che non esiste una legge fissa per cui a un dato numero di sillabe corrisponde un dato modulo, tuttavia, versi la cui misura gira intorno all'endecasillabo solitamente appartengono al primo o al secondo modulo, mentre versi più lunghi difficilmente hanno solamente tre accenti principali. Si noti che, in ogni caso, il modulo a cinque accenti rimane comunque il più raro.

L'ospite ingrato

La notte | che spezzò | quei sàssi [3; novenario]
ero giovane, | tremàvo | felice [3; endecasillabo]
nel tremito della città. [?; novenario tronco]
I bambini | gridano | nella còrte [3; endecasillabo]
Le ròndini | vòlano | bàsse [3; novenario]
Le cicatrici dolgono. [?; settenario sdrucciolo]

Dopo i due versi iniziali della prima strofa, che si possono leggere basandosi su tre accenti principali, si presenta una situazione di incertezza al v. 3, poiché non ci sono le componenti necessarie per la costituzione del primo modulo. Possiamo dunque ritenere che questo sia un caso in cui l'attesa viene frustrata, perché la scansione su tre accenti viene interrotta.

I primi due versi della seconda strofa presentano una situazione nuovamente più lineare: si tratta di versi a tre accenti principali, di facile lettura; l'ultimo invece è, di nuovo, più problematico: anche qui infatti le parole con pregnanza di senso sono due (*tremito, città*), quindi non abbastanza per la composizione del primo modulo.

L'ultima strofa si ripresenta costruita in modo analogo alle due precedenti: i primi due versi sono sempre su tre accenti, mentre l'ultimo è impossibile da adattare a qualsiasi modulo.

Possiamo ipotizzare che la poesia segua uno schema: i primi due versi di ogni strofa rispettano il primo modulo, mentre il terzo verso disattende sempre l'attesa precedentemente creata. Si potrebbe anche pensare che i versi brevi rappresentino un punto debole all'interno della teoria; soprattutto versi come quest'ultimo appena visto, «le cicatrici dolgono», in cui il numero di parole è inadeguato per arrivare al numero minimo di accenti prefissato da Fortini. In realtà il problema non esiste, perché l'attesa non deve essere necessariamente soddisfatta, può anche essere frustrata: quel che conta è che sia stata creata. Il sistema accentuale nasce comunque in seno alla metrica libera: è coerente che la realizzazione del testo non sia rigidamente regolata, altrimenti si tornerebbe verso una metrica totalmente normativa. Non è obbligatorio riproporre la stessa identica situazione accentuativa in tutti i versi, poiché non necessariamente questo nuovo sistema metrico deve essere rigido come quello tradizionale. Possiamo immaginare che, anche nei prossimi decenni, continueranno a esistere in poesia versi lunghissimi e brevissimi; nessuna delle due tipologie è di ostacolo alla teoria di Fortini.

In *Prima lettera a Babilonia (Una volta per sempre)* si può osservare l'avvicinarsi di due moduli. Prima abbiamo visto questo tipo di

alternanza all'interno di una poesia composta da soli endecasillabi; in questo caso invece il testo è formato da tre strofe, ciascuna di cinque versi polimetri. L'endecasillabo è comunque presente in questa poesia in più occasioni.

Al vècchio | che g'ira | la màcina [3; novenario sdrucchiolo]
 una vèna | si spèzza | nella pupilla [3; dodecasillabo]
 e il sèrpe | è vicìno | alla cùlla. [3; novenario]
 Confùso | nella pàglia | e nella pòlvère [3; endecasillabo sdrucchiolo]
 è il sàndalo | di un profèta | ridicolo.[3; endecasillabo sdrucchiolo]

Non è vèro | che siàmo | in esilio. [3; decasillabo]
 Non è vèro | che tornerèmo | in pàtria, [3; endecasillabo]
 non è vèro | che piangerèmo | di giòia [3; dodecasillabo]
 dopo l'ùltima | svòlta | del cammino. [3; endecasillabo]
 Non è vèro | che sarèmo | perdonàti. [3; dodecasillabo]

Siedo^a sèra | sul màrgine | della forèsta. [3/4; 13 sillabe]
 Le bèstie | selvàgge | e tímide | cèrcano^acqua. [3/4/5; 13 sillabe]⁴⁴
 Guàrdo | la grande diga | che abbiàmo | costruita, [4; alessandrino]
 i lùmi | della centràle, | l'aèro | che scènde, [4; 15 sillabe]
 la gènte | come mè | che ritòrna | alle càse. [4; 13 sillabe]

La trama accentuale delle prime due strofe è uniforme: sebbene i versi abbiano misure differenti (l'escursione sillabica è poca e sono presenti molti endecasillabi), il numero degli *ictus* principali rimane invariato. Nell'ultima strofa, che è quella con versi più lunghi, la situazione è maggiormente mossa: questi versi presentano margini di libertà più ampi rispetto a quelli delle strofe precedenti. Infatti, il primo verso possiamo eventualmente leggerlo con soli tre accenti, per mantenere l'uniformità con le strofe precedenti («siedo^a sèra | sul màrgine | della forèsta»), ma lo si può anche dividere in quattro («sièdo | a sèra | sul màrgine | della forèsta).

Il verso successivo, addirittura, sembra essere scansionabile in tutti e tre i modi:

le bèstie | selvagge^e tímide | cercano^acqua [3]

le bèstie | selvàgge | e tímide | cèrcano^acqua [4]

le bèstie | selvàgge | e tímide | cèrcano | àcqua [5]

⁴⁴ Per questo verso e per il precedente si è qui proposto un tipo di scansione, ma nella pagina seguente ne sono riportati altri, poiché questo è un caso in cui il margine di incertezza è molto ampio e sono possibili più tipi di letture.

Se si vuole leggere questi due ultimi versi in modo che siano uniformi al contesto, probabilmente la soluzione migliore è quella a quattro accenti, che sembra la più adatta anche ai versi successivi, ma non è una scelta obbligata. Possiamo dire che il modulo a quattro accenti sembra essere più congeniale a tutta la terza strofa, poiché riesce a conferire l'adeguata lentezza nella pronuncia delle parole, senza diventare eccessivamente scandito e poco ritmato o, al contrario, troppo affrettato; tuttavia, come già evidenziato, non c'è un'unica opzione disponibile.

In generale, i versi particolarmente interessanti da analizzare sono quelli lunghi, quindi quelli che spaziano da una misura di 10-12 sillabe fino ad arrivare anche alle 17 o più, poiché al loro interno è possibile trovare tutte le tipologie di moduli teorizzati. In un verso che gira intorno alle 10-12 sillabe, solitamente sono 3 o 4 gli *ictus* principali che vi si possono riconoscere. Il modulo a cinque accenti, più raro, si riscontra in versi dalla lunghezza maggiore. Non è detto però che un verso lungo sia necessariamente scandito su cinque accenti: potrebbe anche presentarne un numero inferiore, dipende da quanti centroidi si riconoscono al suo interno e, come già detto, dal ritmo. Anche se Fortini ha affermato più volte che il terzo modulo è quello meno diffuso, vale comunque la pena cercare alcuni esempi fra i suoi versi.

Qui, alcuni casi di versi fortiniani lunghi,⁴⁵ per mostrare come alcuni di essi rientrino nel secondo modulo, mentre altri nel terzo.

Ho dètto | grande^ il mòndo, | invincibili | gli uòmini [4; 14 sillabe]

Con imperfètta, | di sé pietòsa, | atterrita | tenerèzza [4; 17 sillabe]

La brèzza | capovòlge | i plàtani, | scenderò | per la via [5; 17 sillabe]

All'interno della produzione poetica di Fortini versi isolati costruiti su cinque accenti sono pur presenti, anche se piuttosto rari; è invece ancora più difficile trovarli in serie. Anche se a prima vista un verso è classificabile come lunghissimo, la maggior parte delle volte la lettura più adatta è quella del secondo modulo. Vediamo una delle rare serie da cinque accenti (*Una volta per sempre*):

Quèllo | che ci congiunse | ai nemici, | nemici | a noi stèssi [5; 16 sillabe]

apparirèmo. | Dai vètri | dei musèi | guarderanno | i giardini [5; 19 sillabe]

⁴⁵ Abbiamo riportato i singoli versi, ma la divisione in moduli è stata fatta tenendo conto del contesto metrico-ritmico delle poesie di cui fanno parte.

È chiaro che una maggiore presenza di accenti è più facilmente riscontrabile in versi lunghi, ma non è affatto scontato che un verso lungo, poniamo di 15-16 sillabe, sia ascrivibile al terzo modulo. È ormai evidente che il numero delle sillabe non è il criterio principale con cui contare un verso secondo la teoria accentuale di Fortini.

Della poesia *Il comunismo (Una volta per sempre)* esiste la registrazione all'interno del già citato filmato *E vorreste non parlassero*: abbiamo quindi la testimonianza di una lettura d'autore. Questa poesia ha una scansione molto interessante. La lettura è particolarmente sentita e vibrante, probabilmente per il tema caro a Fortini. All'interno del testo viene espresso ancora una volta il senso di estraneità vissuto dal poeta; in questo caso, la poesia parla della consapevolezza di Fortini di non essere comunista alla maniera degli altri e, conseguentemente, di essere guardato con sospetto dai compagni.

I versi delle prime due strofe sono letti con pause che li dividono significativamente in due parti, probabilmente per mostrare l'opposizione e il senso di divisione, separatezza; Fortini dunque scandisce questi versi in modo che siano spezzati: «Il mio centralismo | pareva anarchia/ La mia autocritica | negava la loro» (vv. 7-8). L'autolettura è chiaramente influenzata dal senso delle parole, da ciò che Fortini vuole enfatizzare e sottolineare.

Dalla terza strofa fino alla fine della poesia, la lettura cambia il ritmo, per assestarsi sui tre e quattro accenti, che ormai sappiamo essere le tipologie più diffuse.

Riportiamo le ultime due strofe della poesia:

Com'è chi | per sé | vuole più verità [3; endecasillabo tronco]
per essere agli altri | più vero | e perché gli altri [3; 13 sillabe]
siano lui stesso | così sono vissuto | e muòio. [3; 15 sillabe]
Sempre | dunque | sono stato comunista. [3; dodecasillabo]
Di questo mondo | sempre | volevo | la fine. [4; 13 sillabe]

Vivo, | ho vissuto abbastanza | per vedere [3; 13 sillabe]
da scienza^orrènda | percòssi | i compàgni | che m'hanno piagato [4; 17 sillabe]
Ma dite: | lo sapevate che ero dei vostri, | voi, | nò? [4, 15 sillabe tronco]
Per questo | mi odiavate? | Oh, la mia verità | è necessaria, [4; 16 sillabe]
dissòlta in tempo | e ària, | cuòri | più^attenti | a educare. [4, 15 sillabe]

Avere una lettura eseguita da Fortini stesso è utilissimo per poter capire ancora meglio il discorso dell'accento su cui viene posta maggiore enfasi. È sempre più chiaro che non c'è nesso con quelle che vengono considerate le parole più pregnanti in metrica tradizionale: il

criterio è quello espressivo unito a quello ritmico. Ecco che viene sottolineato con forza «sòno», dunque l'ausiliare, invece di «vissuto». Oppure (è uno dei versi più interessanti): «lo sapevate che ero dei vòstri» viene letto dall'autore quasi in apnea, tanta è l'accelerazione rispetto al resto del contesto ritmico. La parola enfaticizzata è «vostri», che ancora una volta ribadisce il senso di disappartenenza e lontananza fra l'«io» e il «voi» rappresentato dai compagni. Dopo questa parte così densa e compressa, Fortini introduce due pause ricche di significato. Il verso si dilata e si restringe, a seconda dell'enfasi e del ritmo dato.

Negli ultimi due versi della prima strofa riportata, si sente il passaggio da una lettura fondata su tre accenti a una fondata su quattro. Questa scelta non solo introduce un significativo rallentamento che serve a dare maggiore rilievo alla drammaticità dell'ultimo verso, ma mette anche in risalto il «sempre». La lettura così come l'ha impostata Fortini fa risaltare alcune componenti del verso rispetto ad altre: per esempio, il fatto che nel verso finale la parola «aria» venga letta isolata fa in modo che la rima interna con «necessaria», al verso precedente, sia ancora più visibile – anzi, sia più facile da sentire.

Un altro passaggio rilevante è quello che contiene un'interiezione: l'accento principale cade su «Oh», in quanto parola che ha un'enfasi retorica maggiore. Le altre parole seguono rapidamente. In questo testo si sente come il ritmo non sia particolarmente omogeneo, proprio perché ci sono diverse pause espressive, rallentamenti e accelerazioni che danno rilievo ad alcune parti del discorso piuttosto che ad altre.

Si è riportata la testimonianza del filmato *E vorreste non parlassero* per sottolineare la componente orale-recitativa delle poesie di Fortini e per confermare l'importanza data dall'autore al momento della lettura. Gli esempi qui riferiti non hanno però la pretesa di essere normativi: in base anche a quanto detto precedentemente, ogni lettura è unica. Lo stesso autore può leggere la medesima poesia più volte e produrre letture sempre differenti: per esempio, può introdurre pause diverse, cambiare il modo di dire gli *enjambements* oppure impostare il testo su un'altra velocità, fattore che poi influenza tutta la disposizione accentuale.

Il nuovo approccio metrico di Fortini verte anche sul rapporto fra «la nuova percezione del metro, data dall'introduzione del verso accentuativo, e il significato».⁴⁶ Il modello della metrica accentuale è quello che «può orientare ad un medesimo fine il corpo sonoro e il

⁴⁶ S. Colangelo, *L'accento e il senso*, in Id., *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002, p. 67.

senso della poesia». ⁴⁷ Secondo Stefano Colangelo, la direzione della metrica accentuale intrapresa da Fortini è profondamente legata alla semantica; in altre parole, il livello del significato e quello del metro sono saldamente connessi. ⁴⁸ Inoltre, sempre Colangelo, in *L'accento e il senso*, evidenzia come nei saggi fortiniani «appare individuata la crisi inevitabile di quelle riflessioni metriche che si ostinano a trascurare il rapporto con la sfera del significato: è questo, che lo spinge al tentativo accentuativo in italiano». ⁴⁹

La libertà rende più variabile e problematico il rapporto tra metrica e senso: è difficile stabilire se un autore che scrive in metrica libera, nel momento in cui realizza versi, faccia prevalere a livello compositivo l'aspetto ritmico-formale sul contenuto o viceversa. Nel caso di Fortini sicuramente il processo di scrittura è razionale, per ammissione del poeta stesso, ⁵⁰ per cui non sembra poi così azzardato ipotizzare che i versi siano frutto *anche* di un calcolo, più o meno accurato, ritmico-matematico. Tuttavia, come si è precedentemente sottolineato, il senso di quel che si vuol dire modella, in qualche modo potremmo dire che “trascina”, la veste ritmica dei versi e il loro assetto accentuale. All'interno di ogni testo la metrica e il senso interagiscono in modi diversi e vari, pertanto, è impossibile stabilire quale aspetto prevalga di volta in volta.

II. Il dibattito critico

La teoria della metrica basata sul numero di *ictus* e la loro tendenziale isocronia è il nodo più delicato e controverso dei saggi fortiniani dedicati al problema metrico nella contemporaneità.

Il dibattito riguardante le questioni di metrica contemporanea nasce in Italia in tempi relativamente recenti. Agli inizi del Novecento, l'argomento trovava spazio soprattutto fra i poeti stessi, ⁵¹ che discutevano circa la natura e l'uso del verso libero. Intorno agli anni Settanta l'interesse per gli aspetti tecnici della versificazione diventerà una vera e propria disciplina, studiata da critici e accademici: la metricologia. Una

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ivi*, p. 69.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 59.

⁵¹ A tale proposito, vd. M. Mancini, *Metrica, poesia, società nelle riflessioni di poeti italiani del Novecento*, in *Cultura letteraria e realtà sociale. Per Giuliano Manacorda*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 332: «La questione metrica viene dibattuta in prima persona da poeti, scrittori e critici nell'inchiesta sul verso libero promossa nel 1905 dalla rivista “Poesia” di Marinetti. L'inchiesta rivela una cospicua varietà di opinioni sulla nozione e sul valore del verso libero, anche fra gli stessi poeti che lo adottano nei loro componimenti».

delle voci più autorevoli in tale ambito è quella di Aldo Menichetti, che in *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*⁵² (1993) tocca, ma solo di sfuggita, il tema della metrica accentuale, liquidandola in fretta: «il riconoscimento del principio rischia di cadere nel soggettivo; la metrica accentuale sconfinava cioè fatalmente in quella libera».⁵³

Il linguista Pier Marco Bertinetto, in *Strutture prosodiche dell'Italiano* (1981) conduce una minuziosa indagine in merito, letteralmente punto per punto, il cui risultato finale è l'impossibilità della realizzazione di una metrica di tipo accentuale per la lingua italiana.⁵⁴ Questo è dovuto al fatto che l'Italiano è una lingua ad isocronia sillabica e che ha un'accentazione fissa⁵⁵ (diversamente, per esempio, dall'inglese, che gode di una maggiore mobilità degli accenti). Questi fattori impedirebbero l'edificazione di una metrica tonico-sillabica,⁵⁶ quindi fondata sul compromesso fra numero di sillabe e posizione degli accenti. Fortini in *Metrica e biografia* risponde che «Edificarla non si può, ma praticarla, la si pratica e come»,⁵⁷ mostrando così la sua convinzione che l'applicazione pratica abbia un peso maggiore rispetto all'elaborazione teorica. Non solo Fortini ritiene possibile nella lingua italiana il sillabotonismo, ma si è anche spinto oltre, come abbiamo già visto precedentemente, con la teoria accentuale, che mette in rilievo l'intervallo temporale fra gli accenti.

Nei primi anni Duemila Giovannetti riprende il discorso sulla metrica accentuale, sostenendo che le teorie di Fortini siano indubbiamente suggestive, ma in realtà non poi così rivoluzionarie, tant'è che, a suo dire, non hanno contribuito in modo significativo allo sviluppo del dibattito critico sulla metrica.⁵⁸ La seconda critica che lo studioso muove, di cui già si è parlato, riguarda invece l'incertezza che si verifica al momento di una lettura silenziosa basata sugli accenti principali, che egli vede come un limite.⁵⁹

Sebbene Giovannetti sia scettico nei confronti di una reale utilità delle teorie fortiniane, ritiene che una scansione accentuale "ad alta

⁵² Vd. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 96-98.

⁵³ *Ivi*, p. 97.

⁵⁴ Vd. P.M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981, p. 229

⁵⁵ Esistono i fenomeni di diastole e sistole, ma sono eccezioni da applicare in situazioni particolari, per esempio se si necessita dello spostamento di un accento per ottenere una rima. Normalmente, in italiano gli accenti sono fissi.

⁵⁶ P.M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano cit.*, p. 235.

⁵⁷ F. Fortini, *Metrica e biografia cit.*, p. 64.

⁵⁸ Vd. P. Giovannetti, «*Metrica è, per definizione, tradizione*» cit., p. 149.

⁵⁹ *Ivi*, p. 154.

voce”, basata sulla ripetizione degli accenti in modo isocronico, sia rintracciabile nella musica contemporanea, specie in quella rock e rap odierna,⁶⁰ poiché, grazie all’imposizione ritmica dovuta alla musica, si può realizzare l’isocronismo accentuale. Fortini, che è sempre stato in grado di anticipare i tempi⁶¹ e di andare oltre con il suo sguardo critico, potrebbe aver individuato una costante della musica contemporanea. Con questo non si vuole affermare che le poesie e i testi delle canzoni siano la stessa cosa: la canzone è una forma d’arte corriva, popolare e meno nobile rispetto alla poesia; ma è senza dubbio d’interesse indagare come i due campi possano intrecciarsi fra di loro e come la metrica li influenzi. Questo spunto è senz’altro interessante e meriterebbe di essere approfondito.

Il silenzio critico immediatamente successivo ai saggi di fine anni Cinquanta lo si può spiegare con il fatto che ancora non era nata la disciplina della metricologia (come per altro rileva lo stesso Fortini in apertura del saggio *Metrica e libertà*); Fortini si era trovato a sondare un campo ancora relativamente inesplorato, con straordinario anticipo sui tempi: non stupisce che nell’immediato non sia stato compreso. È vero che, successivamente, dagli anni Ottanta-Novanta in poi, ci sono stati studiosi molto critici nei confronti delle ipotesi di Fortini e anche coloro che hanno ignorato la loro portata rivoluzionaria, come il già citato Menichetti, che critica la metrica accentuale ma non nomina il suo teorizzatore; non si può negare, tuttavia, che in realtà le teorie di Fortini abbiano affascinato e convinto molti altri. Mengaldo in *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia* (1980) sostiene che un’analisi metrica delle poesie dell’amico in relazione ai suoi studi teorici sarebbe di sicuro interesse⁶² e potrebbe essere utile anche per poter studiare come i due sistemi metrici sfumano uno dentro l’altro.⁶³

Ancora prima, agli inizi degli anni Settanta, Raboni scrive che quella

⁶⁰ *Ivi*, p. 151.

⁶¹ Vd. S. Dal Bianco, *Una visione dal basso*, in *Dieci inverni senza Fortini (1994-2004)*. Atti delle Giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di E. Nencini, L. Lenzini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 39-43.

⁶² Vd. P.V. Mengaldo, *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia*, in *Id.*, *I chiusi inchiostrati. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 66-67.

⁶³ A questo proposito si veda P. Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2004, pp. 215-217. L’autore analizza la poesia di chiusura di *Paesaggio con serpente*, in cui coesistono i due sistemi metrici e rileva così l’alternarsi di una metrica accentuativa a quattro accenti, non isosillabica, e di misure più tradizionali.

di Fortini è la più grande scoperta metrica dell'ultimo ventennio.⁶⁴ Raboni non solo mostra di apprezzare i saggi degli anni Cinquanta, ma è inoltre entusiasta della traduzione fortiniana del *Faust*,⁶⁵ poiché Fortini ha saputo creare dei versi innovativi, che da un lato andavano verso il recupero della metrica quantitativa e dall'altro sottolineavano il «valore espressivo degli accenti delle singole parole [...] come unità singole di senso».⁶⁶ In generale, il lavoro di traduzione, non solo di Goethe, ha senza dubbio collaborato alla nascita degli studi di metrica da parte di Fortini.⁶⁷

⁶⁴ G. Raboni, *Divagazioni metriche*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 208. L'intervento risale però al 1971, anno della sua prima apparizione: G. Raboni, *Divagazioni metriche (a proposito del «Faust» di Fortini)*, in «Paragone», aprile 1971, 254, pp. 119-123.

⁶⁵ Per avere un'idea più approfondita di come Fortini abbia lavorato sul testo originale, vd. F. Fortini, *Prefazione al «Faust»*, in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 1425-1448. La traduzione di Fortini è stata pubblicata nel 1970 da Mondadori. Il lavoro di traduzione della monumentale opera di J.W. Goethe ha richiesto a Fortini grande ingegno e creatività: non è infatti facile capire come “rendere” nel modo migliore un'opera così complessa e vasta. Fortini, come scritto nella *Prefazione*, spiega che ha voluto evitare di tradurre la polimetria dell'originale in versi italiani, per evitare di incorrere nel “rifacimento” e, inevitabilmente, nella parodia. Fortini ricorre, dunque, a un'operazione particolare, ovvero fa corrispondere a ogni verso una riga di traduzione: «Una traduzione di questo tipo può convogliare informazioni altrimenti assenti dalle versioni in prosa: come la posizione degli elementi del discorso rispetto ad alcune essenziali strutture metriche. Naturalmente vanno perdute le informazioni dovute alle attese ritmiche o di rima nelle ricorrenze strofiche e molte altre» (*ivi*, p. 1430). Ancora: «Dove c'è un sistema di “a capo” non casuale e quanto più le righe sono quasi di eguale durata, la fine della riga è sentita come una pausa forte. Questa tende a organizzare le sequenze verbali che la precedono e la seguono; anzitutto interrompendole con una pausa secondaria o cesura. Per quanto involontaria, la ritmicità che così si viene creando non può essere rifiutata; il traduttore, anche se non voleva, si trova di fatto a dover disporre di una metrica in potenza, di un significante supplementare. Non gli resta che sottrarlo, se voglia, al caso. [...] il risultato, nel testo presente, è una metricità fluida che sta a quella rigorosa dell'originale come la versificazione moderna, “aperta”, fondata su approssimative ricorrenze di accenti forti, sta alla versificazione “chiusa” istituzionale» (*ivi*, pp. 1430-1431). Qui viene esplicitamente accennato il criterio accentuale («approssimative ricorrenze di accenti forti») che ha guidato in parte le scelte traduttive.

⁶⁶ G. Raboni, *Divagazioni metriche cit.*, p. 210.

⁶⁷ Fortini non solo si è dedicato a molte opere di traduzione da varie lingue, ma ha anche dedicato molti scritti all'argomento. Cfr. F. Fortini, *Traduzione e rifacimento [1972]* e *Cinque paragrafi sul tradurre [1972]*, in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 818-832 e 839-844. Cfr. anche le già citate *Lezioni sulla traduzione*. Al tema della traduzione poetica è anche dedicato il convegno del 1989 tenutosi presso l'Istituto di Studi filosofici di Napoli nel 1989. La stessa *Prefazione* alla traduzione del *Faust* è una preziosa testimonianza dell'acume e dell'ingegnosità del Fortini traduttore.

In *Metrica come composizione* (2002), Colangelo evidenzia una correlazione fra i saggi di Fortini e quella parte dello strutturalismo che si interessa del legame fra metro e senso nella poesia; Colangelo non ha dubbi che gli studi di Fortini possano essere messi in relazione con quelli, più o meno coevi, del *New Criticism*, che sostenevano che il costruito metrico di una poesia dipenda anche dalle «esigenze di senso del singolo poema». ⁶⁸ L'intuizione di Colangelo sembra giusta, poiché, come si evince peraltro dalle autoletture di Fortini, si può apprezzare come l'accento sia legato al senso delle parole, alla loro espressività. ⁶⁹

Dal Bianco, sempre agli inizi degli anni Duemila, ha espresso la propria ammirazione per la teoria del verso accentuale, non solo per l'acutezza e l'intelligenza pionieristica di Fortini, ma perché le sue considerazioni hanno influenzato la successiva critica stilistica, che è debitrice delle sue scoperte. Fortini ha saputo intuire una tendenza nella metrica italiana con incredibile anticipo ed è proprio questo uno degli aspetti più straordinari dei saggi fortiniani in proposito. ⁷⁰ Dal Bianco scrive: «Nessuno più di lui sapeva fermarsi e ascoltare il suono della lingua. E per di più ti dava gli strumenti per ragionarci»; ⁷¹ che è esattamente quello che Fortini fa: fornisce degli spunti che possano far riflettere su quale potrà essere il futuro della metrica. Fortini non dà le sue ipotesi come certezza assoluta né impone la propria visione: nei suoi saggi ci invita ad ascoltare la poesia e a ragionare. Non sembra quindi che le teorie di Fortini non abbiano suscitato un dibattito fra gli studiosi, anzi.

L'altra critica che Giovannetti muove alla metrica accentuale riguarda l'incertezza di una lettura silenziosa dei testi. ⁷² Le teorie di Fortini forse non sono di facile fruizione perché egli non fornisce un prontuario di regole precise da seguire, anche perché non sarebbe possibile ⁷³ e, come già detto, la soggettività di ciascuno influenza la lettura. Non necessariamente però questi devono essere difetti della teoria fortiniana: l'incertezza, l'ambiguità, il fatto che alcuni versi possano essere letti in più modi potrebbe essere visti non come un limite, ma come una ricchezza.

⁶⁸ Vd. S. Colangelo, *L'accento e il senso* cit., p. 59. L'autore riporta i nomi di studiosi come Cleanth Brooks, Roger Fowler, William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley e nomina l'esperienza della «Kenyon Review» (*ivi*, pp.68-69).

⁶⁹ Vd. *infra* pp.

⁷⁰ Vd. S. Dal Bianco, *Una visione dal basso* cit., p. 41.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Vd. P. Giovannetti, «*Metrica è, per definizione, tradizione*» cit., p. 148.

⁷³ Vd. G. Raboni, *Divagazioni metriche* cit., p. 209.

III. Conclusioni

Quanto emerge dagli studi sulla cosiddetta metrica accentuale da un'osservazione basata sui testi e sulle indicazioni fornite dall'autore nei saggi è che questo sistema metrico presenta una forte flessibilità, in quanto non si può applicare meccanicamente a ogni verso, ma, al contrario, ogni volta può proporsi in modo differente.

Come si è visto, in una situazione di polimetria è possibile che tutti i versi abbiano lo stesso numero di accenti principali; viceversa, in un contesto in cui tutti i versi hanno la stessa misura, gli accenti principali possono essere di numero variabile. Non c'è una regola fissa che faccia corrispondere a un numero di sillabe un numero di accenti principali. Contano le parole con pregnanza retorico-semantiche, ma anche e soprattutto il ritmo.

La lettura è passibile di soggettività, il che è forse uno dei fattori che rende ancora più affascinosa la teoria: il lettore può intervenire nella lettura invece di subire un susseguirsi di accenti, come invece accade in una situazione di metrica regolata. Anche le letture qui proposte sono dei suggerimenti, non hanno la pretesa di essere le uniche possibili.

Quello che potrebbe essere visto come un ostacolo, cioè l'incertezza nella lettura, può essere invece considerato un fattore di forza: si verifica un'apertura verso la soggettività del pubblico. Il lettore così partecipa con un margine di libertà e, grazie alla verticalità dei moduli, l'attesa che si genera in lui può essere soddisfatta o meno. C'è una partecipazione più attiva da parte dei lettori, senza che però ci sia una totale assenza di regole.

Il fatto che la metrica accentuale non sia un sistema rigido non è da considerarsi una debolezza della teoria: Fortini, infatti, sostiene che troppa costrizione prosodico-formale porti all'affossamento dell'innovazione e della creatività, come è effettivamente accaduto, visto che per secoli le regole della metrica sono rimaste tendenzialmente rigide; dall'altra parte, non avere alcuna regola e poter godere potenzialmente di qualunque libertà porta alla perdita dell'orizzonte di condivisione.⁷⁴ La metrica accentuale, perciò, si pone a metà dei due estremi, rispondendo così sia all'esigenza di condivisione sia a quella dell'innovazione.

Fortini non ha la pretesa di avere in mano una nuova verità metrica: «Ripeto: la nuova *metrica* sta formandosi, sta uscendo fuori dalla ritmica del verso libero, ma è processo relativamente lento; né d'altra parte è detto che tale metrica debba avere tutti insieme i caratteri cogen-

⁷⁴ Vd. F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 73.

ti della metrica tradizionale». ⁷⁵ Fortini non dà dunque queste regole come verità assoluta né ritiene che la neometrica debba necessariamente avere la rigidità di quella tradizionale. Sa benissimo che questo tipo di cambiamenti prende forma nel lungo periodo, come è avvenuto nel passaggio dalla metrica classica di tipo quantitativo a quella romantica. ⁷⁶ Il passaggio da un tipo di sistema metrico-formale all'altro è una cosa lenta e che non necessariamente deve svilupparsi in modo lineare. Un processo così lento e graduale non può avere un esito certo e infatti Fortini, quando scrive i primi saggi a riguardo sul finire degli anni Cinquanta, propone queste teorie come ipotesi da verificare successivamente, per poi riconfermarle negli anni Ottanta.

La metrica può dirsi tale solo quando sia condivisa e quindi si ponga come sistema di conoscenze intersoggettive e secondo Fortini questo si stava verificando negli ultimi decenni del Novecento. Sicuramente, sarebbe molto interessante proseguire nella verifica della teoria anche in tempi più recenti, per sapere che direzioni sta prendendo la poesia contemporanea.

I linguaggi poetici e le loro modalità espressive nel tempo si sono moltiplicati, invece di appiattirsi su una sola tendenza. Fra gli anni Ottanta e Novanta era probabilmente troppo presto affinché si potesse stabilire con certezza che Fortini aveva scoperto il futuro della metrica. Ora potrebbe essere il momento di riprendere l'indagine, senza necessariamente fossilizzarsi sull'idea che questo debba essere l'unica modalità di fare poesia. Dopo la liberazione della metrica è difficile immaginare che si possa tornare nuovamente a un modo rigidamente regolato di fare poesia: non c'è ragione per cui la metrica accentuale non possa coesistere eventualmente con altre tendenze; ma questo è tutto da verificare nel prossimo futuro. È innegabile che i saggi degli anni Cinquanta di Fortini restano «sconvolgenti», ⁷⁷ specie per la loro datazione.

Fortini non prescrive regole, anche perché, come è già stato detto, forse sarebbe impossibile: le sue sono proposte. Fortini dà esempi e invita a ragionare: lo fa già in *Verso libero e metrica nuova*, continua a farlo in *Metrica e biografia*, lo fa con le sue autoletture.

La stessa concezione di Fortini della propria teoria subisce dei cambiamenti nel corso degli anni:

Nel 1957 la nuova legalità metrica mi veniva di fatto supportata come

⁷⁵ F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova* cit., p. 805.

⁷⁶ *Ibidem*.

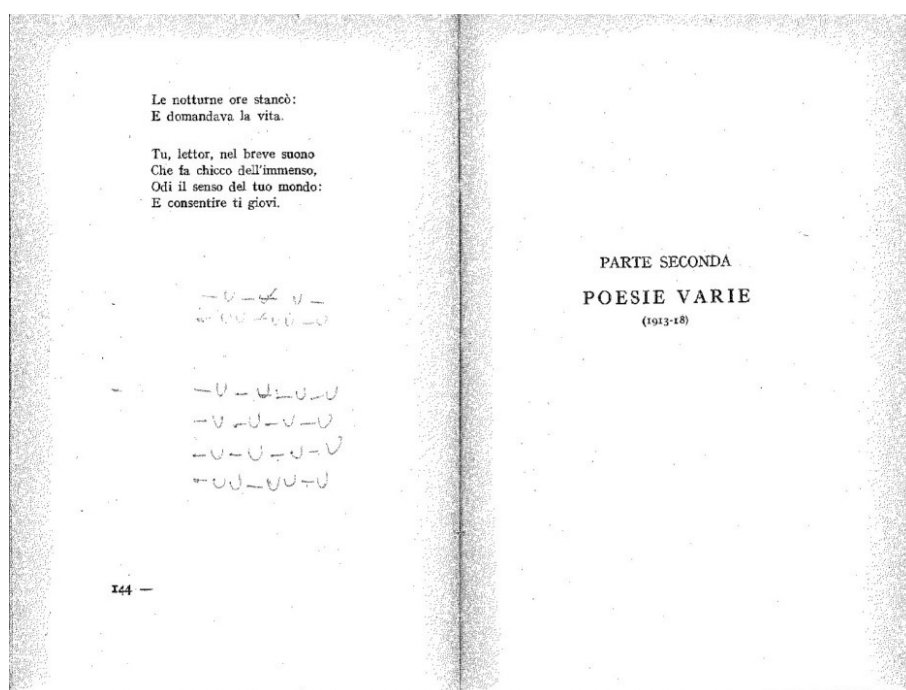
⁷⁷ S. Dal Bianco, *Una visione dal basso* cit., p. 41.

precedente da mutamenti linguistici [...] oggi mi rendo conto che, in metrica, si danno battute di arresto, inversioni di tendenza o situazioni di stallo e di eclettismo non riconducibili ai caratteri “geologici” dei mutamenti linguistici propriamente detti.⁷⁸

Inoltre se ogni dizione ha una relativa autonomia rispetto al testo e ogni modo di leggere ha pari dignità,⁷⁹ allora veramente Fortini ha ipotizzato un sistema più libero di quello precedente in cui anche il lettore, chiunque sia, può personalmente dare rilievo e valore alle parole che legge, imponendo il proprio ritmo personale alla lettura.

Appendice - Dall'Archivio Fortini

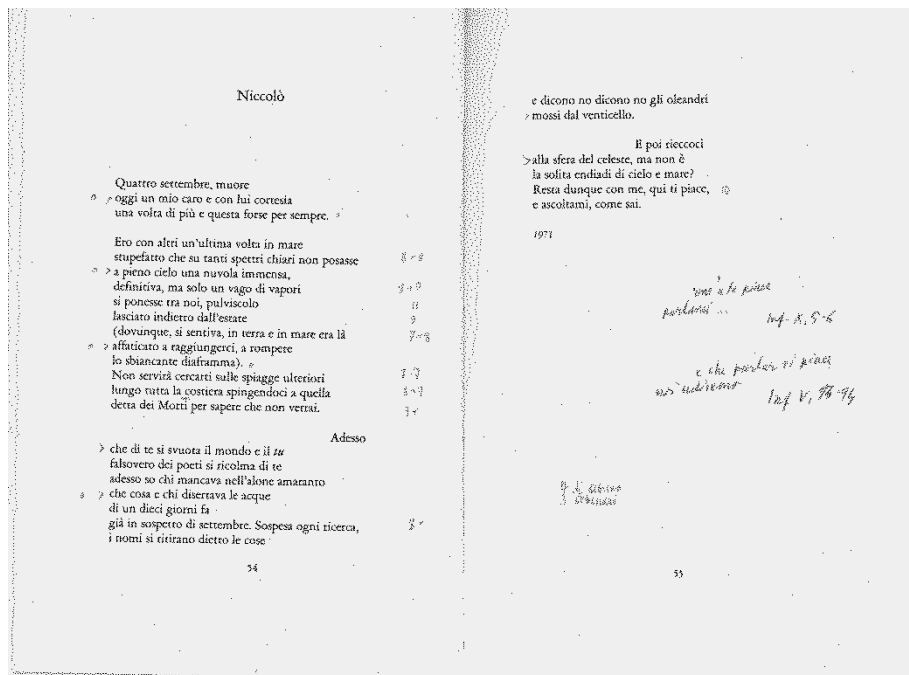
Le immagini qui riportate mostrano alcuni appunti scritti a mano da Fortini e testimoniano il suo interesse per gli aspetti metrici e formali delle poesie di altri autori del Novecento.



Riproduzione tratta da Rebora Clemente, *Le poesie 1913-1947*, Vallecchi, Firenze, 1947. Esemplare conservato presso il Fondo Fortini dell'Università degli Studi di Siena.

⁷⁸ F. Fortini, lettera a P.V. Mengaldo del novembre 1987, cit. in M.V. Tirinato, *Larvatus prodeus* cit., p. 35.

⁷⁹ F. Fortini, *La poesia ad alta voce* cit., pp. 1570-1571.



Riproduzione tratta da Sereni Vittorio, *Stella variabile*, Garzanti, Milano, 1982.
 Esemplare conservato presso il Fondo Fortini dell'Università degli Studi di
 Siena.