

FAVOLE METRICHE.

L'ANAPESTO IN *VANNO VIA I TUOI OCCHI* DI MARIO BENEDETTI

Alessia Giordano

Università per Stranieri di Siena

ORCID: 0009 0000 6914 7199

ABSTRACT IT

Il saggio propone un'analisi metrica e tematica di *Vanno via i tuoi occhi*, a partire da un dettaglio apparentemente esterno al testo: la citazione in epigrafe tratta da *La luna e i falò*, «era morta la vecchia del Nido». Nella prima sezione si esplora il rapporto fra il tragico in Pavese e l'elegiaco in Benedetti, con particolare attenzione all'immaginario fiabesco che caratterizza il testo scelto. Per tutto il saggio si inseguirà la seguente domanda: e se l'influenza di Pavese agisse a un livello metrico? Nella seconda sezione si applica al verso di *Vanno via i tuoi occhi* la Teoria della Griglia con Parentesi di Fabb e Halle (2008), ipotizzando un concetto di metricità *latente* per collegarlo – attraverso l'anapesto – alla favola e all'elegia.

PAROLE CHIAVE

Mario Benedetti; Cesare Pavese; Metrica; Anapesto; Elegia; Fiaba.

TITLE

Metrical fairy-tales. Mario Benedetti's anapests in *Vanno via i tuoi occhi*

ABSTRACT ENG

This paper presents a metrical and thematic analysis of *Vanno via i tuoi occhi* by Mario Benedetti, starting from a single detail: the epigraph from *La luna e i falò*, «era morta la vecchia del Nido». The first section explores the connection between tragic aspects in Pavese and elegiac elements in Benedetti, focusing on the mythical and fairy-tale features. The aim is to determine whether Pavese's influence extends to the metrical structure. The second section develops a generative account using Bracketed Grid Theory by Fabb and Halle (2008). The goal is to hypothesize an underlying anapestic structure and connect it with fairy-tale and elegy elements.

KEYWORDS

Mario Benedetti; Cesare Pavese; Metrics; Anapest; Elegy; Fairy-tale.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Alessia Giordano svolge un Dottorato di Ricerca presso l'Università per Stranieri di Siena con un progetto che indaga la presenza e la percezione estetica dei piedi metrici ternari nella poesia italiana, seguito dalla Prof.ssa B. Aldinucci e dal Prof. R. Zucco. Nel 2024, ha conseguito la magistrale in Italianistica all'Università di Bologna con la tesi *Un'analisi metrica del verso di "Umana gloria": l'anapesto e la Teoria della Griglia con Parentesi*, seguita dal Prof. S. Colangelo e dal Dr. S. Versace, poi presentata al *Séminaire de métrique générale* della Sorbonne Université. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla metrica alla linguistica, con particolare attenzione alla forma della poesia italiana contemporanea e alle più recenti teorie del metro poetico.

Alessia Giordano, *Favole metriche. L'anapesto in "Vanno via i tuoi occhi" di Mario Benedetti*, «inOpera», III, 4, 2025, pp. 286-312.

DOI: 10.54103/inopera/29326

Occorre domandarsi se non ci sia un'implicazione potenziale ma necessaria tra il versificare libero in sé stesso e lo scandire per liberi piedi.

P.V. Mengaldo¹

We think that form is of interest in its own right, and that the aesthetic experience of a metrical poem is in part an experience of a complex cognitive activity which builds the grid for the line, and relates that highly regular and periodic grid to a relatively irregular and aperiodic performed rhythm.

N. Fabb, M. Halle²

INTRODUZIONE

In epigrafe alla poesia *Vanno via i tuoi occhi*,³ Mario Benedetti cita un passo da *La luna e i falò*: «era morta la vecchia del Nido». ⁴ A cosa si deve questa scelta? In un senso generale, la poetica di Pavese potrebbe aver influenzato il modo di fare poesia di Mario Benedetti, in particolare in *Umana gloria*. Infatti, quando gli chiesero di parlare del rapporto con il Friuli, Benedetti rispose con questa analogia: «Forse, con il doveroso rispetto delle proporzioni, come quello di Cesare Pavese con Santo Stefano Belbo e le Langhe». ⁵ L'influenza di Pavese agisce forse a un livello tematico? Il Nido è uno dei luoghi-ricordo del racconto, connesso all'infanzia e alla giovinezza di Irene e di Santa (entrambe presenti nella poesia); citando un preciso luogo del romanzo, Benedetti sembrerebbe voler creare un rapporto con Pavese attraverso una prospettiva innanzitutto *geografica*, connessa alla centralità del luogo caro alla memoria (centrale nella prima sezione sarà infatti Nimis, il piccolo paese friulano).

Per imbastire nuovi possibili legami tra i due autori, commenterò la poesia *Vanno via i tuoi occhi* alla ricerca di piccoli indizi, a partire da un dettaglio apparentemente esterno al testo: la struttura della frase in epigrafe. Se la analizziamo, possiamo notare come l'andamento sia ternario, o meglio, anapestico: «era mórtà la vécchia del Nído». È noto come

¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 40.

² NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Metrical Complexity in Christina Rossetti's verse*, «College Literature», 33, 2, 2006, p. 94.

³ Desidero ringraziare i revisori anonimi e i miei supervisori di dottorato, Benedetta Aldinucci e Rodolfo Zucco, per i suggerimenti puntuali e stimolanti. Questo articolo deve molto a Stefano Versace che mi ha guidato nello studio della Teoria della Griglia con Parentesi, e al confronto con Nigel Fabb che, oltre ai numerosi consigli, ha verificato la correttezza dell'algoritmo e delle griglie. Prezioso è stato infine il dialogo con Stefano Dal Bianco e Tommaso Di Dio. Eventuali imprecisioni e debolezze restano naturalmente di mia responsabilità.

⁴ CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 1971 (ed. or. ivi, 1950), p. 115.

⁵ Intervista di Franca Mancinelli a Mario Benedetti e Gian Mario Villalta nel 2010 apparsa su «Le parole e le cose», 27 giugno 2020, <www.leparoleele cose.it/?p=38696> (u.c. 30.06.2025).

la prosa di Pavese sia ricca di modulazioni anapestiche (connesse alla metrica di *Lavorare stanca*);⁶ è interessante, però, ragionare sul perché Benedetti abbia voluto inserire proprio un passo anapestico. Inconsapevolmente, forse?

Nel saggio propongo un'analisi di *Vanno via i tuoi occhi* inseguendo questa domanda: e se l'influenza di Pavese agisse innanzitutto a un livello metrico? Se in un verso apparentemente *libero*, variabile in lunghezza e non riconducibile a misure tradizionali, agisse lo stesso principio che governa il verso di *Lavorare stanca*, ossia la presenza di una struttura metrica anapestica? Il saggio si divide in tre sezioni; nella prima proporrò un'analisi stilistica e tematica del componimento per mettere a fuoco il rapporto fra il tragico in Pavese e l'elegiaco in Benedetti, con una particolare attenzione all'immaginario mitico-fiabesco che caratterizza il testo scelto; *Vanno via i tuoi occhi* dialogherà con l'intera raccolta, specialmente con la sezione centrale in prosa. Nella seconda, presenterò un'analisi metrica più approfondita del componimento, applicando ai quindici versi di Benedetti la Teoria della Griglia con Parentesi di Nigel Fabb e Morris Halle, per formalizzarli come metri anapestici «larghi».⁷ L'obiettivo è ipotizzare un concetto di metricità *latente* e collegarlo – attraverso l'anapesto – alla favola e all'elegia. Dedicherò, infine, una breve parte finale ad alcune riflessioni sul rapporto tra forma metrica e percezione estetica.

1. GLI OCCHI, LA FAVOLA, L'ELEGIA

Vanno via i tuoi occhi si trova nella prima sezione della raccolta, *In fondo al tempo*; il componimento è formato da quindici versi apparentemente in metrica libera, tendenzialmente lunghi, variabili in lunghezza e non riconducibili a una misura tradizionale.⁸ Prima di analizzarne ogni singolo passo, vorrei mostrare una visione d'insieme, rintracciando nel testo due varianti dello stesso fenomeno di ripetizione, il parallelismo morfo-sintattico (in grassetto) e la ripresa lessicale (sottolineata):

	Vanno via i tuoi <u>occhi</u> ,	A
	mezza <u>faccia</u> nascosta, il mento sulle patate.	B
	I tuoi <u>occhi</u> con i nomi delle mele e delle pesche,	A
	la <u>faccia</u> contro la fòrmica, con sopra i fili di nylon.	B
5	Nessun sangue, i tuoi <u>occhi</u> come prugne	A

⁶ COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1983, p. 185. Cfr. MATTEO ZOPPI, «Raccontare è monotono»: il ritmo della prosa in «Feria d'agosto» di Cesare Pavese, «ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXV, 3, 2012, pp. 201-220, e TIZIANO SEGALINA, *Usi e funzioni della cadenza ternaria nell'opera di Pavese*, «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», XIII, 2020.

⁷ NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Meter in Poetry: a new theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

⁸ Per un'analisi dell'assetto metrico di *Umana gloria*, rimando a FABIO MAGRO, *Su alcune figure della poesia di Mario Benedetti*, «L'Ulisse», 16, 2013, pp. 54-63.

- e come ciliegie**, resta per giorni la sveglia finché ha batteria.
Il palmo della mano avanti piano sul davanzale, C
solo un po' di freddo, la mano C / D
sulla maniglia della finestra, **un po' più di freddo** e l'aria. D
10 Sguardi che colorano le case, i più piccoli E
pezzi d'intonaco, rossi, bianchi, celesti, sfumati
dentro gli anni. La casa più bella del paese, le palme. E/F
C'erano le palme, abiti, programmi, Irene F
e la piccola Santa mi è sempre parso, nel racconto
15 che tutto abbandonava alla terra.

Seppur la lirica non preveda uno schema di rime, è possibile rintracciare nel testo la presenza di una *chiusura*, cioè un principio strutturante, data dalle due forme di ripetizione. Il parallelismo consiste nel ripetere la medesima struttura morfo-sintattica, ad esempio nei vv. 2-4 «il mento sulle patate» e «la faccia contro la fòrmica» presentano la stessa costruzione sintattica nominale, in cui al sostantivo segue il sintagma preposizionale. La ripresa lessicale, invece, consiste nel richiamare nel verso successivo un lessema apparso nel precedente; nel testo, ad ogni lessema apparso più di una volta corrisponde una lettera maiuscola, in modo da renderne visibile lo schema. Il risultato è una struttura che combina nomi appartenenti a una sfera semantica quotidiana (gli «occhi», la «faccia», la «mano», il «freddo», la «casa» e le «palme»), una struttura in apparenza lineare e distesa, costruita però su uno schema di rimandi e richiami in grado di sostituire la funzione strutturante della rima. In seguito, presento l'analisi dettagliata dei singoli passi; per facilitare la lettura, riporto ogni volta i versi in analisi.

Vanno via i tuoi occhi,

v. 1. Nel riflettere sulla centralità della vista in *Umana gloria*, Scarpa ha definito lo sguardo sulle cose e sul mondo «un atto percettivo compromesso all'origine da una visione mostruosa»⁹ («Sono venuti giù i sassi, | il letto ha detto la zia aveva una pietra grossa nel mezzo. | Siamo scappati dagli occhi, il vento nella testa» [38]),¹⁰ in grado di fornire una visione sempre parziale («A sapere bene forse potrei dire: | anche per noi una visione intera | con uno specchio sopra, con un cielo» [53]). Per completarla è necessario ricostruirne le tracce attraverso la memoria, appellandosi ai luoghi vissuti (la Slavia, Nimis, Cividale, il Cantal...),¹¹ in particolare ai luoghi dell'infanzia:

⁹ RAFFAELLA SCARPA, *Mario Benedetti*, in GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, p. 419.

¹⁰ L'edizione di riferimento è MARIO BENEDETTI, *Umana gloria*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, Antonio Riccardi, Garzanti, Milano 2017 (ed. or. ivi, 2004). Quindi, [38] = M. Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 38.

¹¹ RAFFAELLA SCARPA, *Mario Benedetti*, cit., p. 419.

E la casa mi volava via nel prendere sonno.
Ero con mio fratello così distante dai nostri giochi
della palla, dell'aquilone, della canoa. [35]

Nel v. 1, però, gli occhi non solo producono una visione difettosa, parziale, ma escono di scena, se ne vanno. Il meccanismo narrativo tra un Io, un Tu e il non riuscire a vedere chiaramente acquisisce spessore nelle *Prose*: «Giravi gli occhi» [87], «Che avevi una mano nera, gli occhi nel velo delle lacrime e non mi vedevi bene, mi pensavi solamente, mi ricordavi» [88], «Poi gli occhi istupiditi» [88] e ancora «Dondolavano gli occhi» [91]. C'è una connessione tra il non poter vedere e il non poter parlare, particolarmente chiara nel seguente passo: «Nel sottoscala mi tenevi la mano con la mano che non vedevo; e io volevo parlare ma tu mi dicevi: no, e io non vedevo le mani che si stringevano» [87]. Nonostante i riferimenti alla vista siano frequenti in tutta la raccolta, è possibile che la metafora degli occhi che se ne vanno sia necessaria per introdurre e anticipare un *Leitmotiv* centrale sia nel componimento, sia nell'intera raccolta: la fiaba. Nelle prose, infatti, le immagini fiabesche sono frequentissime («Le rane, per averti nascosta durante la guerra, hanno larghe bocche» [92] o «E incantami con il volo dei carri, e mandami sulle azzurre piste dei lupi» [92]); in alcuni passi, persino esplicite (da notare, il divieto finale tipico della fiaba):

Era sempre la strada bianca con la fiaba della strada bianca, e le figure dei funghi
grandi come le chioccioline, grandi come gli gnomi che disegnavo per viverci insieme.
[...] Mi dicevi: stai lontano dalla strada grande. [87]

Il motivo degli occhi che se ne vanno può essere interpretato non solo alla luce di un sistema visivo in grado di restituire solamente immagini parziali, ma come la necessità di una nuova modalità ottico-visiva, connessa al vedere *attraverso* un immaginario fiabesco. Tornerò più avanti su questo punto che sarà necessario per spiegare il sistema di metafore che regge i versi successivi.

Se leggiamo il v. 1, possiamo inoltre percepire una *cadenza*, una musicalità molto vaga connessa a un andamento, o ad un ritmo, ternario (ad un «tataTAtataTA»). Questo perché le sillabe sono raggruppate in due gruppi ternari, due anapesti. Chiamo anapesto la regolare combinazione di tre elementi in cui l'elemento più a destra è forte (in linguistica, viene definito la «testa» del piede, cioè l'elemento prominente):

vanno vía i tuoi^occhi
- - + - - + (-)

Nella raccolta è frequente imbattersi in versi costruiti mediante la regolare ripetizione di anapesti: di tre («dove c'era la luce dei vísi» [53]), di quattro («Non abbiámo credúto che

fósse cosí» [31] o «improvvísa la lúna, la lúna, la lúna» [37], un'eco al fiabesco novenario pascoliano «la Morte! la Morte! la Morte!»¹² o di cinque anapesti («come^il mórtò che viéne alla spállà per fárci sentíre» [37]). Quando il verso presenta la successione di tre gruppi ternari, può essere descritto con una nomenclatura tradizionale, il decasillabo con *pattern* di 3-6-9. L'aspetto interessante non è la coincidenza con metri tradizionali (la lunghezza del verso è così variabile da far apparire la coincidenza del tutto casuale), ma la presenza di una cellula ritmica che costantemente si ripete, creando una struttura a «fisarmonica»,¹³ allungabile o accorciabile in base al numero di anapesti presenti.

Un verso, quindi, continuo, non scomponibile in misure tradizionali, in dialogo con il metro anapestico di Pavese («Camminiámo una séra sul fiáncò di^un cólle»),¹⁴ con l'anfibraco di Palazzeschi («col víso fiorító d'un gáio sorríso»)¹⁵ e con l'esametro neoclassico di Pascoli («Éssi con ánimo fiéro sull'árgine^a mézzo la guérra»)¹⁶. Nelle *Questioni metriche novecentesche*, Mengaldo delinea una nuova possibile versificazione non necessariamente isosillabica, bensì basata sulla ripetizione di piedi metrici, e così scrive:

A una versificazione fondata – in buona sostanza – sull'isosillabismo, ma allo stesso tempo sulla varietà del numero e posizione di *ictus* può tendere a subentrare una versificazione non più isosillabica bensì basata su *ictus* di numero o posizione fissa, vale a dire su «piedi». Ne vanno distinti morfologicamente due tipi fondamentali: a) *versi con numero variabile di sillabe e di ictus, i cui piedi hanno però sempre la medesima misura sillabica e la stessa successione di arsi e tesi* [...]; b) variabili sono sia la lunghezza dei versi che la consistenza sillabica dei piedi, ma costante è il numero dei piedi, cioè degli *ictus*, di ogni verso.¹⁷

Il v. 1 potrebbe essere incluso nella tipologia a) di Mengaldo; è necessario, però, affrontare una questione tanto centrale sia nell'analisi per piedi metrici, sia nell'analisi accentuale (la seconda tipologia), ossia chiedersi quali accenti della gerarchia prosodica considerare metricamente rilevanti. Gli accenti lessicali? Gli accenti di parola fonologica? Se consideriamo come unità accentabile ciò che definiamo *parola* e adottiamo la distinzione tra «categorie lessicali» (nomi, verbi, aggettivi e avverbi) e «categorie funzionali» (determinanti, preposizioni e congiunzioni),¹⁸ il verbo «vanno» e l'aggettivo «tuo» portereb-

¹² GIOVANNI PASCOLI, *Scalpitio*, in ID., *Myrica*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno Editrice, Roma 1978 (ed. or. ivi, 1891), pp. 26-28.

¹³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 39.

¹⁴ CESARE PAVESE, *I mari del Sud*, in ID., *Lavorare stanca*, in ID., *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Einaudi, Torino 1998 (ed. or. ivi, 1936), p. 7.

¹⁵ ALDO PALAZZESCHI, *La storia di Frate Puccio*, in ID., *Lantern*, Edizioni Zara, Parma 1987 (ed. or. ivi, 1907), p. 87.

¹⁶ GIOVANNI PASCOLI, *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli raccolte e riordinate da Maria*, in ID., *Dall'Iliade, Bivacco d'eroi*, VIII, Zanichelli, Bologna 1929 (ed. or. ivi, 1913), p. 9.

¹⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 39 (corsivo mio).

¹⁸ Adotto la distinzione presentata da CATERINA DONATI (in *La sintassi. Regole e strutture*, il Mulino,

bero accento così come «via» e «occhi». Accentando però la prima sillaba di «vanno», il verso presenta un attacco trocaico, anziché anapestico: come giustificare la scelta di non accentare la sillaba iniziale? Una soluzione (la soluzione che applicherò per tutti i versi successivi) consiste nel non considerare metricamente rilevante il singolo accento lessicale, ma l'accento di un gruppo di parole, ovvero l'accento di sintagma fonologico (per convenzione, ϕ). Il sintagma fonologico si costruisce a partire dai vari costituenti sintattici (nominali, aggettivali, verbali, preposizionali e avverbiali);¹⁹ nella fonologia dell'italiano, il nodo forte del sintagma fonologico tende ad essere l'elemento più a destra, di conseguenza, anche l'accento tenderà a collocarsi sul limite destro del sintagma.²⁰ Il v. 1 presenta due accenti di sintagma fonologico che corrispondono entrambi all'elemento prominente dell'anapesto (ϕ [Vanno vía] ϕ [i tuoi^occhi] ϕ), inserendo così il verso nella tipologia a) di Mengaldo. È possibile rintracciare la presenza di una struttura metrica anapestica anche nei versi successivi?

mezza faccia nascosta, il mento sulle patate.
I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche,

vv. 2-3. Come si è visto, il v. 1 riporta una struttura anapestica regolare, perché a un piede ne sussegue un altro, senza perderne la consequenzialità; anche nei vv. 2-3 (misure più lunghe) si percepisce la stessa cadenza ternaria (il «tataTAtataTAtataTAtataTA»); entrambi, però, presentano una maggiore *apertura* – e per apertura intendo maggiore irregolarità –, perché tra un piede metrico e l'altro sono presenti sillabe «extrametriche», addizionali (segnalate dalle frecce):

[mezza faccia nascosta,] ϕ	[il ménto] ϕ	[sulle patáte.] ϕ
- - ± - - + -	- + -	- - - + (-)
	↑	↑

[I tuoi^occhi] ϕ	[con i nómi] ϕ	[delle méle] ϕ	[e delle pésche] ϕ
- - + -	- - + -	- - + -	- - - + (-)
↑	↑	↑	↑

Entrambi i versi sono caratterizzati da una struttura accentuale rada, poco densa, in quanto l'accento metrico tende a cadere ogni due sillabe; tutti e due, inoltre, condividono le seguenti caratteristiche: a) numero variabile di sillabe (15 nel primo, 17 nel secondo in

Bologna 2016, pp. 42-43) e da MARA FRASCARELLI, FRANCESCA RAMAGLIA, BARBARA CORPINA (in *Elementi di sintassi*, Caissa, Cesena 2020, p. 47) che arricchisce la classificazione tradizionale delle parole in nove classi di discorso.

¹⁹ Mi riferisco alla teoria della fonologia prosodica delineata da Nespor e Vogel in MARINA NESPOR, IRENE VOGEL, *Prosodic Phonology*, Foris, Dordrecht 1986.

²⁰ MARINA NESPOR, *Fonologia*, il Mulino, Bologna 1994, p. 203.

base alla scelta se applicare o meno la sinalefe);²¹ b) presenza di quattro anapesti; c) presenza di sillabe addizionali tra i piedi ternari.

In tutta la raccolta le ripetizioni dell'anapesto sono frequentissime, tanto da poter stilare una vera e propria fenomenologia: un verso formato da uno a sette anapesti, la cui struttura sillabica può eccedere di una o due (ma non più di due) sillabe aggiuntive. Mostro in seguito qualche esempio:

- 1 an. = «Sulla stráda» [53];
- 2 an. = «Che si pássa tra le máni» [77];
- 3 an. = «Il sapóre negli ócchi che ti guárdano» [105];
- 4 an. = «La mia vóce è férma dove il cánto andava» [100];
- 5 an. = «Il marróne del trónco e una báva di azzúrro sul collétto» [103];
- 6 an. = «Con il sóle che tiéne il rastréllo nel cortíle, la cantína nel búio» [103];
- 7 an. = «Si laváva nella róggia, si ungéva le máni e la bárba e dópo si pettináva» [107].

Se si volesse paragonare i vv. 2-3 a un modello tradizionale, si potrebbe parlare di un tetrametro anapestico, cioè una misura metrica formata da quattro anapesti; se il tetrametro anapestico di *Lavorare stanca* (la prima delle tre misure, secondo l'analisi di Di Girolamo)²² può essere paragonato all'*anapestic tetrameter* di *The Destruction of Sennacherib* di Coleridge («The Assyrian came down like the wolf on the fold»),²³ i vv. 2-3 sembrerebbero maggiormente vicini al metro anapestico di *Epitaph of a Tyrant* di Auden, anch'esso caratterizzato da sillabe addizionali, la cui presenza dipende, salvo un caso, dalla scelta di applicare o meno la sinalefe.²⁴

²¹ Tra le difficoltà di scansione più evidenti vi è la questione degli scontri vocalici. Lo stesso Menichetti sottolinea come nel verso libero sia inevitabile «una certa ambiguità prosodica», e che spesso «il criterio della maggiore naturalezza» debba prevalere (ALDO MENICHETTI, *Mettrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 314). Non avendo alla base un verso il cui uso sia consolidato nella tradizione, la scelta dell'applicare o meno la sinalefe non può che essere arbitraria. Per evitare la falsificazione delle analisi, ho ritenuto essenziale stabilire una regola e seguirla a fondo: la sinalefe si applica solo quando le vocali contigue si trovano all'interno dello stesso sintagma fonologico (non si applicherà ad esempio in «nascosta, il mento»). Nonostante questa scelta possa non essere la migliore, e giustificarla scientificamente sembra impresa ardua, possiamo notare come nella lingua italiana alcuni fenomeni fonologici quali il raddoppiamento fonosintattico, l'allungamento finale e lo spostamento d'accento si verifichino solo all'interno del sintagma fonologico (MIRCO GHINI, *Phi-formation in Italian: a new proposal*, «Linguistics», 12, 2, 1993, p. 42). I confini del sintagma fonologico sono essenziali nel motivare l'esistenza di determinati processi linguistici che non troverebbero altrove una spiegazione valida. Sebbene la sinalefe sia una figura metrica, virtuale, e non linguistica, è possibile immaginare che la coesione tra elementi facenti parte dello stesso sintagma fonologico sia maggiore. Un uso estensivo della sinalefe inoltre ridurrebbe la presenza delle sillabe addizionali, essenziali nella struttura dei *loose meters*. Per rafforzare l'ipotesi, potrebbe essere interessante adottare una prospettiva empirica, analizzando attraverso strumenti d'analisi acustica quali *Praat* le letture di Mario Benedetti.

²² COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, cit., p. 184.

²³ GEORGE GORDON BYRON, *The Destruction of Sennacherib*, in ID., *Lord Byron. Selected poems*, edited by Susan J. Wolfson and Peter J. Manning, Penguin Books, London 2005 (ed. or. ivi, 1915), p. 471.

²⁴ WYSTAN HUGH AUDEN, *Another time*, trad. it. *Un altro tempo* a cura di Nicola Gardini, Adelphi,

And the poetry he invented was easy to understand (senza sinalefe)
 - - + - - - + - - + - - +
 ↑ ↑ ↑ ↑
 And the poetry he invented was easy to understand (con sinalefe)
 - - + - - + - - + - - +
 ↑

Qual è lo statuto metrico di queste forme? Approfondirò questo punto nella seconda sezione, anticipo solamente che si potrebbe parlare di strutture anapestiche «larghe», forme *cadenzate*, in parte libere e irregolari, in parte periodiche e metriche. Come formalizzarle? Una possibile soluzione è estendere l'inventario dei piedi metrici, giustificando la presenza delle sillabe addizionali con piedi metrici quaternari, anziché ternari: i peoni.²⁵ Il v. 3, ad esempio, potrebbe essere analizzato come una successione di quattro peoni terzi (- - + -), a seconda di come si scelga d'applicare la sinalefe.

Senza considerare l'inesistenza da una prospettiva linguistica dei piedi formati da quattro elementi,²⁶ l'analisi volta a visualizzare il verso non in quanto unità continua, ma come struttura *smontabile* formata da *mattoncini* interscambiabili di diverse dimensioni rende innanzitutto difficile ipotizzare quale possa essere il meccanismo psicologico dietro tale forma metrica.

la faccia contro la fòrmica, con sopra i fili di nylon.
 Nessun sangue, i tuoi occhi come prugne
 e come ciliegie, resta per giorni la sveglia finché ha batteria.

vv. 4-6. L'espressione «Nessun sangue» segnala un allontanamento dalla poetica di Pavese, o meglio, una riformulazione del tragico pavesiano in chiave elegiaca. Il termine «sangue» appare quattro volte in *Umana gloria*, spesso connesso a una visione iniziale tragica («il pensiero che si è mangiata crusca col sangue dei mattatoi» [39] o «Ti asciugo il sangue che posso | mio bianco bambino vivo, dopo sono gli ospedali» [98]); in effetti, una linea tragica è rintracciabile in tutta la raccolta:

La donna ha disteso la coperta sul pavimento per non sporcare,
 si è distesa prendendo le forbici per colpirsi nel petto,
 un martello perché non ne aveva la forza, un'oscenità grande. [71]

Milano 2004 (ed. or. ivi, 1940), p. 158. L'esempio e l'analisi sono tratte da *Meter in Poetry* (NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Meter in Poetry: a new theory*, cit., p. 81).

²⁵ ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, cit., p. 30.

²⁶ Nella prosodia italiana il piede formato da quattro sillabe non esisterebbe, in quanto ristrutturato in due piedi binari (f+d, f+d). Inoltre, la «testa» del piede (cioè l'elemento prominente) può trovarsi o sul limite destro o sul limite sinistro: la possibilità che una lingua presenti un piede con il nodo forte centrale (ad esempio, l'anfibraco), non è impossibile, ma rara e marcata (MARINA NESPOR, *Fonologia*, cit., p. 164).

oppure

Il terremoto improvviso
come il morto che viene alla spalla per farci sentire
improvvisa la luna, la luna, la luna. [37]

Non è necessario argomentare la centralità del «sangue» e del tragico ne *La luna e i falò* (basti solamente pensare agli omicidi del Valino o alla morte di Santa); nel testo di Benedetti, invece, è interessante notare come il sangue sia assente. Questa assenza può essere interpretata come un allontanamento dalla prospettiva tragica di Pavese in nome di una visione elegiaca: al sangue di Pavese, Benedetti risponde con un altro liquido, il pianto. Alla tragedia e all'urlo («Rosina s'era buttata contro la tavola e urlava, si teneva le mani sul collo. Poi aveva fatto un grido più forte»)²⁷ subentra il pianto («Piangi qua, borgo senza nessuno» [49], «Il cielo sta sul pensiero di piangere» [53], «le farfalle del mio piangere ci tengono lì» [76] e «Mi hanno visto | gli uomini di una volta e piangevo» [99]). Un lamento, potremmo dire, uno sguardo elegiaco²⁸ legato a un dolore totalizzante («Ma questo dissolversi no, e lasciare dolore | su ogni cosa guardata, toccata» [31]), condiviso («la mattina quando ti sei svegliata | triste e come disperata per la mia vita» [67]), e in parte fisico («come da paure, da un cervello ferito in una parte» [35]; «Si sta dentro con la paura che il corpo è strano che non faccia male» [63]).

Per decifrare l'espressione «Nessun sangue» è necessario ritornare alle prose, in cui i riferimenti al pianto sono frequentissimi: «Volevo piangere, per questo ti tenevo lì, anche quando ti avvicinavi, ridevi, facevi gli scherzi» [88]; «quando non mi riconosci piangi» [89], «E io vorrei piangere, qualcosa al di là di tutto» [89] e ancora «e io pensavo a cosa fare domani, domani non devi piangere mai» [90]. In particolare, la presenza del pianto è connessa ad un atteggiamento magico-fiabesco, in grado di restituire un effetto quasi straniante:

E come in certe fiabe, se chiedevo di Giannina che non era venuta, mi rispondevano: Giannina? chi è Giannina? non c'è nessuna Giannina!, e io sapevo che avevi pianto, che avevamo già pianto. E mi dicevo: adesso tutto è calmo, normale, non ci sei più. [88]

²⁷ CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 108.

²⁸ ANTONIO RICCARDI (*Introduzione*, in MARIO BENEDETTI, *Umana gloria*, cit., p. 7) scrive: «Per riprendere altre due parole chiave di Benedetti, possiamo dire che il primo paesaggio indica la dimensione della “favola”, dello stupore, mentre il secondo allude alla dimensione della “storia”, della lucidità. Molto interessante è anche il modo in cui Benedetti le mette in relazione tra loro: cioè attraverso il tema della morte. La tradizione ci ha trasmesso l'elegia come un componimento dal tono meditativo e malinconico, legato spesso al compianto funebre. In Benedetti, però, l'elegia assume un significato ermeneutico più ampio: indica un modo di guardare la realtà attraverso una distanza, consente di conoscere l'esperienza allontanandosi dall'impatto diretto del vissuto, come accade anche nelle poesie dei *Gisants* di Michel Deguy che Benedetti ha tradotto per il volume antologico *Arresti frequenti* (2007)».

Questa digressione è necessaria per riflettere sul cortocircuito tra pianto, favola e vista; in particolar modo per comprendere la seconda apparizione nel testo degli «occhi», accostati prima alle «mele» e alle «pesche» (v. 3), poi alle «prugne» (v. 5) e alle «ciliegie» (v. 6). Come spiegare queste quattro metafore? Gli occhi sembrerebbero ritornare sulla scena *mutati*, come se mutato fosse innanzitutto il modo di guardare. L'accostamento di un Tu («i tuoi occhi») ad oggetti appartenenti a una sfera semantica quotidiana ritorna (ancora) nelle prose, nell'«Eri nelle dita come i semi del soffione, come i fiocchi dagli alberi» [91] e nell'«e io sognavo che eri lì, che eri la stanza, la mattina, la vallata, gli alberi» [87]. Tra il pianto e quel lessico semplice, domestico, familiare perché sviluppato nell'infanzia sembra esserci una connessione, ben visibile in *Stanca madre*:

Guardo, vicino all'acqua, l'acqua.
Quando dici «erba» piango,
quando nelle tue parole ci siamo noi e c'è tutto
l'aver incominciato da piccoli,
qui in questa terra, dici, questa nostra terra. [101]

Sono le parole semplici (le «pesche», gli «alberi» e l'«erba»), apprese da bambini («l'aver incominciato da piccoli» [101]) a attivare il pianto, e di conseguenza il lamento. L'immaginario magico-fiabesco, quindi, sembrerebbe essere una componente necessaria all'elegia, connesso addirittura al sogno («e dopo il pianto grande la voce così bella | sai, dice, vieni, sono tutta nel sogno e tu?» [45]). Nel testo in analisi, la metafora degli occhi può essere sciolta attraverso la necessità di questo nuovo sguardo, sguardo in un certo senso *fiabesco*, in quanto l'accostamento di parti del corpo a nomi tanto semplici quanto infantili è il tipico tono della favola (basti pensare all'incipit di *Biancaneve*).²⁹ Della poetica di Pavese, Benedetti sembra aver estrapolato il concetto di «fiaba mitica», profondamente connessa a un luogo: «Ora, carattere, non dico della poesia, ma della fiaba mitica è la consacrazione dei *luoghi unici*, legati a un fatto a una gesta a un evento».³⁰ Ma torniamo ora alla questione della forma. Anche nel v. 5 si ripresenta la stessa struttura anapestica «larga»:

²⁹ JACOB GRIMM, WILHELM GRIMM, *Fiabe*, a cura di Giuseppe Cocchiara, trad. italiana di Clara Bovero, Einaudi, Torino 1992 (ed. or. ivi, 1951), p. 185: «Una volta, nel cuor dell'inverno, mentre i fiocchi di neve cadevano dal cielo come piume, una regina cuciva, seduta accanto a una finestra dalla cornice d'ebano. E così, cucendo e alzando gli occhi per guardar la neve, si punse un dito, e caddero dalla neve tre gocce di sangue. Il rosso era così bello su quel candore, ch'ella pensò: "Avessi una bambina bianca come la neve, rossa come il sangue e dai capelli neri come il legno della finestra!" Poco dopo diede alla luce una figlioletta bianca come la neve, rossa come il sangue e dai capelli neri come l'ebano; e la chiamarono Biancaneve. E quando nacque, la regina morì».

³⁰ CESARE PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in Id., *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino 1968 (ed. or. ivi, 1946), p. 139.

[nessun sánque], φ [i tuoi^ócchi] φ [come prúgne] φ
 - - + - - - + - - - + (-)
 ↑ ↑

Se ne analizziamo la struttura sintattica, possiamo notare come le sillabe addizionali siano collocate sul limite destro del sintagma fonologico, sempre dopo l'accento; come se quella posizione fosse più *debole*, forse perché in corrispondenza di una leggera pausa di senso (una *coupe* sintattica?) che segnala il confine dei vari sintagmi (la stessa tendenza si riscontra nel v. 3).

il palmo della mano avanti piano sul davanzale,
 solo un po' di freddo, la mano
 sulla maniglia della finestra, un po' più di freddo e l'aria.

vv. 7-9. In *Umana gloria*, al freddo corrisponde sia un senso di solitudine («Nel freddo, adesso, ho un po' di febbre e qui da solo...» [40]), sia un'errata percezione corporea («Ho freddo, ma come se non fossi io» [71]); la percezione del corpo – in particolare il percepire le proprie mani – è spesso connessa alla paura che esso faccia male («Si sta dentro con la paura che il corpo è strano che non faccia male | povere e care le dita che danno alla bocca queste ore immense di noi» [63]), all'abbandono («con la paura che ci ha assottigliati in un sorriso | dopo la paura in ogni mano, o braccio, passo | che ogni mano, o braccio, passo, non ci siano» [79]) o a un vago tempo mitico («Le iscrizioni neolitiche | sono state sulla mia mano» [99]). L'esperienza del mondo e delle cose sembrerebbe filtrare non solo dagli occhi (in particolare, attraverso il *medium* della finestra³¹ qui rappresentato dal «davanzale»), ma dalle stesse mani. Oltre alle sillabe addizionali, i vv. 7 e 8 presentano un piede binario (un trocheo?) nel primo verso in apertura, nel secondo a metà:

[il pálmo] φ [della máno] φ [avanti piáno] φ [sul davanzále] φ
 - + - - - + - - - - + - - - - + (-)
 ↑
 [solo^un pó] φ [di frédde,] φ [la máno] φ
 - - + - + - - + (-)
 ↑

Nel v. 9, invece, la cadenza anapestica sembrerebbe essere percepibile solo nella parte finale («sulla maniglia della finestra, un po' più di freddo e l'aria»).

³¹ RAFFAELLA SCARPA, *Mario Benedetti*, cit., p. 420.

Sguardi che colorano le case, i più piccoli
pezzi d'intonaco, rossi, bianchi, celesti, sfumati
dentro gli anni. La casa più bella del paese, le palme.
C'erano le palme, abiti, programmi, Irene

vv. 10-13. Come la piccola Santa, Irene è una delle tre figlie di Sor Matteo, la figlia che più fortemente desidera il Nido.³² In quest'ultima parte si insiste sul cortocircuito tra il vedere e il ricordare; sono, infatti, «gli sguardi» a «colorare» il ricordo della casa, ad entrare «dentro gli anni». Se la «fiaba mitica» di Pavese è un uscire dal tempo,³³ in *Van- no via i tuoi occhi* è necessario andare *dentro* al tempo, o «in fondo al tempo», così come ricorda il titolo della sezione. La dimensione temporale acquisisce sì una prospettiva a tratti mitica («È successo un tempo | ma è come fosse adesso | perché anche adesso è un tempo» [95]) per consolidarsi, però, nel tempo dell'infanzia:

C'era un tempo come questo, con le nuvole, i bambini come te,
ma diverso, come se ci fossero altre gambe,
non le gambe da staccare e da cambiare che ha il tuo giocattolo
ma delle mani, degli occhi pieni di grondaie. [114]

Se il v. 12 è riconducibile al metro anapestico «largo»:

[Dentro gli^anni,] φ [la casa] φ [più bella] φ [del paese,] φ [le palme] φ
- - + - - + - - + - - - + - - + (-)
↑

nel v. 11, la consequenzialità degli anapesti è interrotta dalla presenza del piede binario:

[pezzi d'intónaco,] φ [róssi,] φ [biáncchi,] φ [celésti,] φ [sfumáti] φ
- - - + - - + - + - - + - - + -
↑

Nonostante il grado di libertà dato dal discostarsi dall'ipotetico modello anapestico sia maggiore, in entrambi i versi si nota come l'accento *tenda* a cadere ogni due sillabe, ricreando la stessa musicalità ternaria. Nei versi restanti, invece, la cadenza sembra riscontrarsi solo a fine verso («sguardi che colorano le case, i più piccoli» e «c'erano le palme, abiti, programmi, Irene»).

³² CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 89: «E allora cominciai a chiedermi che cosa dovevano essere le stanze e il giardino del Nido, di quell'antica palazzina, perché Irene e Silvia morissero d'andarci e non potessero».

³³ ID., *Del mito, del simbolo e d'altro*, cit., p. 140: «Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo».

³⁴ Nel verso 13, la sinalefe tra «programmi» e «Irene» non è stata applicata (nonostante la presenza

e la piccola Santa mi è sempre parso, nel racconto
che tutto abbandonava alla terra

vv. 14-15. Prima di concludere, mostro sia la struttura dell'ultimo verso anapestico «lar-go», sempre caratterizzato da posizioni extrametriche e cadenza ternaria:

[e la piccola Sánta]_φ [mi^è sempre pársó,_φ] [nel raccónto]_φ
- - ± - - + - - - - + - - - + (-)
 ↑ ↑ ↑

sia la scansione del verso finale, a bassissima densità accentuale («che tútto abbandonáva alla térra»), in quanto la valle atona tra un accento e l'altro è estesa. La piccola Santa è la figlia più piccola e più bella di Sor Matteo, talmente bella da doverne bruciare il corpo dopo la morte:

Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la comprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco.³⁵

Alla terra, Santa ha lasciato il suo corpo, tutto è stato abbandonato. La fine di Santa è ascrivibile al filone della tragedia; lo stesso abbandonarsi alla terra è tragico, così come lo è la morte del Valino e l'incendio alla cascina. In *Umana gloria*, invece, il desiderio di abbandonarsi (all'altro, alle cose, alla terra) è *rivisitato* in chiave elegiaca, in un'ottica più calma, malinconica («dove i vecchi sono un po' malati, portano fuori la sedia, | guardano restare la loro immagine negli alberi | sulla legna, la terra che va nella ghiaia dei bambini») [118], «Solo qui sono, nel tempo mostrato, per disperdermi» [31], «ecco, sono questo, prendimi mio Signore, | stare così raccolto» [62], «stare in mezzo alle foglie qua e là» [43] e ancora «Io non ho più niente di me. | Respiro la fatica della stanza a stare | dove gli uomini non sono più») [117].

Il testo che apre la raccolta così inizia: «Lasciano il tempo e li guardiamo dormire | si decompongono e il cielo e la terra li disperdono» [31]. La terra sembrerebbe essere profondamente connessa alla morte («l'hanno messa per terra ma era morta» [49] o «Le ossa di mio padre | raccolgono sempre gli alberi» [133]), sembrerebbe avere la funzione di perdita e dispersione, per ricondurre poi all'infanzia («Cerco una fine dove giocavo. | E altre forme nella mente adulta | raccolgono il nonno bambino dalla terra» [133] oppure «Venivano tanti che diventavano subito bambini...» [35]). Nella raccolta il lamento e l'elegia si manifestano attraverso una prospettiva magico-fiabesca, connessa

delle vocali omotimbriche sembri suggerire la scelta opposta) perché lo scontro vocalico non si realizza nel medesimo sintagma fonologico (come spiegato nella nota 21).

³⁵ CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, cit., pp. 131-132.

al desiderio di un incantesimo («Oh incantami, oh mandami via di qui di nuovo disperso» [92]) in grado di trasformare il grande tragico de *La luna e i falò* in un piccolo e continuo pianto: «I tuoi piedi hanno i segni di piccole e di profonde ferite» [92]. La citazione in epigrafe e gli espliciti riferimenti a *La luna e i falò* fanno sì che *Vanno via i tuoi occhi* possa essere analizzata come un insieme di indizi attraverso i quali leggere in tutta la raccolta l'influenza di Pavese, rivelando quanto essa sia connessa al motivo della morte e del luogo caro alla memoria.

Solamente tornando all'analisi metrica, però, è possibile comprendere come la matrice elegiaca, la presenza della fiaba e il rapporto con Pavese agiscano a un livello ancora più *profondo* (non esclusivamente tematico), connesso al modo di percepire – e, di conseguenza, di costruire – il verso. Dedicherò, quindi, la seconda parte dell'articolo a un'analisi metrica più approfondita in grado di fornire una verifica (il più oggettiva possibile) della seguente ipotesi: il metro dei quindici versi di *Vanno via i tuoi occhi* è un metro anapestico.

2. E SE ANCORA SI POTESSERO CONTARE LE SILLABE?

I versi di *Vanno via i tuoi occhi*, apparentemente liberi e irregolari, sono tutti caratterizzati dalla presenza di una struttura accentuale a bassa intensità, in quanto l'accento tende periodicamente a cadere ogni due sillabe, creando una modulazione anapestica. Nel testo, così come in tutta la raccolta,³⁶ le ripetizioni dell'anapesto sono frequentissime; per riassumere, possiamo ricondurre i quindici versi a tre tipologie di struttura anapestica: a) regolare («Vanno via i tuoi occhi», v. 1); b) presenza di sillabe addizionali tra gli anapesti («I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche», v. 3); c) presenza di gruppi binari tra gli anapesti («il palmo della mano avanti piano sul davanzale», v. 7).

L'ipotesi che qui sostengo è che la ripetizione dell'anapesto non sia né casuale, né accidentale, ma sia connessa ad una struttura metrica anapestica *latente*, non immediatamente visibile nella superficie del verso, in quanto legata alla struttura metrica profonda. Il concetto di struttura *latente* è connesso ad una delle coppie antinomiche più dibattute nella ricerca linguistica, ossia la contrapposizione tra *Deep Structure* e *Surface Structure*. Ma cosa s'intende, in linguistica, per *Deep Structure*? Se prendiamo la prima nasale di «inganno» e di «invano» possiamo notare come presenti due realizzazioni superficiali differenti (la prima velare, la seconda labiodentale, appunto), entrambe però sono connesse ad un unico fonema (/n/), che agisce in quanto struttura sottostante. Allo stesso modo se osserviamo le due seguenti frasi – «Marco mangia una mela» e «La mela è mangiata da Marco» – notiamo come la relazione tra gli elementi («Marco» e «la mela») sia la stessa, nonostante la trasformazione in una costruzione passiva ne abbia cambiato la struttura superficiale.

³⁶ Per un'analisi dell'anapesto in *Umana gloria*, ALESSIA GIORDANO, *Un'analisi metrica di "Umana gloria": l'anapesto e la Teoria della Griglia con Parentesi*, Tesi di Laurea magistrale, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2023/2024.

La domanda che pongo è la seguente: il metro è ciò che appare nella superficie, oppure è una struttura invisibile, nascosta e profonda a cui è possibile collegare le variazioni superficiali? In questo senso i versi di *Vanno via i tuoi occhi*, pur presentando un *ritmo* differente, risultano connessi alla medesima struttura profonda: un'ipotetica struttura anapestica.

Per renderne visibile la struttura metrica profonda applico al verso di *Vanno via i tuoi occhi* la Teoria della Griglia con Parentesi di Nigel Fabb e Morris Halle (*Bracketed Grid Theory*, BGT), delineata in *Meter in Poetry: a new theory* (2008).³⁷ La sfida, dunque, è verificare se le più recenti teorie del metro poetico (teorie nate nel campo della linguistica teorica) possano fornire spunti e strumenti utili agli studi di metrica italiana, avvicinandoci ad una delle questioni più affascinanti sulla forma metrica: quali sono i principi che governano il verso? Dopo aver comparato le più diverse tradizioni poetiche (inglese, francese, italiana, spagnola, greca, araba, lettone ecc.), alla ricerca di un principio comune che le unisca, Nigel Fabb e Morris Halle giungono alla conclusione che, in ogni versificazione, gli elementi sono contati per gruppi binari o ternari. Il metro appare come uno speciale sistema che computa le sillabe, contandole per intervalli binari o ternari e assegnando ad ogni elemento del gruppo una prominenza sugli altri (il ruolo di «testa»).

La Teoria della Griglia con Parentesi è *in primis* una teoria della forma. La forma metrica è visualizzata come un insieme di regole e condizioni, e a definirla non è solamente il materiale fonologico che la compone (ossia, le sillabe e gli accenti), ma la presenza della «griglia metrica», cioè una struttura *periodica* da cui dipende la percezione metrica (e estetica) che si ha del verso stesso. La griglia metrica è organizzata su più livelli e è formata da asterischi, ovvero la rappresentazione grafica delle sillabe, poi raggruppati da parentesi, l'equivalente formale delle regole iterative. Non si tratta dunque di un modello a priori giustapposto al testo, ma del risultato di un *particolare modo di contare* le sillabe che consiste nel proiettarle sotto forma di asterischi, raggrupparle per intervalli binari o ternari, assegnare ad un elemento in ogni gruppo una prominenza per poi proiettarlo sul livello successivo e nuovamente iniziare il raggruppamento, fino ad esaurirne il materiale.

In altri termini, computando gli elementi del verso mediante una precisa procedura emerge una struttura formale prima nascosta, la griglia metrica. Così come avviene nella musica e nella danza, i *pattern* periodici sono il risultato dell'esecuzione di un insieme di calcoli il cui fine è la costruzione di strutture ripetitive: il metro, in questo senso, è una

³⁷ Nel capitolo dedicato ai metri romanzeschi, Carlos Piera ha applicato la Teoria della Griglia con Parentesi all'endecasillabo, in particolare all'*endecasillabo* spagnolo (pp. 94-130). Per quanto riguarda il contesto italiano, Stefano Versace ha analizzato l'endecasillabo italiano (STEFANO VERSACE, *A Bracketed Grid account of the Italian endecasillabo meter*, «Lingua», 143, 2014, pp. 1-19) e successivamente il tredecasillabo di Montale (STEFANO VERSACE, *Eugenio Montale's Loose Endecasillabi*, «The Italianist», 44, 1, 2024, pp. 74-93.) alla luce della *Bracketed Grid Theory*, integrando la definizione di *stress maximum* con la nozione di accento di sintagma fonologico e analizzando i possibili *pattern* ritmici dell'endecasillabo attraverso due strutture fondamentali.

struttura ripetitiva.³⁸ Attraverso la creazione di un sistema ordinato di regole – possiamo parlare di un algoritmo – è possibile costruire la griglia metrica soggiacente al verso, estrapolandone così la metricità. La griglia metrica rappresenta la struttura del verso, rendendo visibili le regole e i meccanismi formali che lo governano («la letteratura», scriveva d'altronde Brioschi, è un «comportamento governato da regole»).³⁹

La Teoria della Griglia con Parentesi si configura innanzitutto come una teoria del metro, e non del ritmo: l'obiettivo primo consiste dunque nell'individuare le caratteristiche strutturali profonde che definiscono un particolare verso, a prescindere dalle scelte stilistiche del singolo autore e dalle diverse variazioni ritmiche. Questo aspetto emerge con particolare evidenza quando si tenta di scansionare l'endecasillabo italiano mediante la *Bracketed Grid Theory*. Com'è noto, l'endecasillabo ammette un'ampia varietà ritmica (basti pensare alla classificazione dell'endecasillabo del *Furioso* di Dal Bianco);⁴⁰ per tale ragione, è necessario sottolineare come la teoria sviluppata da Nigel Fabb e Morris Halle – e in particolar modo la revisione proposta da Versace – non miri a ricondurre tali *pattern* (dattilici e anapestici, ad esempio) a un rigido schema giambico, o a un modello strettamente connesso all'*iambic pentameter* di Chaucer. Al contrario, la teoria si concentra su quei tratti che definiscono ogni endecasillabo: la presenza di dieci posizioni metriche e la forte tendenza (fonologicamente motivata) ad accentare la quarta e/o la sesta posizione, caratteristiche rilevate dall'algoritmo.⁴¹ Questa impostazione consente di superare uno dei dubbi ricorrenti sull'applicazione della Teoria della Griglia con Parentesi all'endecasillabo italiano, legato ad un'impossibilità strutturale dovuta alla distinzione tra lingue ad isocronia accentuale, quali l'inglese, e lingue ad isocronia sillabica, come l'italiano.⁴²

³⁸ NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Metrical Complexity in Christina Rossetti's verse*, cit., p. 94.

³⁹ FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell'impero*, il Saggiatore, Milano 2006, p. 183.

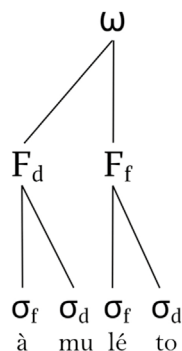
⁴⁰ STEFANO DAL BIANCO, *L'endecasillabo del "Furioso"*, Pacini, Pisa 2007, p. 16.

⁴¹ STEFANO VERSACE, *A Bracketed Grid account of the Italian endecasillabo meter*, cit., p. 23.

⁴² La distinzione tra lingue ad isocronia accentuale (IA) e lingue ad isocronia sillabica (IS) si fonda sull'ipotesi che le prime siano organizzate mediante la regolare alternanza di accenti (IA), la cui distanza tende ad essere uguale, mentre le seconde si strutturino in base al regolare ricorrere di sillabe, la cui durata è la stessa. L'isocronia dunque si riferisce a «determinate porzioni di enunciato» che «tendono ad occupare una medesima estensione di tempo rispetto ad altri segmenti dello stesso tipo» (PIER MARCO BERTINETTO, *Strutture prosodiche dell'italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamentali metrici*, Accademia della Crusca, Firenze 1981, p. 169). Tuttavia, diversi studi fonetici hanno mostrato come «la distinzione tra IA e IS non è basata su alcuna caratteristica fisica: in inglese (che sarebbe una lingua a IA) la lunghezza di un intervallo tra due accenti è direttamente proporzionale al numero di sillabe che occupano tale intervallo ed è inoltre dipendente dalla struttura sillabica e dalla posizione che la sillaba occupa nell'enunciato» (MARINA NESPOR, *Fonologia*, cit., p. 259). Non si tratta inoltre di una polarizzazione dicotomica e escludente, ma di una tensione tra due poli, in cui alcune lingue – il portoghese brasiliano, ad esempio – rappresentano un sistema intermedio (ROY C. MAJOR, *Stressing-timing in Brazilian Portuguese*, «Journal of Phonetics», 9, 3, 1981 pp. 343-351). La differenza dunque sembrerebbe essere riconducibile alla percezione, anziché alla produzione, in quanto «nella realtà fisica non esistono né isocronismo accentuale né isocronismo sillabico» (MARINA NESPOR,

Il punto che ritengo più interessante della teoria è la possibilità di generare la griglia metrica di quei versi apparentemente irregolari, definiti *loose meters*, cioè i metri «larghi», la cui lunghezza variabile li contraddistingue dagli *strict meters*, forme stabilmente canonizzate. Nei *loose meters*, il controllo che il metro esercita sugli elementi del verso è più «largo», meno rigido (ma non per questo motivo assente!). Infatti, nei metri «larghi» la presenza di sillabe addizionali e la mescolanza di piedi binari e ternari sono ammesse.

Per facilitare la lettura, mostrerò la costruzione della griglia della parola «amuleto». Analizziamone però prima la struttura prosodica. La parola «amuleto» è formata da quattro sillabe, di cui due portano accento: «le» porta l'accento primario (o lessicale), «a» l'accento secondario. Se nella lingua italiana l'accento primario è determinato da informazioni lessicali, l'accento secondario rappresenta invece un fenomeno postlessicale, puramente fonologico. Sebbene le teorie in merito siano contrastanti, ipotizziamo che il piede fonologico fondamentale dell'italiano sia il trocheo, piede binario con prominente a sinistra.⁴³ In questo senso, la presenza dell'accento secondario sarebbe giustificata dalla struttura stessa del piede, in quanto la sillaba «a» rappresenterebbe null'altro che la realizzazione della testa del trocheo (in altre parole, l'elemento prominente). Per una maggiore chiarezza, mostro la struttura fonologica della parola (ω), indicando la prominente tra le sillabe (σ) e tra i piedi (F):



Fatta questa precisazione, possiamo tornare alla costruzione della griglia. Dopo aver proiettato le quattro sillabe sotto forma di asterischi, è necessario computarle attraverso l'inserzione delle parentesi iterative. Partendo dal lato destro della stringa, raggruppo

Fonologia, cit., p. 259). Si tratterebbe quindi di una questione risolvibile esclusivamente mediante l'aiuto dell'estetica empirica, per essere poi riletta alla luce delle riflessioni di Fortini sulla validità e sulla natura della metrica accentuale italiana: «edificarla non si può» scrive Fortini «ma praticarla la si pratica eccome» (FRANCO FORTINI, *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», 2, 1981, p. 117). Per ulteriori approfondimenti, rimando a MARINA NESPOR, JACQUES MEHLER, *Linguistic rhythm and the acquisition of language in Structures and Beyond: The Cartography of Syntactic Structures*, vol. 3, a cura di Adriana Belletti, Oxford Studies in Comparative Syntax, New York 2004, pp. 213–222.

⁴³ MARINA NESPOR, *Fonologia*, cit., p. 167.

gli asterischi per intervalli binari attraverso l'inserzione di parentesi sinistre le quali assegnano all'elemento a sinistra di ogni gruppo il ruolo di testa, proiettandolo sul livello successivo. La griglia non mostra nient'altro che la struttura profonda della parola «amuleto» e le relazioni che gli elementi intrattengono fra di loro:

| | |
|-------------|-----|
| àmuléto | GL |
| (* * (* * | < 0 |
| * * | 1 |

Prima di iniziare è necessario porre il *focus* su un ultimo concetto: lo *stress maximum*. Lo *stress maximum* è un'entità metrica che corrisponde ad una classe di accenti scelti a cui l'algoritmo dei *loose meters* è sensibile, in quanto la posizione degli *stress maxima* determina l'inserzione delle parentesi iterative, bloccando (come mostrerò) la creazione dei gruppi. Nei *loose meters*, prima dell'inserzione delle parentesi iterative viene applicata una regola aggiuntiva, non iterativa:

- a)
Inserire una parentesi Dx sul livello 0 della griglia dopo ogni asterisco proiettato da uno *stress maximum*.

La scelta dello *stress maximum* dipende da tradizione a tradizione, da *corpus* a *corpus* o dal singolo autore. La mia ipotesi è che lo *stress maximum* in *Vanno via i tuoi occhi* corrisponda non all'accento lessicale, ma alla sillaba che porta accento di sintagma fonologico se preceduta e seguita da una sillaba con accentazione minore (se lo *stress maximum* si troverà a inizio verso, non sarà dunque rilevato dall'algoritmo). Immaginiamo ora che ogni metro abbia il proprio set di istruzioni, cioè una serie di regole in grado non solamente di definirlo, ma di generarlo. Il set di istruzioni (o l'algoritmo) per costruire la griglia metrica dei *loose anapestic meters* di *Vanno via i tuoi occhi* è il seguente:

GL0: Proiettare ogni sillaba come asterisco su GL0. Inserire parentesi Dx non iterative dopo ogni *stress maximum*. A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Sx, formare gruppi ternari, con testa a Dx. Gruppi incompleti e asterischi non raggruppati sono ammessi. Proiettare su GL1 le teste di ogni gruppo.

GL1: A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Dx, formare gruppi binari, con testa a Dx. Proiettare su GL2 le teste di ogni gruppo.

GL2: A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Dx, formare gruppi binari, con testa a Dx. Proiettare su GL3 le teste di ogni gruppo.

Mostro in seguito i singoli passaggi per costruire la griglia metrica del v. 3 «I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche», formato da quattro sintagmi fonologici e, di conseguenza, da quattro *stress maxima*:

Proiettare ogni sillaba metricamente rilevante⁴⁴ come asterisco sul primo livello della griglia e inserire parentesi Dx non iterative dopo ogni *stress maximum*.

I tuoi^occhi con i nomi delle mele e delle pesche GL
* * *] * * * *] * * *] * * (* * *] * (
0 <

A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Sx, formare gruppi ternari, con testa a Dx.

Avendo stabilito un intervallo di tre asterischi, se il cursore non troverà tre asterischi consecutivi dovrà *saltare* e passare ai prossimi. Per raggruppare tre asterischi consecutivi, il cursore passa da $\uparrow^1$ a $\uparrow^2$:

I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche

* * *] * * * *] * * * *] * * (* * *) * *

↑² ↑¹

GL
0 <

Le parentesi iterative hanno generato quattro gruppi ternari con prominenza a destra (quattro anapesti); le sillabe extrametriche sono ammesse a condizione che non ci siano più di due asterischi consecutivi non raggruppati:

| | |
|---|-----|
| I tuoi^occhi con i nómi delle méle e delle pésche | GL |
| (* * *] * (* * *] * (* * *] ** (* * *] * (| 0 < |

La regola successiva dice:

Proiettare su GL1 le teste di ogni gruppo. A cominciare dal limite Dx , inserire parentesi Dx , formare gruppi binari, con testa a Dx .

| | |
|--|-----|
| I tuoi^occhi con i nómi delle méle e delle pésche | GL |
| (* * *] * (* * *] * (* * *] * * (** *] * (| 0 < |
|) * *) * * | 1 < |

Attraverso l'inserzione delle parentesi iterative, l'algoritmo costruisce la griglia come se fosse un automa, fino ad esaurire tutti gli asterischi:

Proiettare su GL2 le teste di ogni gruppo. A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Dx, formare gruppi binari, con testa a Dx. Proiettare su GL3 le teste di ogni gruppo. A cominciare dal limite Dx, inserire parentesi Dx, formare gruppi binari, con testa a Dx.

| | |
|---|-----|
| I tuoi occhi con i nomi delle mele e delle pesche | GL |
| (* * *] * (* * *] * (* * *] * * (* * *] * (| 0 < |
|) * *) * | 1 < |
|) * * | 2 < |
| * | 3 |

⁴⁴ Come anticipato nella nota 21, la sinalefe si applica solo all'interno del sintagma fonologico.

L'ultimo asterisco corrisponde alla «testa del verso», cioè la posizione che segnala il tratto dominante del metro, la lunghezza variabile. L'algoritmo computa gli elementi per intervalli ternari, generando gruppi formati da tre elementi e assegnando la preminenza all'elemento più a destra; ciò che si presume è, dunque, che Benedetti (probabilmente inconsciamente) esercitasse sul suo verso questo controllo «largo». Mostro in seguito il primo livello (il più rilevante per i *loose meters*) di ogni verso:

- Vanno viá i tuoi^occhi,
(* * *] (* * *] * (*
mezza faccia nascósta, il ménto sulle patáte.
(* * * (* * *] (* * *] * * (* * *] * (*
I tuoi^occhi con i nómi delle méle e delle pésche
(* * * *] * (* * *] * (* * *] * * (* * *] * (*
la fáccia contro la fórmica, con sopra^i fili di nýlon.
* *] * * (* * * *] (* * * * (* * *] (* * *] * (*
5 Nessun sánque, i tuoi^occhi come prúgne
(* * *] * (* * *] * (* * *] * (*
e come ciliégie, résta per giòrni la svéglia finché ha batteria.
* * (* * *] * *] (* * *] * (* * * (* * *] * (*
Il pálmo della máno avanti piáno sul davanzále,
* *] * (* * *] * * (* * *] * (* * *] * (*
solo^un pó di fréddo, la máno
(* * *] * *] (* * *] * (*
sulla maníglia della finéstra, un po' piú di fréddo e l'ária.
* (* * *] * * (* * *] * (* * *] * *] (* * *] * (*
10 Sguardi che colórano le cáse, i più píccoli
* * (* * *] * (* * *] * (* * *] * * (*
pezzi d'intónaco, róssi, biáncchi, celésti, sfumáti
* (* * *] (* * *] * (* * *] (* * *] * (*
dentro gli^anni. La cása più bélla del paése, le pálme.
(* * *] (* * *] (* * *] * (* * *] (* * *] * (*
C'erano le pálme, ábiti, prográmmi, Iréne
* * (* * *] * *] * (* * *] (* * *] * (*
e la piccola Sánta mi^è sempre pársò, nel raccónto
(* * * (* * *] * * (* * * *] * (* * * *] * (*
15 che tútto abandonáva alla térra.
* *] * * (* * *] * (* * *] * (*

Nei *loose meters*, le sillabe addizionali tra i piedi sono ammesse solo se in numero inferiore alla struttura del gruppo. La regola a) dice che ogni *stress maximum* dovrà sempre essere proiettato sul primo livello; gli asterischi corrispondenti agli *stress maxima*, però, non sono gli unici ad apparire su GL0 (nel v. 13, l'asterisco che corrisponde alla prima

sillaba di «piccola»). Questo perché quell'asterisco – nonostante non sia un *maximum* – occupa nella griglia una posizione di testa; le parentesi iterative, infatti, lo segnalano.

Superata la difficoltà iniziale dovuta al formalismo poco familiare, possiamo individuare due vantaggi nella seguente analisi. Innanzitutto, la scelta delle posizioni addizionali non è arbitraria (ipotizzando, ad esempio, una pausa di senso), perché indipendente dall'osservatore in quanto si tratta del risultato dell'applicazione di regole iterative su tutto il *corpus*. Il verso è analizzato come singola unità compositiva, non scomponibile in misure minori, o in *building blocks* (ad esempio, l'alternanza di un anapesto e di un peone terzo).

In altri termini, il verso «largo» può essere visualizzato come una struttura in cui *non* tutte le posizioni hanno rilevanza metrica, in cui non tutte le sillabe vengono considerate nel computo metrico. In quanto teoria della forma del metro poetico, la teoria di Fabb e Halle ha innanzitutto un'utilità pratica, cioè la possibilità di formalizzare un verso comunemente definito libero, un verso che non avrebbe uno statuto metrico chiaro. Nonostante la teoria non si spinga oltre, non essendoci in effetti studi sperimentali in grado di valutare empiricamente il peso delle sillabe addizionali, sarebbe interessante riflettere se nel costruire il verso queste sillabe siano effettivamente meno percepibili, se possano avere una rilevanza minore.

Il secondo vantaggio è la possibilità di *estrarre* dall'apparente irregolarità metrica un principio ordinatore, in questo caso attraverso l'ipotesi di una struttura metrica latente connessa alla forma dell'anapesto. Pur essendoci un *mismatching* tra la superficie ritmica del verso e la struttura metrica profonda (qui determinata dalle regole scelte), ogni verso è formato da gruppi ternari con prominenza a destra. Immaginiamo il metro come una struttura periodica in cui si ripetono elementi: sillabe, piedi, parole, sintagmi, versi, stanze. Immaginiamo che in alcune tipologie metriche la periodicità (la ripetitività, quindi) sia massima, immediatamente visibile, come in un decasillabo del Berchet («è la donna che invoca il consorte»)⁴⁵ o in una delle tre misure anapestiche di *Lavorare stanca*. Quale effetto estetico esercita il metro su di noi? Una possibile risposta è l'effetto-filastrocca, la cantilena o – come scrive Pavese – quel «mugolio».⁴⁶ In *Vanno via i tuoi occhi* è possibile che, in alcuni casi, la struttura superficiale corrisponda a quella metrica profonda (il v. 1 ne è l'esempio); il continuo *mismatching* tra strutture (ben più frequente), però, è ciò da cui dipende l'effetto estetico del metro: la mancata coincidenza, infatti, evita l'effetto cantilenante, senza però impedire la percezione di una *cadenza*, del ritorno di una struttura. Attraverso il concetto di *loose anapestic meters* è possibile formalizzare la cadenza anapestica, cioè collegare quella vaga musicalità ternaria a una forma me-

⁴⁵ GIOVANNI BERCHE, *I profughi di Parga*, I, v. 61, in *Raccolta completa delle poesie di Giovanni Berchet*, S.E., Londra 1848 (ed. or. ivi, 1823), p. 82.

⁴⁶ CESARE PAVESE, *Il mestiere di poeta*, in appendice a ID., *Lavorare stanca*, cit., p. 110.

trica concreta, a un preciso insieme di regole. I metri anapestici «larghi», quindi, sono strutture periodicamente *complesse*, la cui periodicità non è sempre visibile nella superficie e, proprio per questo motivo, la carica estetica che li contraddistingue è maggiore.

3. PER UN'ESTETICA DELLA FORMA METRICA

La ricerca di una regola metrica non è un pretesto formale, ma un'ipotesi sulla percezione estetica che abbiamo del metro stesso e che (forse inconsapevolmente) lo stesso Benedetti aveva. Durante una conversazione privata, il poeta Tommaso Di Dio, caro amico di Mario Benedetti, ha condiviso con me una riflessione spesso ripetuta dallo stesso Benedetti, connessa ai tre poeti che identificava come maestri: Machado, Pavese, e Carducci. Ciò che accomuna, infatti, Pavese e Carducci è la ricerca di una forma *nuova* con cui governare il verso, forma in cui la ripetizione del piede ternario – l'anapesto in uno, il dattilo nell'altro – si fa nucleo essenziale.

Se seguiamo l'ipotesi del metricista russo Gasparov, il piede ternario nella versificazione russa e nella versificazione inglese risponderebbe a due percezioni estetiche differenti: un effetto «lento» e «malinconico» nella prima; «veloce» e «giocosso» nella seconda.⁴⁷ Queste percezioni richiamano l'utilizzo che l'anapesto aveva nella commedia e nella tragedia greca, ovvero l'anapesto di «marcia» e l'anapesto di «lamento». Nella poesia italiana (e, in particolar modo, nella poesia contemporanea), l'effetto estetico esercitato dall'anapesto di «lamento» nel mondo classico è andato perduto, oppure si è riformulato? Un indizio (e, forse, un'ipotesi di risposta) ci viene dato dal poeta russo Esenin, la cui poesia è stata suddivisa da Veyrenc in tre periodi in base al piede metrico utilizzato con maggiore frequenza.⁴⁸ Dalle analisi, il piede più frequente risulta essere il giambo, ben rappresentato in tutti i periodi; nel secondo periodo, però, a regnare è l'anapesto. Per ovvie ragioni, non è qui possibile fornire un'analisi metrica della versificazione russa; possiamo, però, osservare quella che è stata la *vulgata* di Esenin in Italia, ossia le traduzioni.

Ci basta analizzare la prima strofa di un componimento tratto da *Motivi persiani*, e tradotto da Franco Maticcotta nel 1977 per percepire un andamento vagamente ternario e, seppur non regolare, anapestico:

⁴⁷ MIKHAIL GASPAROV, *Storia del verso europeo*, a cura di Stefano Garzonio, il Mulino, Bologna 1993, p. 229. Per quanto affascinanti, le riflessioni di Gasparov richiedono di essere valutate alla luce dei fattori culturali e degli aspetti prosodici delle lingue analizzate. Per una prima verifica delle ipotesi delineate da Gasparov, rimando all'esperimento condotto da Kate Hevner sulla percezione estetica dei metri binari e ternari (KATE HEVNER, *An Experimental Study of the Affective Value of Sounds in Poetry*, «The American Journal of Psychology», 49, 3, 1937).

⁴⁸ JACQUES VEYRENC, *La forme poétique de Serge Esenin: les rythmes*, «Slavistic Printings and Reprintings», 83, 1968.

S'è placata la mia antica ferita
L'ebbro delirio non mi rode più il cuore
Con i fiori azzurri di Teheran
Io li curo nel ciałchán.⁴⁹

C'è in *Umana gloria* una poesia dedicata al poeta russo (*Sopra una poesia di Esenin*), citato poi in un verso («il sangue di Esenin, una baita, la strada nuda di una frontiera» [60]). È possibile che Benedetti ne abbia letto la traduzione italiana – le prime poesie di Benedetti risalgono, in effetti, alla metà degli anni Settanta – e ne abbia captato qualche traccia ritmica? Furio Jesi ha ipotizzato che il mito sia connesso *archetipicamente* (e non tramite l'esperienza) ad alcune immagini, ad alcuni stimoli. E se fosse connesso anche ad un particolare metro? Se ci fosse una «connessione archetipica»⁵⁰ tra l'anapesto (non a caso, il piede del ritorno, del «riflesso indietro»)⁵¹ e il lamento, ovvero uno sguardo elegiaco e malinconico sul mondo?

La mia ipotesi è, dunque, che in *Vanno via i tuoi occhi* – così come in tutta la raccolta – ci sia una connessione tra l'anapesto, la favola e il lamento; anzi, è possibile che la percezione che abbiamo del testo dipenda effettivamente dalla presenza della struttura anapestica. Per enfatizzare la componente elegiaca e fiabesca, Benedetti (consapevolmente o meno) ha *seguito* un metro anapestico, la cui struttura «larga» lega la sua poesia a Pavese, ma ne evita la citazione manieristica, avvicinandosi, così, *profondamente* alla poetica pavesiana. L'epigrafe si rivela essere un autocommento, un suggerimento al lettore al quale fornire una chiave per leggere una forma solo in apparenza libera.

BIBLIOGRAFIA

GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005.

WYSTAN HUGH AUDEN, *Un altro tempo*, a cura di Nicola Gardini, Adelphi, Milano 2004.

MARIO BENEDETTI, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, Antonio Riccardi, Garzanti, Milano 2017.

GIOVANNI BERTHET, *Raccolta completa delle poesie di Giovanni Berchet*, S.E., Londra 1848.

⁴⁹ SERGEJ ESEININ, *Poesie*, a cura di Serena Vitale con la traduzione di Franco Maticcotta, Guanda, Milano 1977, p. 35.

⁵⁰ FURIO JESI, *Le connessioni archetipiche*, «Archivio internazionale di etnografia e preistoria», I, 1958, pp. 35-44, poi riedito in GIULIO SCHIAVONI (a cura di), *La ceramica egizia e altri scritti sull'Egitto e la Grecia (1956-1973)*, Aragno, Torino 2010, pp. 209-217.

⁵¹ MIKHAIL GASPAROV, *Storia del verso europeo*, cit., p. 111.

- PIER MARCO BERTINETTO, *Strutture prosodiche dell'italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Firenze 1981.
- FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell'impero*, il Saggiatore, Milano 2006.
- GEORGE GORDON BYRON, *Selected poems*, a cura di Susan J. Wolfson e Peter J. Manning, Penguin Books, London 2005.
- STEFANO DAL BIANCO, *L'endecasillabo del "Furioso"*, Pacini, Pisa 2007.
- COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1983.
- CATERINA DONATI, *La sintassi. Regole e strutture*, il Mulino, Bologna 2016.
- SERGEJ ESENIN, *Poesie*, a cura di Serena Vitale con la traduzione di Franco Maticcotta, Guanda, Milano 1977.
- NIGEL FABB, MORRIS HALLE, *Metrical Complexity in Christina Rossetti's verse*, «College Literature», 33, 2, 2006, pp. 91-114.
- IID., *Meter in Poetry: a new theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- FRANCO FORTINI, *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», 2, 1981, pp. 106-121.
- MARA FRASCARELLI, FRANCESCA RAMAGLIA, BARBARA CORPINA, *Elementi di sintassi*, Caissa, Cesena 2020.
- MIKHAIL GASPAROV, *Storia del verso europeo*, a cura di Stefano Garzonio, il Mulino, Bologna 1993.
- MIRCO GHINI, *Phi-formation in Italian: a new proposal*, «Linguistics», 12, 2, 1993, pp. 41-78.
- ALESSIA GIORDANO, *Un'analisi metrica di "Umana gloria": l'anapesto e la Teoria della Griglia con Parentesi*, Tesi di Laurea magistrale, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2023/2024.
- JACOB GRIMM, WILHELM GRIMM, *Fiabe*, a cura di Giuseppe Cocchiara, trad. italiana di Clara Bovero, Einaudi, Torino 1992.
- KATE HEVNER, *An Experimental Study of the Affective Value of Sounds in Poetry*, «The American Journal of Psychology», 49, 3, 1937.
- FURIO JESI, *Le connessioni archetipiche*, «Archivio internazionale di etnografia e preistoria», I, 1958, pp. 35-44, poi riedito in GIULIO SCHIAVONI (a cura di), *La ceramica egizia e altri scritti sull'Egitto e la Grecia (1956-1973)*, Aragno, Torino 2010, pp. 209-217.
- FABIO MAGRO, *Su alcune figure della poesia di Mario Benedetti*, «L'Ulisse», 16, 2013, pp. 54-63.

- PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.
- ROY C. MAJOR, *Stressing-timing in Brazilian Portuguese*, «Journal of Phonetics», 9, 3, 1981, pp. 343-351.
- ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- MARINA NESPOR, *Fonologia*, il Mulino, Bologna 1994.
- MARINA NESPOR, JACQUES MEHLER, *Linguistic rhythm and the acquisition of language in Structures and Beyond: The Cartography of Syntactic Structures*, vol. 3, a cura di Adriana Belletti, Oxford Studies in Comparative Syntax, New York 2004.
- MARINA NESPOR, IRENE VOGEL, *Prosodic Phonology*, Foris, Dordrecht 1986.
- ALDO PALAZZESCHI, *Lanterna*, Edizioni Zara, Parma 1987.
- GIOVANNI PASCOLI, *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli raccolte e riordinate da Maria Zanichelli*, Bologna 1929.
- ID., *Myrica*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno Editrice, Roma 1978.
- CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino 1968.
- ID., *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 1971.
- ID., *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Einaudi, Torino 1998.
- ANTONIO RICCARDI, *Introduzione*, in MARIO BENEDETTI, *Umana gloria*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, Antonio Riccardi, Garzanti, Milano 2017, pp. 5-9.
- TIZIANO SEGALINA, *Usi e funzioni della cadenza ternaria nell'opera di Pavese*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIII, 2020.
- JACQUES VEYRENC, *La forme poétique de Serge Esenin: les rythmes*, «Slavistic Printings and Reprintings», 83, 1968.
- STEFANO VERSACE, *A Bracketed Grid account of the Italian endecasillabo meter*, «Lingua», 143, 2014, pp. 1-19.
- ID., *Eugenio Montale's Loose Endecasillabi*, «The Italianist», 44, 1, 2024, pp. 74-93.
- MATTEO ZOPPI, «*Raccontare è monotono*»: *il ritmo della prosa in "Feria d'agosto" di Cesare Pavese*, «ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXV, 3, 2012, pp. 201-220.

SITOGRAFIA

FRANCA MANCINELLI, *Intervista a Mario Benedetti e Gian Mario Villalta*, 2010, «Le parole e le cose», 27 giugno 2020, <www.leparoleele cose.it/?p=38696> (u.c. 30.06.2025).



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA)

© Alessia Giordano