

ARTICLES / SAGGI

PER UNA NUOVA SCIENZA: TEORIA DELLA METROANALISI

Roberto Pasanisi

Abstract

Metricology, that is the study of metrike techne, is, broadly speaking, a science as ancient as poetry and literature. However, in the course of time, metricology has focused on performance of verse, that is the craft of poetry almost, and only recently has it begun to tackle the substantive question, in other words the deep and profound origins of poetry. At the same time, it should be noted that metricology, especially in Italy, has not been recognised as an autonomous and objective discipline, which is both theoretical and experimental. For a long time, metricology has been associated with the subjectivity of the individual scholar. This article proposes a new technique of metric analysis, which we will call Metroanalysis. This new technique uses the tools offered by six disciplines: metricology, psychology (mainly psychoanalysis but also analytic psychology and Gestalt psychology), rhetoric and theory of literature, history of literature, linguistics and musicology.

La *metricologia*, ovvero lo studio della *metrikè téchne*, è *lato sensu* scienza antica quanto la poesia, cioè quanto la letteratura. Essa, tuttavia, si è estrinsecata nel corso del tempo essenzialmente come 'normativa', *a priori* o *a posteriori* che fosse, sulla performance del verso, *idest* della poesia in senso, diremmo così, fabbrile; mai affrontando, se non recentemente, la *quaestio* nella sua sostanza, insomma nelle sue ragioni profonde e generali, nella sua eziologia come nella sua fenomenologia.

Parallelamente, va pure rilevato come la metricologia abbia stentato ad assumere lo *status* di vera e propria scienza, ovvero di disciplina oggettiva, teoretica e sperimentale insieme. Essa, anche per quell'alone di misticismo che ha sempre caratteristicamente ammantato la poesia, è stata tendenzialmente — diremmo quasi romanticamente — legata al soggettivismo dello studioso, alle sue personali impressioni, per di più *post rem*.

Essa, infine, ha parimenti stentato a rivendicare lo *status* di disciplina autonoma, meritevole di essere coltivata e approfondita per se stessa, sia pure — è ovvio — in un fecondo interscambio con le altre scienze letterarie.

Tutte queste considerazioni assumono un rilievo particolarmente significativo sul versante italiano, dove la metricologia, nei suoi pochi tentativi, ha avuto solitamente caratteri diacronici, fermandosi sempre, quasi non fosse più poesia, davanti allo scoglio solo apparentemente insormontabile del *vers libre*. Gli Italianisti si sono interessati alla disciplina in questione in forma accessoria, considerandola il più delle volte un aspetto secondario nello studio della poesia.

In realtà mancano ancora — ed è lacuna che si avverte gravosa — tanto una storia della metricologia quanto un trattato generale ed esaustivo di tale disciplina. In Italia, in particolare, aspetta ancora d'essere scritta una storia, sia pure per grandi linee, del 'verso libero'. Dunque, i problemi che una moderna teoria metricologica deve affrontare e risolvere sono a mio avviso di due ordini, teoretico e pragmatico.

Sul piano teoretico, essa deve mirare ad un'analisi del verso sia nella sua 'struttura superficiale', sia nella sua 'struttura profonda', insomma inconscia, tesa a risalire alla natura stessa del 'ritmo': dal punto di vista letterario fino a quello psicologico e biologico, tale analisi sarà generalissima, valida tanto per il 'verso metrico' che per quello 'libero'. Essa sarà inoltre affiancata da un apparato terminologico articolato e inequivocabile.

Sul piano pragmatico, la metricologia deve mirare ad un'analisi scientifica del verso, tale cioè da operare una scansione non connessa alla soggettività del lettore, ma ad una serie di criteri oggettivamente fondati. Ugualmente tale analisi abbraccerà sia il 'verso metrico' che il 'verso libero'. Il secondo è peraltro nella sua sostanza, e contrariamente all'apparenza, identico al primo.

La *Metroanalisi*, previa una delimitazione del proprio campo attraverso una precisa ma elastica definizione di 'poesia', cercherà di fondare, in via sperimentale, le premesse per una teoria metricologica finalmente onnicomprensiva. Chiameremo poesia, in senso stretto¹, ogni testo che si componga di versi,

¹ Bella e famosa, ma imprecisa scientificamente, è la definizione di Stéphane Mallarmé: «Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.» (*Oeuvres*, Paris, 1945:867).

intendendo con quest'ultimo termine ogni unità linguistica caratterizzata:

1) da una 'tensione fonetica' ('tensione' rispetto alla lingua detta per convenzione *standard*: rima, assonanza, consonanza, allitterazione ed ogni altro 'effetto fonetico', insomma la «strumentazione» di cui parla Tynjanov [1924:128]);

2) dal 'modello ritmico' (ricorrenza di un certo numero di *ictus*, a intervalli fissi o variabili: «ritmo è dunque ordine di tempi (*táxis crhónon* come dice Aristosseno)» (Murari, 1909:11)) e, come dice Pius Servien (Cohen, 1971:107), «periodicità percepita»; in senso più ampio diremo con Pierre Guiraud² che il ritmo è «una divisione del discorso in segmenti armonici le cui proporzioni e relazioni prosodiche sono sensibili all'orecchio»: non dimentichiamo infatti che «il ritmo poetico o metro commisura in quantità sentite come omogenee le durate e i tempi intermedi d'una sequenza verbale conclusa, insieme coi caratteri soprasegmentali di tono, elevazione, accento, disponendoli in figure iterative o protese all'iterazione, o, comunque sia, reciprocamente commisurate e armonizzate » (Pazzaglia, 1974:17; corsivo mio). Nei metri tonali lo schema prescrive la successione delle classi tonali. Non va dimenticato, infine, che «il ritmo, in quanto fattore organizzante del linguaggio poetico, modifica e deforma il significato»³;

3) dal 'modello metrico' (numero dei *pedi*); in senso più ampio «l'elemento metrico fondamentale e costante resta tuttavia la quantità convenzionale, misura del tempo del verso e

² Pierre Guiraud, *La versification*, P.U.F., "Que sais-je?", Paris, 1970.

³ Victor Erlich, *Il formalismo russo* [1964], tr. it., Milano, Bompiani, 1966:243.

della sequenza» (Pazzaglia, 1974:44). «Ai legami extra-testuali appartengono del tutto anche le associazioni semantiche, richiamate da queste e quelle misure concrete. In conseguenza della varietà di cause, la misura stabilita si lega con il genere e un cerchio determinato di temi e di lessico. Nasce l' "aureola espressiva" a lui propria nella data tradizione poetica. (L'espressione è di V.V. Vinogradov; A.N. Kolmogorov dà un contenuto simile al termine "immagine del ritmo".) Nel lavoro *Sulle reciproche relazioni fra il ritmo del verso e la tematica*, Kirill Taranovskij conclude: "Notiamo che il ritmo del verso, per quanto privo di un significato autonomo, è tuttavia portatore di una precisa informazione che viene recepita al di fuori del piano connettivo". [...] In quanto struttura interna del testo, la misura adempie una funzione fondamentale; divide il testo in segmenti: versi e segmenti inferiori e superiori al verso. La divisione del testo in segmenti, uguali in relazione alla ritmica, crea fra essi un rapporto di equivalenza (il verso è equivalente al verso, il piede al piede). Gli elementi non ripetibili delle parti equivalenti del testo (ad esempio le parti semantiche) diventano differenziatori di senso.

Tuttavia nei casi in cui, sullo sfondo di una costante metrica, sorge la possibilità di figure ritmiche, la divisione ritmica risulta in grado di adempiere una doppia funzione: rende somiglianti segmenti di testo semanticamente non simili (divisione in segmenti equivalenti) e li rende dissimili (divisione in varianti ritmiche). La possibilità di adottare, nei limiti dello stesso sistema metrico, vari sotto-sistemi ritmici e la differente probabilità di uso di ognuno di essi, creano la possibilità di regolamentazioni aggiuntive che nelle concrete costruzioni testuali sono in un modo o nell'altro, semantizzate. [...] Così

anche a livello ritmico nasce un preciso gioco di regolamentazioni, che crea la possibilità di una elevata densità semantica.» (Lotman, 1970:187-188);

4) dalla 'disposizione grafica' (fondamentale soprattutto per la sua funzione di dinamizzazione progressivo-regressiva attraverso i fattori dell'unità della serie del verso e della sua compattezza [Tynjanov, 1924:35-54]). È in effetti la nozione di «*découpage*» formulata in Cohen (1971:78): «i poeti non si sono mai presi cura di notare i valori musicali delle loro sillabe, ma [...] nessuno di essi ha mancato di osservare il tradizionale andare a capo dopo ogni verso» (Cohen, 1971:79). È d'accordo Lotman (1970:131): «I. Hrabak [nel testo, erroneamente: Grabak], indiscutibilmente ha ragione quando, con altri studiosi del verso, come Tomaševskij, sottolinea il significato della grafica nella distinzione dei versi e della prosa. La grafica entra qui non come mezzo tecnico di fissazione del testo, ma come segnale della natura strutturale, secondo la quale la nostra coscienza "promuove" il testo che le è proposto in una determinata struttura extratestuale. Non si può non essere d'accordo con Hrabak anche quando scrive: "Possono obiettare per esempio che P. Faure o Massimo Gorkij hanno scritto alcuni dei loro versi in continuo, ma in questi due casi si parlava di versi di forma tradizionale stabile, di versi che includevano elementi ritmici pronunciabili, il che escludeva la possibilità di una confusione con la prosa".» D'altra parte, va in generale tenuto presente che «La gerarchicità del testo, il fatto che il suo sistema si suddivida in una complessa costruzione di sub-sistemi, porta al fatto che numerosi elementi, appartenenti alla struttura interna, risultano confinanti in sub-sistemi di

diverso tipo (confini dei capitoli, delle strofe, dei versi, degli emistichi)» (Lotman, 1970:68).

Diremo altresì con Di Girolamo (1976:105) che «per tutta la poesia moderna il solo elemento (d) [4 nel presente schema] basterebbe a garantirne la poeticità», anche se, «più normalmente, un testo si qualifica come poesia con abbondante dose di ridondanza». «Possiamo dunque concludere» con Pazzaglia (1974:19) «che il verso, come unità strutturale, organizza e configura le linee di tensione interne.»⁴

Chiameremo *piede* ogni *sillaba metrica*: [(consonante) vocale (consonante)] nella *catena fonetica* del verso, intesa come un *continuum*. Definiremo *aperti* i piedi terminanti in vocale, chiusi quelli terminanti in consonante. Indicati con + i piedi tonici e con - quelli atoni, chiameremo le cinque cadenze fondamentali ('trocaica': + -; 'giambica': - +; 'dattilica': + - -; 'cretica': - + -; 'anapestica': - - +) *cellule ritmiche*, e l'*agoghé* da esse imposto al verso ritmo o cadenza. Chiameremo *schema cellulare* del verso l'individuazione delle sue cellule ritmiche. Ed è in base alle cellule ritmiche che va analizzato il *vers libre* della poesia moderna, frutto dell'«utilizzazione del principio "dell'irrisoluzione dell'anticipazione dinamica", realizzata sulle unità metriche» (Tynjanov, 1924:38).

Definiamo *scansione* o *interpretazione* la *misurazione* (*mensura*) del verso, ossia la divisione in piedi della sua catena fonetica intesa come un *continuum* e l'individuazione delle *arsi* (principali e/o secondarie) e delle *tesi*; nella sua espressione numerica, la scansione costituirà lo *schema interpretativo*. Se

⁴ Per quanto detto finora ho tenuto presente, con opportune modificazioni, lo schema di Di Girolamo, 1976:104-105.

segnaliamo solo gli *ictus* principali o primari, parliamo di *scansione abbreviata* o *sintetica*; se anche i secondari, di *scansione completa* o *analitica*. Intendiamo per *arsi* il *tempo in battere* della 'teoria del solfeggio' (*positio* nella terminologia dei grammatici latini), per *tesi* quello *in levare* (*sublatio* nella terminologia antica [cfr. Keil, 1874, e, inoltre, Gentili, 1979]). L'alternanza *arsi* / *tesi* stabilisce nel verso una dinamica interna di tensione / distensione (nel senso psicoanalitico del termine), che iscrive il verso nell'ambito medesimo della pulsione sessuale (principio del piacere: Freud, 1920): il ritmo del verso simboleggia la ritmicità del coito. Cfr. i sogni con salita di gradini o con scale anche in senso astratto raccontati da Freud (1900:317, 319): «Gradini, scale a pioli, scale, o anche scendere e salire scale, rappresentano l'atto sessuale ([...] le scale (e cose analoghe) erano simboli evidenti di coito. Non è difficile scoprire la base del paragone: si arriva in cima con una serie di movimenti ritmici e la crescente mancanza di fiato, poi, con pochi rapidi salti, si è di nuovo in basso. Quindi lo schema ritmico del coito si riproduce nel salire le scale. Né dobbiamo tralasciare di addurre le prove prese dagli usi linguistici: 'Steigen' (salire) si usa per indicare l'atto sessuale, di uomo si dice 'Steiger' (salitore); in francese i gradini si dicono 'marches' e 'un vieux marcheur' ha lo stesso significato di 'ein alter Steiger' (un vecchio salitore)» (Freud, 1900:306n.).

Parallelamente all'*usus scribendi* della critica testuale, definiremo *usus metiendi versum (syllabis)* o, semplicemente, *usus metiendi* di un poeta la scansione versale prevalente in quell'autore (in somma il suo stile versale, la sua maniera di usare ed *attuare* l'astratto, *potenziale* schema metrico).

Due possibili scansioni di un verso sono equipollenti se non ci sono criteri per sceglierne una piuttosto che l'altra (neppure, dunque, l'*usus metiendi*). Un ulteriore, finale criterio di scelta, nel caso di scansioni dubbie, può essere il *ritmo di riverbero*, cioè il ritmo del verso precedente che si riflette sul verso in questione, tendendo ad uniformarlo. Del resto un poeta, nel comporre un verso, ha sempre nell'orecchio il ritmo del precedente. Infine, autentica 'ultima spiaggia', si possono applicare al *continuum* fonetico del verso le regole prosodiche di Camilli relative alla parola (nell'endecasillabo si tende dunque al ritmo giambico, come conferma il rilievo statistico, ad esempio, del *Poema Paradisiaco* di Gabriele D'Annunzio)⁵.

Definiremo la *rima* come l'identità fonetica fra due versi a partire dall'ultima vocale tonica marcata da *ictus* principale (la definizione di Elwert, 1968:47, non rende conto bene di casi come quello della rima franta: v. per es. *oncia: sconcia: non ci ha* di Inf. XXX, 83-87).

Chiameremo *ictus* l'accento versale, per distinguerlo da quello della prosa; divideremo gli *ictus* in *principali* o *primari* e *secondari* (questi ultimi sono gli accenti secondari delle *parole metriche*, cioè i lessemi versali con le relative eventuali enclitiche e proclitiche che ad essi si appoggiano, considerati come un'unica parola)⁶.

⁵ Cfr. Di Girolamo, 1976:32-33 e Muljagic, 1972:110; di Amerindo Camilli si veda *Pronuncia e grafia dell'italiano* [in appendice, 239-279, *I fondamenti della prosodia italiana*, Firenze, Sansoni, 1959], III ed. riveduta a cura di P. Fiorelli, Firenze, Sansoni, 1965.

⁶ Cfr. Di Girolamo, 1976:25-45 e Muljagic, 1972:103-110.

Fra ogni *parola metrica* del verso esiste una pausa (di cui la principale costituisce la *cesura*), che struttura il verso in *micro-sequenze* (quasi dei versi nel verso...).

Chiameremo *perturbazione accentuale* qualsiasi influenza di un *ictus* sulla tonicità di un altro piede (o di altri piedi). Ciò è implicito nella presenza stessa di una «*matrice*» e di un «*modello*», nel senso riffaterriano dei termini: «Il discorso poetico è l'equivalenza stabilita tra una parola e un testo, o fra un testo e un altro testo.

Una poesia risulta dalla trasformazione della matrice, una frase minimale e letterale, in una più lunga perifrasi, complessa e non letterale. La matrice è ipotetica, costituendo soltanto l'attualizzazione grammaticale e lessicale di una struttura. Essa può venire compendiata in un'unica parola che, in tal caso, non comparirà nel testo. La matrice è sempre attualizzata in varianti successive, la forma delle quali è governata dalla sua attualizzazione prima o primaria, il *modello*. Matrice, modello e testo costituiscono varianti della medesima struttura. [...] L'anomalia linguistica diviene il mezzo per trasformare l'unità semantica dell'enunciato in un'unità formale, una stringa verbale in un reticolo di configurazioni correlate ed unificate, in un "monumento" d'arte verbale. Questa monumentalità formale implica mutazioni di significato» (Riffaterre, 1978:49-51).

La poesia risulta dalla «lotta» (*borbà*: Tynjanov, 1924) di svariati *fattori*, in particolare fra metro e sintassi, fra lingua *standard* e lingua poetica (ne sono prova, fra le altre, l'*enjambement* e la sfasatura, sia pure più tendenziale che di fatto, a volte esistente fra *ictus* e accento)⁷.

⁷ Non siamo del tutto d'accordo su questo punto con Di Girolamo (1976: *passim*), che esagera a volte la discrasia, forse suggestionato dalla lettura metrica (in buona parte,

anche se non del tutto, arbitraria) che oggi facciamo dei versi latini e greci. Cfr. anche la recensione di Giovanni Cappello, 1982. Interessanti, ma non sviluppate a fondo, sono poi alcune pionieristiche intuizioni di Giovanni Pascoli sull'esistenza di una duplicità dei piani ritmico-melodici del verso (*A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, in Pascoli, 1946:904-977).

Nella catena fonetica del verso, per le leggi della prosodia italiana, non si possono mai trovare due *ictus* adiacenti, tranne nel caso in cui essi siano separati da una cesura 'forte' (si ricordi che la cesura non può cadere all'interno di una parola). In questo caso, infatti, la cesura rappresenta un «fonema di giuntura aperta (+)» (Muljacic, 1972). Definiremo *forte* quella cesura marcata da un punto fermo, interrogativo o esclamativo seguiti da lettera maiuscola.

Consideriamo ora alcune norme pratiche relative alla scansione. Sviluppando quanto sostiene Camilli, che «di due *f* (= sillabe toniche o forti, *N.d.A.*) nella frase, la prima si attenua a *s* (= sillaba semiforte protonica, *N.d.A.*): per es.: *mìa mádre, màdre mía*, perché la frase italiana, come la parola composta, si appesantisce verso la fine» (Muljacic, 1972:107 n.), intro-duciamo la nozione di 'legato'. Intenderemo dunque con *legato* un sintagma AB (dove A e B sono lessemi) i cui componenti siano in relazione sintattica fra loro; in caso contrario si avrà uno *slegato*. In un 'legato', di due accenti forti adiacenti considereremo come *ictus* solo il secondo, in uno 'slegato' solo il primo. Sono esempi di 'legato', fra gli altri, la coppia *determinans-determinatum* e viceversa, verbo seguito da complemento oggetto o predicativo dell'oggetto, avverbio da verbo o viceversa, 'chi' e 'perché' da avverbio. Si tenga inoltre presente che l'anastrofe verbale (AB>BA) determina una parallela anastrofe dell'*ictus* (AB>BA); che con la III pers. sing. dell'indicativo presente del verbo 'essere' l'*ictus* tende a cadere sul sostantivo, sull'aggettivo, sul pronome personale o sull'avverbio che l'accompagna (tranne in sintagmi del tipo 'chi', 'non'); che infine tutti i monosillabi non clitici ('ma', 'che', 'chi', 'non', ecc.) hanno l'accento più debole rispetto ai polisillabi ('ma

quale', ad esempio, non fa 'legato'). Nelle sequenze bivocaliche VV (in cui la prima V sia una vocale aperta, semiaperta o semichiusa, oppure le due V siano due chiuse differenti), con la seconda V forte, non parleremo di dieresi, essendo la seconda V costantemente considerata dai poeti piede a sé (cfr. Muljacic, 1972:87).

Tutto ciò anche nel tentativo di superare gli scogli perigliosi (autentiche Scilla e Cariddi) dell'assenza di una consolidata prosodia italiana: «per l'italiano» infatti «mancano ancora indagini esaustive nel settore: le difficoltà stanno non nelle carenze degli apparecchi, ma nella teoria linguistica, o nella realtà da descrivere, o in entrambe⁸. Di questo stato di cose, è naturale che anche lo studio della versificazione risenta, visto pure che non è compito del metricologo sostituirsi al linguista: e il prezzo da pagare è in certi casi l'approssimazione e il dubbio» (Di Girolamo, 1976:25 n.).

Del resto, se la lettura e l'esecuzione di un verso sono innegabilmente connesse alla soggettività del fruitore, non per questo va negata *a priori* l'esistenza di un'oggettività di fondo, d'una medesima struttura di cui le diverse esecuzioni non rappresentano che delle varianti: esse, pur infrangendo la norma, non per questo la cancellano. Si tratta, insomma, non di una 'non-esistenza', ma di una attuale 'non-presenza' dialettica. Lo stesso avviene per un pezzo musicale, soprattutto se lo spartito porti l'indicazione metronomica precisa: l'esecutore ha una norma di base, un punto di partenza che risale all'autore, solo in rapporto al quale può soggettivamente

⁸ Giulio C. Lepschy, *Note su accento e intonazione con riferimento all'italiano*, in "Word", XXIV, 1968:270-285, 285.

variare i rapporti fra le note e la loro durata. Allo spartito musicale corrisponde in poesia il verso nella sua oggettiva forma grafica.

Chiameremo *Metroanalisi* la tecnica di analisi metrica definita in questo *Progetto*; essa si varrà della strumentazione offerta da sei discipline: metricologia, psicologia (*in primis* Psicoanalisi, ma anche Psicologia analitica e Psicologia della *Gestalt*), retorica e teoria della letteratura, storia della letteratura, linguistica e musicologia.

Bibliografia

- | | | |
|-------------------------|------|--|
| Cappello, Giovanni | 1982 | Recensione a Di Girolamo 1976, in "Metrica", III: 313-317. |
| Cohen, Jean | 1971 | <i>Struttura del linguaggio poetico</i> , tr. it., Bologna, Il Mulino, 1982. |
| Di Girolamo, Costanzo | 1976 | <i>Teoria e prassi della versificazione</i> , Bologna, Il Mulino. |
| Elwert, Wilhelm Theodor | 1968 | <i>Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri</i> , tr. it., Firenze, Le Monnier, 1981 (I ed. 1973). |
| Freud, Sigmund | 1900 | <i>L'interpretazione dei sogni</i> , tr. it., Roma, Newton Compton Editori, 1980 (I ed. 1970). |

- Freud, Sigmund 1920 *Al di là del principio del piacere*, tr. it., Roma, Newton Compton Editori, 1976.
- Gentili, Bruno 1979 *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze, D'Anna.
- Keil, H (a cura di) 1874 *Grammatici Latini*, Leipzig.
- Lotman, Jurij M 1970 *La struttura del testo poetico*, tr. it., Milano, Mursia, 1980.
- Muljacic, Zarko 1972 *Fonologia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino (già parte di Zarko Muljacic, *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1969).
- Murari, Rocco 1909 *Ritmica e metrica razionale italiana*, Milano, Hoepli.
- Pascoli, Giovanni 1946 *Prose*, vol. I, Milano, Mondadori.
- Pazzaglia, Mario 1974 *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Patron.
- Riffaterre, Michael 1978 *Semiotica della poesia*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1983.
- Tynjanov, Jurij Nikolaevic 1924 *Il problema del linguaggio poetico*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1981² (I ed. 1968).

(Istituto Italiano di Cultura di Napoli)