

---

---

DANIELE MAGGI

---

Annotazioni metriche a *Vento a Tindari* di Salvatore Quasimodo

Tindari, mite ti so  
fra larghi colli pensile sull'acque  
dell'isole dolci del dio,  
oggi m'assali  
5 e ti chini in cuore.  
Salgo vertici aerei precipizi,  
assorto al vento dei pini,  
e la brigata che lieve m'accompagna  
s'allontana nell'aria,  
10 onda di suoni e amore,  
e tu mi prendi  
da cui male mi trassi  
e paure d'ombre e di silenzi,  
rifugi di dolcezze un tempo assidue  
15 e morte d'anima.  
A te ignota è la terra  
ove ogni giorno affondo  
e segrete sillabe nutro:  
altra luce ti sfoglia sopra i vetri  
20 nella veste notturna,  
e gioia non mia riposa  
sul tuo grembo.  
Aspro è l'esilio,  
e la ricerca che chiudevo in te  
25 d'armonia oggi si muta  
in ansia precoce di morire;  
e ogni amore è schermo alla tristezza,  
tacito passo nel buio  
dove mi hai posto  
30 amaro pane a rompere.  
Tindari serena torna;  
soave amico mi desta  
che mi sporga nel cielo da una rupe  
e io fingo timore a chi non sa  
35 che vento profondo m'ha cercato<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Testi quasimodiani, quando non altrimenti notati, secondo S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a. c. e con introd. di G. Finzi ("I Meridiani"), Milano, Mondadori, 1989<sup>8</sup> (1<sup>a</sup> ed. 1971).

Se il metro rappresenta l'istituzionalizzazione del ritmo<sup>2</sup>, per una poesia deliberatamente trasgressiva nei confronti della tradizione si potrà continuare a parlare di metrica solo nel senso di una ritmicità che trova in se stessa – costruisce in se stessa – le ragioni del proprio istituirsi.

In un testo, tuttavia, come quello oggetto del presente studio, si ritrovano altresì tracce di una precedente e esterna istituzionalizzazione metrica; anzi, sembra difficile, a un attento esame, sottovalutarvi il ruolo svolto dall'endecasillabo. Di endecasillabi regolari, per computo di sillabe e per accenti secondo la tradizione metrica, ve ne sono uno per ognuna delle strofe 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, due nella 2<sup>a</sup> (la strofa più lunga) e due nell'ultima in terzultima e penultima posizione; gli accenti sono in 4<sup>a</sup> o in 6<sup>a</sup> sillaba o in entrambe, laddove in quattro casi (vv. 6, 19, 33-34) l'avvio presenta sillabe dispari accentate:

2            fra larghi colli pensile sull'acque  
6            Salgo vertici aerei precipizi,  
19          altra luce ti sfoglia sopra i vetri  
24          e la ricerca che chiudevo in te  
33          che mi sporga nel cielo da una rupe  
34          e io fingo timore a chi non sa

Se già questa distribuzione appare indicativa, sarebbe riduttivo considerare solo gli endecasillabi giusti. L'unico dodecasillabo, infatti:

8            e la brigata che lieve m'accompagna

e i quattro decasillabi:

13          e paure d'ombre e di silenzi,  
26          in ansia precoce di morire;  
27          e ogni amore è schermo alla tristezza,  
35          che vento profondo m'ha cercato.

nonostante che in tre casi (vv. 26, 35, 8) attacchino con un accento sulla 2<sup>a</sup> sillaba risp. sulla 4<sup>a</sup> nel caso del dodecasillabo, almeno dalla 5<sup>a</sup> risp. dalla 7<sup>a</sup> presentano l'accentazione sulle sillabe dispari, venendosi così a riallineare con l'endecasillabo<sup>3</sup>. È particolarmente significativo come l'ultimo verso (35), posto il 'rientro' di una sillaba a sinistra, si incolonna perfettamente, anche negli accenti secondari, con i due endecasillabi precedenti.

<sup>2</sup> Cfr. F. FORTINI, *Metrica e libertà*, in F.F., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974 (saggio pubblicato dapprima nel 1957), p. 305.

<sup>3</sup> Cfr. *Studi in memoria di E. Coseriu*, a c. di V. ORIOLES (Suppl. di "Plurilinguismo" n. 10, 2003), Udine, Università degli Studi di Udine, Centro Internazionale sul Plurilinguismo, 2004, pp. 215-228. Analoghe corrispondenze in Raboni sono state indicate da F. MAGRO, *La metrica del primo Raboni*, in "Nuova Rivista di Letteratura Italiana" V (2002) 2 [2004], p. 363.

Quanto al novenario, la sua possibile relazione con l'endecasillabo in un regime di metrica non isosillabica è stata discussa recentemente da Magro a proposito di Raboni<sup>4</sup>. In *Vento a Tindari* vi sono due casi di novenario:

3            dell'isole dolci del dio,  
18            e segrete sillabe nutro:

In entrambi i casi l'accentazione non si allinea con quella canonica dell'endecasillabo e da questo punto di vista i due versi devono essere letti piuttosto in rapporto, come si vedrà meglio qui sotto, con i versi brevi precedenti, nella fattispecie 1 e rispettivamente 16-17. Resta il fatto che entrambe le volte il novenario è posto a ridosso di un endecasillabo che a sua volta costituisce l'unico altro verso lungo delle rispettive strofe, con una collocazione specchiata: endecasillabo-novenario nei vv. 2-3, il rovescio nei vv. 18-19. È chiara la funzione di 'ponte' del novenario fra i versi brevi e l'endecasillabo, 'in discesa' o 'in salita'.

Si aggiunga ancora il fatto che in due ulteriori casi due versi brevi, scanditi prescindendo dall'*a capo*, darebbero luogo a un endecasillabo regolare (anche accentualmente):

10-11    onda di suoni e amore,  
          e tu mi prendi  
29-30    dove mi hai posto  
          amaro pane a rompere.

Proprio il "necessario" "legame"<sup>5</sup> di contenuto fra i due vv. 10-11 è stato un punto rilevante intorno a cui si è svolta la discussione sull'interpretazione generale della poesia; ma per ciò vi sarà luogo più opportuno qui sotto. Merita intanto di essere osservata la collocazione dei vv. 29-30 alla fine della quarta e penultima strofa. Per meglio valutarla occorre prima fare un'altra considerazione.

Gli endecasillabi più i versi che gravitano nell'area dell'endecasillabo in forma più o meno coperta o con valenze anche solo parziali risultano alla fine 18, la metà più uno del totale. Il dato quantitativo, rilevante, rafforza la possibilità di un'interpretazione funzionale, che emerge innanzi tutto osservando l'aspetto distributivo. Le strofe 1 e 3 sono caratterizzate entrambe da un unico endecasillabo e un unico novenario 'in appoggio' dell'endecasillabo; i rimanenti versi sono tutti versi brevi. Le due strofe che di volta in volta seguono le due dette presentano dal canto loro, entrambe, una crescita dei versi lunghi – e

<sup>4</sup> MAGRO, *La metrica del primo Raboni* cit., pp. 369-372.

<sup>5</sup> "Effettivamente il verso "onda di suoni e amore" è una bella difficoltà (forse la maggiore) della lirica; forse la necessità di legare al "tu mi prendi" [...]" (MONTALE, cfr. qui sotto).

sono anche quelle che presentano gli endecasillabi intersversali ‘nascosti’. C’è, dunque, una direzionalità, che trova il suo punto di arrivo nell’ultima strofa che, breve come la prima (di 5 versi come quella), ne rovescia il rapporto fra versi brevi e versi lunghi.

D’altro lato tutte le prime quattro strofe terminano almeno con un verso breve (la 2<sup>a</sup>) o con una serie di versi brevi (le altre tre); anzi, i versi più brevi di *Vento a Tindari*, dal senario in giù, si trovano in queste chiuse strofiche (tranne un’unica eccezione al primo verso della terza strofa, con cui dunque si fa combaciare un quadrisillabo, eventualmente scandibile come quinario, alla fine della strofa precedente con un quinario all’inizio della strofa successiva); in connessione con questo tutti gli ultimi versi delle prime strofe, come si vedrà meglio avanti, condividono la sequenza accentuale, pur con aspetti particolari che di nuovo hanno a che fare con le relazioni della 1<sup>a</sup> strofa con la 3<sup>a</sup> e della 2<sup>a</sup> con la 4<sup>a</sup>. La strofa finale, invece, chiude con i tre versi lunghi di cui si è detto, compatti nel loro parallelismo accentuale e che, assai significativamente, risultano da un variazione introdotta dal poeta sul testo originario<sup>6</sup>. Ora, una delle coppie di versi brevi scandibili come endecasillabo si trova appunto nella chiusa della penultima strofa, che condivide quindi da un lato caratteristiche delle chiuse delle strofe precedenti, dall’altro si ricollega, con il suo endecasillabo ‘nascosto’, alla chiusa dell’ultima. È un ulteriore ponte, insieme con quello già considerato – ma questo, pertinente a un livello di strutturazione più alto – fra i versi brevi e i versi lunghi, raggruppati in dipendenza dall’endecasillabo. L’endecasillabo si propone insomma come una sorta di fine metrico – fine metrica e fine metrico – del componimento in esame.

Ci si può chiedere se allora l’istituzionalizzazione del ritmo sia esibita da *Vento a Tindari* come una processualità – uso con questo un termine chiave del pensiero dello studioso a cui è offerto questo modesto contributo –, la quale peraltro avrebbe piuttosto il significato di un ritorno, come sul versante del contenuto all’”assalto” della personificata Tindari (cfr. v. 4) segue, alla fine del percorso disegnato dal componimento, il placarsi del vento (cfr. v. 35) nel risveglio dal sogno (cfr. v. 32), cioè il ritorno alla situazione precedente all’”assalto” (“ritorno” è la parola usata da Quasimodo stesso nell’autocommento: “il vento caduto, Tindari ritorna discernibile, ancora chiara come nella prima evocazione”<sup>7</sup>). Del resto, sul versante del ritmo, questa costruzione (ri-costruzione) della “discernibilità” del verso intorno all’endecasillabo fa parte di una processualità più complessa, nella quale non si perde la singolare analogia con il

<sup>6</sup> Cfr. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 847.

<sup>7</sup> Cfr. N. TEDESCO, *L’isola impareggiabile. Significati e forme del mito in Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 15.

movimento in fasi sul versante del contenuto. Come le considerazioni precedenti guadagnavano il loro fulcro nella chiusa del componimento, non è un caso che si proponga come ulteriore indicatore delle modalità costitutive del metro precisamente l'*incipit* e in particolare il nome trisillabico di Tindari, che, al vocativo, apre il componimento – e ritorna poi solo, come soggetto, nell'*incipit* dell'ultima strofa –, dichiarando già per sola contiguità e continuità di lettura un legame con l'*incipit* assoluto della raccolta quasimodiana nel suo assetto finale, cioè *Ed è subito sera*.

*Ed è subito sera* era, in realtà, già un punto d'arrivo: come terzina finale di *Solitudini* nella raccolta originaria di *Acque e terre*, del 1930, si caratterizzava, rispetto alle strofe precedenti, per la coerenza di una sequenza metrica ternaria che quelle altre strofe dalla seconda in poi esibivano bensì parimenti, ma in modo di continuo spezzato da un altro tipo di passo, binario, perseguito dal canto suo coerentemente nei due versi della prima strofa. Era peraltro un punto di arrivo "barbaro", cioè in certo qual modo tradizionale, se, con Fortini, si considerano le "forme "barbare" come "ormai" (da un certo momento in poi) assimilate alla "metrica tradizionale"<sup>8</sup>. È pur vero che i versi della terzina non sono in alcun modo isometrici, ma proprio la loro scalatura, con la regolare progressiva riduzione, dal primo al secondo verso e dal secondo al terzo, di un segmento costituito da una sillaba accentata e due inaccentate, palesa quello stesso segmento come unità costitutiva, come "piede":

Ognuno sta solo sul cuor della terra  
trafitto da un raggio di sole:  
ed è subito sera.

È opportuno aprire una parentesi: parlare di "o]GNUno sta" come di un dattilo o di "oGNUno" come di un anfibraco o ancora di "ed è SU[bito" come di un anapesto<sup>9</sup> è in larga misura una questione di intendersi: quella terminologia è per la poesia italiana ovviamente solo metaforica o, nel senso più forte che potrebbe avere, allusiva. Tuttavia, se in una metrica isosillabica applicare tale terminologia ha per mero effetto quello di indicare la posizione degli accenti nel verso, nell'ambito di regimi metrici complessivamente anisosillabici occorre valutare le maggiori opportunità descrittive di una scelta piuttosto che di un'altra. In *Vento a Tindari* proprio l'attacco, se vi vedessimo qualcosa di diverso da una sequenza dattilica, comporterebbe l'interpretazione di "TÌN[dari" come di una sorta di piede metrico "degenerato" di cui sarebbe poi da verifica-

<sup>8</sup> F. FORTINI, *Verso libero e metrica nuova*, in Fortini, *Saggi italiani* cit. (saggio pubblicato dapprima nel 1958), p. 318.

<sup>9</sup> Come preferisce fare Magro analizzando Raboni, cfr. *La metrica del primo Raboni* cit., p. 392 e similmente altrove.

re la realtà ritmica; d'altra parte potremmo interpretare "TINdari" come un dattilo e "fra LAR[ghi]" all'inizio del verso successivo come un giambo o ancora poco più sotto "OGgi m'as[sali]" di nuovo come un dattilo e "e ti CHI[ni]" come un anapesto e così via, ma ciò darebbe luogo a una commutazione fra movimento ascendente e movimento discendente difficilmente giustificabile in una tradizione metrica – in stretta dipendenza per questo aspetto dalla struttura accentuale della lingua<sup>10</sup> – che equipara le finali di verso piane, tronche e sdruciole. Viceversa, un'interpretazione della o delle eventuali sillabe fuori accento a inizio di verso come in anacrusi renderebbe queste ultime disponibili per una scansione anche intersillabica<sup>11</sup>, particolarmente efficace in *Ed è subito sera* dove dà luogo a una serie continua di dattili con la prima sillaba in anacrusi per così dire assoluta ("o[GNUno [...]"] e uno spondeo<sup>12</sup> finale, cioè, considerando anche il dattilo precedente, un adonio finale – serrato dall'allitterazione – coincidente con il terzo verso salve le due sillabe iniziali fuori accento (che formano, applicando una sinalefe intersillabica, un dattilo con "SOle" alla fine del secondo verso, come "tra[ffitto]" con "TERra" fra il primo e il secondo).

*Ed è subito sera* ha un antecedente metrico, che aiuta a cogliere il filo di risalita "barbaro", nel *Rosicchiolo in Myrica* di Pascoli:

Per te l'ha serbato, soltanto  
per te, povero angiolo; ed eccolo  
o pianto!  
lo vedi? un rosicchiolo secco.

Moriva sul letto di strame;  
tu, bimbo, dormivi sicuro.  
Che pianto! che fame!  
ma c'era un rosicchiolo duro.

<sup>10</sup> Sulla dipendenza del metro dalla lingua resta un'opera fondamentale, nonostante ogni necessità di revisione, J. KURYŁOWICZ, *Metrik und Sprachgeschichte*, Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1975; tale dipendenza non esaurisce d'altronde la natura del metro, la cui competenza comporta, come nella lingua, aspetti universali che sono stati discussi, con la problematicità richiesta dall'argomento, da R. AMBROSINI, *Metrica e linguistica*, in: *Il verso europeo. Atti del seminario di metrica comparata (4 maggio 1994)*, a c. di F. STELLA, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, Fondazione E. Franceschini, 1995, pp. 17-33; ID., *Linguistica e metrica*, in "Linguistica e letteratura" XX-XXI (1995-1996), pp. 121-139.

<sup>11</sup> Né si trascurerà la maggior "naturalità", nel senso di una "competenza metrica" universalmente intesa, della "successione di tratti forti e tratti deboli" – in quest'ordine –, indicata da AMBROSINI, *Metrica e linguistica* (cfr. n. prec.), pp. 22-23.

<sup>12</sup> Preferisco parlare di spondeo, piuttosto che di trocheo, per ragioni che saranno chiare nel seguito.

Ma ella guardava lunghe ore,  
 guardava il suo bimbo, e morì,  
 di pianto, di fame, d'amore;  
 e ... guarda! il roscchiolo è qui.

“Nonostante la variazione mensurale, il ritmo è di assoluta uniformità: è infatti ininterrottamente dattilico, così che questa poesia si potrebbe anche definire come una serie di 33 piedi dattilici, dei quali il primo è preceduto da una anacrusi monosillabica e l'ultimo è catalettico in una sillaba”<sup>13</sup>. La variazione mensurale – in questo si accresce la pertinenza del confronto – riguarda il terzo verso di ciascuna delle tre strofe, che crescono – mentre, in modo specchiato, i tre versi di *Ed è subito sera* decrescono – ciascuna volta di un dattilo.

La terzina poi diventata *Ed è subito sera* era, nelle originarie *Acque e terre*, finale non solo di un componimento ma anche finale di sezione (in *Primo*); resta finale, ormai scorporata con il titolo a sé stante di *Ed è subito sera*, dell'intera raccolta in *Oboe sommerso* come pubblicato con questo titolo nel 1932 e in *Erato e Apollion* come pubblicati nel 1936; finale poi della sezione *Acque e terre* in *Poesie* del 1938. È con *Ed è subito sera* del 1942 che la famosa poesia cambia radicalmente posizione: da fine diventa inizio nell'ambito della sezione *Acque e terre* (diventando per di più eponima di tutta la raccolta) e è qui che si istituisce per la prima volta la connessione sequenziale fra *Ed è subito sera* e *Vento a Tindari*<sup>14</sup>. Sicché il trisillabo sdrucchiolo “Tindari” dell'avvio risucchia ora la dattilicità di *Ed è subito sera* squadernando la proposta di un'interpretazione metrica – o meglio di un avvio di interpretazione metrica, immediatamente confermata, peraltro, dal cumulo di assonanze che si creano, in particolare in corrispondenza degli accenti metrici, fra il primo verso di *Vento a Tindari* e quello metricamente corrispondente, dei tre decrescenti, di *Ed è subito sera*, cioè il secondo:

Tindari, mite ti so  
Traffitto da un raggio di sole:

*Ed è subito sera* risponde a uno dei due criteri indicati da Mengaldo per una versificazione “basata [...] su “piedi”, cioè a quello (*a*) che prevede “versi

<sup>13</sup> GIANFRANCA LAVEZZI, *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996, p. 282.

<sup>14</sup> Cfr. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., pp. 847, LXX-LXXX. In connessione con queste vicende di collocazione non parrà fuori luogo osservare che *Ed è subito sera*, pur appartenendo al Quasimodo degli inizi, è fra i testi che documentano già il punto finale di sviluppo del “mito verbale” del “cuore della terra”, cfr. *Studi linguistici in onore di T. Bollelli*, Pisa, Pacini, 1974, pp. 194-211; *Le lingue speciali. Atti del Convegno di studi: Università di Macerata 17-19 ottobre 1994*, a c. di R. MORRESI, pp. 105-115 e partic. 108.

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 per iterazione di una cellula o impulso ritmico”; *Vento a Tindari*, tuttavia, non risponde né a questo criterio né all’altro (b), per cui “variabili sono sia la lunghezza sillabica che la consistenza sillabica dei piedi, ma costante è il numero dei piedi, cioè degli *ictus*, di ogni verso”<sup>15</sup>. Come si potrebbe giustificare allora un riannodarsi, nel senso dell’impulso ritmico, di *Vento a Tindari* a *Ed è subito sera*?

Già nel 1958 Fortini sottolineava il fattore della “durata temporale” anche nella metrica contemporanea, nel nuovo contesto poetico in cui la norma poteva essere data da un “isocronismo degli accenti forti”; traendo un esempio da Zanzotto affermava che “le libere sillabe di *la lucente ferma provvidenza* hanno qui [nel componimento citato] la durata medesima e i tre medesimi accenti forti delle sette (o sei, se fossero inserite in una serie di senari) di *e riannoda e sfilà*”<sup>16</sup>. È chiaro che un “isocronismo degli accenti forti” comporta, già al di sotto del verso, in un’analisi per piedi, un isocronismo precisamente dei piedi: è già, questa, una ritmicità, a un livello di articolazione del ritmo in cellule elementari, disponibili a riarticolarsi a un livello superiore, quello del verso. Se tuttavia in testi come sono quelli presi in considerazione da Fortini (la tipologia analizzata è la seconda che avrebbe poi indicato Mengaldo) l’ipotesi di un’isocronia dei piedi può basarsi sulla costanza del numero di accenti forti per verso – o sulla possibilità comunque sia di interpretazioni accentuali in questo senso –, la domanda posta sopra non fa che riproporsi in termini più precisi: su che cosa potrebbe basarsi la stessa ipotesi dove manca, come è il caso di *Vento a Tindari*, un contesto versale di quel tipo?

Anche per altre situazioni si è fatto riferimento alla “durata temporale” e precisamente si è supposta una minor durata, cioè una maggior velocità, della sequenza di due sillabe fuori accento nel caso in cui, nell’endecasillabo, tale velocizzazione compenserebbe una pausa precedente o seguente prodotta dallo scontro accentuale fra due accenti forti<sup>17</sup>. Con questo caso si rimane, comunque sia, ancor più nell’ambito di una metrica a misure versali predeterminate.

<sup>15</sup> Mengaldo cit. da LAVEZZI, *Manuale* cit., p. 301.

<sup>16</sup> Cfr. FORTINI, *Verso libero e metrica nuova* cit., pp. 318, 320.

<sup>17</sup> È un’ipotesi di U. SESINI, *L’endecasillabo: struttura e peculiarità*, in “Convivium” XI (1939), pp. 545-570 ripresa da Nespor e Vogel in un quadro di metrica generativa, cfr. Marina Nespor, Irene Vogel, *Prosodic Phonology*, Dordrecht, Foris, 1986, p. 287-293; M. NESPOR, *Fonologia*, Bologna, il Mulino, nuova ed. 1994 (1ª ed. 1993), pp. 307-308. Un’analoga interpretazione potrebbe essere estesa alla successione di due brevi che tipicamente seguono la cesura nel verso lungo vedico: una realizzazione in accelerando di queste ultime varrebbe a compensazione di una pausa o, all’interno di parola, di una protrazione vocalica (in sanscrito *pluti-*) da considerarsi regolarmente prodotte – il fenomeno, qui, sarebbe strutturale – come conseguenza di uno scontro fra posizioni forti o in 7ª-8ª (nel caso di cesura dopo la 4ª) o in 4ª-5ª (nel caso di cesura dopo la 5ª).

Si possono, tuttavia, seguire alcune indicazioni che vengono dall'interno stesso di *Vento a Tindari*. Facendo un inventario dei piedi della poesia (con le avvertenze sopra fatte) risulta che il dattilo ha, se pur di poco, la maggioranza relativa delle presenze<sup>18</sup>. Tale computo risulta astraendo dal piede, di qualsiasi misura, posto sotto l'ultimo accento forte del verso<sup>19</sup>, mentre, computando an-

<sup>18</sup> I tipi di piede in cui si articola, al livello subversale, la metrica di *Vento a Tindari* sono, oltre al dattilo (Xxx), lo spondeo (Xx) e il peone I (Xxxx). La costituzione di quest'ultimo si giustifica nell'ambito di una posizione che rinunci a considerare inammissibile in italiano uno spazio fra due accenti superiore alle due sillabe, seguendo P.M. BERTINETTO, *Autonomia e relazionalità della metrica*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Cl. di Lettere e filosofia" ser. III, vol. XVIII (1988) 3 [1989], pp. 1389-1390, con rinvio a un suo studio prec.; cfr. inoltre Id., *A proposito di alcuni recenti contributi alla prosodia dell'italiano*, *ibid.*, ser. III, vol. XV (1985) 2, pp. 634-639. Le ricorrenze di Xxxx in *Vento a Tindari* potrebbero essere eliminate solo a patto di ammettere, in un caso, uno spostamento di accento ("SCHERmo ALla tris[tezza"] → "SCHERmo ALLa tris[tezza", v. 26), negli altri, una promozione dell'accento secondario a accento metrico (p. e. "a]Erei PREci[pizi", v. 6), in due dei quali a partire dalla già dubbia realtà di un accento secondario su ultima sillaba di sdrucciola: "PENSile sul[l'acque", v. 2; "TÌNdari se[rena", v. 31 (cfr. L. CANEPARI, *Manuale di Pronuncia Italiana*, rist. emendata della 2ª ed., Bologna, Zanichelli, 2004 [1ª ed. 1992, 2ª ed. 1999], p. 153); ma tale promozione dell'accento secondario a accento metrico appare piuttosto connaturata a una poesia a posizioni accentuali predeterminate o comunque sia fortemente attese (PASCOLI, *La partenza del boscaiolo*: "[...]/da Fiumalbo e Frassinoro/[...]/fruga la tua barba d'oro/[ecc.]"; quanto poi allo spostamento di accento, occorre essere molto cauti anche nell'ambito di una metrica a posizioni accentuali rigide, perché l'infrazione stessa alla norma può svolgerci un ruolo stilistico, come conto di esemplificare in altra sede su testi pascoliani) piuttosto che a una che costituisca dal suo interno la sua norma. Proprio tenendo conto di questo, viceversa, attribuirei un accento metrico alla prima sillaba di "dove" in "dove mi hai", v. 29, non essendoci altro verso in *Vento a Tindari* – tranne eventualmente l'altro che si dirà subito – che non comporti almeno due accenti metrici (si terrà conto anche del forte distanziamento fra "BUio", v. prec., e "POSto"); quanto al v. 22 "sul tuo grembo", unico verso di 4 sillabe in *Vento a Tindari* se con la sineresi di "tuo" secondo la tradizione metrica (cfr. Lavezzi, *Manuale cit.*, p. 34) a un analogo risultato si giungerebbe promovendo un accento secondario eventualmente posto su "sul", ma anche con "TU-o" bisillabico come nella sillabificazione non poetica seguendo GIOVANNA MAROTTA, *Dittongo e iato in italiano: una difficile discriminazione*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Cl. di Lettere e filosofia" ser. III, vol. XVII (1987) 3, pp. 847-887 piuttosto che CANEPARI, *Manuale cit.*, p. 144 (si terrà conto, d'altra parte, nella tradizione metrica italiana stessa, della "diresi di eccezione").

<sup>19</sup> Se si trasponesse in termini di piede la norma della metrica italiana che prevede l'extrametrità delle sillabe che eventualmente seguano l'ultima metricamente accentata, si definirebbe l'ultimo piede come una posizione di neutralizzazione, in cui nella fattispecie si neutralizzerebbe l'opposizione fra spondeo catalettico o 'degenerato' (il piede monosillabico sarebbe, qui, giustificato dal sistema stesso), spondeo e dattilo, la prevalente realizzazione di tale 'aricipiede' (o, volendo essere pignoli, 'aricipodema') essendo quella spondaica. Si ottengono così i seguenti numeri: **spondei**: "LARGhi"; "COLli", 1ª str., v. 2; "CHIni in", v. 5; "SALgo", 2ª str., v. 6; "as]SORto al", v. 7; "SUOni e a]more", v. 10; "TU mi", v. 11; "pa]Ure", v. 13; "do]CEZze un"; "TEMpo as]sidue", v. 14; "MORte", v. 15; "TE i]gnota", 3ª str., v. 16; "o]VE Ogni"; "GIORno af]fondo", v. 17; "se]GREte", v. 18; "ALtra", v. 19; "MIA ri]posa", v. 21; "TUo", v. 22; "chIU]DEvo in", 4ª str.,

che tale segmento di verso in una scansione intersversale, sarebbe lo spondeo a avere la maggioranza relativa<sup>20</sup>; ma ciò significa semplicemente che anche il verso è un livello di organizzazione ritmica sensibile nel componimento, come risulta dalle considerazioni fatte all'inizio: la finale piana del verso, che è l'uscita normale del verso italiano, non è rimessa in gioco nella scansione intersversale al punto di mantenere al dattilo la maggioranza relativa delle presenze (come invece avviene in *Ed è subito sera*, che nella scansione intersversale comporta un unico spondeo nell'ultimo piede; così anche altrove e più estesamente nel Quasimodo di *Acque e terre*, p. e. in *Rifugio d'uccelli notturni*, in cui i versi, peraltro, sono messi pienamente in evidenza dall'isosillabismo:

v. 24; "E Ogni a[more]"; "a]MOre è", v. 27; "a]Maro"; "PAne a", v. 30; "se]REna", 5<sup>a</sup> str., v. 31; "so]Ave a[mico]", v. 32, **tot. 25; dattili**: "TINdari", "MIte ti", 1<sup>a</sup> str., v. 1; "del]L'Isole", "DOLci del", v. 3; "OGgi m'as[sali]", v. 4; "VERTici a[erei]", 2<sup>a</sup> str., v. 6; "VENto dei", v. 7; "bri]GAta che", v. 8; "s'allon]TAna nel[l'aria]", v. 9; "ONda di", v. 10; "MAle mi", v. 12; "i]GNota è la", 3<sup>a</sup> str., v. 16; "SILlabe", v. 18; "LUce ti", v. 19; "VESte not[turna]", v. 20; "GIOia non", v. 21; "ASpro è l'e[silio]", 4<sup>a</sup> str., v. 23; "OGgi si", v. 24; "ANsia pre[coce]", v. 26; "TAcito"; "PASso nel", v. 28; "DOve mi hai", v. 29; "a]MIco mi", 5<sup>a</sup> str., v. 32; "SPORga nel", v. 33; "FINgo ti[more]", v. 34; "VENto prof[ondo]", v. 35, **tot. 26; peoni I**: "PENsile sul[l'acque]", 1<sup>a</sup> str., v. 2; "a]Erei preci[pizi]", 2<sup>a</sup> str., v. 6; "LIEve m'accom[pagna]", v. 8; "D'OMbre e di si[lenzi]", v. 13; "ri]FUgi di dol[cezza]", v. 14; "SFOglia sopra i", 3<sup>a</sup> str., v. 19; "ri]CERca che chiu[devo]", 4<sup>a</sup> str., v. 24; "pre]COce di mo[rrire]", v. 26; "SCHERmo alla tris[tezza]", v. 27; "TINdari se[rena]", 5<sup>a</sup> str., v. 31; "CIElo da una", v. 33; "ti]MOre a chi non", v. 34; "pro]FONdo m'ha cer[cato]", v. 35, **tot. 13**. Vi è infine un caso di scontro accentuale al v. 25: "/d'armoNIA OGgi si", che dà luogo al piede 'degenerato' "NIA", assimilabile a uno spondeo supponendo l'inserimento, volto a risolvere tale scontro, di un "silenzio musicale" "percepito come avere la stessa durata di una posizione metrica" (NESPOR, cfr. qui sopra, n. 17); sul contesto in cui questa situazione metrica si produce nel luogo di *Vento a Tindari* si dirà qui sotto).

<sup>20</sup> Dalla scansione intersversale risulterebbero infatti i seguenti ulteriori piedi: **spondei**: "SO]fra", 1<sup>a</sup> str., vv. 1-2; "preci]PIzi/as[sorto]", 2<sup>a</sup> str., vv. 1-2; "a]MOre,/e", vv. 10-11; "as]SI-due/e", vv. 14-15; "TERra/o[ve]", 3<sup>a</sup> str., vv. 16-17; "nu]TRO:/Altra", vv. 18-19; "not]TURna,/e", vv. 20-21; "MÚta/in", 4<sup>a</sup> str., vv. 25-26; "mori]RE;/E Ogni a[more]", vv. 26-27; "tris]TEZZa/", v. 27; "BUio/", v. 28; "POSto/a[maro]", vv. 29-30; "SA/che", 5<sup>a</sup> str., vv. 34-35; **tot. 13; dattili**: "sul]L'Acque/del[l'isole]", 1<sup>a</sup> str., vv. 2-3; "m'as]Sali/e ti", vv. 4-5; "TRASsi/e pa[ure]", 2<sup>a</sup> str., vv. 12-13; "si]LENzi/ri[fugi]", vv. 13-14; "af]FONdo/e se[grete]", 3<sup>a</sup> str., vv. 17-18; "ri]Posa/sul", vv. 21-22; "TE/d'armo[nia]", 4<sup>a</sup> str., vv. 24-25; "TORna;/so[ave]", 5<sup>a</sup> str., vv. 31-32; "Rupe/e io", vv. 33-34, **tot. 9; peoni I**: "PIni,/e la bri]gata", 2<sup>a</sup> str., vv. 7-8; "m'accom]PAGna/s'allon[tana]", vv. 8-9; "PRENdi/da cui", vv. 11-12; "VETri/nella", 3<sup>a</sup> str., vv. 19-20; "l'e]SIllo,/e la ri]cerca", 4<sup>a</sup> str., vv. 23-24; "DESt/a/che mi", 5<sup>a</sup> str., vv. 32-33, **tot. 6**. Si aggiungeranno altresì i piedi 'degenerati' prodotti dallo scontro accentuale, che ovviamente, nella posizione qui considerata, nella maggioranza dei casi non potrebbe essere risolto da una pausa o "silenzio musicale", ma semmai da una protrazione: "DIO/OGgi m'as[sali]", 1<sup>a</sup> str., vv. 3-4; "L'A RIA/ONda di", 2<sup>a</sup> str., vv. 9-10; "NU TRO:/Altra", vv. 18-19; "mo]RI RE;/E Ogni a[more]", vv. 26-27 (4 in tutto). Si sono esclusi dalla scansione intersversale i segmenti finali e iniziali delle strofe, tenendo conto di quel che avviene in una poesia metricamente 'trasparente' come *Rifugio d'uccelli notturni* (cfr. vv. 6-7, 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> strofa).

In alto c'è un pino distorto;  
sta intento ed ascolta l'abisso  
col fusto piegato a balestra.

Rifugio d'uccelli notturni,  
nell'ora più alta risuona  
d'un battere d'ali veloce.

Ha pure un suo nido il mio cuore  
Sospeso nel buio, una voce;  
sta pure in ascolto, la notte.).

Tenendo conto del peso numerico dei dattili in *Vento a Tindari* non si troverebbe difficoltà a attribuire a tale piede una caratterizzazione temporalmente mediana o neutra (cioè, più precisamente, una durata mediana delle sue unità costitutive), con cui sarebbe in accordo non solo il 'colpo di bacchetta' del vocativo iniziale, ma anche il fatto – la singolarità dell'osservazione non diminuisce le sue *chances* di pertinenza – che al centro esatto del componimento (in mezzo al v. 18), a riempire la posizione di un dattilo si trovi la parola, al plurale, "sillabe". Da tale caratterizzazione del dattilo discenderebbero le speculari caratterizzazioni degli altri due piedi attribuibili all'inventario dei costituenti metrici di questo livello<sup>21</sup>, cioè dello spondeo e del peone I, nel senso rispettivamente di una maggior lentezza<sup>22</sup> e di una maggior velocità. Un'altra indicazione – mi sembra, rilevante – a conferma della giustezza di un'impostazione che insista sul fattore della "durata temporale" anche per un componimento come *Vento a Tindari* viene dal fatto che tutte le attestazioni di peoni I, con un'unica eccezione (v. 30: una su tredici), si trovino in versi lunghi – endecasillabi (vv. 6, 14, 19, 24, 33, 34), decasillabi (vv. 13, 26, 27, 35) e l'unico dodecasillabo (v. 8) –; di più, dei sei peoni I intersversali cinque hanno la loro parte iniziale rispettivamente finale che ricadono all'interno dei versi più lunghi fra quelli lunghi, cioè di endecasillabi (vv. 19, 24, 33) e del dodecasillabo (v. 8), il quale, oltre a avere un peone I, per dir così, completo, ne ha parti di altri due, nella scansione intersversale, al suo inizio e alla sua fine; il rimanente, poi, dei peoni I intersversali (vv. 11-12) ha la sua parte iniziale alla fine di una delle due coppie di versi brevi che, scanditi a loro volta intersversalmente, danno luogo a un endecasillabo (vv. 10-11). Ora, poiché tutto questo non sembra dovuto al caso, la conclusione è che l'impiego del peone I obbedisca a una strategia metrica volta a ridurre la distanza temporale fra versi lunghi e versi brevi.

<sup>21</sup> Cfr. qui sopra, n. 19.

<sup>22</sup> È precisamente per questo che preferisco, con tutta la convenzionalità di queste etichette, chiamare spondeo piuttosto che trocheo la sequenza Xx.

È possibile, a questo punto, procedere a un'analisi metrica più puntuale.

Il novenario che costituisce il 3° verso, contiguo – nella fattispecie, immediatamente seguente – all'endecasillabo che costituisce il 2°, è d'altra parte, come si è già accennato, un duplicato metrico del verso breve iniziale, condividendone l'andamento dattilico, oltre a reiterare con “dolci”, nella stessa collocazione metrica di “mite”, l'ambito semantico di quest'ultimo<sup>23</sup>. L'endecasillabo che sta fra i due:

fra LARghi COLli PENsile sulL'ACque

non presenta, invece, tale andamento o almeno non lo presenta fino alle ultime due sillabe, che nella scansione intersillabica vengono anch'esse a formare un dattilo con la prima sillaba del verso seguente. Una volta assunto, tuttavia, il principio di una diversa velocità dei piedi, è il contenuto che vi si esprime a poter dare una ragione del suo differenziarsi e, anzi, la particolare chiarezza della corrispondenza iconica in questo che è il secondo verso del componimento funge, in certo modo, da indirizzo interpretativo: ai due spondei di “LARghi COLli” – e la serie spondaica si estende nella scansione intersillabica al precedente “SO/fra” –, dove la larghezza fornisce il corrispettivo spaziale della lentezza, secondo un rapporto semantico istituzionalizzato nel lessico italiano (cfr. l'impiego di *largo* e dei suoi derivati in musica), segue, con immediata velocizzazione, il peone I di “PENsile sul[l]'acque”, dove il carattere ‘precipite’ di tale andamento ritmico è confermato da una serie di contesti analoghi nel componimento:

SALgo VERTici aErei precI PIzi, (v. 6)

soAve aMIco mi DESTa

che mi SPORga nel CIElo da una RUpe (vv. 32-33),

a cui si può connettere, per la presenza di una parola formata, nell'antecedente latino, con la medesima preposizione di “precipizi”,

in ANsia preCOce di moRIre (v. 26),

dove la ‘precipitezza’ da spazio-temporale diventa psicologica, determinata dall’“ansia”.

La contrapposizione in contiguità, come nel v. 2, di elementi testuali

<sup>23</sup> Analoga costellazione si ha per l'altro novenario nella 3ª strofa, v. 18, da un lato a ridosso di un endecasillabo (qui, successivo), dall'altro collegato ai due versi brevi precedenti: a quanto si dirà qui sotto si aggiunga che il v. 18 (“e seGREte SILlabe Nutro”) da un lato ripete la fenomenologia sintattica del 17 (“ove ogni giorno affondo”), dall'altro ripete la successione metrica spondeo-dattilo-spondeo del 16 (“A TE iGNOba è la TERra”).

espressivi di un movimento lento e uno veloce o anche di bloccaggio/movimento, fisicamente intesi o metaforici, è frequente nel testo e come nel v. 2 la sequenza accentuale si sovrappone al dettato fungendovi da sorta di glossa metrica. Nel v. 6, ora citato, la velocizzazione è progressiva – spondeo, dattilo, peone I – a partire dalla faticosità di “salgo”. Nel verso 26, ugualmente citato ora, a una progressiva velocizzazione – spondeo (interversale, vv. 25-26: “MUta/in”), dattilo, peone I – segue un immediato rallentamento particolarmente sensibile nella scansione intersversale fra i vv. 26-27, dove il piede ‘degenerato’ prodotto in seguito allo scontro accentuale in corrispondenza della sillaba tonica di “morire” induce, anzi, un effetto di blocco, da cui il ritmo riparte solo a basso regime con i due successivi spondei:

in ANsia preCOce di moRI RE  
E Ogni aMOre è SCHERmo alla trisTEZza;

l’“amore” stesso, si noti, subisce qui una mutazione connotativa, risucchiato com’è nell’area semantica del “morire” (della quale era già comparso nella poesia un rappresentante sostantivale al v. 15, nella casella metrica di uno spondeo, “MORte”)<sup>24</sup>.

Altrove la contrapposizione in discorso dà luogo a quasi-ossimori:

asSORto al VENTo dei Pini, (v. 7)

(spondeo-dattilo)<sup>25</sup>;

e GIOia non MIA riPosa (v. 21)

(dattilo-spondeo-spondeo o, nella scansione intersversale:

e GIOia non MIA riPosa  
sul TUo GREMbo,

un duplice movimento di rallentamento, dattilo-spondeo: “GIOia non MIA ri[posa]” e di nuovo dattilo-spondeo-spondeo: “ri]POsa/sul TUo GREMbo”<sup>26</sup>);

e la riCERca che chiuDEvo in TE (v. 24)

(peone I-spondeo). Un altro caso ancora sarà considerato meglio qui sotto.

A un movimento ‘precipite’ si contrappone, nel contesto della poesia, l’“affondare”, nella forma “affondo” al v. 17:

oVE Ogni GIORno affONdo,

<sup>24</sup> Cfr. anche qui avanti.

<sup>25</sup> La sequenza metrica risulta da un ripensamento del poeta, il cui manoscritto recava: “as-sorto al vento ai pini”, cfr. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 847.

<sup>26</sup> Sulla scansione del v. 21 cfr. qui sopra, n. 18.

dove la particolare pesantezza dei tre spondei<sup>27</sup>, che diventano quattro nella scansione intersversale con il verso precedente, “TERra/o[ve”<sup>28</sup>, è parzialmente alleviata nella scansione intersversale con il verso seguente, che, inserendo il dattilo “af]FONdo/e se]grete”, dà luogo, come ai vv. 21-22 considerati ora, a un complessivo duplice movimento di rallentamento a partire dal v. 16, dattilo-spondeo-spondeo-spondeo: “iGNOba è la TERra/oVE Ogni GIORno af]fondo e di nuovo dattilo-spondeo: “af]FONdo/e seGREte”, con il successivo “SILla-be” di cui si è già detto e che a sua volta precede il piede finale di verso, proseguendo dunque nel medesimo flusso; si noti come “seGREte” abbia analoga collocazione di “chiuDEvo” al v. 24, con uno spondeo formato dalle due sillabe a partire dalla tonica.

Rispetto a “affondo” del v. 17 “profondo” al v. 35 e ultimo è una qualificazione del “vento”, che già era inserito in un dattilo nella sua iniziale attestazione al v. 7; così “profondo” sta a cavallo dei due piedi, dattilo-peone I, che costituiscono una sequenza caratteristica degli ultimi tre versi, poi completata, del resto, da uno spondeo non solo nell’ultimo verso ma anche, intersversalmente, fra il penultimo e l’ultimo (“SA/che”).

Fra il 3° e il 4° verso:

dell’Isole DOLci del DIO,  
OGgi m’asSAlì

la scansione intersversale produce uno scontro non solo accentuale ma anche vocalico che si presta come icona della repentinità dell’ “assalto” che “oggi” (“OGgi m’as[sali”) investe la quiete di un saper prima “mite” l’operatore di quell’assalto. Lo stesso procedimento è impiegato anche in posizione interna di verso, al v. 25, sempre con parola terminante in *-i* tonica seguita da vocale più aperta in giuntura di nuovo con “oggi”:

e la riCERca che chiuDEvo in TE  
d’armoNIA OGgi si MUta<sup>29</sup> (vv. 24-25):

<sup>27</sup> Il fatto che entrambi i contesti in cui compare “ogni” siano spondaici (oltre a questo, cfr. il v. 27 cit. poco sopra: “E Ogni aMOre [ecc.]”) sembra segnalare anche la gravità psicologica dell’iterazione. Sotto la stessa luce si può allora leggere anche la sequenza spondaica del v. 14: “ri-fugi di dol]CEZze un TEMpo asSIdue”, tenendo conto che le dolcezze d’un tempo sono ormai gravi alla memoria che le ripercorre. Che la lentezza/velocità segnali anche la gravità/levità si ricava, all’interno di *Vento a Tindari*, dai numerosi peoni I, uno interno e due intersversali, che insistono sul v. 8: “dei] PIni,/e la briGAta che LI Eve m’accomPAgna/s’ allonTAna [...]”: il verso reca appunto la parola “lieve” al suo centro.

<sup>28</sup> È anche qui notevole l’intervento del poeta, che ha sostituito “ove” a un precedente “do-ve” (cfr. *QUASIMODO, Poesie e discorsi sulla poesia cit.*, p. 847), lasciando invece immutato il “do-ve” del v. 29.

<sup>29</sup> Cfr. qui sopra, n. 19.

qui il cambiamento si esprime lessicalmente (“si muta”), ma il piede ‘degenerato’ prodotto dallo scontro accentuale esprime altresì iconicamente lo spezzarsi di quell’armonia in cui il mutamento si concretizza<sup>30</sup>. Nei vv. 17-18, nei quali intorno allo scontro accentuale intersversale si accumula una quantità di allitterazioni e di assonanze:

e seGREte SILLabe NU TRO:  
ALtra LUce ti SFOLgia sopra i VETri,

non è in gioco un mutamento, ma un’alterità (“altra luce”), mentre in 9-10:

s’allonTAna nell’A RIA  
ONda di SUOni e aMOre,

dove alla fine di 9 si trova ancora una sequenza *-ia* ma qui con *i* non accentata, che dunque si colloca a destra dello scontro accentuale intersversale, in sinalefe con “onda” che condivide con “oggi”<sup>31</sup> la forma sillabica e la vocale velare media iniziale, riecheggiata per di più dalle ulteriori due vocali toniche del verso, la configurazione metrica dà rilievo all’ “onda” che si rompe e che, dopo un dattilo (“ONda di”), va a spengersi nei due successivi spondei, iterati al volgere di verso:

ONda di SUOni e aMOre,  
e TU mi PRENdi.

Il “legamento”<sup>32</sup> fra questi due versi, i quali, come si è detto, formano insieme un endecasillabo regolare, può restare anche sul versante del contenuto senza che occorra accogliere, con Pugliatti, il passaggio dall’evocazione di Tindari a quella di una creatura femminile: l’amore che pervade la “brigata” si estende al rapporto fra Tindari, che proprio con questo viene personificata, e il poeta<sup>33</sup> e questa estensione si iscrive nel particolare legame dello spondeo

<sup>30</sup> Nei due versi successivi a questo, 26-27:

in ANSia preCOce di moRI RE;  
E Ogni aMOre è SCHERmo alla trisTEZza,

lo scontro accentuale intersversale agisce su un materiale fonetico assai simile a quello coinvolto nello scontro accentuale interno di 25, per la vocale tonica del piede ‘degenerato’, che è anche qui *i*, e la stretta vicinanza fonetica fra “oggi” e “ogni”.

<sup>31</sup> E con “ogni”, cfr. n. prec.

<sup>32</sup> Cfr. qui sopra, n. 5. La questione è riepilogata da TEDESCO, *L’isola impareggiabile* cit., pp. 12-19, di cui si accolgono le conclusioni.

<sup>33</sup> Rispetto alla scansione in piedi l’accentazione di “tu” è comportata proprio dalla correlazione, istituita in questo modo, fra la “brigata” e Tindari.

“TU mi” con i due di “SUOni e aMOre”; ma la concitazione del “prendere” può poi esprimersi nella maggiore energia della forma verbale che segue “tu mi” una volta che dalla scansione intersillabica emerge una continuità accentuale fra “PRENdi” e le due sillabe iniziali atone del verso ancora successivo:

e TU mi PRENdi  
da cui MAle mi TRASSi,

che chiarisce il “prendere” come un subitaneo – metricamente, si passa senza mediazione dal ritmo degli spondei a quello del peone I intersillabico – “riprendere”, dopo la scelta dell’allontanamento fatta dal poeta (“tu [...] da cui [...] mi trassi”).

Ai vv. 5-6:

OGgi m’asSAlì  
e ti CHInì in CUOre.

“m’assali” e “ti chini” sono nello stesso tempo antinomici e consequenziali; ma l’invenzione verbale quasimodiana attribuisce, ‘irrazionalmente’, l’effetto del “chinarsi” alla stessa che ha scatenato l’assalto, cioè Tindari. Il fatto è che Tindari svolge un doppio ruolo, quello della Tindari attuale, meta della gita del poeta, e quello della Tindari memoriale, estesa peraltro metonimicamente all’intera isola, interiorizzata al punto di diventare parte del poeta stesso: è alla luce di questo doppio ruolo che si risolve l’apparente – lo si può dire – irrazionalità dell’espressione. Il doppio dattilo – il secondo dei quali intersillabico (“OGgi m’asSAlì/e ti”) – e il seguente doppio spondeo – il secondo dei quali realizzazione del piede ‘neutro’ finale di verso (“MAle mi TRASSi”) – restituiscono iconicamente nel rallentamento il processo “assalire” → “chinarsi”.

Il doppio spondeo alla chiusa della 1<sup>a</sup> strofa costituisce il punto di partenza di un articolato complesso di relazioni parte delle quali svolge una spiccata funzione costruttiva. Con un doppio spondeo termina anche la 3<sup>a</sup> strofa:

sul TUo GREMbo. (v. 22),

che per di più pone in evidente relazione colonnare “grembo” con “cuore” alla fine della 1<sup>a</sup> strofa; è altrettanto evidente la connessione semantica fra “ti chini” e “riposa” nel precedente e penultimo verso della 3<sup>a</sup> strofa, che favorisce la messa in evidenza del doppio spondeo anche in 21 – o, nella scansione intersillabica, del duplice movimento di rallentamento in quei due versi di cui si è già fatta parola. Con un piede spondaico in penultima posizione terminano anche le strofe 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, ma alla serie spondaica che parte in entrambi i casi dalla chiusa del verso precedente, di quattro spondei complessivi nella 2<sup>a</sup>:

[...] dol]CEZze un TEMpo asSIdue  
e MORte [d’anima. (vv. 14-15),

di tre nella 4<sup>a</sup>:

[...] POSto  
aMAro PAne a [rompere. (vv. 29-30),

segue, di nuovo in entrambi i casi e diversamente dalla 1<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> strofa, una realizzazione del piede finale come dattilo (“D’Anima” risp. “ROMpere”). Si ricavano così nuovi elementi che confermano le relazioni strutturali fra le prime due stanze dispari fra loro e le due stanze pari, che certo non escludono un tessuto connettivo anche fra 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> e rispettivamente 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, come mostra la relazione semantica anche qui palese fra “cuore” (1<sup>a</sup>) e “anima” (2<sup>a</sup>) e quella, meno palese ma pur sempre sensibile, fra “riposa” e “posto” alla fine dei penultimi versi di 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>. Si è già accennato d’altra parte anche alla funzione di passaggio svolta dalla 4<sup>a</sup> strofa verso la 5<sup>a</sup> e ultima, confermata ora dalle due sdruciole simili nella conformazione sillabica a cavallo delle due strofe (“ROMpere - TINDari”) e da ancora altre ricche assonanze fra gli interi versi in cui le due parole sono comprese, che si dispongono in conformità a un rapporto di cerniera:

aMAro PAne a ROMpere.  
TINDari seREna TORna; (vv. 29-30):

si noti il rovescio “[...]ane (a) r[...]”/[...]rena [...]” al centro (e in generale  $a \rightarrow o$ ,  $a \rightarrow e$ ,  $a \rightarrow o-e-e$  /  $i \leftarrow a$ ,  $i \leftarrow e \leftarrow a$ ,  $o \leftarrow a$ ) e l’alternanza  $m-p/n-t-d$  sul comune ‘pedale’ di  $r$ . Alla funzione di cerniera svolta dal v. 31 rispetto all’ultimo verso della strofa precedente se ne sovrappone, d’altro lato, una di cornice rispetto alla strofa di cui il verso fa parte: se la strofa – e l’intera poesia – termina (v. 35) con la sequenza peone I-spondeo (“pro]FONdo m’ha cerCAto”) – preparata da 34 in scansione intersversale (“ti]MOre a chi non SA/che”) e da 33 in finale assoluta (“CIElo da una Rupe”) – è precisamente questa sequenza con cui la strofa inizia: “TINDari seREna” (si noti altresì “TINDari”, 1° verso – “pro]FONdo”, ultimo). La rilevata ‘irregolarità’, se così possiamo chiamarla, di un peone I in un verso breve trova così la sua ragione strutturale.

Il doppio spondeo alla fine della prima strofa:

e ti CHIIni in CUOre. (v. 5)

conosce nella poesia un’altra linea di diffusione, che, se è meno rilevante dal punto di vista strutturale, non per questo è meno clamorosa: cinque versi sotto (v. 10):

onda di] SUOni e aMOre,

all’interno del medesimo segmento metrico, esibisce la rima più canonica (insieme con un’altra rima, imperfetta, fra “chini” e “suoni”, oltre a “ti”/“di”). Né la cosa finisce qui, perché lo stesso segmento metrico, la stessa parola “amore”

in rima finale di segmento e un'analogia rima imperfetta precedente ritornano più a distanza al v. 27:

E Ogni aMOre è [schermo alla tristezza,

dove, come si è già rilevato, "amore" è contestualizzato con "morire" e dunque si giustifica come membro anche dell'altro canonicissimo binomio – questo, basato sull'assonanza, mentre il primo sulla rima –, "amore" e "morte", la quale era già comparsa, puntualissima, all'interno di un analogo sequenza spondaica – questa volta intersversale –:

[...] as]SIdue  
e MORte [...] (vv. 14-15)<sup>34</sup>.

Mi sembra che lo scorrere sul filo del rasoio di tali associazioni abbia un senso poetico se riscattato o sublimato, come in effetti è, in una sonorità che lo sovrasta o, sinesteticamente, in quella "musicalità" a cui Quasimodo stesso attribuiva la fama di *Vento a Tindari*<sup>35</sup>.

Come si arriva a questa 'musicalità'? Alla domanda potremmo tentare una risposta, tirando le fila del discorso svolto, in questo modo: il punto di partenza – e, insieme, il livello più basso di articolazione del ritmo –, su cui si innesta il processo di (re)istituzionalizzazione versale – al livello di articolazione superiore – come movimento verso l'endecasillabo, è anch'esso, in realtà, un processo, attraverso cui un sistema di tipo "barbaro" messo in crisi dal venir meno di una giustificazione isometrica esterna ritrova dall'interno tale giustificazione, per opera di strategie volte a restituire identità ritmica alle unità metriche, in modo da renderle in particolare atte a essere reimpiegate in un ruolo strutturante, riqualificando il fattore ritmico entro il *cuore* costruttivo della poesia.

<sup>34</sup> E cfr. ancora, sul filo e del ritmo e dell'assonanza, v. 30: "aMAro PAne a ROMpere".

<sup>35</sup> Cfr. S. QUASIMODO, [Note su alcune poesie]. *Vento a Tindari*, in QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* cit., p. 976.