

PIETRO G. BELTRAMI

Povert  pubblica e private ricchezze,
disse Catone: chi dunque difender 
di questi rammolliti il bene comune?
Quel bischero del Beltrami con la sua metrica?
O, poich  il sangue non   acqua, Cesare,
nipote ennesimo d'Enea,
da cui tutti discendono coloro
che impugnano la gallina dello Stato? . . .

GLI STRUMENTI DELLA POESIA

IL MULINO

LA METRICA LIBERA MODERNA

§ 291. L'affermazione del verso libero, con le discussioni che l'hanno accompagnata, non è questione puramente tecnica, ma tocca profondamente le ragioni e la natura della poesia. Nelle sue diversissime forme, il verso libero si è costruito culturalmente dall'interno del mutamento della poesia in tutti i suoi aspetti, motivato a sua volta dai grandi cambiamenti del mondo, e in opposizione con tutto ciò che la poesia era e rappresentava prima di questi cambiamenti. Forse per questo, a più di un secolo dalla sua affermazione, sembra ancora difficile descriverlo se non in termini di ciò che esso 'non è' rispetto alla metrica tradizionale.

Il verso libero in fondo non è un verso, si legge in un libro di teoria e divulgazione metrica del 1970 che ha avuto una notevole importanza, *La versification* di Pierre Guiraud: «la forma libera di tanti poeti moderni costituisce una prosa lirica cadenzata e non un verso misurato». È sperabile che il lettore di questo libro si convinca che ciò non è vero, ma non è questo ora il punto rilevante. Importante invece è il fatto che dal punto di vista della percezione culturale del verso libero le sue origini e la sua natura sono in effetti intimamente legate con la prosa.

§ 292. Il 'limite' cui tende il verso libero, in quanto 'liberazione' della poesia dalla 'prigionia' del metro, è la *poesia in prosa*, che si afferma in Francia con i *Petits poèmes en prose* di Baudelaire; linguaggio poetico a pieno titolo, nel procedimento per immagini, nella costruzione del discorso, nello stile, ma nel quale manca il verso. Un altro poeta di grande importanza per il verso libero, l'americano Walt Whitman, porta al successo con i *Leaves of Grass* (prima ed. 1855) un genere di poesia che rifiuta ogni regola metrica e vuol essere 'prosa in versi' e 'verso in prosa', al modo della

poesia della Bibbia (questa, che nelle parti 'poetiche' in lingua originale segue le regole della metrica ebraica, ha attraversato la storia della cultura occidentale nella traduzione latina, nella quale, come a maggior ragione nelle ulteriori traduzioni nelle lingue moderne, si presenta come prosa divisa a modo di versi; lo notava per es. Dante nel *Convivio*, I VII 14-15, osservando che la traduzione ha cancellato i primitivi tratti poetici).

§ 293. Antecedente illustre del verso libero italiano sono le traduzioni di canti illirici e greci pubblicate da Niccolò Tommaseo nel 1841-42, scritte in prosa, ma riproducendo con il rigo di prosa la divisione in versi dell'originale, e poi anche con una libera configurazione ritmica, e con pause che l'a capo non previsto dalla prosa rende comunque significative; lo notava Pascoli nella lettera *A Giuseppe Chiarini*: «versi no, prosa nemmeno. Forse l'uno e l'altro?». Altro testo importante per gli inizi della metrica libera in Italia sono i *Semiritmi* di Luigi Capuana, del 1888, l'anno alla fine del quale Gustave Kahn enuncia in Francia i principi del verso libero. Capuana vi scrisse nella presentazione «Al sempre e sempre benevolo lettore»:

... con un po' di attenzione e di buona volontà, avrei potuto, anch'io, metter insieme dei ritmi, come tant'altri, e non sarebbe stato un miracolo. Ma ho detto: pubblicandosi tuttodi parecchi volumi di versi dove c'è poca o punta poesia, non sarebbe, per lo meno, una cosa bizzarra un volume di componimenti poetici con pochi o punti versi?

E l'ho tentato, fidando nel proverbio: chi tenta non nuoce.

Il primo nucleo dei *Semiritmi* era stato pubblicato nel 1882 sul «Fanfulla della Domenica» con la finzione che si trattasse di traduzioni da un poeta danese mai esistito se non nella fantasia di Capuana; i testi erano lì scritti di seguito come prosa, ma le divisioni in versi del fantomatico originale erano segnalate da trattini. Sotto un certo punto di vista, insomma, era il rovescio parodistico dell'operazione di Tommaseo: promozione, ma quasi per così dire involontaria, della prosa a poesia, o almeno a verso, questa volta non tanto con l'intento di dare una forma, che parve a Tommaseo l'unica possibile, ad una poesia straniera in italiano, ma con

intento giocosamente distruttivo. Tuttavia lo stesso Capuana, rispondendo nel 1909 a una famosa inchiesta di Marinetti sul verso libero, rivendicava il proprio ruolo di iniziatore, sovrapponendo a questo concetto il nome da lui prima usato di 'semiritmo': «Ho fatto io, il primo in Italia, il tentativo di introdurre il 'semiritmo', e senza nessun'intenzione di imitazione straniera».

§ 294. Nelle *Laudi* (*Maia, Elettra, Alcyone*, 1899-1903; *Merope*, 1911-12), che presentano lo sviluppo compiuto della metrica dannunziana, accanto alle forme tradizionali (terza rima, endecasillabo sciolto, endecasillabi e settenari a schema libero, saffica rimata e non rimata, sonetto, canzone petrarchesca regolare e irregolare), un numero significativo di testi presenta una versificazione in cui l'isosillabismo non ha più un ruolo determinante, e la misura sillabica, pur mantenendo una certa regolarità, è un punto di riferimento al quale il verso aderisce per approssimazione, oscillando senza una regola fissa, e cercando il proprio ritmo al di fuori di uno schema predefinito. Questa libertà metrica tende però ad esercitarsi entro strutture definite, fondate su rapporti numerici. La *Laus vitae* per es., in versi che oscillano liberamente intorno ad una base di 9 sillabe, con rime ugualmente libere, ostenta questi rapporti numerici in dichiarazioni interne al testo: 400 strofe di 21 versi divise in 21 canti («a simiglianza d'un tempio / quadrato cui demmo per ogni / lato cento argute colonne», 7900-2; «Tre volte sette: la strofe / qual triplicata sampogna / di canne ineguali risuona / con l'arte di Pan meriggante», 7918-21). Altri testi, 'odi' o 'canzoni', manifestano strutture strofiche rigorose, pur nella libertà di misura dei versi: per es., in *Elettra, A Dante*, 11 strofe di 11 versi distinti in 'lunghi' (L) e 'brevis' (b), secondo lo schema LLLbLLbLLLb.

§ 295. *Verso libero*, invece, significa rifiuto di ogni struttura definita, con un gesto polemico (che oggi non ha più ragione di essere tale) di rifiuto nei confronti della tradizione metrica e soprattutto poetica. Perciò, nonostante l'influsso profondo della poesia dannunziana sulla lingua e sulla metrica della poesia del Novecento, la prima elaborazione del verso libero «passa anche, e si potrebbe dire prima di

tutto, attraverso la rivolta antidannunziana di Lucini e dei Crepuscolari» (Pazzaglia). Esiti estremi della 'liberazione metrica' del primo Novecento sono da un lato le 'parole in libertà' di Marinetti e dei futuristi, dall'altro la poesia in prosa. Nelle 'parole in libertà' l'uso intensivo dei differenti corpi tipografici (maiuscoli, grassetto, corsivi e loro combinazioni), unito alla demolizione delle strutture sintattiche, fa uscire la poesia dai limiti della metrica, per diventare arte visiva o spartito per un'esecuzione. La poesia visiva vera e propria è per es., in Francia, quella dei *Calligrammes* di Apollinaire, poesie che giocano sulla disposizione delle parole sulla carta, ottenendone dei disegni: 'calligrammi' si incontrano anche nei *Derniers Jours* di Ungaretti. La simbiosi della poesia con altre arti, che qui si esprime in una forma di antica tradizione, risalente ai greci alessandrini, si continua nel secolo con le vicende della cosiddetta 'poesia concreta'. Si tocca qui un problema che non è di metrica, ma di estetica, quello dei limiti della poesia rispetto a ciò che non è poesia; un problema che si ripropone con la poesia in prosa, genere appartenente alla cultura francese (Baudelaire, Rimbaud), per il quale in Italia si possono citare ad esempio i *Canti orfici* di Campana, nei quali poesia in versi e poesia in prosa si alternano. Quella della poesia in prosa non è però in Italia una linea vincente: l'aspetto visivo della versificazione, l'aspetto grafico con gli altri fenomeni di organizzazione della pagina, è in effetti l'aspetto più persistente e generale nell'elaborazione della poesia libera. Che poi ciò che si dichiara visivamente 'verso' sia (nell'intendimento degli autori, nella ricezione del pubblico) verso, prosa, verso prosastico o prosa ritmica, è questione più complessa, che si pone in modo diverso a seconda degli autori e degli ambienti poetici.

§ 296. Dopo tutto quello che si è detto, parlare di una 'grammatica' del verso libero, analoga a quella esposta sommariamente per le forme regolari della tradizione, sarebbe una contraddizione in termini. È difficile anche ridurre a una semplice descrizione ordinata un campo così ampio di forme possibili ed effettivamente sperimentate. Ci si limiterà perciò ad accennare ad alcuni punti da tenere presenti per un esame dei testi dal punto di vista metrico.

La metrica libera del Novecento non è affatto priva di forme di regolarità; ma bisogna osservare come primo punto che il concetto di 'verso sbagliato', che già richiede un forte senso storico per essere impiegato nella versificazione tradizionale, in quella libera non ha alcun significato. Non solo 'verso libero' è di per sé un concetto negativo ('libero dalla norma', 'senza norma'), ma la liberazione dalla norma metrica colpisce nel Novecento anche le forme tradizionali, quando vengono riprese. Anzi l'unica norma enunciabile, che accomuni tutte le più svariate forme della versificazione libera, è forse quella secondo la quale il verso 'non può' essere del tutto regolare, se non 'per caso': sembra fondamentale al verso libero una tensione tra la regolarità della segmentazione del discorso (nel senso che ogni segmento identificato è un verso allo stesso titolo), e l'irregolarità istituzionale dei segmenti di discorso, cioè dei versi. Questa tensione interna al testo è però significativa anche e forse soprattutto perché corrisponde ad una tensione culturale, storica, fra la poesia che si definisce libera e la tradizione poetica che esprime le norme, tutt'altro che dimenticate, nei confronti delle quali si esercita questa libertà.

§ 297. La poesia del Novecento non abbandona del tutto le forme metriche tradizionali, ma ne fa un uso critico, interponendo una distanza fra sé e il metro regolare risuscitato per essere anche negato, con voluti stravolgimenti ed errori. Si può fare l'esempio della *terza rima* delle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini, modellata piuttosto sui poemetti di Pascoli che non sull'esempio dantesco: il metro è una base dalla quale Pasolini si allontana liberamente, sia variando la misura del verso, sia sostituendo la rima con assonanze e introducendo versi irrelati, ottenendo infine una forma del tutto nuova. Si veda l'inizio:

Non è di maggio questa impura aria
che il buio giardino straniero
fa ancora più buio, o l'abbaglia

con cieche schiarite . . . questo cielo
di bave sopra gli attici giallini
che in semicerchi immensi fanno velo

alle curve del Tevere, ai turchini
 monti del Lazio . . . Sponde una mortale
 pace, disamorata come i nostri destini,

tra le vecchie muraglie l'autunnale
 maggio. In esso c'è il grigiore del mondo,
 la fine del decennio in cui ci appare

tra le macerie finito il profondo
 e ingenuo sforzo di rifare la vita;
 il silenzio, fradicio e infecondo . . .

§ 298. Un altro caso è quello del *sonetto*, forma onnipre-
 sente nella tradizione italiana, e oggetto di nuove sperimenta-
 zioni 'critiche' nella poesia più viva del Novecento: si veda-
 no i numerosi sonetti di Caproni, o quelli del *Galateo in*
bosco di Zanzotto, o quelli di Raboni (che rifà tanto il sonet-
 to di endecasillabi, quanto il sonetto minore). O si consideri
 questo sonetto di Betocchi (da *L'estate di San Martino*, PN.,
 p. 604):

A	Guarda questi begli anemoni colti	
B	l'altra sera ai colli di Settignano,	
B	alcuni viola, altri più chiari; erano	
A	mezzi moribondi, così sepolti	
C	quasi, fra le tue mani, quasi emigrati	5
B	di là, tra le cose che si ricordano,	
B	e invece, vedili, come pian piano	
C	si son ripresi, nell'acqua; esaltati	
D	da una mite speranza di rivivere	
E	si ricolorano su dal corrotto	10
D	gambo che la tua forbice recise;	
E	fan come noi, si parlano nel folto	
D	della lor famigliola, e paion dire	
E	molto del breve tempo, molto, molto.	

È 'quasi' un sonetto, con irregolarità calcolate nell'uso delle
 rime: le quartine alludono al tipo ABBA ABBA, ma lo varia-
 no in ABBA CBBC, e le rime B sono tecnicamente, due
 volte, per l'occhio (*SettignANO: èRANO, ricòrdANO: piANO*);
 le terzine DED EDE alludono al tipo CDC DCD, ma la

rima D è tutta risolta in assonanze (*rivIvEre: recIsE: dIrE*), la
 rima E lo è nel rapporto fra il v. 10 e i vv. 12-14 (*corrOttO:*
FOLTO: mOLTO).

I versi sono endecasillabi, ma di questi sono canonici i
 vv. 3 (4^a-8^a-10^a, con dialefe *chiari* ^v*erano*), 8 (4^a-7^a-10^a), 9, 11,
 13, 14 (6^a-10^a), 12 (4^a-6^a-10^a); 7 e 10 sono del tipo 'rolliano';
 1, 2, 4, 6 hanno l'accento principale sulla 5^a (e altri accenti
 variamente disposti); 5 fino al secondo *quasi* è un endecasil-
 labo regolare con accento sulla 6^a e poi sull'8^a, ma nel finale
 cresce di una sillaba. In altre parole, 1, 2, 4, 6 sono devianti
 dal tipo canonico per la posizione degli accenti, 5 per il
 sillabismo.

§ 299. Si può avviare così, con qualche sommaria indi-
 cazione, una 'tipologia negativa' delle forme del verso libe-
 ro, che va dalle forme più prossime alla tradizione a quelle
 da essa più remote.

Nella metrica di Montale (che Contini definisce 'mode-
 ratamente libera') sono frequenti gli endecasillabi regolari, e
 accanto ad essi sono frequenti i versi che appaiono chiara-
 mente alterazioni dell'endecasillabo. Nell'esempio seguente
 (l'inizio della seconda parte di *Notizie dall'Amiata*, dalle
Occasioni) si possono segnare in corsivo, per esercizio, i punti
 del verso che 'compromettono' la forma dell'endecasillabo:

E tu seguissi le fragili <i>architetture</i>	
annerite dal tempo e dal carbone,	
i cortili quadrati che hanno <i>nel mezzo</i>	
il pozzo profondissimo; <i>tu</i> seguissi	
il volo infagottato degli uccelli	5
notturni e in fondo al borro <i>l'alluccioliò</i>	
della Galassia, la fascia <i>d'ogni</i> tormento.	
Ma il passo che risuona <i>a lungo</i> nell'oscuro	
è di chi va solitario e <i>altro</i> non vede	
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.	10

I vv. 2 e 5 sono endecasillabi regolari; 8, se ci si spinge
 a una dialefe *risuona* ^v*a lungo*, è un settenario doppio; 10 è
 un senario + settenario, irriducibile al ritmo, anche defor-
 mato, dell'endecasillabo.

§ 300. Altri testi presentano una vera e propria libera

polimetria; si veda per es. *Piccolo testamento* di Montale, nella *Bufera*, in cui tutte le misure sono confrontabili con misure tradizionali più o meno comuni (i corsivi segnalano i punti di alterazione degli endecasillabi):

Questo che a notte balugina	[ottonario di 1 ^a -4 ^a]
nella calotta del mio pensiero	[doppio quinario]
traccia madreperlacea di lumaca	[endecasillabo]
o smeriglio di vetro calpestato,	[endecasillabo]
non è lume di chiesa o d'officina	[endecasillabo]
che alimenti	[quadrisillabo]
chierico rosso, o nero.	[settenario]
Solo quest'iride posso	[ottonario di 1 ^a -4 ^a , o anche di 3 ^a]
lasciarti a testimonianza	[ottonario di 2 ^a]
d'una fede che fu combattuta,	[decasillabo di 3 ^a -6 ^a]
d'una speranza che bruciò più lenta	[endecasillabo]
di un duro ceppo nel focolare.	[doppio quinario]
Conservane la cipria <i>nello</i> specchietto	[endecasillabo ipermetro]
quando spenta ogni lampada	[settenario]
la sardana si farà infernale	[decasillabo di 3 ^a -7 ^a]
e un ombroso Lucifero scenderà su una prora	[doppio settenario]
del Tamigi, del Hudson, della Senna	[endecasillabo]
scuotendo l'ali di bitume semi-	[endecasillabo]
mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora.	[endecasillabo]
Non è un'eredità, un portafortuna	[endecasillabo]
che può reggere all'urto dei monsoni	[endecasillabo]
sul fil di ragno della memoria,	[doppio quinario]
ma una storia non dura <i>che</i> nella cenere	[endecasillabo ipermetro]
e persistenza è solo l'estinzione.	[endecasillabo]
Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato	[endecasillabo]
non può fallire nel ritrovarsi.	[doppio quinario]
Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio	[endecasillabo]
non era fuga, l'umiltà non era	[endecasillabo]
vile, il tenue bagliore strofinato	[endecasillabo]
laggiù non era quello di un fiammifero.	[endecasillabo]

§ 301. Sono riconducibili in astratto a forme di polimetria tutti i testi in versi liberi in misure inferiori alle 11 sillabe, per i quali, presi uno per uno, è sempre possibile un confronto con i versi regolari; la libertà riguarda a rigore l'accentazione non regolare o non necessariamente regolare delle misure e la loro alternanza. Non è detto però che sia questa la definizione più pertinente; per es. nel caso della versificazione dell'*Allegrìa* di Ungaretti, conterà di più osservare come

essa sia scandita per unità di ritmo e insieme di significato, fino al limite estremo, frequentemente toccato, del 'verso-parola'. Per es., *Nostalgia*:

Quando
la notte è a svanire
poco prima di primavera
e di rado
qualcuno passa

Su Parigi s'addensa
un oscuro colore
di pianto

In un canto
di ponte
contemplo
l'illimitato silenzio
di una ragazza
tenue

Le nostre
malattie
si fondono

E come portati via
si rimane.

§ 302. Non riconducibili alle misure tradizionali, se non (e non sempre) per addizione di misure, sono i versi lunghi, per es. questi di Sanguineti (da *Laborintus*, I):

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio
corpo

immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
noi che riceviamo la qualità dai tempi

tu e tu mio spazioso corpo
di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto
sistemica costruzione in ferro filamentoso lamentoso . . .

Una forma catalogabile di verso lungo è il cosiddetto 'verso-frase'; misure e ritmo sono variabili, ma, *tendenzial-*

mente, ogni verso corrisponde ad una frase o termina con un limite sintattico forte. Per questo tipo di versificazione si può citare Jahier, *Con me II* (1-9):

Vogliono sempre impedirmi di essere triste;
ma se è la mia sola gioia essere triste:
 cresce solo piangendo
questa gemma d'albero che volete asciugare.

1000 pagine di polemica in una poesia:
ora che ho vinto nell'anima posso perdere nella storia.

C'è un'azione nella mia vita per cui mi stringo la mano;
ma se la dico non mi potrò stringer più la mano.

Nulla mi rifiuterà d'esistere se credo terribilmente.

Il limite fra il verso frase e la poesia in prosa è talvolta incerto; in altri testi di Jahier l'ampliamento del verso dà luogo a poesie di struttura volutamente ambigua tra verso e prosa, per es. la *Canzone per arrivare alla fine del mese* (di cui si cita l'inizio):

O voi scarpe annuali, scarpe uniche, fate l'ultimo sforzo.

Grande fu la tristezza, dopo la terza risolutura, di rimandare senza nulla il ciabattino nero. Che socchiudeva l'uscio dell'ufficio con tanto rispetto. E per reclamare il suo salario chiedeva se avevo nulla da comandare.

Beati i ricchi che se non pagano il lavoro hanno la coscienza tranquilla.

Certamente mi stringe il cuore il viso denutrito e il pensiero dell'ultimo ritaglio di cuoio in molle nella zangola: e la scarpa d'un altro ferma finché io non pago.

§ 303. Per certi tipi di verso libero si può parlare di *verso accentuativo*: un verso la cui struttura si fonda non sul numero delle sillabe, ma sul numero degli accenti (versi in cui è costante il numero degli accenti), o su moduli accentuativi costanti o comunque ben riconoscibili. Per il primo caso si può citare il verso dei *Poemi lirici* di Bacchelli, fondato sulla misura di quattro accenti (come dichiara il poeta stesso); ogni verso contiene quattro parole o gruppi fonetici accentuabili, mentre il numero di sillabe è variabile. Per es. *In città* (PN., p. 351):

Collerico, melanconico, sensuale, superbo,
colmi i cinque sensi e il mio carico umano;
il conto delle giornate normali dà questa somma,
venendo la sconsolata ed immonda tristezza
la riconoscevo senz'esitare. E me n'andavo pei quartieri
dov'è impronta del denaro corrente, affissioni . . .

L'altro tipo è quello per es. del verso di Palazzeschi, in cui sono allineati gruppi di tre sillabe costantemente atonica-atona, in numero variabile secondo i versi; a seconda della lunghezza del verso, gli accenti sono perciò sulla 2^a-5^a-8^a-11^a . . . Per es. l'inizio di *riflessi* (PN., p. 67):

Rasentano piano gli specchi invisibili
avvolti di nebbia,
non lasciano traccia nell'ombra,
gli specchi non hanno riflessi,
non cade su loro dell'ombra una macchia,
neppure la macchia dell'oro.
Un raggio vien fuori dal centro
di luce giallastra . . .

Questo ritmo deriva dalla fortuna e dalla persistenza nella memoria poetica del novenario pascoliano con accenti di 2^a-5^a-8^a, che ha lasciato traccia, in forma più o meno visibile, in molti poeti del Novecento.

In modo analogo si può descrivere il verso di *Lavorare stanca* di Pavese, in cui si allineano gruppi di tre sillabe con la terza tonica (anziché la seconda), in serie di 4 (versi di 13 sillabe), ampliabili a 5 o 6 (versi di 16 o 19 sillabe). Su questa base si innestano variazioni ritmiche che risultano, per contrasto, particolarmente sensibili (si avverta che questo non è l'unico modo di descrivere il verso di Pavese). Si veda per es. l'inizio di *Donne appassionate* (in corsivo i punti di variazione ritmica):

Le ragazze al crepuscolo scendono in acqua,
quando il mare svanisce, disteso. Nel bosco
ogni foglia trasale, mentre *emergono* caute
sulla sabbia e si siedono a riva. La schiuma
fa i suoi giochi *inquieti* lungo l'acqua remota.

Le ragazze han paura delle alghe sepolte
sotto le onde, che *afferrano* le gambe e le spalle:

quant'è nudo, del corpo. Rimontano rapide a riva
e si chiamano a nome, guardandosi intorno.
Anche le ombre sul fondo del mare, nel buio,
sono enormi e si vedono muovere incerte,
come attratte dai corpi che passano. Il bosco
un rifugio tranquillo, nel sole calante,
più che il greto, ma piace alle scure ragazze
star sedute all'aperto, nel *lenzuolo* raccolto.

§ 304. Se è lecito parlare di 'verso accentuativo' per la versificazione libera del Novecento, nel senso che la disposizione degli accenti prende maggior valore del numero delle sillabe, solo in rari casi se ne possono descrivere degli esemplari secondo una norma. Assai più importante è definire l'atteggiamento nei confronti del verso.

Nella versificazione del Novecento il concetto di unità metrica è sdoppiato fra due poli di uguale pertinenza: da un lato il verso, dall'altro l'unità ritmica, autonoma e non dipendente dalla forma del verso, com'era invece nella versificazione tradizionale. Il verso è definito dalla segmentazione: questa induce il lettore a individuare in esso le formule ritmiche della poesia, stabilisce un rapporto di adesione o opposizione con le forme di verso della tradizione, e soprattutto crea un punto di opposizione fra metro e sintassi. Anche se la fine del verso è identificata solo dall'a capo, diventa significativo il fatto che la divisione sintattica si adegui alla divisione metrica o vi si ponga in contrasto; e infatti nella poesia anche più decisamente libera è viva la ricerca stilistica intorno alle varie forme di *enjambement*.

Il verso è a sua volta una sorta di 'contenitore' delle unità ritmiche della poesia, o un principio di ordinamento che permette di porre in relazione fra loro tali unità ritmiche. Ha scritto Alfredo Giuliani che per l'orecchio moderno è irrilevante il fatto che il verso di Leopardi «Dolce e chiara è la notte e senza vento» sia un endecasillabo: in effetti le unità ritmiche possono essere liberamente costruite dal poeta, o individuate dal lettore, anche entro le forme metriche della tradizione, come invece possono essere costruite e individuate entro forme a loro volta libere. Per questo la possibilità di reperire versi tradizionali entro la poesia libera, pur importante in termini di allusione alla tradizione metrica o di persistenza di questa, non deve far dimenticare che

ciò che veramente importa è il nuovo trattamento del verso, nel quale sono accomunate le forme riconducibili alla tradizione e quelle ad essa irriducibili.

§ 305. La rima non è affatto abolita dall'affermarsi della versificazione libera, anzi la poesia del Novecento ne fa nell'insieme un uso molto ampio, ovviamente con una libertà corrispondente a quella che vige per il verso. Nelle riprese di forme tradizionali (come il sonetto), la rima è liberamente sostituita da assonanze e consonanze o da versi irrelati; nelle forme propriamente libere è una risorsa sempre disponibile fra gli artifici fonici che formano la musicalità del testo, in fine di verso o all'interno, con una frequenza che varia molto considerevolmente da autore a autore, da quelli che la evitano a quelli che invece ne fanno un uso rilevante. Fra questi ultimi il più caratteristico è Caproni, un poeta per il quale la rima (anche messi da parte i sonetti) è una risorsa spontanea, dal rimare insistito ed esibito, ma anche leggero e svagato, cantabile ma mai meccanico, dei *Versi livornesi*, in testi che si possono dire canzonette libere o strofe di canzonetta libera in versi brevi, al progressivo prosciugarsi del discorso poetico, da cui si salva quasi solo la rima, con l'approdo estremo di *Fatalità della rima*, nell'ultima raccolta *Res amissa*:

La terra.
 La guerra.
La sorte.
 La morte.