

FRANCESCA IPPOLITI

*La metrica di Eugenio Montale:
limiti e vantaggi del metodo statistico nello studio di poeti contemporanei*

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA IPPOLITI

*La metrica di Eugenio Montale:
limiti e vantaggi del metodo statistico nello studio di poeti contemporanei*

Nel mio intervento rifletterò sui limiti e i vantaggi dell'applicazione del metodo statistico nello studio della metrica di autori contemporanei, a partire dal caso specifico dell'opera di Eugenio Montale. Il corpus prescelto comprende le prime tre raccolte del poeta ligure, analizzate dal punto di vista mensurale e ritmico. In particolare, prendendo in considerazione il problema della comparabilità degli studi metrici e dell'estensione o adattabilità di sistemi di analisi comuni a più autori, verrà discusso l'impiego della statistica orizzontale e verticale. I dati saranno letti sia in prospettiva sincronica, valutando le percentuali relative alla totalità dei versi analizzati, sia in prospettiva diacronica, tenendo conto dell'evoluzione da una raccolta all'altra e delle differenze tra le sezioni. Per correggere l'effetto di distorsione dovuto alle percentuali applicate a un numero ridotto di versi, verrà dato grande rilievo alla distribuzione versale all'interno di ogni libro, ragionando dunque non solo sul numero totale dei versi ma anche sul numero delle poesie e sulla loro posizione. Verranno inoltre anticipate alcune conclusioni preliminari sulla metrica montaliana, individuando le linee evolutive che caratterizzano la produzione del poeta fino al 1956 e che preparano la successiva svolta di Satura.

I. Gli studi sulla metrica del Novecento non godono di una tradizione consolidata, come invece accade per la lirica del Trecento e del Cinquecento.¹ La carenza di interventi non colpisce soltanto gli scrittori minori, ma anche i grandi protagonisti della poesia del secolo scorso. In genere le ricerche, anche quelle di maggiore rilievo, hanno per oggetto l'opera del singolo autore affrontata in articoli o brevi saggi, senza che il lavoro di analisi si concretizzi in percorsi monografici di misura maggiore. Un ostacolo importante è rappresentato dall'assenza per la contemporaneità di un archivio metrico sufficientemente ricco per poter confrontare i propri dati con un contesto preciso. Se disponessimo di un progetto come quello dell'AMI² anche per gli autori del Novecento, sarebbe possibile tracciare con più facilità linee di contatto e influenze reciproche, tendenze generali e aree eccentriche. Sono poco frequenti infatti – oltre che molto complesse da attuare senza pensare alla collaborazione di più studiosi e all'ausilio di *database* complessi – le panoramiche di più ampio respiro che tengano in considerazione il secolo intero o alcune sue parti, allo scopo di individuare una parabola cronologica e delle dinamiche evolutive. Esistono esempi autorevoli che eludono tale andamento generale, ma essi non adottano un approccio quantitativo: mi riferisco al saggio *Questioni metriche novecentesche*³ di Mengaldo e a *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*⁴ di Contini. Il problema si riversa inevitabilmente anche sui manuali universitari: si consideri a questo proposito che ad oggi l'unico che affronta il XX secolo è quello di Giovannetti e Lavezzi.⁵ Nessuno degli esempi citati però si sofferma sul ritmo come nodo cruciale, né fa uso del metodo statistico. Tale dato riflette una tendenza comune molto radicata negli studi metricologici novecenteschi, che tende a essere ancora più diffusa in ambito didattico universitario. L'eccezione più notevole a tale tendenza è quella offerta da Menichetti che in *Metrica italiana*⁶ dà largo spazio a problemi di ritmo, pur senza servirsi di percentuali, e fornisce una casistica ricchissima; tuttavia il volume non si

¹ Si rimanda in particolare ai seguenti volumi: P. M. BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973; *La metrica dei «Fragments»*, (a cura di) M. Praloran, Padova, Antenore, 2003; S. DAL BIANCO, *L'endecasillabo del «Furioso»*, Pisa, Pacini, 2007.

² <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>

³ P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, 27-74.

⁴ G. CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, 587-599.

⁵ P. GIOVANNETTI-G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.

⁶ A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

concentra sul Novecento, ma attinge da esso solo come tappa finale di un percorso cronologico più ampio che parte dal Duecento.

II. Come messo in luce da Praloran e da Soldani,⁷ la premessa di qualsiasi studio metrico deve essere l'adozione di un metodo basato su *criteri oggettivi*, solidale con i fatti linguistici, che consenta la comparabilità dei dati. Tale metodo dovrà essere anche *flessibile*, adattandosi all'autore trattato e al periodo storico: considerazioni valide per lo studio del Cinquecento non potranno essere riutilizzate in modo acritico per il Novecento; quello che è valido per Dante non necessariamente lo sarà per Montale, Saba e Ungaretti. Questo appare particolarmente evidente per quanto riguarda l'individuazione dei moduli prosodici e la costruzione delle griglie:

Sul piano metodologico generale, poi, sembra inficiata da un vizio logico la pretesa di classificare "sul campo" le concrete scelte ritmiche di un autore utilizzando una griglia di schemi preconfezionata e universale, dentro le cui maglie far rientrare necessariamente tutti i casi; mentre occorre interrogare direttamente il proprio oggetto e da qui ricavare i dati da sottoporre all'interpretazione: nella fattispecie, cioè, la griglia dei moduli prosodici non deve precedere ma seguire la raccolta dei dati, di cui deve essere non lo strumento ma il risultato.⁸

Non è dunque possibile applicare la stessa griglia a più autori, ma essa andrà ricavata a posteriori per ciascuno di essi. Per questo motivo i dati non si possono mettere a confronto in modo meccanico, ma vanno sempre letti tenendo in considerazione le specificità dei singoli casi: stante l'adozione di criteri di scansione condivisi, l'impiego di griglie differenti implica per lo studioso un impegno costante nell'esplicitare il modo in cui tali griglie sono costruite.

III. Il metodo statistico presenta vantaggi e svantaggi sui quali lo studioso deve riflettere attentamente, al fine di servirsene in modo consapevole e ragionato. L'impiego della *statistica orizzontale* è molto utile e può condurre a risultati significativi, tuttavia non va portato alle sue estreme conseguenze. I dati vanno letti criticamente e messi a sistema, tenendo conto di alcune considerazioni fondamentali:

- a. lo stesso modulo ritmico può avere diverso valore stilistico a seconda del contesto in cui è inserito e del modo in cui è strutturato: le variabili sintattiche e intonazionali giocano un peso molto rilevante, che andrà valutato in ciascuna situazione;
- b. se non si ha a che fare con *corpus* consistenti, l'effetto di dispersione può essere notevole. Un esempio è offerto dalle prime tre raccolte di Montale: essendo formate da soli 3843 versi, il rischio che le percentuali, prese a sé stante senza correttivi, conducano a considerazioni erronee è molto elevato;
- c. le percentuali relative al singolo autore sono veramente significative solo quando riferibili a un quadro preciso, cioè quando è possibile confrontare i dati con altri relativi allo stesso periodo storico: in caso contrario, l'autore appare come una monade e si rischia di sovraccaricare di senso elementi che invece sono di *koinè*, e viceversa, di non dare abbastanza rilievo a stilemi più originali o significativi per l'epoca.

⁷ M. PRALORAN-A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in M. Praloran (a cura di), *La metrica...*, 3-124.

⁸ Ivi, p. 4.

La *statistica verticale*⁹ si dimostra nella sua applicazione sul campo molto più spinosa di quella orizzontale e proprio per questo è meno diffusa negli studi metrici. Applicarla non è privo di utilità, ma sarà necessaria una cautela ancora maggiore, in particolare tenendo conto di due questioni:

- a. il peso dei singoli accenti sul piano stilistico non è lo stesso, per cui un maggior numero di accenti in una determinata sede di per sé non vuol dire molto, ma va calata nel contesto, cioè nei testi, osservando se la frequenza elevata si associa a un'intenzione stilistica comune, magari andando a uniformare costruzioni sintattiche simili;
- b. il valore stilistico di un accento cambia molto a seconda del modulo in cui si trova: una prima sillaba tonica in un verso di 1^a 4^a 7^a 10^a ha un peso diverso di quello che avrà in uno di 1^a 3^a 6^a 10^a; e il peso cambierà ancora – forse non è superfluo aggiungerlo – nel caso si tratti di contracenti, qualora non siano scorporati dalle statistiche.

IV. Per applicare al meglio il metodo statistico sono dunque necessari due ordini di riflessioni: sulle caratteristiche del metodo da adottare per raccogliere i dati; sul modo di leggere i dati prodotti, che deriva necessariamente dalla scelta del metodo, ma che richiede degli aggiustamenti ulteriori a seconda del contesto. Per evitare effetti di distorsione, legati alle criticità sopra esposte, sarà necessario ricorrere ad alcuni correttivi, che proveremo a esporre in modo sintetico, fornendo degli esempi a partire dalle prime tre raccolte di Eugenio Montale. Tali misure hanno tutte in comune un unico scopo, che è quello di approcciarsi al dato statistico senza considerarlo come una misura astratta, ma leggendolo sempre con la mediazione di valutazioni ulteriori.

Una prima strategia da adottare consiste nell'osservare la *distribuzione* delle misure versali e delle tipologie ritmiche nei diversi libri (in particolare tenendo conto dell'articolazione in sezioni) e nei singoli testi, facendo riferimento non solo al numero complessivo dei versi, ma anche al numero di testi. Detto in altri termini: se un dato verso è molto diffuso in un *corpus*, ma poi ci si rende conto che è concentrato solo in alcuni testi e che questi hanno magari una datazione analoga oppure sono stati scritti in momenti diversi ma sono collocati nella stessa sezione, le conseguenze da trarre saranno diverse, nonostante il dato statistico sia identico. O ancora: se un verso è poco presente sul piano statistico, ma viene impiegato in modo massiccio all'interno di una sola serie di testi, allora bisognerà soffermarsi sul peso specifico assunto nel caso in esame e dunque sulla ragione dell'anomalia. Un ragionamento del genere potrebbe portare talvolta a conseguenze persino maggiori che non lo studio di alcuni moduli usati in modo più intensivo: l'eccezione potrebbe infatti rivelare o un residuo di una fase poetica precedente o l'inizio di un'evoluzione che potrebbe crescere nell'opera successiva o ancora una variazione interna a fine di contrasto e movimento rispetto ai moduli maggioritari.

Per analizzare meglio questo aspetto, può essere utile soffermarsi sull'uso del novenario nell'opera di Eugenio Montale fino al 1956. Negli *Ossi di seppia* e in *Bufera* si registrano percentuali di novenari rispettivamente dell'8% e del 7,3%, con un crollo al 3,8 in *Occasioni* (Tab. 1). Trattandosi di un *corpus* molto ristretto, i valori della prima e della terza raccolta sono grossomodo equivalenti: si parla di 128 novenari su 1597 versi contro 79 su 1081. La maggioranza di essi ha accenti di 2^a 5^a 8^a, sul modello di *Myrica*, mentre l'occorrenza di altri moduli è decisamente inferiore, oltre che stilisticamente meno rilevante. In questo caso i numeri da soli non ci consentono di capire se ci

⁹ P. M. BERTINETTO, *Ritmo...*, 101-117.

sono delle variazioni nella funzione assunta dal verso: per questo sarà importante osservarne la distribuzione nella raccolta. A questo proposito ho costruito tre tabelle (Tab. 2-3-4), una per libro, ciascuna delle quali pone a sinistra i titoli dei testi, accompagnati dalle date di composizione ricavate dall'edizione critica,¹⁰ e in alto le diverse tipologie versali, di cui è indicato il numero di occorrenze nella singola casella riguardante ciascun testo. Questo tipo di lavoro ci fornisce subito delle informazioni in più, permettendoci inoltre di visualizzarle in modo schematico e chiaro. Come si può osservare nella tabella 2, i novenari di *Ossi* in genere non sono isolati ma si trovano quasi sempre in testi dove sono presenti altri novenari, affiancati per lo più da versi di lunghezza media, come ottonari e settenari. Inoltre sono distribuiti grossomodo in tutto il libro, ma sembrano essere meno numerosi in due zone: negli *ossi brevi*, dove la concentrazione stilistica non si sposa con la tendenza montaliana a usare il novenario per la costruzione di sequenze lunghe; e nei testi più recenti, cioè quelli del 1926 e *Arsenio* che è del 1927: queste poesie verosimilmente gravitano già verso *Occasioni*, dove una poetica di maggiore controllo formale prende il sopravvento, riducendo la maggiore variabilità stilistica e mensurale della prima raccolta e portando le percentuali del novenario a valori dimezzati. Dopo aver considerato il dato statistico, incrociandolo con i valori di distribuzione, un passo ulteriore da fare è l'analisi del testo. Uno sguardo ravvicinato alle poesie, che lasci da parte considerazioni di tipo statistico, mette in luce la tendenza ad accumulare novenari pascoliani variandoli con altri versi che ne riecheggino la cadenza ritmica: il risultato è l'iterazione non solo della cellula ternaria ma anche della clausola dell'esametro lirico. Uno dei casi più significativi è rappresentato da *Fuscello teso dal muro*, dove la cadenza dell'adonio ritorna quasi in ogni verso:

Fuscello teso dal muro	2 ^a 4 ^a 7 ^a
si come l'indice d'una	2 ^a 4 ^a 7 ^a
meridiana che scande la carriera	3 ^a 6 ^a 10 ^a
del sole e la mia, breve;	2 ^a 5 ^a 6 ^a
in una additi i crepuscoli	2 ^a 4 ^a 7 ^a
e allegghi sul tonaco	2 ^a 5 ^a
che imbeve la luce d'accesi	2 ^a 5 ^a 8 ^a
riflessi - e t'attedia la ruota	2 ^a 5 ^a 8 ^a
che in ombra sul piano dispieghi,	2 ^a 5 ^a 8 ^a
t'è noja infinita la volta	2 ^a 5 ^a 8 ^a
che stacca da te una smarrita	2 ^a 5 ^a 8 ^a
sembianza come di fumo	2 ^a 4 ^a 7 ^a
e grava con l'infittita	2 ^a 7 ^a
sua cupola mai dissolta.	2 ^a 5 ^a 7 ^a
Ma tu non adombri stamane	2 ^a 5 ^a 8 ^a
più il tuo sostegno ed un velo	1 ^a 4 ^a 7 ^a
che nella notte hai strappato	4 ^a 7 ^a
a un'orda invisibile pende	2 ^a 5 ^a 8 ^a
dalla tua cima e risplende	4 ^a 7 ^a
ai primi raggi. Laggiù,	2 ^a 4 ^a 7 ^a
dove la piana si scopre	1 ^a 4 ^a 7 ^a
del mare, un trealberi carico	2 ^a 5 ^a 8 ^a
di ciurma e di preda reclina	2 ^a 5 ^a 8 ^a
il bordo a uno spiro, e via scivola.	2 ^a 5 ^a 8 ^a
Chi è in alto e s'affaccia s'avvede	2 ^a 5 ^a 8 ^a

¹⁰ E. MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980. Tutti i testi sono citati da questa edizione.

che brilla la tolda e il timone
nell'acqua non scava una traccia.

2^a 5^a 8^a2^a 5^a 8^a

Spostandoci nella tabella 3, vediamo che in *Occasioni* ci sono solo 44 novenari, quasi tutti concentrati in *Dora Markus II* e in *Tempi di Bellosguardo II*, ma l'impiego del verso resta analogo. Esemplichiamo solo il secondo testo, dove la clausola esametrica si ripete dal settenario, all'ottonario al novenario:

Derelitte sul poggio	3 ^a 6 ^a
fronde della magnolia	1 ^a 6 ^a
verdibrune se il vento	3 ^a 6 ^a
porta dai frigidari	1 ^a 6 ^a
dei pianterreni un travolto	4 ^a 7 ^a
concitamento d'accordi	4 ^a 7 ^a
ed ogni foglia che oscilla	2 ^a 4 ^a 7 ^a
o rilampeggia nel folto	4 ^a 7 ^a
in ogni fibra s'imbeve	2 ^a 4 ^a 7 ^a
di quel saluto, e più ancora	2 ^a 4 ^a 7 ^a
derelitte le fronde	3 ^a 6 ^a
dei vivi che si smarriscono	2 ^a 7 ^a
nel prisma del minuto,	2 ^a 6 ^a
le membra di febbre votate	2 ^a 5 ^a 8 ^a
al moto che si ripete	2 ^a 7 ^a
in circolo breve: sudore	2 ^a 5 ^a 8 ^a
che pulsa, sudore di morte,	2 ^a 5 ^a 8 ^a
atti minuti specchiati,	1 ^a 4 ^a 7 ^a
sempre gli stessi, rifranti	1 ^a 4 ^a 7 ^a
echi del batter che in alto	1 ^a 4 ^a 7 ^a
sfaccetta il sole e la pioggia,	2 ^a 4 ^a 7 ^a
fugace altalena tra vita	2 ^a 5 ^a 8 ^a
che passa e vita che sta,	2 ^a 4 ^a 7 ^a
quassù non c'è scampo: si muore	2 ^a 5 ^a 8 ^a
sapendo o si sceglie la vita	2 ^a 5 ^a 8 ^a
che muta ed ignora: altra morte.	2 ^a 5 ^a 8 ^a
E scende la cuna tra logge	2 ^a 5 ^a 8 ^a
ed erme: l'accordo commuove	2 ^a 5 ^a 8 ^a
le lapidi che hanno veduto	2 ^a 5 ^a 8 ^a
le immagini grandi, l'onore,	2 ^a 5 ^a 8 ^a
l'amore inflessibile, il giuoco,	2 ^a 5 ^a 8 ^a
la fedeltà che non muta.	4 ^a 7 ^a
E il gesto rimane: misura	2 ^a 5 ^a 8 ^a
il vuoto, ne sonda il confine:	2 ^a 5 ^a 8 ^a
il gesto ignoto che esprime	2 ^a 4 ^a 7 ^a
se stesso e non altro: passione	2 ^a 5 ^a 8 ^a
di sempre in un sangue e un cervello	2 ^a 5 ^a 8 ^a
irripetuti; e fors'entra	4 ^a 7 ^a
nel chiuso e lo forza con l'esile	2 ^a 5 ^a 8 ^a
sua punta di grimaldello.	2 ^a 7 ^a

Se si osserva la tabella 4 relativa a *Bufera* e si leggono attentamente le poesie, si comprende che a una percentuale di occorrenza simile a quella di *Ossi* corrisponde un diverso impiego del verso e dunque anche un effetto stilistico mutato. Resta inalterata la tendenza a unire più novenari nello stesso brano, e a variarli con settenari e ottonari, ma i novenari sono concentrati tutti in pochi testi. Tralasciando i brani con una o due occorrenze, il novenario appare in blocchi in sole sei poesie, per lo più scritte tra il '45 e il '46 – *Da una torre*, *Ballata scritta in una clinica*, *Nella serra*, *Nel parco*, *Ezekiel*

saw the wheel' –, con l'eccezione di *La trota nera* scritta nel '48. Abbandonando la tabella e leggendo soltanto i testi, si osserverà che anche qui, come nella raccolta di esordio, si tende alla costruzione di sequenze che ripetono ossessivamente la clausola lirica dell'adonio e, più in generale, il piede ternario anapestico. Come esempio, scegliamo soltanto *Nel parco*:

Nell'ombra della magnolia	2 ^a 7 ^a
che sempre più si restringe,	2 ^a 4 ^a 7 ^a
a un soffio di cerbottana	2 ^a 7 ^a
la freccia mi sfiora e si perde.	2 ^a 5 ^a 8 ^a
Pareva una foglia caduta	2 ^a 5 ^a 8 ^a
dal pioppo che a un colpo di vento	2 ^a 5 ^a 8 ^a
si stinge - e fors'era una mano	2 ^a 5 ^a 8 ^a
scorrente da lungi tra il verde.	2 ^a 5 ^a 8 ^a
Un riso che non m'appartiene	2 ^a 5 ^a 8 ^a
trapassa da fronde canute	2 ^a 5 ^a 8 ^a
fino al mio petto, lo scuote	1 ^a 4 ^a 7 ^a
un trillo che punge le vene,	2 ^a 5 ^a 8 ^a
e rido con te sulla ruota	2 ^a 5 ^a 8 ^a
deforme dell'ombra, mi allungo	2 ^a 5 ^a 8 ^a
disfatto di me sulle ossute	2 ^a 5 ^a 8 ^a
radici che sporgono e pungo	2 ^a 5 ^a 8 ^a
con fili di paglia il tuo viso...	2 ^a 5 ^a 8 ^a

Si tratta per altro di testi profondamente legati tra di loro: *Da una torre* e *Ballata* sono scritti a pochi mesi di distanza nel '45, mentre *Nella serra* e *Nel parco* sono una lo specchio dell'altra.¹¹ In questo caso, stando ai dati che abbiamo esposto, l'impiego nel novenario pascoliano in sequenze scalari sembra una citazione a distanza in chiave manierista, una sorta di virtuosismo che viaggia a un passo dall'autoparodia senza realizzarla pienamente e che è confinato a un preciso laboratorio testuale, che non travalica in altre zone del libro. In *Ossi* l'uso del novenario rientrava in una metrica più svariante, che nonostante la presa di distanza dagli esperimenti giovanili manteneva una maggiore apertura sperimentale. Quando in *Occasioni* il poeta vira verso una metrica più controllata, resta solo una debole traccia delle sperimentazioni giovanili, per cui la ripetizione della cellula ternaria appare solo in due testi. In *Buferà* invece il superamento della stagione classicista ha portato a un ispessimento della forma che comporta, insieme ad altre caratteristiche, anche il citazionismo metrico.

V. Un'altra strategia fondamentale per impiegare in modo efficace il metodo statistico consiste nell'analizzare non soltanto il modulo in sé ma anche la sintassi e l'intonazione, che possono dare un effetto stilistico simile a moduli diversi e viceversa effetto diverso a moduli identici. Spesso infatti la struttura sintattica travalica il ritmo, divenendo più importante di esso e andando a uniformare stilisticamente versi con accentazione diversa. Anche il registro adottato sarà determinante per la resa stilistica di un modulo, rendendo quasi equivalenti sul piano stilistico versi

¹¹ Per un'analisi dei due brani si rimanda a S. BOZZOLA, *Strutture strofiche e versificazione nella Buferà*, in P. V. MENGALDO (a cura di), *Quaderno montaliano*, Padova, Liviana, 1989, 7-24: 7-8.

con accentazione differente. Un esempio è offerto dagli endecasillabi di 2^a 6^a 10^a e 3^a 6^a 10^a – i più diffusi nelle prime tre raccolte montaliane –¹² i quali a dispetto della diversa battuta iniziale, vengono impiegati l'uno come variazione dell'altro con finalità analoga, cioè in funzione prosastica o narrativa. Il loro legame è talmente profondo che sono caratterizzati da uno stesso *tic* verbale, vale a dire la tendenza, di cui si è già scritto in più occasioni, a porre sotto *ictus* di sesta vocaboli sdrucchioli. Le occorrenze sono decisamente numerose:

Ossi di seppia

2^a 6^a 10^a

Valmorbia, scorrevano il tuo fondo, *Valmorbia, scorrevano...*, v. 1; esterno, si vestivano di nomi, *Fine dell'infanzia*, v. 67; Con questo si disperdono le accolte, *Clivo*, v. 23; ghiacciata moltitudine di morti, *Arsenio*, v. 54; la porta con la cenere degli astri, *Arsenio*, v. 59; radici, per le tumide cortecce, *Crisalide*, v. 4; marina che uno zefiro scompiglia, *Marezzò*, v. 4; lo sciame che il crepuscolo sparpaglia, *Marezzò*, v. 6

3^a 6^a 10^a

è passata la musica innocente, *Caffè a Rapallo*, v. 17; cui adombra una pergola di vigna, *Dove se ne vanno...*, v. 6; per codesti che accolgono la brace, *Ma dove cercare la tomba...*, v. 5; parimenti, ne sgorgano, gemelli, *Ma dove cercare la tomba...*, v. 14; messaggeri del vespero: e non crede, *Vento e bandiere*, v. 23; sulle rocce che orlavano il cammino, *Scendendo qualche volta...*, v. 12; a ogni moto dell'anima un consenso, *Fine dell'infanzia*, v. 66; deliziosa dei bossoli sparati, *Fine dell'infanzia*, v. 102; su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi, *Arsenio*, v. 18; e le labbra non s'aprono per dire, *Crisalide*, v. 72; la marina che tramano di conche, *Casa sul mare*, v. 11

Occasioni

2^a 6^a 10^a

cimata dei pitòsfori. Nel breve, *Vecchi versi*, v. 23; si perse nelle tenebre. Dal porto, *Vecchi versi*, v. 41; l'approdo d'una zattera. Mi dissi, *Buffalo*, v. 12; screziate ti sfiorano, le logge, *Carnevale di Gerti*, v. 45; disguidi del possibile. Ritorna, *Carnevale di Gerti*, v. 58; farfalle minutissime. Un furtivo, *Verso Capua*, v. 10; a selva nella polvere del vespro, *Lo sai: debbo riperti...*, v. 8; straniero su cui ardono i tramonti, *Molti anni, e uno...*, v. 2; La gondola che scivola in un forte, *La gondola che scivola...*, v. 1; ronzio di coleotteri che suggono, *La rana, la prima...*, v. 6; ma là dove il riverbero più cuoce, *La canna che dispiuma...*, v. 9; e gli alberi discorrono col trito, *Tempi di Bellosguardo I*, v. 4; oscilla nella pergola d'allora, *Bassa marea*, v. 2; il volo dalla cuspidi nebbiosa, *Sotto la pioggia*, v. 23; Polene che risalgono e mi portano, *Punta del Mesco*, v. 17; che preme... Se una pendola rintocca, *Costa San Giorgio*, v. 30; la seguono, più mobili di quelli, *Nuove stanze*, v. 7; oscuro di tarantola: son pronto, *Il ritorno*, v. 26; remoto, dalla cellula di miele, *Notizie dall'Amiata I*, v. 10

3^a 6^a 10^a

scancellate dal crescere dell'onde, *Vecchi versi*, v. 43; con le cose che chiudono in un giro, *Vecchi versi*, v. 49; che tagliava la tenebra; da un palco, *Buffalo*, v. 10; La tua voce è quest'anima diffusa, *L'anima che dispensa...*, v. 6; La pianola degl'inferi da sé, *Infuria sale o grandine...*, v. 5; si prepara a un irrompere di scarni, *La rana, la prima...*, v. 10; Non recidere, forbice, quel volto, *Non recidere...*, v. 1; Nella valva che il vespero riflette, *...ma così sia...*, v. 3; Il rumore degli émbriici distrutti, *Tempi di Bellosguardo III*, v. 1; sul telaio degli uomini. E domani..., *Tempi di Bellosguardo III*, v. 21; ma sfioccata precipita. Voluta, *Stanze*, v. 33; e m'è cara la maschera se ancora, *Sotto la pioggia*, v.15; ma rivedo: ritornano i tuoi rari, *Punta del Mesco*, v. 21; le sue braccia fra i càrpini: l'oscuro, *Costa San Giorgio*, v. 15; si riforma nel magico falò, *Costa San Giorgio*, v. 21; lamentoso, sui cardini, il mattino, *Costa San Giorgio*, v. 27; al tuo gesto si spengono nel piatto, *Nuove stanze*, v. 2; in un gelo policromo d'ogive, *Il ritorno*, v. 16; imminente e quel tiepido stillare, *Palio*, v. 13; della cima m'intorbidano i vetri, *Notizie dall'Amiata I*, v. 8

¹² Questo dato, che ho riscontrato nelle mie scansioni, è confermato per *Ossi* anche in M. ANTONELLO, *La metrica del primo Montale: 1915-1927*, Pisa, Pacini Fazzi, 1991.

*Buferà*2^a 6^a 10^a

notturmo ti sorprendono, dell'oro, *La bufera*, v. 5; le tarme che sfarinano nei libri, *Finestra fiesolana*, v. 4; d' un gelo incorruttibile e le mani, *Il giglio rosso*, v. 12; e gesti conoscibili, respiro, *Prada di Versilia*, v. 42; del giorno la trafiggono, farfalle, *Voce giunta con le folaghe*, v. 20; vivaci l'attraversano, la sfiora, *Voce giunta con le folaghe*, v. 21; di quella che incastonano i tuoi cigli, *L'anguilla*, v. 27; quel buio la mia rondine sia il falco, *So che un raggio...*, v. 8; e i colpi si ripetono ed i passi, *Il sogno del prigioniero*, v. 31.

3^a 6^a 10^a

che s'è spento sui mogani, sul taglio, *La bufera*, v. 6; una grana di zucchero nel guscio, *La bufera*, v. 8; tra le rocce che sorgono t'è giunta, *Su una lettera non scritta*, v. 12; e l'odor della canfora non fuga, *Finestra fiesolana*, v. 3; l'uccellino s'arrampica a spirale, *Finestra fiesolana*, v. 5; gonfaloni vincevano la pioggia, *Il giglio rosso*, v. 6; in un molle riverbero. Non so, *Due nel crepuscolo*, v. 30; bicchierini di cenere e di bucce, *Di un natale metropolitano*, v. 7; in un gregge di nuvoli e di capre, *Siria*, v. 5; e incontrai, a chilometri, cavagni, *Luce d'inverno*, v. 6; disumane pel gelido museo, *Luce d'inverno*, v. 11; da quest'ali di polline e di seta, *Per un 'Omaggio a Rimbaud'*, v. 9; se non questa, di resina e di bacche, *Iride*, v. 20; di officine celavano alla vista, *L'orto*, v. 33; di cannoni e giocattoli di guerra, *La primavera hitleriana*, v. 13; capricorno rimasero indistinti, *L'ombra della magnolia...*, v. 16.

Tale tendenza rientra in una più generale predilezione, di probabile origine dannunziana,¹³ per l'impiego di sdruciole in sedi toniche sia nei versi di 2^a 6^a 10^a che in quelli di 3^a 6^a 10^a, secondo un uso che rimarrà immutato nel passaggio da una raccolta all'altra. Per ragioni di spazio non faremo ulteriori esempi, ma è molto frequente in questi moduli trovare due, se non tre vocaboli sdruciole in fila. Tale stilema si presta a sostenere il tono prosastico della poesia montaliana, dando al verso un ritmo più incalzante.

Al fine di usare il dato statistico all'interno dell'analisi stilistica, è fondamentale capire anche se a un determinato modulo si associano costruzioni sintattiche abituali. A questo bisognerà aggiungere la considerazione della posizione dei versi, che nel caso della metrica novecentesca, essendo poco frequenti le forme chiuse, dovrà basarsi sull'osservazione delle zone testuali liminari, vale a dire su *incipit* e *explicit*. Un caso celeberrimo, nel *corpus* montaliano, è quello dell'*explicit* in quinario costituito da un genitivo in *rejet*, legato al modello della strofa saffica.¹⁴ Tale stilema, che coinvolge misura, sintassi e posizione del verso, appare legato solo alle prime due raccolte, mentre in *Buferà* si registra una diminuzione dei quinari e dei versicoli, così come dei versi molto lunghi, in favore dell'aumento di versi di misura media, *in primis* l'endecasillabo. L'impiego del quinario in *explicit*, poi ripreso da più autori nel corso del Novecento, per esempio Sereni e Raboni, rientra in un uso montaliano più radicato, vale a dire nell'abitudine a chiudere i testi su versi brevi. Si può ipotizzare che si tratti in verità di una tendenza generalizzata per tutto il Novecento: l'assenza di una metrica rigidamente

¹³ Cfr. P. V. MENGALDO, *Da D'annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, 13-106: 70: «[...] interessante, dal punto di vista prosodico, è il fatto che tra i lasciti dannunziani certi o probabili una buona parte spetti ai suoi caratteristici sdruciole: è anzi evidente che la consumata abilità di D'Annunzio nell'uso dello sdruciole che scatta in punta di verso, o più ancora nella ritmazione agile e "rubata" dell'endecasillabo (del verso lungo in generale) per mezzo di due proparossitoni contigui, mentre lascia il segno in tutta la lirica contemporanea formalmente più responsabile, in particolare incide proprio su Montale, che fa di questa tecnica uno strumento fondamentale della sua metrica insieme rigorosa ed elusiva».

¹⁴ Cfr. G. SIMONETTI, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia del Novecento*, Pisa, Pacini Fazzi, 2002, 150.

configurata richiede degli strumenti di compensazione e l'uso di un verso breve in chiusura funziona come un segnale di fine, una sorta di *diminuendo* impiegato in forma di congedo.

VI. Infine, una terza strategia – forse la più importante di tutte – consiste nel ricollegare sempre il dato tecnico con il sistema stilistico dell'autore, affinché l'analisi statistica non sia fine a sé stessa, ma sia sempre funzionale a un approfondimento critico a tutto tondo. Il significante infatti non è un materiale inerte, che di volta in volta può essere ripetuto secondo certe regole, come una grammatica: il significante diventa stile quando è forma interna di una vera soggettività autoriale.

In merito a questo terzo punto, vale a dire la congiunzione tra analisi statistica e critica letteraria, possiamo anticipare in forma sintetica alcune caratteristiche fondamentali della metrica montaliana, così come sono emerse da una prima ricerca condotta attraverso il metodo statistico. Ci limiteremo solo ad alcune deduzioni che possono essere sviluppate a partire dalla lettura dei testi e dall'analisi delle poche tabelle presenti in appendice, evitando dunque in questa sede di trattare approfonditamente questioni di ritmo, che richiederebbe una maggiore esposizione di dati.

Nella tabella 1 possiamo osservare che in *Ossi* l'endecasillabo e il settenario svolgono un ruolo dominante, ma all'interno di una compagine metrica molto variegata, che lascia ampio spazio anche alle misure brevi, medie e lunghe. Ci troviamo in una fase ancora di grande apertura: nel quadro delle sperimentazioni formali primonovecentesche, l'autore ha scelto chiaramente una posizione di adesione alla norma, tuttavia conservando una grande flessibilità. Il suo verso in questa fase è ancora molto duttile e si piega a una cauta sperimentazione all'interno della tradizione, accogliendo le suggestioni della prosa e un ampio ventaglio di registri, dal lirico al prosastico passando per punte più espressive o petrose. In *Occasioni* si verifica invece una crescita considerevole degli endecasillabi a discapito delle altre misure versali: diminuiscono i senari, i settenari, gli ottonari, i novenari e i decasillabi. A essa si associa anche un'ottimizzazione dei moduli ritmici, nel senso di una riduzione dei moduli possibili e di un'assoluta predilezione per alcuni rispetto ad altri. Si verifica dunque una *cristallizzazione formale*, che riguarda non solo la misura dei versi ma anche l'organizzazione testuale, per la quale si possono indicare due importanti novità: la riduzione dell'escursione strofica in favore dell'impiego di strofe di lunghezza media; l'aumento di fenomeni di libertà idiosincratica, cioè di costruzione di strutture strofiche con una loro regolarità interna, che non è legata alla tradizione e che va a colmare l'assenza di forme chiuse. Questo processo di cristallizzazione è controbilanciato dall'impiego della sintassi lunga,¹⁵ che assume su di sé le esigenze di movimento e varietà che la metrica ha ridotto e regolarizzato. Questa fase è definibile come *classicismo stilnovista* e si caratterizza per l'esercizio di un rigoroso controllo formale. Nella raccolta successiva, il processo di cristallizzazione viene portato all'eccesso: l'endecasillabo cresce ancora di più, dominando il volume nella sua alternanza classica con il settenario, fatta eccezione per una ripresa localizzata del novenario pascoliano di cui si è già discusso. Se il dato fosse considerato di per sé, si potrebbe supporre che anche questa raccolta proseguiva su una linea di classicismo e rigore formale: ma tutti i lettori di Montale sanno che le cose sono molto più complicate di così. Ed è a questo punto che bisogna abbandonare le nostre tabelle e soffermarsi su una lettura ragionata dei testi.

Prima di tutto, sul piano formale bisogna considerare anche altri fattori, oltre alla misura del verso. Per esempio, alla chiusura sul piano metrico corrisponde una maggiore apertura sul piano sintattico: rispetto a *Occasioni* viene impiegata in modo più consistente la sintassi lunga, in particolare aumentano le parentetiche e sono sempre più frequenti i casi di periodi sospesi e di elencazione

¹⁵ S. BOZZOLA, *La sintassi lunga*, in ID., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006, 83-113.

ellittica. Si consideri però che la sintassi, pur essendo più mossa, assume delle forme ricorrenti, per cui, più che di libertà e sospensione, si potrebbe parlare di una regola di secondo grado, cioè di una nuova gabbia stilistica. Anche la costruzione strofica è meno rigida di quanto si osservava in *Occasioni*: la quartina, così importante nelle prime due raccolte montaliane, è fortemente ridimensionata e si registra una maggiore varietà nella scelta delle strofe. Tuttavia, in questo sfondo più eterogeneo, compaiono ben quattro sonetti elisabettiani (non a caso nella sezione più legata a *Occasioni*, cioè *Finisterre*): l'esigenza di chiusura sembra limitare la sua azione a dei testi specifici, agendo meno sul resto della raccolta. Infine un altro segnale della maggiore apertura della raccolta è da ricercarsi nell'impiego meno frequente e più libero delle rime.¹⁶

In sintesi il classicismo di *Occasioni* è sfociato in *Buferà* in un eccesso di forma, che ha portato all'impiego di un sistema metrico sempre più sorvegliato. Proprio tale eccesso è il presupposto del successivo sgretolamento che osserveremo in *Satura*, ma che già si prepara in *Buferà*. La complessità della sintassi, il maggiore eterostrofismo e la diminuzione delle rime agiscono come un'energia sotterranea, che lentamente intacca ogni tipo di regolarità, portando la regola al suo punto di rottura. Il rapporto con la norma è cambiato: non consiste più nell'adesione paradossale a una tradizione, ma nella crisi della forma che si tramuta in maniera.¹⁷ Quando Montale, a quindici anni di distanza, pubblicherà la sua quarta raccolta poetica, il processo di erosione formale avrà agito in profondità, tuttavia senza culminare in un distacco netto dall'esperienza passata: *Satura* è ancora un libro di frontiera tra due modi diversi di intendere la poesia e la forma. Nella produzione montaliana, *Buferà* rappresenta dunque il capitolo conclusivo di una fase che, pur nell'eterogeneità dei suoi momenti, risulta unificata da una stessa fede, una fede fortemente minacciata e pericolante, oltre che priva di enfasi retorica: quella nella decenza formale, vale a dire nella possibilità di esercitare il controllo attraverso la forma. E nulla, di questa fede e dei suoi tormenti, può trasparire da una statistica che non venga letta con l'ausilio della critica.

¹⁶ Cfr. V. COLETTI, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, «Metrica», 4 (1986), 209-23: 221: «Approssimativamente (e senza contare i componimenti interamente rimati in strofe pressoché regolari) si può calcolare che circa il 50% dei versi degli *Ossi* e delle *Occasioni* sia rimato (comprendendo nel conto anche i casi di rima al mezzo o interna) e che lo sia il 20% di quelli della *Buferà*, dove però la rima è tanto spesso integrata e sostituita da figure equivalenti che si potrebbe ritoccare senz'altro verso l'alto il dato appena fornito».

¹⁷ Sul manierismo in *Buferà*, e in particolare sul passaggio dalla seconda alla terza raccolta montaliana, Cfr. N. SCAFFAI, *Dalle «Occasioni» alla «Buferà»: appunti sul manierismo montaliano*, in ID., *Il lavoro del poeta*, Roma, Carocci, Roma 2015, 65-101. Lo studioso, a proposito di *Occasioni*, parla di «moderno stilnovismo» (71).

Tabella 1- Versi di *Ossi*, *Occasioni* e *Bufera*

Tipologie	OS		OC		BU		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
Bisillabo	2	0,1	0	0	0	0	2	0,1
Trisillabo	4	0,2	3	0,3	0	0	7	0,2
Quadrisillabo	13	0,8	15	1,3	7	0,6	35	0,9
Quinario	25	1,6	30	2,6	6	0,5	61	1,6
Senario	17	1,1	3	0,3	3	0,3	23	0,6
Settenario	299	18,7	159	13,6	96	8,9	554	14,4
Ottinario	172	10,8	72	6,2	71	6,6	315	8,2
Novenario	128	8	44	3,8	79	7,3	251	6,5
Decasillabo	38	2,4	4	0,3	9	0,8	51	1,3
Endecasillabo	749	46,9	701	60,2	721	66,7	2171	56,5
Dodecasillabo	47	2,9	53	4,5	27	2,5	127	3,3
Tredecasillabo	13	0,8	18	1,5	13	1,2	44	1,1
Alessandrino	43	2,7	33	2,8	37	3,4	113	2,9
Versi doppi	47	2,9	30	2,6	12	1,1	89	2,3
Tot.	1597	100	1165	100	1081	100	3843	100

Tabella 2 – Distribuzione dei versi in *Ossi di seppia*

	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	7+7	x+x
<i>Godi se...</i> (t. a. q. 24/8/1924)						3				15				
<i>I limoni</i> (1921- 11/1922)					2	3	5	6	2	19	2	1	2	7
<i>Corno inglese</i> (1916)	1			2	1	3	3	2		6				
<i>Ful.</i> (1923-4; t. a. q. 11/2/1924)				2	1	18	7	5	6	12				
<i>Minstrels</i> (1923)			1	1		5	5	1		10	1	1		
<i>Caffè a Rapallo</i> (Natale 1923)						13	8	10		5	1			
<i>Epigramma</i> (1923?)														6
<i>Quasi una fantasia</i> (?)					1	6	5	3		9		1	3	
<i>Dove se ne vanno...</i> (fine 1923)						6	2	1	1	12	1	1	1	
<i>Ora sia il tuo...</i> (fine 1923)					2	5	3	1	2	2				
<i>Il fuoco che...</i> (fine 1923)						4	6	3	2	1				
<i>Ma dove cercare...</i> (fine 1923)						4	4	2		8	1		2	1
<i>Vento e bandiere</i> (1926)										24				
<i>Fuscello teso...</i> (1926)					1	1	11	13		1				
<i>Non chiederci...</i> (10/7/1923)								1	1	5	1		2	2
<i>Meriggiare...</i> (1916-1922)								5	4	8				
<i>Non rifugiarti...</i> (1922)						1	17	2	2		2			
<i>Ripenso il tuo sorriso...</i> (1923)													1	11
<i>Mia vita, a te...</i> (11/12/1923)						1				7				
<i>Portami il girasole...</i> (6/1923)										5	4		3	

<i>Spesso il male...</i> (1924?)										7			1
<i>Ciò che di me...</i> (1922-4 ca.)		1	2	3	10	4							
<i>Là fuoiesce...</i> (1923?)				12		1							
<i>So l'ora in cui...</i> (1924?)										4	2		2
<i>Gloria del...</i> (19/11/1923)						2				9	1		
<i>Felicità raggiunta...</i> (1924?)				1		1				7			1
<i>Il canneto...</i> (1924?)				1						11			
<i>Forse un mattino...</i> (7/1923)										2			3 3
<i>Valmorbia...</i> (11/7/1924)		1		1			1			8			1
<i>Tentava la vostra...</i> (18/6/1924)										4	1	4	3
<i>La farandola...</i> (1924?)							1			1	5		1
<i>Debole sistro al vento...</i> (?)	1	4		11									
<i>Cigola la carrucola...</i> (1924?)										9			
<i>Arremba su...</i> (22/8/1924)							1	1		4	2		2 2
<i>Upupa, ilare uccello...</i> (1924)				3						7			
<i>Sul muro grafito...</i> (1924)	1	1	1	1	1		2			5			
<i>A vortice s'abbatte...</i> (1924)		1		4	3	2				5			2
<i>Antico, sono...</i> (1924)			1	6						11	2		1
<i>Scendendo qualche...</i> (1924)				7	14	9				1			
<i>Ho sostato talvolta...</i> (1924)				8	3	3				7	1	1	6
<i>Giunge a volte...</i> (1924)				6	2	3	2			11	3		1
<i>Noi non sappiamo...</i> (1924)			1	3	7	2				11	1	1	1 1
<i>Avrei voluto...</i> (1924)				5	1		1			15	1		1
<i>Potessi almeno...</i> (1924)				2	7	1	2			9	1		1 1
<i>Dissipa tu...</i> (1924)				6	2	1				11	2		1
<i>Fine dell'infanzia</i> (1924)			2	1	3	34	5	8	1	43	7	2	1 2
<i>O rabido...</i> (15-25/7/1922)	1		1	3		8	1			9			
<i>Ed ora sono...</i> (15-25/7/1922)				1	4	1	3	1		7	2	1	2
<i>S'è rifatta...</i> (15-25/7/1922)		1		2	5	2	1	1					4 4
<i>Vasca</i> (4/10/1923)					3	6				5			
<i>Egloga</i> (19/9/1923)				1	6	23	8	2		7	1		
<i>Flussi</i> (9/8/1924)					16	1				30			
<i>Clivo</i> (13-15/9/1924)			1		13	6	6			15			
<i>Arsenio</i> (1927)			2		1					56			
<i>Crisalide</i> (prim.-est. 1924)					8					75			
<i>Marezzo</i> (1925?)					14	2	7	3		36	2		
<i>Casa sul mare</i> (1924?)					3		2			32			
<i>I morti</i> (1926)			1		4					32			
<i>Delta</i> (1926)					3		1			16			
<i>Incontro</i> (4-16/8/1926)			2	3	10		1			38			
<i>Riviere</i> (1920)		2	3	1	17	2				40			1
<i>Tot.</i>	2	4	13	25	17	299	172	128	38	749	47	13	43 47

Tabella 3 - Distribuzione dei versi in *Occasioni*

	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	7+7	x+x
<i>Pareva facile giuoco...</i> (1933)						11	1						
<i>Vecchi versi</i> (1926)		2							56			1	
<i>Buffalo</i> (1929)		1			1				17				
<i>Keepsake</i> (1929)					1				18	2	1		
<i>Lindau</i> (1932)			1		1				4	1	1		
<i>Bagni di Lucca</i> (1932)		2	1	1	2	4	1		2				
<i>Cave d'autunno</i> (1931)					3	1			2	1	1		
<i>Altro effetto di Luna</i> (1932)					1				6	1			
<i>Verso Vienna</i> (1933-1938)			1		3		1		11				
<i>Carnevale di Gerti</i> (1928)			1		2				62	1	1		
<i>Verso Capua</i> (1938)					1				14				
<i>A Liuba che parte</i> (1938)			1		3				4				
<i>Bibe a Ponte all'Asse</i> (1937)												1	3
<i>Dora Markus I</i> (1926-1928?)			1		4	3	1		12	5	1		1
<i>Dora Markus II</i> (1939)					1	16	15		1				
<i>Alla maniera di...</i> (1940)			1						4				
<i>Nel parco di Caserta</i> (1937)		1	2		6	1			6				
<i>Accelerato</i> (1938)	1	2	1		12				6				
<i>Lo sai: debbo riperderti...</i> (1934)			1		2				9				
<i>Molti anni, e uno...</i> (1934)			1		1				6				
<i>Brina sui vetri; uniti...</i> (1934)					6			1	3	1		1	
<i>Lontano, ero con te...</i> (1939)									9				
<i>Addii, fischi nel buio...</i> (1939)					2				5				
<i>La speranza di pure...</i> (1937)			2		2				6				
<i>Il saliscendi...</i> (1938)					3				6				
<i>Ecco il segno; s'innerva...</i> (1938)					5				3				
<i>Il ramarro, se...</i> (1937)		2			8		1		2				
<i>Perché tardi...</i> (17-18/11/1938)			1						7				
<i>L'anima che dispensa...</i> (1938)					2				9				
<i>Ti libero la fronte...</i> (1/1940?)									8				
<i>La gondola che...</i> (1938)					1				10				
<i>Injuria sale o grandine?...</i> (1938)									9				
<i>Al primo chiaro, quando...</i> (1939)					12				2				
<i>Il fiore che ripete...</i> (1937)					3				4	1			1
<i>La rana, prima a...</i> (1938)					1				10				
<i>Non recidere, forbice...</i> (1937)					2				6				
<i>La canna che dispiuma...</i> (1938)					4				8				
<i>...ma così sia. Un suono...</i> (1937)									8				
<i>Tempi di Bellosguardo I</i> (1939?)	1	1		1	1		1		14		1	3	
<i>Tempi di Bellosguardo II</i> (1939?)					6	17	17						

<i>Tempi di Bellosguardo III</i> (1939?)			1			2				16	2			
<i>La casa dei doganieri</i> (1930)								1		11	9	1		
<i>Bassa marea</i> (1932)						3		1		13		1		
<i>Stanze</i> (1927-9)						3				37				
<i>Sotto la pioggia</i> (1933)				1					1	20	2			
<i>Punta del Mesco</i> (1933)			1			1			1	17	2	2		
<i>Costa San Giorgio</i> (1933)			1	1		3				27				
<i>L'estate</i> (1935)			1	3		1				6	2	1	1	
<i>Eastbourne</i> (1933-1935)	1	1	3			7				30			1	
<i>Corrispondenze</i> (1936)			1			6				11	1			1
<i>Barche sulla Marna</i> (1933-7)			1			4				27	6	2		
<i>Elegia di Pico Farnese</i> (4-6/1939)			1	1		4	10	2		1	7	1	20	16
<i>Nuove stanze</i> (1939)			3			3				26				
<i>Il ritorno</i> (1940)						7				17			2	
<i>Palio</i> (1939)						12	8	3		42				
<i>Notizie I</i> (fine 1938-4/1939)						1				17				
<i>Notizie II</i> (fine 1938-4/1939)									1	3	9	4	3	8
<i>Notizie III</i> (fine 1938-4/1939)										11				
Tot.	3	15	30	3	159	72	44	4	4	701	53	18	33	30

Tabella 4 - Distribuzione dei versi in *La bufera e altro*

	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	7+7	x+x
<i>La bufera</i> (1941)		1		2				19				
<i>Lungomare</i> (1941)								6				
<i>Su una lettera non scritta</i> (1940)				2				12				
<i>Nel sonno</i> (1940)				1				13				
<i>Serenata indiana</i> (11/1940)								14				
<i>Gli orecchini</i> (1940)								14				
<i>La frangia dei capelli...</i> (1941)								14				
<i>Finestra fiesolana</i> (1942)								8				
<i>Il giglio rosso</i> (1942)				2	1			12	1			
<i>Il ventaglio</i> (8/5/1942)								14				
<i>Personae separatae</i> (11/1942)			1					24				
<i>L'arca</i> (1943)				1	3			16	1			
<i>Giorno e notte</i> (1943)				2	1			4		1	10	
<i>Il tuo volo</i> (11/2/1943)	2	1		13				5				
<i>A mia madre</i> (1942)								15				
<i>Madrigali fiorentini I</i> (1943)				1				7				
<i>Madrigali fiorentini II</i> (1944)								8				
<i>Da una torre</i> (1/11/1945)					4	8						
<i>Ballata scritta in una clinica</i> (1/1945)				2	20	23						
<i>Due nel crepuscolo</i> (5/9/1926)	1	1		3				31				

<i>Verso Siena</i> (1943-50)				2				7				
<i>Sulla Greve</i> (1950)	1			1				6	1			
<i>La trota nera</i> (1948)					4	4						
<i>Di un natale metropolitano</i> (1948)								7		2	3	
<i>Lasciando un 'Dove'</i> (1948)								5			1	
<i>Argyll Tour</i> (1948)				7				6				
<i>Vento sulla Mezzaluna</i> (1948)								10				
<i>Sulla colonna più alta</i> (1948)				2	2			8				
<i>Verso Finistère</i> (1950?)								7	1			
<i>Sul Llobregat</i> (1954)								1	1	1		1
<i>Dal treno</i> (1952)								9				
<i>Siria</i> (1952)	1							9	1			
<i>Luce d'inverno</i> (1952)				4				12				
<i>Per un 'Omaggio a Rimbaud'</i> (30/6/1950)				1				11				
<i>Incantesimo</i> (1958-54)				3	1	1		7			1	
<i>Iride</i> (1943-44)	1			5	1	2		27	4	3	1	1
<i>Nel serra</i> (1946)					6	11						
<i>Nel parco</i> (1946)					4	13						
<i>L'orto</i> (1946)				12		1	1	33			5	
<i>Proda di Versilia</i> (1946)				1				50			1	
<i>'Ezekiel saw the Wheel...'</i> (1946)	1			1	8	14		6				
<i>La primavera hitleriana</i> (1939-46)								25			8	10
<i>Voce giunta con le folaghe</i> (1947)				4	1			47	1		2	
<i>L'ombra della magnolia...</i> (1947)								26				
<i>Il gallo cedrone</i> (1949)								16				
<i>L'anguilla</i> (1948)				9	4		1	14	1		1	
<i>So che un raggio di sole...</i> (1949)								8				
<i>Hai dato il mio nome...</i> (1949)								9		1	3	
<i>Se t'hanno assomigliato...</i> (1949)	1			2				27				
<i>Le processioni del 1949</i> (7/6/1949)				3				11				
<i>Nubi color magenta...</i> (1950)				3	1			14				
<i>Per album</i> (1953)				3	3	2		8	5	2		
<i>Da un lago svizzero</i> (9/1949)								18				
<i>Anniversario</i> (1949?)				2	3			8				
<i>Piccolo testamento</i> (12/5/1953)	1			2	3		6	15	2		1	
<i>Il sogno del prigioniero</i> (1954)					4		1	18	8	3		
Tot.	7	6	3	96	71	79	9	721	27	13	37	12