



LA MODERNITÀ LETTERARIA
collana di studi e testi

diretta da

Anna Dolfi, Alessandro Maxia, Nicola Merola
Angelo R. Pupino, Giovanna Rosa

[2]

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



www.edizioniets.com

*Opera vincitrice del concorso MOD Pubblicazione opera prima di giovane ricercatore,
selezionata dal Comitato scientifico composto da Franco Contorbia, Simona Costa,
Antonio Saccone, Andrea Aveto*

*Il presente volume è stato pubblicato con il contributo della MOD.
Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria*

© Copyright 2015
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674248-3

INTRODUZIONE

Gli unici due studi specifici sulla metrica di Alfonso Gatto sono entrambi recenti. Dichiaratamente asistematico, anche se ricco di spunti, il contributo di Aldo Menichetti, *Osservazioni sulla metrica*,¹ si limita a segnalare qualche fenomeno generale e a compiere una breve campionatura analitica in testi distribuiti lungo l'intera carriera dell'autore. Dedicato a un preciso lasso cronologico è invece il saggio di Paolo Giovannetti, *Modernità metrica del primo Alfonso Gatto*:² si suggerisce una categorizzazione del verso libero negli anni Trenta, rompendo un *cliché* critico che considerava trascurabile nell'autore la presenza del metro libero.

All'auspicio di Menichetti, di una ricerca che miri ad una descrizione generale e organica della metrica gattiana, questo lavoro spera di offrire una prima, seppur parziale risposta. Accanto a una valutazione degli indici quantitativi e delle analisi stilistiche dei componimenti con i loro rimandi intertestuali credo che non si possa prescindere, in un'interpretazione complessiva della metrica di Gatto, dalla continua interazione nella sua concezione estetica con il mondo delle arti visive. Le riflessioni su pittura, scultura, architettura e cinema costituiscono un *corpus* ampio e variegato, prezioso per una decifrazione delle opzioni metriche e delle modificazioni formali che si riscontrano nei cinque decenni di pratica poetica da parte dell'autore.

Lo stesso Gatto ha sempre dichiarato una profonda affinità fra la propria ricerca di poeta e di pittore e in un certo senso ha ampiamente legittimato

¹ ALDO MENICHETTI, *Osservazioni sulla metrica*, in *Alfonso Gatto*. «Nel segno di ogni cosa», a cura di Anna Dolfi, Firenze, Bulzoni, 2007, pp. 27-36.

² PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008 (il saggio su Gatto, alle pp. 111-132, costituisce il cap. 4 del volume).

la grande quantità di studi interdisciplinari dedicati alla sua attività di artista, di critico d'arte, di esperto di architettura. Quando si sono riscontrate somiglianze fra arte e poesia, sono state ravvisate su alcuni aspetti particolari: il colore, la forza mitopoietica degli occhi, la dimensione memoriale. L'aspetto precipuamente metrico della poesia nelle possibili interazioni con le arti visive è stato solo sfiorato, mentre Gatto praticava l'operazione inversa nel ravvisare tracce di metricità nell'architettura e nella pittura. Una parziale eccezione nel panorama critico è la lettura cubista di Gianfranco Contini, dedicata alla raccolta *Amore della vita*: Contini parla di costruzione cubista degli oggetti, ma la sua analisi può essere estesa dalla modalità di costruzione retorica al piano metrico. Dilatata su un arco di tempo più vasto, l'intuizione permette di comprendere nel loro valore formale alcuni momenti della metrica di Gatto, grazie ad un confronto con le considerazioni dell'autore sulla complessa storia del Novecento italiano e internazionale. La nuova prospettiva consente di superare alcuni punti critici ben radicati negli studi italiani, in particolare la posizione secondo cui Gatto sarebbe stato sostanzialmente indifferente agli schemi metrici adattati nelle varie raccolte. Limitata ed angusta, tale idea non chiarisce l'estrema variabilità della metrica gattiana, le dinamiche e i conflitti fra schemi tradizionali e versoliberisti, la funzionalità delle singole categorie e la fruizione, a distanza di qualche decennio, di tipi metrici definiti (come il sonetto o, nell'ambito anisosillabico, il verso lungo).

Una ricerca così impostata risponde alle esigenze maturate in ambito critico nell'ultimo decennio, in particolare nel mondo anglosassone, con la diffusione dei *visual studies*, orientati a studiare i dispositivi della visione, l'interazione e il funzionamento dei linguaggi iconici; alcuni studiosi hanno scorto addirittura una svolta epistemologica visuale,³ successiva a quella linguistica dello strutturalismo e a quella culturale (mai veramente attecchita nella critica letteraria italiana).

La produzione di Gatto si adatta perfettamente, per alcune sue caratteristiche intrinseche, a un'indagine "visuale": le teorie estetiche che emergono dai contributi critici dell'autore sono arricchite dagli apparati paratestuali delle raccolte, dalle note prefatorie e dalle copertine dei volumi, che attivano paradigmi e richiami figurativi secondo percorsi diversificati.

Nelle prime riflessioni sulla pittura negli anni Trenta, Gatto concentra la sua attenzione su una linea di filiazione cezanniana, che trova realizzazione in Italia nelle solide volumetrie dei quadri di Ottone Rosai. Alla

³ WILLIAM J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti Edizioni, 2008.

medesima matrice sarà ricondotta da Gatto anche l'opera di Carlo Carrà, uscito dall'esperienza futurista e portatore di una ripresa in senso classicista e conservatore del cubismo picassiano (altro grande erede della tradizione cezanniana). Il nodo artistico incarnato da Cézanne, nella problematica di una specularità di sguardo fra osservatore e oggetto, è da Gatto direttamente collegato alla poetica leopardiana di resa della realtà. L'intersezione nell'interpretazione di testi visivi e letterari permette di ricondurre alcune categorie metriche della prima produzione gattiana (i componimenti regolari in quartine, le modalità di fattura leopardiana, le poesie in prosa) ad un medesimo alveo estetico pre-cubista, fortemente influenzato dalla ricezione dell'opera di Cézanne. Al polo opposto, Gatto sviluppa un tipo metrico neo-impressionista (secondo le linee di composizione rinvenute nella scultura di Brogginì e nella pittura di Del Bon), contrastivo e speculare al precedente, imperniato sui versi brevi e sviluppato in chiave evolutiva da un iniziale moderato versoliberismo (incentrato sulle misure brevi) sino al passaggio ad una tendenziale uniformità sul settenario, con una rivisitazione del metro della canzonetta di Di Giacomo. Contraddittorio si rivela invece l'ambito sperimentale sui versi lunghi, inseriti in pochi testi e refrattari nei confronti di una definizione stilistica univoca. In questo ambito sono meno evidenti le influenze di derivazione pittorica (ad eccezione di pochi testi che estremizzano alcuni aspetti del modo cubista), mentre si fanno più complesse le reti di riferimenti intertestuali (la metrica barbara di Carducci; l'anapesto di Pavese; il verso sintattico di Jahier) sino alla non sempre felice contaminazione, negli anni della guerra, con alcune tecniche della *koinè* neorealista che andava formandosi. In particolare ne *La spiaggia dei poveri* è innestata una dilatazione versuale, che al di là di una generica aspirazione prosastica, fatica ad innovare la maniera espressiva e ad uscire dal linguaggio dell'ermetismo. Lo sviluppo di alcune poesie in prosa mostra invece un desiderio di racconto che si esplicita nel nuovo tasso di realismo e nell'attenzione per la cronaca contemporanea.

Tali sviluppi storici e sociali inducono inevitabilmente gli scrittori a percorrere diverse soluzioni espressive. Il sistema delineatosi negli anni Trenta nella poesia di Gatto, con l'opposizione dinamica fra moduli pre-cubisti e neo-impressionisti, va incontro ad una frantumazione. Le due raccolte principali, *Amore della vita* e *Il capo sulla neve*, offrono delle risposte fra loro complementari e alternative rispetto a *La spiaggia dei poveri*. In *Amore della vita*, come rilevato da Contini, il tessuto poetico è smontato e riaggregato in una costruzione cubista a tasselli, il cui collante è fornito dal ruolo ibrido dell'endecasillabo. Il verso principe della tradizione è poi rivisitato in chiave regolare nella poesia del *Capo*: l'uniformità sillabica è eretta ad

argine formale contro la violenza che emerge prepotentemente dalle scelte tematiche, dal lessico e dalle deformazioni sintattiche. Preziosa per questa evoluzione si rivela l'individuazione di alcuni modelli morali e tecnici: nei mesi terminali del conflitto e nel difficile dopoguerra, Gatto apprezza il lavoro di alcuni artisti italiani (Birolli, Morlotti, Cassinari, Cagli) che hanno sfruttato con coerenza la lezione post-cubista di Picasso in direzione di un maggior conservatorismo formale, in grado di contenere l'esplosività delle esperienze a cui ogni individuo e ogni artista aveva assistito. Al centro della loro poetica sono posti l'uomo, la sua dignità e l'impegno politico. Echi del clima pittorico, della poesia neorealista e della produzione pavesiana affiorano anche nella nuova temporalità della poesia, generata dalla distribuzione di figure retoriche di stampo iterativo. Il tempo storico della Resistenza e del conflitto è attraversato concentricamente da un tempo ciclico, attento alle stagioni, ai ritmi della natura e della campagna. Negli stessi anni è composta anche la raccolta per bambini *Il sigaro di fuoco*, che Gatto sfrutta nell'estrosità sonora e nella molteplice articolazione di realtà mensurali per una critica all'autoritarismo del periodo fascista. La successiva illustrazione da parte della compagna dell'autore, Graziana Pentich, di alcune di queste poesie rivela un substrato pittorico caratterizzato da una semplificazione grafico-cromatica e da un vivace surrealismo della carica onirica di certe immagini.

L'endecasillabo rimane per alcuni anni il verso esclusivo della produzione gattiana: con la pubblicazione di *Nuove poesie*, che conclude il decennio degli anni Quaranta, la sua fruizione è portata sino alla sclerotizzazione, con una rivisitazione della tecnica cubista nel senso impoverito della chiusura testuale. Le istanze pittoriche sono trasferite sul più semplice piano descrittivo, mentre gli schemi metrici rimangono afflitti da inerzia e passività. Un'innovazione di rilievo si coglie però in *Romanzo 1917*, una poesia influenzata dalle tecniche della narrativa e del cinema per la costruzione dei caratteri e per la disposizione delle sequenze. Una serie nascosta di rime a distanza e di epifore crea un piccolo sistema attanziale e simbolico dei personaggi, mentre gli scarti temporali e tematici fra le parti strofiche richiamano le dissolvenze incrociate e i raccordi di sguardo.

L'impasse formale è superata nella successiva *La forza degli occhi* (1954), dove Gatto persegue con coerenza uno sganciamento fra costruzione metrica e andamento semantico dei testi, secondo percorsi analoghi a quelli della pittura non figurativa: si accresce negli anni Cinquanta l'interesse dell'autore per l'astrattismo e l'informale, con la realizzazione di alcuni quadri e la stesura di diversi saggi critici. Un legame meno problematico fra dato poetico e figurativo è successivamente e lentamente ricostruito nelle

collaborazioni con alcuni artisti: *Allegretto*, illustrato da Fulvio Bianconi, dialettizza il rapporto fra letteratura e grafica su un piano di traslazione; *Il vaporetto* e *Venezia*, nati con il contributo di Graziana Pentich e Carlo Carrà, si basano su una forte fiducia nella possibilità di generare senso e sovrasenso dall'accostamento fra poesie e immagini e dall'interazione fra i procedimenti intrinseci ai due mezzi. L'abbandono della tecnica astrattiva è confermato anche dall'iconografia paratestuale de *La madre e la morte* (realizzata da Lino Paolo Suppressa e da Graziana Pentich), che richiama le suggestioni funerarie e i modi metrici di stampo leopardiano di *Morto ai paesi*. *Osteria Flegrea* incarna le diverse suggestioni che andavano maturando nella poesia gattiana ed accosta, senza una vera e propria fusione, i due impulsi stilistici rappresentati dalle *plaque* originali di *Allegretto* e *La madre e la morte*, distinti fra loro nella caratterizzazione metrica (anis sillabismo contrapposto all'uso del settenario e dell'endecasillabo) e nei risvolti semantici (che oscillano da una più ampia libertà tematica per poi chiudersi, nella parte finale, su una regressività materna e mortuaria). Nello stesso periodo risulta di notevole interesse l'esperimento del *Vaporetto*, che, oltre ad innestare un supporto sinfonico e figurativo a rinforzo delle poesie infantili, tenta una differenziazione metrica basata su un diverso paradigma mimico-prosemico dell'attorialità di due celebri comici (Chaplin e Oliver Hardy).

Alcune implicazioni di natura pittorica sono richiamate anche nell'introduzione alla successiva silloge, *La storia delle vittime*. Gatto si interroga sul nuovo orizzonte di realtà generato dall'impiego della bomba atomica. Nello scritto prefatorio rifiuta le linee teoriche e stilistiche vagliate dalla pittura nucleare e dai prosecutori di Bacon. Il rigetto delle propaggini moderne dell'avanguardia porterà Gatto a sperimentare inizialmente un recupero ideologico del verso lungo, già fruito nel corso della guerra e qui ripreso con un maggiore straniamento formale.

La vera risposta è però incarnata dalla raccolta che rappresenta il culmine dell'interesse per l'immaginario visivo. I cento testi della galleria poetica di *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1969) sono realizzati in parallelo con cento dipinti dell'autore. Nelle forti implicazioni dei nessi ecfrastici e illustrativi è portato a dominante un processo di intersezione fra codici, che non manca di caratterizzare, secondo percorsi più sotterranei ma non meno importanti, gli altri volumi poetici di Gatto. *Rime di viaggio* è costruita con un estremo rigore formale che spinge a rinforzare gli indici di chiusura testuale per enfatizzare il parallelo con la cornice di un quadro: uniformità endecasillabica, schemi strofici essenziali (seppur variamente ricombinati) e richiami ad anello fra le parti liminari dei testi fungono da cardini archi-

tetturali dei componimenti. L'interazione fra i due *medium* è poi avvalorata dai numerosi riferimenti metatestuali che richiamano le arti parallele della poesia e della pittura, in un continuo e suggestivo intreccio.

Nella produzione successiva rimane costante il processo relazionale con il mondo delle arti, ma la poesia stenta a ritrovare la felicità espressiva delle *Rime di viaggio*. *Poesie d'amore* prosegue nella caratterizzazione regolare dell'endecasillabo, a cui viene affiancata un'intensa sperimentazione sul verso lungo. I legami intertestuali si fanno più complessi nel macrotesto gattiano: i numerosi richiami metrici alla *Storia delle vittime* inducono a leggere la raccolta come una risposta articolata al precedente volume e a individuare alcune matrici pittoriche caratterizzate da un'evidente compostezza formale, con una sostanziale fiducia nella costellazione artistica sottesa a *Rime di viaggio*.

Più ambigua si rivela invece l'articolazione del postumo *Desinenze*. I modelli visivi impliciti sono ormai quelli del postmoderno e della società dei consumi. Gatto cerca di cogliere i cambiamenti dell'immaginario artistico e studia i cambiamenti generati dall'iperrealismo, dalla pop-art e dalla contaminazione con la pubblicità, il fumetto e la televisione. Colpiscono certe intuizioni sull'estetica degli anni Settanta, come l'ibridazione dei concetti di "archeologia" e "futuribile", in merito agli usi stilistici della nuova pittura. Tuttavia la prospettiva di Gatto rimane ancorata alla modernità e non viene compreso pienamente lo scarto della nuova epoca. Le ambivalenze del pensiero estetico si riflettono nella varietà di *Desinenze*, che alterna le più diverse categorie formali, con la sperimentazione di nuovi tipi versuali e, soprattutto, con una rivisitazione straniata e straniante del proprio passato metrico. La raccolta assume la forma di un museo che alterna collezioni fra loro contrastanti, per l'epoca di realizzazione e per le divergenze stilistiche. I richiami pittorici possono anche assumere una forma ironica e demistificante ed affiorare in tradizioni mai amate, come la metafisica di De Chirico. Priva di una chiara assunzione delle nuove istanze e di una comprensione dello spessore storico, la poesia di Gatto si chiude nell'ambivalenza: lo sguardo rivolto verso il nuovo appare come ostacolato da alcuni schermi, alcune categorie interpretative maturate negli anni giovanili, che trattengono il poeta da un'immersione completa nella nuova epoca visiva, ma che lasciano comunque trapelare alcuni scorci di paradigmi scopici radicalmente differenti rispetto al passato.

INDICE

Ringraziamenti	5
Introduzione	7
1. Metrica ed estetica	13
1.1. <i>La dialettica a due stadi</i>	13
1.2. <i>Metriche architettoniche e pittoriche</i>	18
2. Forma e pittura da <i>Isola</i> a <i>Poesie</i>	23
2.1. <i>La tecnica simmetrizzante nei testi in quartine</i>	23
2.2. <i>Il modello leopardiano e le prime influenze figurative</i>	30
2.3. <i>Futurismo e cubismo tra innovazione e conservazione</i>	46
2.4. <i>Il “sistema sonetto” nel riassetto di <i>Isola</i></i>	53
2.5. <i>L’endecasillabo sciolto e le interferenze letterarie e pittoriche sul settenario</i>	59
3. La restituzione degli eventi bellici fra realismo e sperimentazione	69
3.1. <i>La tecnica cubista di <i>Amore della vita</i></i>	69
3.2. <i>La preistoria del verso lungo negli anni Trenta e gli sviluppi successivi</i>	78
3.3. <i>Ritmo e realismo della prosa</i>	86
3.4. <i>Surrealismo compositivo e carica ideologica delle poesie per bambini</i>	91
3.5. <i>Suggerimenti artistiche e tratti metrici de <i>Il capo sulla neve</i></i>	101
4. La crisi dell’endecasillabo	113
4.1. <i>Le Nuove poesie: strutture demarcanti e fenomeni di rifrazione</i>	113
4.2. <i>Endecasillabo narrativo, rima attanziale e “dissolvenze cinematografiche” in <i>Romanzo 1917</i></i>	123
4.3. <i>La paralisi dell’endecasillabo sciolto nelle sezioni di contorno</i>	129

5. L'ambiguità metrica de <i>La forza degli occhi</i> e i successivi ripensamenti	135
5.1. <i>Tecniche post-cubiste e tendenze informali</i>	135
5.2. <i>L'ambivalenza di Osteria Flegrea fra "allegretti" ed endecasillabi regressivi</i>	147
5.3. <i>Immagine e gesto</i>	154
6. Il programma politico de <i>La storia delle vittime</i>	161
6.1. <i>Una sezione di trapasso: Giornale di due inverni</i>	161
6.2. <i>Bacon e l'arte nucleare</i>	164
6.3. <i>Verso lungo e impegno ideologico</i>	168
6.4. <i>Le altre tipologie versuali</i>	177
7. Poesia e pittura nella poetica di <i>Rime di viaggio</i> <i>per la terra dipinta</i>	183
7.1. <i>Cornici figurative e dinamismi verbali</i>	183
7.2. <i>Le variazioni formali sul sonetto</i>	190
7.3. <i>Metatestualità pittorica e poetica</i>	195
7.4. <i>Dinamiche intersemiotiche; citazione e stilizzazione estetica</i>	198
8. Le ultime raccolte nel macrotesto gattiano	207
8.1. <i>Le variazioni sul verso lungo di Poesie d'amore</i>	207
8.2. <i>Il modello "museale" di Desinenze</i>	217

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di gennaio 2015