



«Quaderni» della Sezione di Italiano
dell'Università di Losanna

Comitato scientifico

Mario Barenghi, Università di Milano-Bicocca
Giulia Raboni, Università degli Studi di Parma
Alfredo Stussi, Scuola Normale Superiore, Pisa

«Quaderni» is a Peer-Reviewed Publication.
«Quaderni» è una pubblicazione con revisione paritaria.

Come fare storia della metrica contemporanea? Tradizioni, metodi, esperienze

a cura di
Amelia Juri e Fabio Magro



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il volume raccoglie gli atti dei convegni di studi svoltisi a Losanna e Padova
rispettivamente l'11 settembre 2023 e il 23 e il 24 settembre 2024

Il volume è pubblicato grazie a un contributo di



Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università degli Studi di Padova e più precisamente con i fondi del progetto
del Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale
(PRIN) DM104 del 02/02/2022 - Bandi competitivi - dal titolo "MeCo. Le forme della poesia
italiana contemporanea" - Codice Progetto 2022FFR2YY - CUP: C53D23010360006 -
Responsabile scientifico prof. Fabio Magro



© Copyright 2025

EDIZIONI ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884677395-1
Il presente PDF con ISBN 978-884677498-9 è in licenza CC BY-NC



Sommario

- VII AMELIA JURI
Per una storia della metrica contemporanea. Problemi e metodi
- I PAOLO GIOVANNETTI
Epoche della metrica italiana “contemporanea”, 1888-2025
- 35 LUCA SANSEVERINO
Competenze (e coscienze) metriche novecentesche: spigolature da un quinquennio di «Poesia» (1905-1909)
- 51 AGNESE PIERI
Il verso lungo in *Nel magma* di Mario Luzi
- 69 AMELIA JURI
Metrica, filologia, commento e ritorno. Riflessioni sul senso della forma a partire da Sereni e Caproni
- 95 ANDREA PIASENTINI
Sugli incontri vocalici nel secondo Novecento, attraverso Edoardo Cacciatore e Giancarlo Majorino
- III MARCO VILLA
La tradizione del Novecento nella metrica italiana del Duemila. Appunti sulla versificazione
- 127 GIACOMO MORBIATO
Quando la metrica “non c’è”: di compensi e relazioni nella forma poetica del secondo Novecento e del Duemila
- 143 JACOPO GALAVOTTI
Costanti formali in cinque libri recenti di poesia “commerciale”

- 161 ANDREA AFRIBO
Su *Paradiso* di Stefano Dal Bianco
- 175 ELISA BARBISAN
Spazialità visiva negli studi metrico-stilistici. Alcune proposte operative
- 191 LEONARDO BELLOMO
Metrica. Le parole dei poeti italiani nel secondo Novecento

Il progetto MeCo. Le forme della poesia italiana contemporanea

- 213 FABIO MAGRO
Questioni preliminari
- 221 DAVIDE BELGRADI
I versi lunghi, doppi e composti. Il caso di Giovanni Giudici
- 229 ILARIA CAVALLIN
Schedare l'inarcatura
- 235 SARA MOCCIA
Note sul verso a gradino
- 243 RICCARDO VANIN
Sulle rime imperfette

Indici

- 251 Indice dei manoscritti
253 Indice dei nomi
259 Indice dei fenomeni metrici

*Per una storia della metrica contemporanea.
Problemi e metodi*

AMELIA JURI
Université de Fribourg

Il titolo interrogativo di questo volume non vuole affatto essere retorico, bensì nasce dall'esigenza di una riflessione corale su un problema di difficile soluzione per molteplici ragioni, non da ultima l'etichetta stessa di contemporaneo. D'altra parte, esso allude alla non scontata fiducia (o speranza) nella possibilità di un'operazione storiografica a fronte di un panorama estremamente complesso e vario e in buona parte ancora da sondare. Non è possibile qui affrontare nel suo insieme la questione di cosa significhi in generale fare storia del contemporaneo e del presente e rimando almeno alla lucida ricostruzione del dibattito e delle diverse risposte che sono state date offerta da Raffaele Donnarumma (2024) nel recente saggio *È possibile una storia del contemporaneo?* e alle intelligenti considerazioni di Paolo Giovannetti nel contributo che si pubblica in apertura di questo volume. Ciò che si può forse dire senza timore di incorrere in obiezioni è che una tradizione del Novecento fatta di contenuti e forme, distinta da quella precedente (grossomodo dalle Origini alla triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio), esiste, come ha mostrato più di tutti Pier Vincenzo Mengaldo nei cinque volumi della *Tradizione del Novecento*, benché quest'ultimo sia noto per il suo scetticismo nei confronti della storia letteraria, specie per la poesia del secolo XX.¹ Al di là dei decenni a cavallo tra Otto- e Novecento, finemente perlustrati da più punti di vista alla caccia

* Questo libro e gli incontri da cui nasce si pongono volontariamente in continuità con un altro titolo di questa collana (*Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, 2018), derivato da un omonimo convegno che vide coinvolti diversi autori del presente volume. Quest'ultimo si inserisce inoltre nell'ambito di un progetto finanziato nel quadro della *partnership* privilegiata tra l'Università di Padova e quella di Losanna. Si riuniscono infatti qui gli atti di una prima giornata organizzata a Losanna l'11 settembre 2023 da chi scrive e di una seconda, a un anno di distanza (23-24 settembre 2024), organizzata insieme a Fabio Magro grazie al sussidio di entrambe le sedi e dei rispettivi uffici internazionali, nonché al progetto Prin diretto da Magro. Per ragioni diverse, Sabrina Stroppa e Rodolfo Zucco hanno dovuto rinunciare a pubblicare i loro interventi.

1. Va però tenuto presente che «*La tradizione del Novecento*, pur non essendo né volendo essere un'organica monografia, risponde nel suo complesso a un'istanza critica e storiografica tutt'altro che occasionale o estemporanea». Sono parole di Niccolò Scaffai (2023, p. 167) in un bel saggio di analisi della serie mengaldiana, in cui lo studioso sottolinea il legame tra il primo volume e l'antologia *Poeti del Novecento*, uscita tre anni dopo per Mondadori.

<amelia.juri@unifr.ch>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. VII-XIII

della nascita del verso libero, e del capitolo neometrico, che hanno contorni tutto sommato comunemente riconosciuti anche dal punto di vista temporale, permane una grande difficoltà nella periodizzazione e nella definizione dei parametri con cui essa debba essere compiuta nel momento in cui gli istituti metrici tradizionali sono smantellati e si entra in un nuovo *sistema*.

Se guardiamo quanto è stato fatto finora a grandi linee, registriamo approssimi diversi. In primo luogo, l'unico vero manuale di metrica contemporanea ad oggi disponibile – e la scelta del sostantivo non è casuale: manuale, non storia – è quello di Giovannetti e Gianfranca Lavezzi (2010), che adotta un criterio tipologico, ossia le forme metriche chiuse e il verso libero nelle sue diverse declinazioni, con una premessa storica sui comportamenti metrici ottocenteschi, da Leopardi a Pascoli, che hanno preparato l'avvento del verso libero. Lo studio inoltre allaccia in modo opportuno il discorso tipologico a quello mediale, che comporta gioco-forza considerazioni storiche sull'impatto dei nuovi *media* sulla poesia. In secondo luogo, Mengaldo in due saggi fondamentali – *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni* (1987) e *Questioni metriche novecentesche* (1991) – ha proposto di inquadrare la metrica novecentesca attraverso una distinzione tra metrica libera e metrica liberata, rispetto alla quale di recente Luca Sanseverino ha suggerito parametri diversi in un intelligente libro su *Il verso libero in Italia (1888-1918)*. Mentre Mengaldo ha insistito sulla soddisfazione simultanea di tre condizioni per definire la metrica libera (1. «la perdita di funzione della rima»; 2. la «libera mescolanza di versi canonici e non»; 3. la «mancanza dell'iso-strofismo»),² Sanseverino suggerisce di considerare in metrica libera un testo in cui «gli elementi linguistici si dispongono attraverso una gerarchia dinamica», ossia quando essi «sono di volta in volta promossi a fattori strutturanti tramite l'istituzione di puntuali e non sistematiche periodicità», a differenza dei testi in metrica liberata «in cui la gerarchia organizza gli elementi in maniera tendenzialmente stabile (elegendo cioè un *primum* metrico fra i diversi fattori e iterandolo con coerenza) ma asincrona (dunque anisosillabismo e anisoritmica)».³ In entrambi i casi, ad ogni modo, siamo sempre nel campo di distinzioni tipologiche, benché il libro di Sanseverino si segnali per una felice coniugazione di analisi metrica e storica. In terzo luogo, poco dopo i saggi fondativi di Mengaldo, Edoardo Esposito ha pubblicato il suo *Metrica e poesia nel Novecento* (1992), rubricando il proprio lavoro come «prevalentemente formale» ma dichiarando di essere animato dall'«ambizione di contribuire a una prospettiva integralmente storica di indagine», in cui quest'ultima sarebbe da intendere come l'operazione di «individuare non solo una rete di relazioni ma delle linee di tendenza

2. Mengaldo 1987, p. 140.

3. Sanseverino 2024, pp. 109 e 111.

nell'accumulo di fatti e nel loro contraddittorio e continuo accadere».⁴ In tal senso, il punto di osservazione prescelto è quello del rapporto tra «tendenze liriche e tendenze narrative del discorso in versi», dal frammento (Rebora) al romanzo (Bertolucci), con la conseguenza inevitabile di una parzialità di cui l'autore si dice cosciente. La storia qui è dunque ricostruita secondo un criterio di genere. In quarto luogo, è opportuno menzionare, benché non specificamente metrico, un recente tentativo circoscritto di fare storia evenimentiale della poesia novecentesca e delle sue forme contro l'opinione diffusa che «non è più possibile una storia della letteratura allineata alla storia degli eventi, alla storia-storia: non è più possibile, cioè, un modello espressivo, in cui è lo stesso terreno evenimentiale o sociale che garantisce l'unità delle diverse forme artistiche».⁵ Enrico Fantini ha provato a mostrare attraverso un'indagine a più livelli – compreso quello metrico – condotta tra gli anni (Venti-)Trenta e gli anni Cinquanta che nella storia del Novecento «il 1945 ha cambiato la poesia italiana».⁶ Infine, è necessario citare di nuovo il contributo di Giovannetti in questo volume, in cui lo studioso propone di identificare gli «eventi metrici» che attraversano il XX e il XXI secolo, suddividendo questi ultimi in epoche perlopiù condivise. Eventi formali, dunque, non storici.

Non è mia intenzione valutare la riuscita di tali tentativi, tanto più che una trattazione completa richiederebbe di coinvolgere nel discorso altri studi e di comprendere le antologie e le storie letterarie; qui, anche per ragioni di spazio, interessa enucleare le domande e i problemi che hanno animato l'iniziativa da cui è derivato questo libro. La questione dei parametri per la periodizzazione, infatti, ne implica un'altra: di cosa occorre tenere conto in una simile ricostruzione? Solo delle forme e dei fenomeni metrici o anche di altro? Di certo vi sono almeno due elementi che non possono essere trascurati in sede storiografica: le dichiarazioni dei poeti stessi e i mutamenti nelle competenze metriche degli autori (e dei lettori). Da una parte, complici soprattutto Hegel e poi Adorno, il Novecento è percorso da una grande ansia di riflessione sul fare poesia (e più in generale arte) e sulle sue condizioni di possibilità nel mondo moderno, sì che molti scrittori esercitano spesso pure la critica letteraria. A inizio secolo le avanguardie producono veri e propri manifesti, che hanno le loro radici nell'esigenza modernista di originalità che poi sarà denunciata e distrutta dal discorso postmodernista, che agisce per «void the basic propositions of modernism, to liquidate them by exposing their fictitious condition», e «watch it splintering into endless replication», come ha scritto Rosalind Krauss in pagine essenziali per comprendere l'arte del Novecento.⁷ In modo analogo, come dimostra Giovannetti nel saggio qui

4. Esposito 1992, p. 9.

5. Donnarumma 2024, p. 111.

6. Fantini 2023, vd. in particolare pp. 70-74 per le conclusioni sulla metrica.

7. Krauss 1981, p. 170.

raccolto, le maggiori innovazioni metriche si reperiscono nei primi decenni del secolo, e non è un caso che invece il ritorno alle forme metriche chiuse si verifichi sostanzialmente a partire dagli anni Cinquanta e il fenomeno vero e proprio del neometricismo si presenti sulla scena poetica negli anni Settanta-Ottanta, in accordo con molti dei principi del postmodernismo. Come ha scritto Andrea Afribo in *Questioni metriche postreme*,

credo che il *primum* dell'operazione neometrica stia [...] nel suo fondamentale spirito antagonista: «se il verso libero è stato la negazione della metrica canonica, le neometrica è la negazione della negazione» (Barbieri, [...]). [...] l'ideologia che sta a monte e a valle del neometricismo, e cioè: l'opzione di una metrica e di un linguaggio non contemporaneo, iper-arteфatto e artificiale, contraddittoriamente plurilinguistico, interrompe platealmente il momento conformistico del linguaggio, e ricorda a tutti che la naturalezza del linguaggio è un'illusione, anzi un inganno.⁸

Naturalmente non bisogna ignorare, accanto alle tendenze manieriste e alla propensione alla riflessione tecnica tipiche di ciò che Gianluigi Simonetti (2018) ha chiamato efficacemente *nevrosi della fine*, l'esistenza contemporanea del fenomeno opposto: il *mito delle origini* (sempre Simonetti) e lo «strappo dalla letteratura con relativo primato di tutto ciò che è antiregola, iconoclastia formale, scrittura *selvaggia* e *beat* più tutta la “sterminata area dell'epigonismo post-neoavanguardistico».⁹ Ne conseguirebbe, altrimenti, una falsificazione storica.

Nel più ampio contesto della riflessione sulla tecnica poetica e sulla poesia, la metrica ha quindi goduto di un'attenzione specifica da parte dei poeti – basterebbe citare il caso brillante di Franco Fortini –, che hanno dichiarato le proprie intenzioni metriche e/o hanno fornito analisi della metrica e della forma di poesie a loro più o meno contemporanee. Se questo costituisce un innegabile vantaggio di fronte a testi che spesso resistono a una descrizione formale precisa e all'individuazione della loro progettualità e della loro *ratio*, è parimenti un fattore di rischio, giacché, come noto, il discorso critico può differire dalla realtà della scrittura per ragioni di opportunità o per la mancata realizzazione integrale delle intenzioni dell'autore nel testo. Al contempo, proprio la soggettività (che talvolta sfocia in arbitrarietà) di queste discussioni costituisce un elemento essenziale al momento dell'operazione critica e storiografica, poiché permette di ricostruire la sensibilità metrico-formale dei poeti, garantendo così un fondamento storico all'analisi. Da questo punto di vista, occorre considerare un altro aspetto meritevole di supplementi d'indagine: la critica dei poeti, specie nel secondo Novecento, si è spesso declinata in una spiegazione del processo di «“dare un nome” alle cose», con le parole

8. Afribo 2018, p. 234.

9. Ivi, p. 227.

di Giovanni Raboni quando dichiarava che «non possiamo non dirci montaliani». Di recente Scaffai, a partire da questa testimonianza e da alcuni saggi sereniani su Montale, ha giustamente riportato l'attenzione sul fatto che per tali scrittori la tradizione si costruisce nel rapporto con gli oggetti e la poetica dei loro predecessori (Montale su tutti),¹⁰ il che sul piano metrico credo abbia conseguenze interessanti. Mi spiego meglio: nel cercare delle continuità formali o specificamente metriche tra le molteplici esperienze novecentesche, si potrebbe pensare di non partire solo dal dato crudamente descrittivo, bensì da quello tematico (o di genere), e su questa base verificare l'esistenza di trafilé formali e tendenze. Un esempio facile, che soccorre subito alla mente, è quello dell'impiego del sonetto come gabbia protettiva – penso a Caproni e Raboni, anticipati dal sonetto shakespeariano di Montale –, o ancora, più sottile, l'uso ironico delle forme leggere per musica (la canzonetta *in primis*) o di loro surrogati per il tema bellico, in cui primeggiano Caproni e Fortini. Si tratta solo di un'ipotesi, che però forse meriterebbe almeno qualche sondaggio (e che mette in luce la necessità di avere commenti alla poesia novecentesca che saldino forma, *inventio* e contenuto).

Con il problema della percezione che gli autori hanno dei propri e altri testi, d'altra parte, ci avviciniamo al secondo punto evocato, cioè la competenza metrica. I cambiamenti avvenuti nel sistema educativo tra fine Ottocento e Novecento hanno indotto una diminuzione della consapevolezza e della padronanza degli strumenti della metrica che non ci consentono di dare per scontata la capacità, ad esempio, di sentire (e scrivere) un endecasillabo regolare, di riconoscere determinati ritmi e melodie, nonché la loro tradizionalità o meno, o ancora di usare in modo adeguato le figure metriche (sinalefe e dialefe, sineresi e dieresi). Tutti elementi che, se trascurati, possono inficiare la validità delle nostre analisi. In questa prospettiva è di nuovo responsabilità del critico-storiografo provare ad accertare la competenza metrica degli autori al fine di non proporre interpretazioni formali incompatibili con la storicità dei testi. Ciò non significa negare *in toto* l'autonomia del significante e le acquisizioni della critica *Reader oriented*, significa invece saper distinguere quanto è riconducibile alla volontà autoriale (cosciente o meno) e quanto è un effetto del testo non previsto dall'autore.

Tali osservazioni si inseriscono nel problema generale dei metodi dell'indagine metrica: sono infatti convinta che la distanza che ancora ci separa dalla possibilità di scrivere una storia della metrica contemporanea, nonostante il forte incremento degli studi specifici negli ultimi venti anni, sia dovuta almeno in parte al fatto che la critica formale si sia orientata soprattutto sugli istituti metrici, negliendo in parte la lettura e la stilistica degli individui testuali, per la quale non si può prescindere da un punto di vista filologico.

10. Scaffai 2023, pp. 11-18 (*Introduzione. Sguardi di rimando*).

L'impressione è che, al di là di singole e sovente raffinatissime letture di testi, manchi un lavoro complessivo di corpo a corpo col testo in tutte le sue dimensioni, di cui sono sintomatiche, su un altro versante, la rarità dei commenti alla poesia novecentesca e soprattutto la qualità delle osservazioni metriche ivi contenute, non di rado ridotte all'elenco delle misure versali e delle rime. Sarebbe cioè auspicabile un maggiore dialogo tra le indagini statistiche sul verso novecentesco che mirano a individuare tipologie versali e ritmiche e una considerazione della metrica *nei testi*, stante la naturale varietà della maggior parte dei libri di poesia, che, tanto più in un contesto di metrica libera, rende meno o poco affidabili la media e le percentuali derivate da calcoli statistici. In tal senso, bisognerebbe forse valutare anche l'opportunità di studiare la metrica diacronicamente, non solo sincronicamente. Grazie a un numero crescente di edizioni critiche e alla maggiore accessibilità delle carte d'autore, siamo ora nella condizione di ricostruire il *lavoro dei poeti* sui singoli testi, quindi anche sulla metrica, e sulla loro collocazione nell'organismo-libro. Ed è superfluo insistere su quanto questo approfondimento sia necessario al fine di raccogliere dati e interpretazioni sufficienti per immaginare di poter compiere un'operazione storiografica. A complicare la situazione vi è però il fatto che col passare dei decenni gli elementi puramente metrici tendono a essere soppiantati da altri fattori di strutturazione del discorso poetico e di definizione della *facies* testuale. Penso soprattutto ai fenomeni di iterazione e alla componente grafica, che suppliscono sovente all'assenza di regolarità metriche, fungendo da compensi. Più in generale sussiste il problema della difficile scindibilità di metrica e stile nell'esperienza novecentesca, dove il secondo polo è possibile di interpretazioni meno univoche ma al contempo determina o orienta l'interpretazione metrica e si scontra con il desiderio di oggettività di chi vorrebbe una storia della metrica contemporanea di natura prettamente descrittiva. La questione è insolibile, temo, e chi oserà cimentarsi con l'impresa di scrivere una storia della metrica contemporanea dovrà decidere quali rischi preferisce correre (quello dell'appiattimento o della distorsione dei dati a favore di criteri oggettivi o quello della non assoluta dimostrabilità di determinate asserzioni a vantaggio del rispetto della storicità degli oggetti).

Riferimenti bibliografici

- Afribo 2018 = Andrea A., *Questioni metriche postreme*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, pp. 223-39.
Donnarumma 2024 = Raffaele D., *È possibile una storia del contemporaneo?*, in *Frontiere/fratture. Il senso del tempo nella storia della letteratura italiana*, a cura di G. Alfano e C. Carmina, Palermo, Palumbo, pp. 105-22.

- Esposito 1992 = Edoardo E., *Metrica e Poesia del Novecento*, Milano, FrancoAngeli.
- Fantini 2023 = Enrico F., *La crisi e le forme. Come il 1945 ha cambiato la poesia italiana*, Macerata, Quodlibet.
- Giovannetti, Lavezzi 2010 = Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Krauss 1981 = Rosalind K., *The Originality of the Avant-Garde* [1981], in Ead., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.)-London, The MIT Press, 1985, pp. 151-72.
- Mengaldo 1987 = Pier Vincenzo M., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, pp. 139-88.
- Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo M., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 27-74.
- Scaffai 2023 = Niccolò S., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Roma, Carocci.
- Simonetti 2018 = Gianluigi S., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino.

Epoche della metrica italiana “contemporanea”, 1888-2025

PAOLO GIOVANNETTI

Università IULM

o.

È una forma di decenza intellettuale quella che mi ha indotto a mettere fra virgolette il riferimento alla contemporaneità. Rischia di essere inafferrabile il rinvio a un presente lungo quasi 140 anni. E lasciamo per il momento perdere (ci tornerò nelle conclusioni) che sullo sfondo intravediamo minacciosi gli spettri del Modernismo e del suo Post- (quest'ultimo oggi così in disarmo).

Ma prendiamo le cose da lontano. Dichiарare, nel 2025, che *ogni* storia – anche una storia della metrica – è una storia contemporanea mi sembra stia diventando sempre più necessario, soprattutto se pensiamo a un paio di questioni. La prima è una sollecitazione che viene dagli studi sui media. A partire dai lavori per lo meno di McLuhan (1964), Kittler (1999), Bolter e Grusin (1999), è cresciuta la consapevolezza che ogni nuovo medium – diciamo, da Gutenberg in poi – compie un'opera di *remediation* su uno o più media che l'hanno preceduto. In parole povere, lo strumento comunicativo impostosi per ultimo, e la sensibilità mediale che il suo apparato genera, comportano la rilettura di passate esperienze, mediali e non, la loro ri-codificazione, persino la tematizzazione. Secondo McLuhan, il cinema ha ri-mediato il romanzo, se n'è fatto carico, la televisione ha retroagito sul fumetto, mostrandone la natura fredda; insieme, la fotografia ha fatto emergere contenuti inconsci permettendoci di *vederli*, e la radio ha operato di concerto con antichi retaggi tribali. Il teorico canadese ha insomma preconizzato con lucidità la *remediation* radicale che il digitale sta compiendo oggi con la totalità dell'universo tecnologico, segnico e simbolico.

Pensando ai nostri temi, è evidente che la novità, l'*innovazione* anche delle forme, letta in chiave mediale, produce un effetto retrospettivo potentissimo. I fenomeni metrici sono inseriti in questo tipo di logica, quasi senza residui. Siamo tutti dentro al digitale. Dalla specola del terzo decennio del XXI secolo, il metricologo si rivolge al passato cercando qualcosa che trovi posto nella sua esperienza presente, attraverso un dialogo (i media sono sempre “accoppiati”, secondo McLuhan) che, se non è schiacciato sull'oggi, risulta predeterminato e richiede un surplus di consapevolezza. Quando tra poco accennerò alle questioni della metrica installativa, correrò proprio questo rischio.

<paolo.giovannetti@iulm.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,

pp. 1-33

Più complesso è un secondo fattore, peraltro molto trattato, che però vorrei affrontare attraverso il pensiero di Andreas Huyssen. Nell'ormai lontano 1995, anche in considerazione di uno scenario mediale che andava verso la digitalizzazione, mentre Internet stava per celebrare i propri primi fasti (nel 1997 sarebbe nato Google, per esempio), Huyssen si rivolgeva al fenomeno dell'ibridazione della storia, al cambiamento della sua percezione anche sociale. Il tempo presente è affetto da una pluralità di "tempi" che spesso mal si combinano, da un sistema di sincronismi mancati. Conseguentemente, la ricerca storica sarebbe affetta da un'ansia di tipo memoriale. Tutto ciò, se da un lato significa una ricerca spasmodica di passato e quindi appunto una assidua ri-memorazione, dall'altro comporta un'insicurezza nella definizione di gerarchie condivise, di temporalità esemplari che, come nel modello storicistico ereditato (quello teorizzato da Reinhart Koselleck), collochino il contemporaneo in una posizione equilibrata sia verso il passato sia verso il futuro. L'indebolimento della nozione di futuro e la riproducibilità meccanica del presente (il *replay*, il presente dilatato) danneggiano il riconoscimento del passato, se non nei termini di un'appropriazione "memoriale", come tale discontinua, sempre negoziabile.

Quando prenderò in considerazione la negletta forma (solo tangenzialmente rilevante sul piano metrico) delle scritture concrete, qualcosa del genere apparirà con chiarezza. La rivendicazione di uno "specifico" strutturale (quasi mediale) risponde a un'esigenza di contrappello storico di cui mi limiterò a indicare la necessità, per colmare una falla nella ricostruzione delle tradizioni poetiche novecentesche. Ma qualcosa del genere si osserverà nel mio periodico insistere sull'importanza della polimetria "allargata" (quella che alla coppia endecasillabo-settenario unisce versi parisillabi e può comprendere tredecasillabi e doppi settenari). Tutt'altro che innocente, la storia metrica che provo brevemente a raccontare in questi casi risente della mia ansia memoriale, e sa di non esser (più) canonica, né che mai lo sarà. Non perché il canone nei fatti non ci sia stato. È quasi vero il contrario. Forme chiaramente codificate penetrano con gran fatica nella coscienza contemporanea e il metricista procede sempre con qualche titubanza.

I.

Mi preoccupa invece meno il riferimento alle "epoche" di questa contemporaneità blandamente decostruita (almeno nelle intenzioni). Le partizioni che propongo sono generalmente accettate, anche se con qualche approssimazione.¹ Vale a dire:

1. Vedi ad esempio, per le due fasi iniziali, Sanseverino 2024, che punta sul periodo 1888-1918. Preciso che mi avvalgo di Giovannetti 1994 per molti dei contenuti relativi agli anni 1888-1920.

- I. 1888-1903
- II. 1904-1920
- III. 1921-1955
- IV. 1956-1970
- V. 1971-2000
- VI. 2001-...

Quanto mi ha colpito, riflettendo sugli eventi metrici che attraversano le sei epoche, è che nella prima sono contenute metà delle innovazioni che caratterizzano questa “era” del ritmo regolato italiano.² E che con la seconda fase si arriva al 70% del totale. Se sono dieci le modificazioni sostanziali delle norme che regolano il tempo della poesia, cinque di queste si manifestano con perfetta chiarezza nel primo periodo e due nel periodo successivo. E vedremo che la decima forma costituisce un cambiamento molto paradossale, consistente nel recupero (ancorché parziale) del sistema di tradizione. Il fatto non è per nulla sconcertante, se si concepisce l’inizio della metrica contemporanea non come il semplice manifestarsi di alcune trasformazioni stilistiche (puntuali o collettive che siano), ma come l’ingresso in un nuovo sistema, *il sistema del verso libero*, dotato di norme nel loro complesso (nelle loro interne relazioni) diverse da quelle che erano in vigore nella metrica cosiddetta “tradizionale”. Al mancato rispetto dell’isosillabismo (anche nella sua variante “debole” presente nella canzone libera leopardiana), si accompagnano da subito una serie di fenomeni che rafforzano la percezione di una metrica modificata.

Per l’esattezza, nel primo periodo, stiamo parlando di questi fenomeni:

1. Polimetrie “ditirambiche” con valorizzazione dei versi brevi.
2. “Onda dattilica”, che tendenzialmente privilegia l’isoritmia (a scapito dell’isosillabismo).
3. Versi biblico-whitmaniani.
4. Verso ‘concettuale’, semiritmo, verso di traduzione.
5. Poesia in prosa.

La prima innovazione – in qualche modo scatenante – è quella che viene esemplificata in questo testo inedito di Paolo Buzzi, risalente al 1902:³

Che freddo, Anima!	4s
Una nevicata	6
a’ monti?	3
Il sole allontana, spegne	8
per una legge che sa l’astronomia inesorata?	8t+9

2. Consiglio di tenere sott’occhio la sintesi presente nell’Appendice, che schematizza i contenuti del presente lavoro.

3. *Romanze in Re minore*, trādito dal ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Buzzi 34.

Un vetro rotto a la finestra?	9 (2a 4a)
Anima da 'l vетraio!	7
Hai fatto ben de la tua tasca i conti?	11
 C'è denaro pe 'l vetro:	7
c'è denaro per la legna:	8
c'è sole di gennaio, nè lontano nè vicino:	7+8
i monti sono bianchi quasi da san Martino.	7+7
C'è uno spetro, uno spetro, uno spetro,	11
Anima, che ti segna	7
da la sera a 'l mattino	7
da 'l mattino a la sera.	7
Dov'è? Ne l'aria? Dov'è?	8t (datt.)
In te? Che vuole, che vuole, che vuole?	11 (4a 7a)
Vuole parole, parole, parole,	11 (4a 7a)
su per la maschera diaccia de 'l sole.	11 (4a 7a)

Decisiva è soprattutto la presenza dei versi brevi e dell'otto/novenario:⁴ entrambi destabilizzano l'invariante leopardiana, anche perché l'endecasillabo assume la fisionomia dattilica che, come vedremo, rimanda a un fenomeno emergente in questi anni. Inoltre, l'adozione del doppio settenario (o alessandrino che sia) va segnalata come una questione che diventerà rilevante nella metrica di Montale.

La seconda trasformazione ha a che fare con quella che (vd. Trompeo 1943) fu chiamata appunto “onda dattilica”. Basti leggere come, negli ultimi anni dell'Ottocento (poi in volume nel 1901), Enrico Thovez nel *Poema dell'adolescenza* reinterpreta l'esametro, producendo dei curiosi doppi ottonari con accento pressoché costante sulla quarta sillaba, secondo una cadenza che mette in rilievo il dattilo. È una ritmica di questo tipo: ±- -+ - - + - | ± - - + - - + -. Vale a dire:

Vedo lontano negli anni | dell'avvenire. Il mio verso
desterà i giovani cuori | al lusinghevole sogno
dell'esistenza; le immagini | ch'io spremo dalla mia anima,
dal mio profondo fervore, | li inviteranno a cercare
più intense ebbrezze d'amore, | forme più pure di vita:
ma per me tutto è una vana | finzione della mia mente:
un grido gonfio d'angoscia | di questo inutile ardore!⁵

4. Fuori squadra il quinto verso, lungo, che peraltro assomma due unità coerenti con il contesto.

5. Thovez 1901, p. 163. La poesia s'intitola *Nell'avvenire*. Testi di questa raccolta avevano cominciato a uscire nel corso degli anni Novanta dell'800, in particolare sulla «Gazzetta letteraria».

Il fenomeno ha ricadute decisive, perché è proprio in continuità con questo tipo di cultura metrica che nel Novecento e poi nel Duemila saranno concepiti testi isoritmici in grado di mettere in crisi l'isosillabismo della tradizione. Gli anfibrachi palazzeschiani nascono da qui. L'anapesto spesso tredecasillabico di Pavese o di Cacciatore è implicito nel modello: che peraltro è anche alla base di molte sperimentazioni neometriche (vd. più avanti l'esempio di Frasca).

Il terzo elemento innovativo, a lungo trascurato dalla critica,⁶ ma di notevole importanza complessiva, è il verso lungo biblico-whitmaniano, esemplificabile con una citazione da Eugenio Colosi:

[...]

Perché dunque ammiccate dagli occhi miopi,
E turate inorriditi le caste orecchie,
S'io disfreno strofe larghe o serrate, liberamente, senza ritmo misurato e senza rima,
Guardando a un accordo più vasto che non a quello della piccola levigata strofe?
Lasciatemi: io sono in perfetta armonia con la natura.

[...]

O poeti del mio tempo,
Giovani baldi e gagliardi piena la mente di ideali ma pure fiaccati per inerzia,
Su, via, uscite dalla vecchia criscalide:
Uscite, sfarfallate vittoriosi nella luce;
Alti sulla massa umana cantate! cantate! cantate!,
Non le vecchie viete istorie ma i nuovi maravigliosi ideali;
Non addormentate col ritmo i cuori avvizziti,
Ma destateli coll'urto selvaggio della strofe libera sciolta piena di fantasmi:
Perché voi, poeti, siete ora come sempre i sacerdoti dell'ideale!
I luminosi divinatori dell'avvenire!⁷

Qui, in azione, con funzione rigorosamente strutturante, ci sono fattori parallelistici “primitivi”, gli stessi che Pasquale Jannaccone (1898) descriverà partitamente meno di dieci anni dopo, nel suo libro sul verso libero di Whitman.

Il quarto fattore, che dal punto di vista cronologico è in realtà il primo, è la considerazione meramente nominalistica (concettuale, se non installativa) della metrica. I *Semiritmi* di Luigi Capuana, come è noto, nascono da una falsificazione, da sedicenti traduzioni di testi di un autore (il danese Wilhelm Getziier) inesistente. Sono versi doppiamente straniati: “di traduzione” e insieme “falsi”. E in fondo non importa molto se Capuana nel volume pubblicato nel 1888 li presenta in una chiave leggermente diversa (in termini di innovazione, diciamo, sostanziale), dal momento che la loro natura “nominalistica” resta immutata. Ecco come il poeta parodista ragiona alla fine della sua raccolta, facendo il verso al sistema saffico (suppongo):

6. Ma oggi vedi Massia 2021.

7. Colosi 1889, pp. 74-75 e 80. La poesia s'intitola *A' poeti nuovi*.

Smettiamo quest'ibrido gioco;
 non si scherza così con le cose sante.
 Apollo è irritevole, e Marzia [sic], veh,
 ci lasciò la pelle!

Smettiamo. L'ozio è davvero
 padre di tutti i vizii. Se io fossi
 deputato o pure ricevitore del registro
 oserei mai

di gingillarmi profanamente
 con voi, sacre figlie di Giove, come
 (tempo, tempo fa!) colle servotte?
 Oh, no, Muse, oh no!
 [...]

Quello che più mi tormenta,
 o Muse, è il profondo terrore
 di far produrre altre serque di
 semiritmi.

Perché gli scimmottini dell'arte
 non san distinguere il ben dal male,
 e vorranno, forse, ora svagolarsi
 semiritmamente!⁸

Che la posta in gioco fosse anche questo tipo di nominalizzazione, lo conferma (e pure questo è noto) l'esplosione della pratica della poesia in prosa. La cui storia non comincia affatto ora, beninteso. Ma è entro una *couche* che possiamo definire simbolista e insieme versoliberista – quasi superfluo il riferimento a Mallarmé e alla sua *Crise de vers* – che la poesia senza accappo esemplifica una versificazione-zero, attualizza un discorso sulle forme del ritmo.⁹ La poesia pensata *priva di versi* ha un ritmo peculiare perché si inserisce in un progetto di “metrica nuova” – quella del verso libero. Ecco (siamo nel 1898) una paginetta di Ricciotto Canudo, che si firma con lo pseudonimo di Károla Olga Edina, sintomaticamente femminile, a dimostrazione di una connotazione *gender* su cui si dovrebbe maggiormente indagare:

Ho un ninnolo di cristallo sul tavolo. È antichissimo. Mia madre me lo donò il giorno in cui io, in lacrime, le svelai la piaga insanabile de la mia anima. Io non so da quale artefice, né in qual tempo, sia stato creato, giacché la miniatura che lo adorna va è quasi scomparsa.

8. Capuana 1888, pp. 97-98 (la poesia si intitola *Finis*).

9. Su molti di questi temi, vd. Coppo 2022.

Ma spesso lo bacio, esaltata, però che, per me, esso è simbolo de la *perennità*. – Mio Dio! Così fragile e pur perenne! con un sol colpo io potrei distruggerlo, ma il tempo non lo distrugge.

Giungo, perfino, ad avere l’illusione di *potere* ciò che li Elementi che ci dominano e ci annientano *non possono*.

Oh, per che mai il cristallo, che è la cosa più fragile creata, è *la sola cosa imperitura*?¹⁰

Se queste sono le fondamentali innovazioni metriche nel dominio del verso libero, si può aggiungere un’appendice: vale a dire la possibilità di forme nuove di isosillabismo, sulla base di versi lunghi inusitati o di recente coniazione. Cruciale in chiave moderna il tredecasillabo, che nasce come espansione dell’endecasillabo (e insieme come variazione anisosillabica del doppio settenario).¹¹ Corrado Govoni è probabilmente il primo a farne un uso isosillabico, e quindi non versoliberista in senso stretto, ma “concepibile” solo *dentro* quel sistema. E si noti che il ritmo non è mai anapestico, ma può essere ricondotto a quello dell’endecasillabo (ho introdotto io i segni di dieresi):

In un vasto giardino di via Giovecca
il vento frivolo abbraccia una pianta secca,

e folleggiando con i suoi diti le toglie
tutti i suoi rami rotti e le sue morte foglie.

La dolce campanella de le Cappuccine
dice le sue devozioni matutine.

Nel collegio una bimba dai tratti confusi
tamburella con la mano sui vetri chiusi.

Le grandi torri del Castello secolare
indietreggian ne la nebbia crepuscolare.

Le nubi pingui premono nei loro torchi.
I marciapiedi sembrano degli specchi sporchi.

Per l’acquerugiola si stempera la risma
dei tetti: dei fanali àn l’iride del prima.

Sul davanzale che si scorda di Marfisa,
prospera dentro un vaso de l’erba luisa.¹²

10. Canudo 1898, p. 3.

11. Su questo tipo di verso, vd. ora Versace 2024.

12. Govoni 1903, p. 12-13. La poesia è *Canto fermo*, IV.

Il fatto che si tratti di una poesia in distici è importante sì, ma non decisivo. La trasformazione che avviene in questo torno di tempo¹³ appare largamente indipendente dalla presenza di strutture strofiche. Nei vecchi manuali di metrica (vd. Elwert 1973), era detto che il primo “verso libero” italiano si compendiava in *Fra terra ed astri* di Giulio Orsini, che scriveva utilizzando forme strofiche e rime regolari.

2.

A partire dalla seconda epoca metrica, adotterò sistematicamente il metodo (per così dire) modulante già messo in opera con i tredecasillabi di Govoni: metodo che cerca di segnalare quali sono state nel tempo le trasformazioni o integrazioni più importanti rispetto alle innovazioni strutturali via via registrate. Dal mio punto di vista, i cinque modelli che abbiamo osservato sopra (e gli altri che esamineremo) hanno un rilievo di tipo *metrico*, e non solo stilistico o ritmico. Sono invarianti formali che condizionano l’operato degli autori, vincoli *a priori* che impegnano lo scrittore a certi comportamenti ritmici predeterminati. Il verso libero non è arbitrario, perché le sue forme nel tempo vanno incontro a una codificazione e influiscono sulle scelte dei poeti. E anche le periodiche forme di restaurazione (o ristrutturazione)¹⁴ risentono di questo che non posso non definire orizzonte d’attesa.

Due sono le innovazioni del periodo 1904-1920:

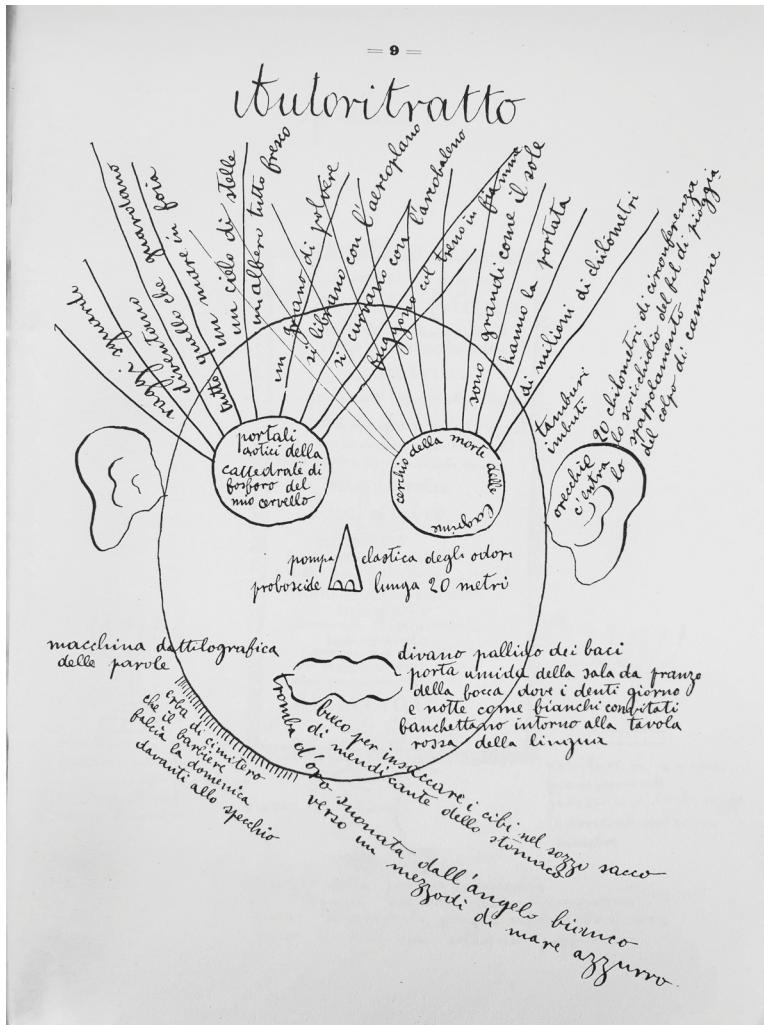
6. Il verso visivo, al limite dell’iconotesto, e comunque in grado di indebolire il fattore “fonico”.
7. Il verso accentuativo, del tutto indipendente oltre che dal sillabismo anche dai fattori ritmici codificati (dattili, anapesti, anfibrachi ecc.).

La prima innovazione è attuata secondo due strategie non perfettamente coincidenti. Innanzitutto, c’è la prassi delle parole in libertà futuriste, che prende il via dal noto manifesto *tecnico* del 1912 e che finirà per compendiarci nella pratica delle tavole parolibere, dopo essere passata attraverso la discorsività in ultima analisi narrativa di *Zang Tumb Tumb*. Se è vero che

¹³. Si deve insistere proprio sul fatto che in questa “fase” storica lo strofismo non svolge un ruolo cruciale. Istruttivo è, credo, il confronto con quanto era accaduto nel secondo e terzo decennio dell’Ottocento, quando invece la “liberazione” (termine improprio, peraltro) leopardiana aveva fatto presa sulla rottura delle gabbie strofiche. Penso alla canzone, naturalmente., ma penso anche all’uso dello sciolto, riletto come metro lirico sullo sfondo delle tante strutture strofiche (a partire da quella del sonetto: i quindici versi dell’*Infinito*) che Leopardi nella prassi negava. Com’è noto, sull’importanza del fattore strofico nella definizione della metrica libera ha espresso un pare molto di verso dal mio Mengaldo 1989.

¹⁴. Vd. Bozzola 2004.

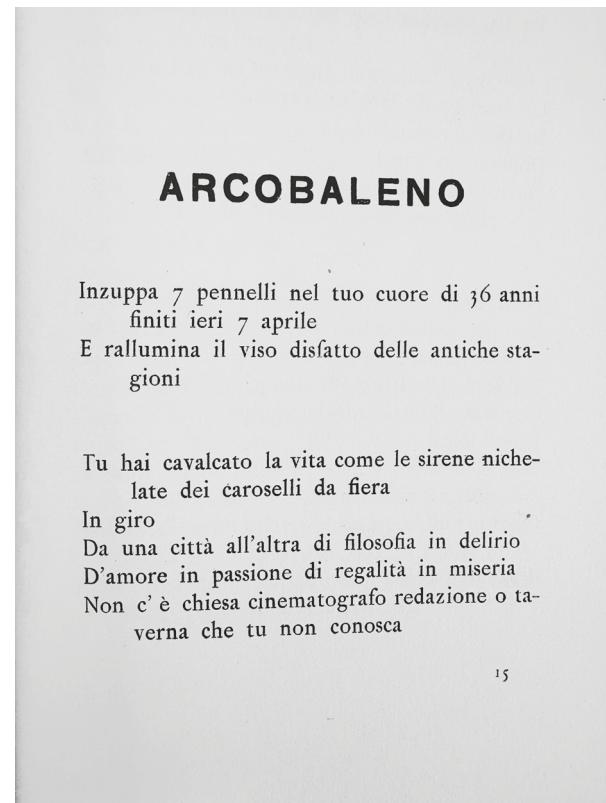
Marinetti dapprima pensa soprattutto a un lavoro di natura tipografica, per cui gli iconismi presenti sulla pagina sono ottenuti con caratteri alfabetici e con segni interpuntivi combinati nella forma eventualmente del diagramma, è anche vero che un autore come Corrado Govoni in *Rarefazioni e parole in libertà* del 1915 restituisce un'interpretazione iconotestuale precoce di questa sollecitazione. Ad esempio:¹⁵



15. Govoni 1915, p. 9.

Per affrontare questo nucleo di problemi, metto a partito alcuni suggerimenti provenienti da Jenny (2002) in cui è argomentata in maniera convincente l'idea che la crisi del modello versoliberista di natura "suggestiva" implichi una valorizzazione della visività del testo poetico, e quindi la scomparsa (parziale o totale) di alcune discriminanti metriche ritenute decisive.

E infatti, in secondo luogo, seguendo peraltro una sollecitazione di Simone Giusti (2005), ritengo che i versi di Ardengo Soffici contenuti in *BiFZF+18. Simultaneità e chimismi lirici* siano versi per l'occhio e meno (molto poco) per l'orecchio.¹⁶



Siamo alle soglie, oltre che delle problematiche iconotestuali oggi tanto discusse, anche del cosiddetto verso atonale, che tuttavia prenderà forma molto più tardi, in ambito neoavanguardista (vedi il quarto periodo).

16. Soffici 1915, p. 15.

Coerente con tali problemi ma a mio avviso nettamente distinto è il verso accentuale (o accentuativo, che dir si voglia), per la prima volta concepito e insieme realizzato da Riccardo Bacchelli nei suoi *Poemi lirici*, nel 1914. Nelle intenzioni dell'autore, questi versi lunghi altamente prosastici dovrebbero essere scanditi nel seguente modo (sottolineati gli *ictus* pertinenti, escluso quello finale):

Esco da una febbre com'un panno lisciviato	6+8
Dall'acqu ao , mi ritrov o volcolmato e stupefatto	8+7
al di là dei miei desideri da questo maggio in cui le cose	9+9
tuffano con dolcezza e realtà nuovissime.	7+7”
Non ho fatto venti passi sull'erba, e l'anima	8+5”
è già spassata com'il corpo dal bagno quando vidi	9+7
cespi di grano che fuori del seminato	5+8
mordevano la pr oda dell'erba. E questo mondo della pace	10+9
vegetale mi sparì. Qualcosa si mise	8+6
a ribollire, pensai al fumoso autunno,	5+8
con grida trascicate il contadino apre il solco,	7+8
e il fiascone assettato tra le zolle s'è ribaltato	7+9
e le imbeve ancor calde d'un fiotto saporito. ¹⁷	7+7

Come si vede, ho indicato il sillabismo più probabile, perché in effetti certe invarianti (al limite dell'esametro, e soprattutto del settenario doppio) tendono a emergere, ma sono contraddette dall'*intentio auctoris* che non considera del tutto sillabici questi versi.¹⁸ Dovremo aspettare il 1957 di Franco Fortini per incontrare una piena teorizzazione del metro accentuale, che peraltro resterà e resta altamente problematico. La natura generale della lingua e della metrica italiana ne sono la causa: nella nostra esperienza del metro, l'isoritmia è percepita quasi soltanto in presenza di “piedi” riconoscibili (soprattutto i dattili e gli anapesti), in un quadro che continua a essere sillabico. La possibilità di lavorare con l'accentualità pura si invera di fatto solo quando è in gioco la musica (soprattutto nelle forme del rap).

Le integrazioni ai modelli precedenti sono piuttosto chiare. Al *pattern* aniso-sillabico di base (il tipo 1) si aggiunge la possibilità (in senso lato logaedica) di lasciar convivere conflittualmente l'onda dattilica con le specificità leopardiane del settenario-endecasillabo. Se qualcosa del genere era già rilevabile nel Buzzi sopra citato, adesso la frizione fra i due modelli produce effetti espressionistici, nemici della cantabilità cui invece si tendeva dieci anni prima.

L'egual vita diversa √ urge intorno;	11 (4 o 5 ictus?)
cerco e non trovo e m'avvio	8 (datt.)

17. Bacchelli, 1914, p. 18. La poesia s'intitola *Memorie d'adolescenza*.

18. Vd. Bacchelli 1914, p. 5, in cui si parla di una «misura in quattro tempi, scandita su quattro accenti, quantitativa e complementarmente sillabica».

nell'incessante suo moto:	8 (datt.)
a secondarlo par uso o ventura,	11 (4a 7a)
ma dentro fa paura.	7
Perde, chi scruta,	5
l'irrevocabil presente;	8
né i melliflui abbandoni	7
né l'oblioso incanto	7
dell'ora il ferreo båttito concede.	11 (4a 7a)
E quando per cingerti io balzo	9 (datt.)
– sirena del tempo –	6
un morso appena e una ciocca ho di te:	11 (4a 7a)
[...]. ¹⁹	

Anche un metro tradizionale può essere riletto in prospettiva versoliberista. Penso all'endecasillabo sciolto, che Sbarbaro, all'avvio di *Pianissimo*, potrà modulare in questo modo, spianando così la strada al Montale dei futuri *Ossi di seppia*:

Taci, anima stanca di godere
e di soffrire (all'uno e all'altro vai
rassegnata).
Nessuna voce tua odo se ascolto:
non di rimpianto per la miserabile
giovinezza, non d'ira o di speranza,
e neppure di tedio.

Giaci come
il corpo, ammutolita, tutta piena
d'una rassegnazione disperata.

Noi non ci stupiremmo
non è vero, mia anima, se il cuore
si fermasse, sospeso se ci fosse
il fiato...

Invece camminiamo.
Caminiamo io e te come sonnambuli.
E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.
La vicenda di gioja e di dolore
non ci tocca. Perduta ha la sua voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto.

Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso.²⁰

19. Rebora 1913, p. 13. È il primo componimento della serie.
20. Sbarbaro 1914, p. 11. Nella *princeps* il testo è in corsivo.

Il verso a gradino, insieme con le forme di anisosillabismo puntuale (tanto evidenti da non dover essere illustrate), rende leggermente irrazionale il metro che era stato trasformato in lirico da Leopardi – sulla scia di certe note soluzioni di Vincenzo Monti.

L'ultimo approfondimento (il terzo di questa epoca) riguarda la poesia in prosa, che con autori come Boine e poi Rebora – in parte anche Onofri – assume la fisionomia di una versificazione o ritmizzazione al limite della ricorsività. La *pro(r)sa oratio* si inflette in veri e propri versi rimati, tanto meglio percepibili in quanto caratterizzati da cadenze ritmiche ripetute (in Rebora anche dattiliche e anapestiche). Ecco un noto passo di Giovanni Boine (*I miei amici di qui*, del 1915), in cui notevole è l'intreccio dei versi (quasi sempre settenari e endecasillabi, anche ipometri e ipermetri) e delle rime.

Quando gioca lento con gli accordi, [10] fa cento fuggitive meraviglie [11] che nessuno più le udrà: [8] *nenia* di su l'armonio all'impensata [11] la bizzarria malata [7] della sua lauta malinconia: [5 + 5] proprio una malia: [6] vaga l'avviluppa, [6] il cerchio dell'incanto lo sovrasta [11] e par la sua soffitta, [7] non sai che reggia all'asta. [7] Così se sono stanco di catalogare, [13] di far la notomia [7] a questa vita mia d'avaro a chicchi, [11] mi metto anch'io con lui a fantasticare, [12] si vuotano i forzieri [7] dei sogni e dei piaceri: [7] non son piaceri veri, [7] son sogni oppiati: [5] ma il mondo è un mar di nebbie colorate, [11] la vita non è più a spicchi: [88] – siam ricchi, siam straricchi... [7] e quasi consolati. – [7]²¹

3.

Pensando ai luoghi comuni delle storie letterarie (il “ritorno all'ordine”, *etc.*), non ci meraviglia che la terza epoca (1921-1955) presenti una sola innovazione. Piuttosto, possono colpirci le caratteristiche dell'accadimento. Ecco:

8. Il testo concreto, conforme a una pratica ormai al limite delle arti figurative.

La poesia concreta in Italia comincia ad agire in circuiti marginali, appunto soprattutto artistici, in particolare negli anni Cinquanta.²² Maestro indiscutibile è Carlo Belloli, di cui cito una composizione (più che un testo) del 1948. Evidentemente, ormai il “discorso” poetico esce di scena, e dominano fattori di tipo installativo che complicano anche il retaggio parolibero (Belloli si forma come futurista), da cui peraltro è ereditato il feticismo tipografico, l'enfasi sul *font* come portatore di significazione. Dalla dimensione *allografica* della letteratura passiamo a quella *autografica* dell'arte. Tutto è riconducibile alla sensibilità tipica del concretismo internazionale, che di

21. Boine 1983, p. 295

22. Vd. Spignoli 2020 per un inquadramento generale.

**proibito
coltivare
girasoli.
e
illusioni**

studiamo, d'altronde, istanze del concretismo si manifesteranno in modo assai chiaro, a ridurre la semanticità verbale delle opere.

In questo periodo, entro un quadro che nel complesso è comunque di restauro di forme tradizionali, vissute però (lo ribadisco) dentro il sistema versolibertista, assistiamo a tre fenomeni importanti. Tre integrazioni, che avevano avuto preannunci negli anni precedenti ma che ora si impongono definitivamente.

In primo luogo, la possibilità di unire il doppio settenario all'endecasillabo, come accade di continuo nella poesia di Montale, ad esempio nel seguente *Mottetto*:

So l'ora in cui la faccia più impassibile	11"
è traversata da una cruda smorfia:	11
s'è svelata per poco una pena invisibile.	7+7" (o 13?)
Ciò non vede la gente nell'affollato corso.	7+7
 Voi, mie parole, tradite invano il morso	11 ipermetro
secreto, il vento che nel cuore soffia.	11
La più vera ragione è di chi tace.	11
Il canto che singhiozza è un canto di pace. ²³	11 ipermetro? (o 7+6?) o 13 con dialefe?)

L'ultimo verso non deve essere letto come un intoppo, ma come la prova che le due misure sono almeno in parte sovrapponibili. Una linea del

²³. Montale 1925, p. 38.

fatto è organica alla moderna cultura del design, a ciò che in Italia a partire dalla fine degli anni Quaranta accade intorno a figure come Gillo Dorfles e Bruno Munari, in generale al MAC, Movimento per l'Arte Concreta. La ritmicità di questo testo è unicamente spaziale, unicamente visiva. Vera e propria radicalizzazione di una parabola novecentesca che peraltro trova una continuità inequivocabile con quella che oggi chiamiamo *asemic poetry* o *asemic writing* (vd. Aprile, Cagliula 2018). La metrica esce di scena, ma – suppongo – ha il dovere di “ricordarsi” di questo confine, di questo suo *limite* (nel senso proprio di ciò che con limite si intende nell'analisi matematica). Nell'ultima fase che qui

genere si presta appunto a tre tipi di lettura, tutti ruotanti attorno alla possibilità di valorizzare il rapporto “naturale”, “originario”, fra settenario e endecasillabo.

Sulla stessa linea, e anzi con un di più di apertura anisosillabica, c’è la possibilità, praticata in modo sistematico nel *Sentimento del tempo*, di unire il novenario all’endecasillabo e al settenario (marginalmente anche al quinario). Parliamo di un novenario tendenzialmente giambico o trocaico (*ictus* di 3a), anche se la possibilità di accedere ai dattili (o anfibrachi), non è esclusa:

A una proda ove sera era perenne	II
Di anziane selve assorte, scese,	9 (2a 4a 6a)
E s’intrò	5'
E lo richiamò rumore di penne	II
Ch’erasi sciolto dallo stridulo	9" (1a 4a)
Batticuore dell’acqua torrida,	9" (3a 6a)
E una larva (languiva	7
E rifioriva) vide;	7
Ritornato a salire vide	9 (3a 6a)
Ch’era una ninfa e dormiva	8
Ritta abbracciata a un olmo.	7
[...]. ²⁴	

Il penultimo verso, normalizzabile peraltro con diafene, mostra come lo spettro di un anisosillabismo poco regolato sia ancora presente, al di là della (vera o presunta che sia) volontà di restaurazione.

L’ultima questione che acquista importanza in questo periodo coinvolge il cosiddetto verso di traduzione. Parliamo delle tante forme di verso lungo, latamente biblico-whitmaniano, che costituiscono una sorta di invariante della poesia neorealista (Siti 1980). L’accezione che ne propongo, compaginata strophicamente e contigua alla misura dell’endecasillabo, è quella fortiniana, la cui moderazione non deve impedirci di apprezzarne le cadenze parallelistiche (fra le quali è importante anche l’antitesi: il parallelismo *antitetico*, qui introdotto da un *Ma*), che peraltro sono quelle metricamente pertinenti nel modello:

<u>E dopo verranno</u> da te ancora una volta	
A contarti a insegnarti a mentirti	II
<u>E dopo verranno</u> uomini senza cuore	
A urlare forte libertà e giustizia.	II

<u>Ma tu ricorda</u> popolo ucciso mio	
<u>Libertà è quella</u> che i santi scolpiscono sempre	
Per i deserti nelle caverne in se stessi	
Statua d’Adamo faticosamente.	II

24. Ungaretti 1933, p. 154 (*L’isola*).

Giustizia è quella che nel poeta sorride
 Bianca vendetta di grazia sulla morte
Le mie parole che non ti danno pane
Le mie parole per le pupille dei figli.²⁵

4.

La quarta epoca valorizza il 1956 (peraltro ormai ampiamente accettato come data-confine nella storia letteraria) attraverso la pubblicazione di *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, che impone un tipo di verso in effetti impossibile da caratterizzare con le categorie precedenti. Ma intanto prendiamone nota nella nostra seriazione:

9. Il verso asintattico o atonale, inizialmente proposto della neoavanguardia.

Lo stesso autore (Sanguineti 1961) qualche anno dopo in un saggio poco noto uscito su «Aut Aut» si ricollegherà alla nozione di asintattismo che era stata introdotta da Gillo Dorfles (1952) e, all'insegna della propria idea di arte d'avanguardia destinata al museo, parla di una «metrica provvisoria», altamente «intossicata» dal fatto che anche l'avanguardia ha una sua tradizione; perché – come aveva dichiarato Pasolini (1956, p. 463) nel suo saggio sul neosperimentalismo – esiste «l'asematicità non dell'ingenuo, ma dell'intossicato». Dopo il lavoro di Antonio Pinchera (1990), le forme metriche dette «atonali» (da Alfredo Giuliani) prodotte dai novissimi possono essere interpretate come scandite in «unità minime», in *cola*, secondo una procedura che non poco ha a che fare con quanto accade nei versi accentuativi. I dubbi metodologici sono molti, ma resta il fatto che – pensando sempre a Sanguineti – un certo tipo di lettura normalizzante sembra funzionare, stante il fatto che l'intossicatissimo autore ci suggerisce la possibilità di individuare perfetti endecasillabi in quello stesso contesto asintattico. Come si vede qui sotto, sono alternati versi lunghi di tre e quattro unità ritmiche; ma in un caso almeno la presenza degli endecasillabi impone una lettura affatto diversa (segnalo la separazione fra le due parti con una barra obliqua).

I.

composte terre | in strutturali complessioni | sono Palus Putredinis (3)
 riposa tenue Ellie | e tu mio corpo | tu infatti tenue Ellie | eri il mio corpo (4)
 immaginoso | quasi conclusione | di una estatica dialettica spirituale (3)
 noi che riceviamo | la qualità dai tempi
 tu e tu | mio spazioso corpo, (4)

25. Fortini 1946, p. 17 (la poesia è *Varsavia 1944*).

di flogisto | che ti alzi | e ti materializzi | nell’idea del nuoto (4)
 sistematica costruzione | in ferro filamentoso | lamentoso (3)
 lacuna lievitata | in compagnia | di una tenace tematica (3)
 composta terra | delle distensioni / dialogiche | insistenze intemperanti (3, ma 11 + 11)
 le condizioni esterne | è evidente | esistono realmente | queste condizioni (3)
 esistevano prima di noi | ed esisteranno dopo di noi | qui è il dibattimento (3)
 liberazioni frequenza e forza | e agitazione potenziata | e altro (3)
 aliquot lineae | desiderantur
 dove dormi | cuore ritagliato (4)

[...].²⁶

Il problema, come ho detto, è che questo verso, che probabilmente dovremo continuare a definire asintattico o atonale (in mancanza di definizioni più convincenti), si confonde con quello accentuale, di cui propongo qui una realizzazione di Antonio Porta, con la prima parte di una poesia presente nei *Novissimi*:

Dietro la porta | nulla, | dietro la tenda, (3)
 l’impronta impressa | sulla parete, | sotto, (3)
 l’auto, | la finestra, | si ferma, | dietro la tenda, (4)
 un vento | che la scuote, | sul soffitto nero (3)
 una macchia più scura, | impronta della mano,
 alzandosi si è appoggiato, | nulla, premendo,
 un fazzoletto di seta, | il lampadario oscilla,
 un nodo, la luce, | macchia d’inchiostro,
 sul pavimento, sopra la tenda, | la paglietta che raschia,
 sul pavimento | gocce di sudore, alzandosi
 la macchia non scompare, | dietro la tenda,
 la seta nera del fazzoletto, | luccica sul soffitto,
 la mano si appoggia, | il fuoco della mano,
 sulla poltrona | un nodo di seta, luccica,
 ferita dal chiodo, | il sangue sulla parete,
 la seta del fazzoletto | agita una mano.²⁷

Si ha l’impressione che la trama a tre o a quattro percussioni vada semplificandosi in una dinamica più essenziale, a due. Non senza smagliature, beninteso, soprattutto in presenza di pause sintattiche che isolano possibili percussioni: *nulla*, *nodo*, *pavimento*, *sudore*, *seta* (vd. le sottolineature). Com’è noto, è lo stesso Porta a teorizzare la natura appunto accentuale di questo verso;²⁸

26. Sanguineti 1956, p. 90.

27. A. Porta, *Aprre*, in Porta 2009, p. 123. Mantengo però la dicitura di *Novissimi* 1961, p. 187. Una variante metrica significativa al penultimo verso, che passa da «ferita dal chiodo, il sangue sulla parete» a «ferita, ora il sangue sulla parete».

28. Vd. A. Porta, *Poesia e poetica*, in *I Novissimi* 1961, pp. 193-95, in cui dichiara di aver «scelt[o] la metrica accentuativa» (p. 195).

ed è inevitabile che venga subito in mente la bella realizzazione che ne diede qualche anno dopo in *Come se fosse un ritmo* (in *Cara*, del 1969), capace di valorizzare gli opposti della sonorità vocale e della visività tipografica. E che si tratti di un verso a due *ictus* a me sembra certo:

I.

si servono di uncini
chiedono dei fagioli
amano la musica
ballano in cerchio
escono dalle finestre
aprano la botola
cambiano posizione
controllano l'orario
pieni di medicine
si appendono al soffitto
si servono di forbici
calcano sul coperchio
scendono dall'alto
stringono le mutande
corrono con le fruste
scuotono la criniera
succhiano lo zucchero
sopportano le mosche
traspaiono le alette
scattano le molle
se il gancio non sorregge
usano le banane
l'odore lo si sente
sigillano le buste

si alzano dalle sedie
azzannano i bambini
si tolgono le scarpe
seguono lo spartito
vanno a fare il bagno
rientrano dalla finestra
si chinano sul water
escono di chiesa
cadono dalle sedie
colano con lentezza
li prendono a pedate
ci affondano le dita
si perdono nella foresta
ricuciono le labbra
scivolano sulla neve
ci ficcano le dita
aderiscono col miele
traffitti da uno spillo
ripiiegano le code
saltano sui tetti
corrono all'aeroporto
l'asciugano con le bucce
tappano le fessure
leccano le fragole.

Fermo restando che in termini meramente sillabici possiamo spesso parlare di doppi settenari, ormai però trasposti in un orizzonte appunto accentuativo.

Quanto a problemi irrisolti o mal risolti, mi limito in questa sede a ricordare che il verso di Amelia Rosselli ha tutte le carte in regola per essere promosso a rappresentante di una nuova specie di “concretualità” (e non quale verso di traduzione e quindi biblico), come quella che chiede al lettore una collaborazione *installativa*, la capacità di vederne anche la natura di *prodotto* di una macchina da scrivere: la “non proporzionalità” dei caratteri, quindi la specificità automatica dell’impaginazione (completata la riga si deve andare a capo). Il verso di Rosselli, oltre che udito, va percepito di fatto apticamente in un contesto pragmatico che non è soltanto quello di un normale libro di poesia. Ecco un passo di *Serie ospedaliera* (1969):

Fluisce tra me e te nel subacqueo un chiarore
 che deforma, un chiarore che deforma ogni passata
 esperienza e la distorce in un fraseggiare mobile,
 distorto, inesperto, espertissimo linguaggio
 dell’adolescenza! Difficilissima lingua del povero!
 rovente muro del solitario! strappanti intenti
 cannibaleschi, oh la serie delle divisioni fuori
 del tempo. Dissipa tu se tu vuoi questa debole
 vita che non si lagna. Che ci resta. Dissipa

[...]

[...] Dissipa tu la montagna che m’impedisce
 di vederti o di avanzare; nulla si può dissipare
 che già non si sia sfiacciato. Dissipa tu se tu
 vuoi questa mia debole vita che s’incanta ad
 ogni passaggio di debole bellezza; dissipata tu
 se tu vuoi questo mio incantarsi, – dissipata tu
 se tu vuoi la mia eterna ricerca del bello e
 del buono e dei parassiti. Dissipa tu se tu puoi

[...]²⁹

Non stiamo parlando di questioni unicamente avanguardistiche, beninteso, anche se certo in questo periodo sono i novissimi a spadroneggiare. Un tema non sufficientemente approfondito riguarda certe forme del verso lungo quali vengono adottate da autori come Sereni, Fortini e Raboni (ma l’elenco potrebbe allungarsi di molto) in parallelo ai comportamenti cosiddetti eversivi della neoavanguardia. Di fronte a questi versi di Sereni (*Gli strumenti umani*, 1965), si potrebbero fare molti ragionamenti intorno al loro asintattismo e all’introduzione di un discorso indiretto libero in prima persona e al tempo presente:³⁰

Le portiere spalancate a vuoto sulla sera di nebbia
 nessuno che salga o scenda se non (11?)
 una folata di smog la voce dello strillone
 – paradossale – il Tempo di Milano l’alibi
 e il beneficio della nebbia cose occulte
 camminano al coperto muovono verso di me
 divergono da me passato come storia passato
 come memoria: il venti il tredici il trentatre
 anni come cifre tramviaie (9)
 o solo indizio ammiccante della radice perduta
 una sera di nebbia agli incroci di ogni possibile sera
 [...].³¹

Il suggerimento endecasillabico produce in effetti una misura tronca per lo meno curiosa, tutto sommato improbabile.

29. Rosselli 1969, pp. 208-9 (è un passo del poemetto *La libellula*).

30. Vd. comunque, su molte di tali questioni, Piasentini 2023.

31. Sereni 1965, p. 152; la poesia è *L’alibi e il beneficio*.

Ed è non senza qualche remora che propongo di apprezzare la normalità istituzionale, all'insegna di una continuità storica, di questi versi di Cattafi (la poesia si intitola *Un prisma*) che declinano le invarianti della polimetria in senso lato modernista (il modello 1, per intenderci) con una scioltezza ammirabile, cosicché le ipometrie e ipermetrie dell'endecasillabo appaiono singolarmente ambigue, in presenza per di più del tredecasillabo:

Man mano che giungevano alla mente	11
erano ben disposte, illuminate.	11
Vi furono scosse, trambusto, quei colori	13
che dividono le cose	8
divennero indistinti.	7
La vita porta disordine, dolore.	12
Colpimmo all'impazzata	7
finché durò la carica al congegno.	11
Rovistando – inventario	7
di cocci, osservazione	7
di perduti pianeti, rimembrare	11
parole lontane in mezzo ai libri –,	10
ci ferimmo col filo	7
tagliente dell'errore.	7
Avemmo sempre un triste intermediario	11
un prisma dalle troppe divergenze. ³²	11

5.

Il periodo 1971-2000 chiede al metricista malcapitato di prendere atto di un paradosso, se è vero che gli si squaderna una curiosa innovazione:

10. Neometricismo, ossia riproposta di forme metriche tradizionali, con una particolare attenzione al sonetto, alla sestina lirica, alla ballata e canzone antiche.

A fronte delle tante considerazioni su questo tipo curioso di non-innovazione, l'impressione è che siano state le poetiche d'autore quelle che hanno proposto le ipotesi critiche più interessanti (vd. Frasca 2001). Il neometricismo risponde a un'esigenza di produttività discorsiva, di (ri)messa in moto del senso su basi anche "mediali", capaci di competere con lo sfondo elettronico e poi digitale che determina la narcosi narcisistica descritta da McLuhan. Il metro come medium eminentemente orale innesca una resistenza simbolica, incarna la parola di una voce-corpo collocata in felice continuità con

³² Cattafi 1964, p. 63.

la scrittura. I presupposti di questa poetica favoriscono la ricerca di nuove, sempre più complesse articolazioni delle forme metriche. Nel corso della sua lunga carriera dagli anni Ottanta a oggi, Gabriele Frasca è passato attraverso molteplici arricchimenti e approfondimenti. Il culmine del suo lavoro neometrico è forse ravvisabile in *Quarantena*, una serie di poesie affidate soprattutto alla Rete (nel sito dell'autore) a partire dal 2012 e la cui pubblicazione sembra essere in corso. Si veda come comincia il primo dei componimenti (che prende spunto da una poesia di Dylan Thomas):

Dove m'hanno condotto le vecchie parole	13 (anap.)
Ciò che hanno fatto di me le vecchie parole	13 (4a, 7a, 9a)
spiccare il sole via dal midollo dell'osso	13 (2a, 4a, 6a, 9a)
come s'essicca un frutto del proprio liquore,	13 (4a, 6a, 9a)
spargere il senso assoluto d'un sasso	11 (datt.)
al debole grido che ha scosso	9 (datt.)
questo ordigno di sensi che è tutto un motore	13 (anap.)
muto e cocciuto in attesa d'un suono;	11 (datt.)
li vedo persi nella stessa trasparenza	13 (4a e 8a)
[...]. ³³	

I ritmi ternari del dattilo e dell'anapesto sono perseguiti in modo discontinuo. Il sistema strofico è una specie di crasi fra ballata antica e canzone, che risponde a questo schema: X₁₃, X₁₃(X₅)A₁₃X₁₃B₁₁A₉X₁₃C₁₁, B₁₃(B₇)C₁₃B₁₃D₁₁C₉B₁₃E₁₁, F₁₃(F₇)E₁₃F₁₃G₁₁E₉F₁₃H₁₁, G₁₃H₁₃G₁₃I₁₁H₉G₁₃J₁₁. K₁₃(K₅)J₁₃K₁₃L₁₁J₉K₁₃X₉L₁₁X₁₃. Dato il riferimento alla ballata, la mia proposta è stata (Giovannetti 2017) di intendere le sequenze separate dal punto fermo come, rispettivamente, due mutazioni e una volta, chiusa dal verso di ripresa. Notevole il gioco delle rime interne, e anche quello dei versi irrelati, che andrebbero studiati specificamente. La continua complicazione degli schemi produce un *tour de force* sintattico che in effetti si ricompone in modo soddisfacente solo nella voce dell'autore. In questo modo è razionalizzato un sistema che potrebbe sembrare paradossalmente entropico per eccesso di densità informativa, e il progetto neometrico di Frasca raggiunge il suo obiettivo.

Fra gli aggiustamenti di questo periodo, va ricordato il lavoro su una forma di verso lungo, a metà fra l'atonale e il whitmaniano, molto presente nel mondo dell'avanguardia e bene esemplificato da questo passo di Elio Pagliarani, del 1977:³⁴

³³ G. Frasca, *Quarantena* [on], in Id. 2016, p. 287. In Rete, al momento non è facile reperire la lettura che Frasca ne ha più volte offerto. Vd. comunque: <<http://www.gabrielefrasca.it>> (ultima consultazione: 10 luglio 2025); nella sottosezione “poesia” della sezione “suoni e visioni”, dove si trovano esecuzioni di altri componimenti della serie *Quarantena*. La prima *Quarantena*, peraltro, figura nella *home page*.

³⁴ Pagliarani 1977, pp. 26-27.

(a): *proviamo ancora col rosso*

proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi rosso su rosso: Nandi ci fosse
 col rosso un cerchio di rosso un punto sette punti di rosso se fossero
 la macchia a cavallo dei cerchi, di rosso che cola in un angolo, mobile rosso su cerchi
 più stretti intasati dal rosso, che segue i bordi dell'angolo, deborda oltre l'angolo rosso
 si sparge sul tempo di rosso, rosso fin dentro il midollo dell'osso del tempo, rosso di vento
 rosso quel vento nel tempo del rosso, rosso il fatto del vento nel rosso del tempo

Versi “telescopici”, conformi a poetiche che dagli anni Settanta in poi sono sempre meno selettive e gerarchizzanti e comportano un tasso notevole di eclettismo e di inclusività. Il lirico per eccellenza di allora (e di oggi), Milo De Angelis, compie un’operazione del genere con le forme della polimetria primaria, sfigurandole (cioè dilatandole) in questo modo:

È un giorno di appena oggi. È la frazione	11 (<i>ictus</i> di 5a-6a)
di come avevamo le labbra. Con rami	12 (datt.)
e compasso lo cerchiamo	8 (troc.)
con la festa del pensiero	8 (troc.)
viaggiamo ogni trentaquattro anni. La mandibola	13”
rimane, lì, spirituale:	9 (giamb.)
poi ci guarda – o nostro stare indovinante! –	12 (peon.)
tra questi sdruciolì ci guarda,	9
rotonda come la sua varietà, quasi propizia	11+5
alla testa, la morte del tabaccaio. ³⁵	12

Il rapporto lungo/breve sembra echeggiare la dialettica leopardiana ende-casillabo/settenario. Si tratta ormai di un rapporto quasi soltanto visivo, e il sillabismo tende a passare in secondo piano, se non a dileguare.

Nella medesima *couche* (la svolta anni Settanta), succede qualcosa in realtà di opposto se pensiamo alle nuove forme della poesia in prosa, di cui è maestro indiscusso Giampiero Neri. In una breve se non brevissima stagione è riuscito a ricondurre questo non-metro ai fasti baudelairiani delle origini, aumentandone tuttavia l’enigmaticità orizzontale, narrativa in senso minimale, sottotraccia:

Il cattivo tempo è alle porte e consiglia la prudenza, come comanda nostra madre Chiesa.

In concreto il temporale minacciò di far volare un numero straordinario di carte. Risultava sempre più difficile incontrare il professore, costantemente impegnato nella correzione di qualche compito.

35. M. De Angelis, *Bombay con due fotografie*, in *Distante un padre* (De Angelis 1989, p. 86).

E avendolo visto per caso:

«Il dottor Livingstone, suppongo» disse, mentre gli tendeva la mano attraversando vasti deserti di tavolini rossi e sedie impagliate.³⁶

6.

L'ultima stagione, la sesta, dal 2001 a oggi, non presenta alcuna innovazione formale degna di nota, per lo meno dal punto di vista di ciò che può interessare la metrica. Si assiste a una serie di processi di approfondimento, alcuni dei quali tuttavia comportano un allontanamento da molte delle invarianti della “contemporaneità” sin qui osservata. Due le tendenze, opposte ma complementari.

Da un lato, cresce la dimensione “modale” e “mediale” delle forme poetiche, sempre più consapevoli di essere collocate in un contesto intermediale che le condiziona. Le forme tentano di incrementare il proprio spessore fisico, in termini di valorizzazione di modi e media confinanti: il foto- e icono-testo, la poesia per musica, il rap, la galassia del *poetry slam*, mostrano come si lavori sempre più di frequente con una parola che non basta a se stessa, e che cerca l'integrazione alla propria esistenza nella manifestazione (ora rassicurante, ora inquietante) di altri modi o media.

Prendiamo atto di fenomeni che sviluppano il tipo 6 della nostra tipologia, nella direzione tipicamente del fototesto. Ecco un bell'esempio tratto da un libro di Mariangela Guàtteri:³⁷



36. Neri 1976, p. 31 (*Un caso d'omonimia*, III).

37. Guàtteri 2017, pp. 36-37.

Che il testo cominci con un endecasillabo sdrucciolo («Le forme consuete; il modo aritmico») e che settenari e altri versi si staglino nitidamente («le funzioni degli organi; la condizione umana»: settenario doppio) non fa altro che enfatizzare la prospettiva “additiva”, secondo la quale il testo poetico ripercorre nella fotografia un’aggiunta, un’integrazione contrappuntistica. È probabile che l’odierna *vague* iconotestuale risponda proprio a questa esigenza, che ne rimarca la natura quasi necessariamente intermediale. Ed è altrettanto verosimile che negli anni Duemila la non-metrica della poesia concreta (la forma 9) estenda la propria influenza, nei termini di una desemantizzazione visiva delle manifestazioni testuali.

Dall’altro lato, credo tuttavia che, se di intermedialità dobbiamo discorrere (ed è una necessità tipicamente epocale), è molto più interessante farlo *in assenza*. Intanto, chiede di essere esaminata la *prosa in prosa*, in particolare il libro-antologia che reca questo titolo, pubblicato nel 2009. Si tratta di una prosecuzione evidentissima della poesia in prosa. Pur nella varietà delle proposte che sono contenute in quell’opera, emerge nitida l’immagine di una *scrittura* (più che di una poesia) sempre sbilanciata, in tensione con se stessa, che s’installa nella pagina chiedendo di essere pensata altrove, comunque di essere vista prima ancora che letta. Ecco cosa succede in un componimento di Gherardo Bortolotti, che esplora la testualità catalogica dell’*oratio perpetua*:

- 23. lavando i denti prima di dormire, una specie di mossa interlocutoria, un passo da tentare nel gioco del tempo che si perde, del continuo approssimarsi alla morte.
- 24. riferendoci, in sede di discussione, ad alcuni eventi secondari come alla nostra vita.
- 25. facendo shopping, implicati in qualche vicenda collettiva.
- 26. fra le puntate settimanali di un serial, avvenimenti di poco conto, discussioni interrotte, fraintendimenti in ufficio.
- 27. stupori silenti di fronte allo schermo del televisore.
- 28. sensibile alle stagioni e alle tattiche di manipolazione dei media.
- 29. rivolgendoci al futuro, aspettando che il sogno si interrompa.
- 30. nel silenzio delle tue convinzioni.
- 31. mentre le confezioni di detersivo ci riempiono gli occhi.
- 32. nella media coscienza culturale.
- 33. procedendo nella nostra carriera di cittadini e di consumatori, dando prova di spiccate attitudini all’indifferenza, al cinismo, all’allucinazione.
- 34. nelle ore meno significative del pomeriggio.
- 35. il lunedì mattina, dopo la catastrofe del fine-settimana.
- 36. qualcosa dentro di noi che è sbagliato e che ci rende liberi.
- 37. nemmeno all’altezza dei nostri cellulari.
- 38. la confusa vicenda che identifichi con la tua coscienza.
- [...].³⁸

38. G. Bortolotti, *Tracce*, in *Prosa in prosa* 2009, p. 49.

A ricordarci, tra l’altro, che si cominciò a scrivere – tipicamente nel mondo sumerico –, *incidendo* su argilla contenuti contabili, numeri e merci ad esse corrispondenti, in qualcosa come un libro dei conti.

In questa chiave, che vede nella scrittura meno un simbolo che un’incisione, si spiega poi il fatto che anche forme metriche brevi (in astratto pertinenti sul piano sillabico) in realtà vadano lette come parti di un progetto visivo-installativo, vocalizzabili sì, ma più da un dispositivo digitale (la voce di Alexa o di Siri) che da una persona umana:

*Parlo nel pubblico
faccio le richieste
chiedo i favori
faccio che valgono i miei diritti di me
faccio il rispetto a me.
Esprimo le emozioni della negatività
esprimo le lamentele
esprimo i risentimenti
esprimo le critiche
esprimo il disaccordo.
Rifiuto anche le richieste
dico anche il no.
Esprimo anche
le emozioni della positività
le emozioni della gioia
le emozioni dell’orgoglio
le emozioni dell’attrattiva
le emozioni del piacere.
Faccio i complimenti
accetto anche i complimenti
degli altri da me
non nego
non minimizzo.
Chiedo le spiegazioni
chiedo i chiarimenti
metto nella discussione
gli atteggiamenti dell’autoritarismo
basano sé nella tradizione.
Faccio la conversazione
nella maniera della rassicurazione
del rilassamento.
Esprimo
condivido le opinioni
condivido le emozioni³⁹*

39. Zaffarano 2017, p. 15.

Seguendo l'onda lunga novecentesca, è anche possibile che l'istituto dell'endecasillabo (pure nella sua dimensione ipometra e ipermetra) vada incontro a un uso poco ortodosso, deformato, come per esempio accade in certe pagine di Cesare Viviani, che l'autore dichiara di aver scritto in endecasillabi:

<i>Perché la mente insiste a cercare il male?</i>	12
<i>Si pentì di aver creato esseri che così tanto ricorrono al pensiero della distruzione, e pensò di distruggerli. Come dimenticare che sterminò quasi ogni carne vivente, uccise quasi tutto il Creatore?</i>	15? 13 15 12 11 (ictus di 2a, 4a, 6a)
<i>Ora per astenersi dal male si deve superare gli obiettivi fissati, andare oltre: non cogliere le occasioni, non temere i leoni.⁴⁰</i>	17 13" 11 (ictus di 3a e 7a)

La “metrica” si ridurrebbe a un residuo del passato, cui si può alludere quasi solo virtualmente? La risposta è negativa. Innanzi tutto, perché godono di ottima salute ancora molti *novecentismi*, il più persistente dei quali, suppongo, è quello che vediamo in azione in questa poesia di Fabio Pusterla, in cui – in modo leggermente “reboriano” – endecasillabo e settenario (anche doppio) preludono a una trama di tipo dattilico:

Brasé, radura morbida, felceto.	11 (2a 4a 6a)
luogo dove i sentieri si incontrano e si lasciano:	7+7s
verso l'alto dei monti selvaggi, verso il basso dell'acqua	10 (anap.)+7
che canta nei boschi scoscesi.	9 (datt.)
 Margine estremo del fuoco.	8 (datt.)
Cenere presa nell'aria	8 (datt.)
e terra dolce. Voce	7
del vento che muove le fronde, discreto. ⁴¹	12 (datt.)

Tuttavia, il metricismo del futuro (che io chiamerei a questo punto neogeometricismo) a me sembra stia prendendo le mosse da certe riflessioni di Italo Testa (2023) e – soprattutto – da certe sue pratiche. All'insegna del *Nachleben* di Aby Warburg, di un antico che viene infine riscoperto, è probabile che nella poesia di Testa, più che una ripresa della metrica *tout court* (nelle sue molte accezioni possibili, anche novecentesche), si assista a una specie di ri-scoperta o re-invenzione della storia. Si tratta dell'improvvisa comparsa, nel

⁴⁰ Viviani 2005, p. 5.

⁴¹ Pusterla 2017, p. 41. La poesia si intitola *Brasé*.

testo, di forme che si stagliano nitidamente. L'autore sembra averle afferrate in una condizione vagamente limbale. Certi metri non appartengono davvero al passato – perché sono attualizzati qui e ora in continuità con forme libere – né davvero al presente – perché segnano una differenza, una discontinuità, suggeriscono “storia”. Compaiono in maniera inattesa, non danno luogo a calchi anticheggianti, ma spiccano per la loro capacità di inflettere la pagina positivamente, in una maniera che non ha proprio nulla di concettuale, di installativo.

Possono essere sequenze di trochei (più che di bisillabi) irregolari, ma insistiti:

cresce
mentre
dorme
lo spazio
si restringe

mentre
dorme
la luce
cresce
sulla parete

si allarga
a macchia
mentre
dorme
cresce

lenta-
mente

[...]

Oppure anfibrachi:

respira sul braccio
distesa dal gomito
al polso

la testa piegata
di lato respira
in affanno

[...]

Può essere anche un sonetto “per l'occhio”, composto di versi brevi.

imparano a dimenticare
il soffitto le quattro pareti
si squadernano, è mattino
giocano tranquilli guardano

quattro occhi quattro
a scatti si muovono
quattro fasci, puntati
imparano a cancellare

ogni mattino nuova luce
ogni momento accumula
è pieno giorno, le immagini

scomposte in quattro, radianti
ritornano il mondo ricomincia
da qui, riavvolge, dimentica⁴²

7.

Una lunghissima contemporaneità, insomma, che tuttavia viene progressivamente trascolorando. E davvero inquieta pensare che all'altezza del 1920 quasi tutti i giochi fossero fatti, e che quanto è venuto dopo sia stato per lo più un approfondimento di temi che nei primissimi anni erano perfettamente definiti – almeno nelle loro linee generali. Ma non deve lasciare indifferenti nemmeno quanto abbiamo visto a proposito dell'ultimo quarto di secolo: gli anni 2000 sembrano “nominalizzare” la metrica trasformandola in una virtualità che sempre più spesso ha bisogno del riferimento ad altri media, *in praesentia* o *in absentia*. Non solo: è quasi altrettanto istruttivo che l'innovazione di fine Novecento sia solo una questione “neometrica”. È come se, quanto a cambiamenti strutturali, fossimo ancora fermi a quelli messi in opera dalla neoavanguardia, con l'appendice non trascurabile garantita dal lavoro di Amelia Rosselli.

Lasciando da parte ogni ragionamento intorno al Post-modernismo (con cui si vorrebbe battezzare il cinquantennio abbondante che ci sta alle spalle), è però chiaro che i fatti che abbiamo visto animarsi nei primi quarant'anni e più hanno tutte le carte in regola per essere etichettati come modernisti. Diciamo che intorno al 1903 in Italia le forme del Modernismo erano ben presenti e che si era messo in movimento un fenomeno, definibile come verso libero, che avrebbe caratterizzato i decenni successivi, mantenendo la propria riconoscibilità molto a lungo, di fatto sino al 2025

42. Testa 2021, pp. 69-70, 16 e 63 (rispettivamente).

in cui scrivo. Certi istituti – il verso a base endecasillabica, il verso lungo biblico-whitmaniano, la poesia in prosa, il verso di traduzione, il più recente verso atonale – resistono ancora bene, almeno apparentemente. Li leggiamo tuttodì nei libri di poesia.

Dunque: possiamo, anzi dobbiamo parlare di qualcosa come un lungo Modernismo – almeno sul piano delle soluzioni formali – che ancora ci riguarda? Si tratta di un'affermazione altamente problematica, senza alcun dubbio, che rischia di rendere indistinguibili fenomeni che andrebbero separati. Non solo. Rispetto alle teorizzazioni intorno al Modernismo poetico più diffuse in Italia (vedi in particolare Donnarumma 2018), anche l'anticipazione alla fine del XIX secolo (al 1890 circa) può suscitare perplessità. A monte e a valle, il quadro qui disegnato sovrabbonda di elementi di continuità e non coglie le fratture, o le coglie male.

L'obiezione è valida, ma fino a un certo punto. Da un lato, è indiscutibile che il verso libero è un necessario presupposto del Modernismo poetico, nel senso che il Modernismo è impensabile al di fuori del sistema del verso libero. Questo vale anche – sia chiaro – per quegli autori che sembrano continuare a scrivere in forme tradizionali, come per esempio Umberto Saba. Tutto Saba, anche quello più isosillabico e attento ai metri chiusi, può e deve essere compreso attraverso il filtro del verso libero (si pensi alla fisionomia anomala dei suoi sonetti o alle polimetrie di *Parole*, debitrici del sillabismo di *Sentimento del tempo*). Dall'altro lato, le metamorfosi del verso libero – *almeno agli inizi* – non sono mai solo forme nel senso in cui prima della trasformazione modernista si pensavano le forme. Il verso libero “europeo” (Gasparov 1993) e quindi anche italiano nasce da una poetica di tipo latamente simbolista che valorizza la capacità evocativa e suggestiva dei metri. Decisivo è il fatto che i suoni *parlino*, veicolino *contenuti* musicali, e che la musica generi idee, sensi, valori.

Ma ho scritto «almeno agli inizi», poco sopra, e non è una precisazione da poco. Se, a occhio, fino agli anni di *Sentimento del tempo*, quell'istituto metrico capace di interpretare l'interiorità del soggetto manteneva intatta la propria virtù espressiva, la propria efficacia modernistica, è probabile che ciò sia entrato in crisi successivamente, anche se in modo molto lento. Come peraltro aveva teorizzato Fortini intorno al 1957, quando sentiva logora l'esperienza versoliberista. Che poi la sua esigenza sia stata soddisfatta dal verso atonale (che in parte in effetti è anche accentuale), è cosa probabile ma ancora in gran parte da verificare.⁴³ Resta il fatto che negli anni Cinquanta il sistema del verso libero ha perso la sua capacità di mantenere alta la tensione ideale di un testo. Si è trasformato in un *cliché*, in un metro troppo trasparente al senso.

43. Su tutto questo, si leggono preziose osservazioni in Agliozzo 2023.

I molti approfondimenti che abbiamo visto sono quasi sempre il sintomo di una reazione alla stanchezza espressiva del metro.

Non solo. È altrettanto chiaro che – comunque – una tensione modernista è avvertibile, fino al 1968-1970. Dopo di che succede qualcosa che non è solo un invecchiamento ceremoniale delle forme, ma è soprattutto un loro impoverimento e svuotamento anche di funzione. Nell'ultimo quarto di secolo, il fatto è palese. Le forme ereditate dal Modernismo, non solo sono usurate, ma tendono o a non bastare più a se stesse, o – e soprattutto – a darsi come dei fantasmi. E non è più il *ghost of meter* di Eliot, che implicava un rapporto fisico con il modello. Ormai, le forme, sono più pensate che udite, attraversano la pagina rinviando a qualcosa che non è tanto un suono, quanto la citazione di un suono, persino la sua parodia. Si rileggano, qui sopra, i reperti da Bor tolotti e Zaffarano.

Ciò non toglie che in tanti casi si possa continuare a essere tardo-modernisti oggi, come lo è – con ogni evidenza – Fabio Pusterla e molte altre poete e poeti che hanno una forte coscienza della storia, anche metrica. Si è cercato qui di puntare molto sulla viscosità degli istituti, sulla loro durata nel tempo. Sulla tradizione del Modernismo. Ma si sono colti tanti segni di stanchezza, appunto dal 1970 in poi. E che oggi la strada che (sciaguratamente) chiamo neo-neometrica stia prendendo piede, vorrà pur dire qualcosa.

Appendice

Nel presente schema sintetizziamo i fenomeni qui esemplificati, per favorire una presa di coscienza anche visiva dei fatti metrici e della loro modulazione nel tempo.

<i>Epoca</i>	<i>Forme metriche</i>	<i>Evoluzione/approfondimento</i>
I. 1888-1903	1. Polimetria estesa 2. Onda dattilica 3. Verso biblico-whitmaniano 4. Verso di traduzione (concettuale) 5. Poesia in prosa	a. Tredecasillabo isosillabico (forma 1)
II. 1904-1920	6. Poesia visiva 7. Verso accentuale	b. Polimetria con dattilo (forme 1 e 2) c. Uso “sprezzato” dello sciolto (forma 1) d. Prosa ritmica (forme 5, 1 e 2)
III. 1921-1955	8. Poesia concreta	e. Accoppiamento endecasillabo – doppio settenario (forma 1) f. Inserimento del novenario nella traiula endecasillabo/settenario (con quinario e trisillabo) (forma 1) g. Verso “di traduzione” neorealista (forma 4)

IV. 1956-1970	9. Verso atonale	h. Nuove forme di accentualità (Fortini e novissimi) (forma 7 e 9) i. verso rosselliano “congettuale” (forma 7 e 9) l. Verso lungo “lirico” (forme 1, 3, 7 e 9) m. Polimetria istituzionalizzata (forma 1 e 2)
V. 1971-2000	10. Neometrica	n. Verso lungo estremo (forme 3, 4 e 9) o. Polimetria “installativa” (forme 1 e 4) p. Nuova poesia in prosa (forma 5)
VI. 2001-2025	-	q. Iconotesto e fototesto (forma 6 e 8) r. Prosa in prosa (forma 5 e 8) s. Verso breve installativo (forme 1, 4 e 8) t. Polimetria installativa (forme 1 e 4) u. Polimetriche con dattili (forme 1 e 2) v. Neo-neometrica (forma 10)

Riferimenti bibliografici

- Agliozzo 2023 = Andrea A., *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet.
- Aprile, Caggiula 2018 = *Asemic Writing. Contributi teorici*, a cura di Francesco A. e Cristiano C., Ivrea, Archimuseo Adriano Accattino.
- Bacchelli 1914 = Riccardo B., *Poemi lirici*, Bologna, Zanichelli.
- Belloli 1948 = Carlo B., *Tavole visuali*, Roma, Edizioni Gala.
- Boine 1983 = Giovanni B., *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti.
- Bolter, Grusin 1999 = Jay David B., Richard G., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. di A. Marinelli, Milano, Guerini, 2002 (titolo originale *Remediation: Understanding New Media*).
- Bozzola 2004 = Sergio B., *Il mottetto «Brina sui vetri»*, in Id., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006, pp. 21-31.
- Canudo 1898 = Károla Olga Edina [id est Ricciotto C.], *Piccole anime senza corpo. Prose*, con prefazione di Jolanda, Castrocaro, Amilcare Barboni.
- Capuana 1888 = Luigi C., *Semiritmi*, Milano, Treves.
- Cattafi 1964 = Bartolo C., *L'osso, l'anima*, a cura di D. Bertelli, Firenze, Le Lettere, 2022.
- Colosi 1889 = Eugenio C., *Canti e prose ritmiche*, prefazione di A. Maurici, Palermo, Tipografia V. Giliberti.
- Coppo 2022 = Elena C., *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press.
- De Angelis 1989 = M. De Angelis, *Distante un padre*, Milano, Mondadori.
- Donnarumma 2018 = Raffaele D., *La poesia*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, pp. 65-90.
- Dorfles 1952 = Gillo D., *Necessità del ritmo e della proporzione*, in Id., *Discorso tecnico delle arti*, Milano, Christian Marinotti, 2003, pp. 43-68.
- Elwert 1973 = Wilhelm Theodor E., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier.
- Fortini 1946 = Franco F., *Foglio di via*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.

- Fortini 1957 = Franco F., *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 783-98.
- Frasca 2001 = Gabriele F., *Le forme fluide*, in *Genealogie della poesia nel secondo Novecento. Giornate di studio*, a cura di M.A. Grignani, Atti del convegno, Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001, «Moderna», III (2001), 2, pp. 35-63.
- Frasca 2016 = Gabriele F., *Lame. Rame + Lime*, seguite da *Quarantena e Versi rispersi*, Roma, L'orma.
- Gasparov 1993 = Michail G., *Storia del verso europeo*, Bologna, il Mulino.
- Giovannetti 1994 = Paolo G., *Metrica del verso libero italiano, 1888-1916*, Milano, Marcos y Marcos.
- Giovannetti 2017 = Paolo G., *Dati metrici per Quarantena*, in *Confermo volere. Per Gabriele Frasca*, [a cura di G. Alfano *et al.*], [Bologna-Roma, Luca Sossella], pp. 58-63.
- Giusti 2005 = Simone G., *Il ritmo senza sguardo. Il dibattito sul verso libero*, in Id., *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, pp. 29-37.
- Govoni 1903 = Corrado G., *Armonia in grigio et in silenzio*, Firenze, Lumachi.
- Govoni 1915 = Corrado G., *Rarefazioni e parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia».
- Guàtteri 2017 = Mariangela G., *Tecniche di liberazione*, Colorno, Benway Series.
- Huyssen 1995 = Andreas H., *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York-London, Routledge.
- Jannaccone 1898 = Pasquale J., *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Torino, Roux Frassati.
- Jenny 2002 = Laurent J., *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF.
- Kittler 1999 = Friedrich Adolph K., *Gramophone, Film, Typewriter*, Translated, with an Introduction, by G. Winthrop-Young and M. Wutz, Stanford, Stanford University Press.
- Massia 2021 = Federica M., *Il fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Modena, Stem Mucchi.
- McLuhan. 1964 = Marshall M., *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, prefazione di P. Ortoleva, postfazione di P. Pallavicini, trad. it. di E. Capriolo, Milano, il Saggiatore, 2008 (titolo originale *Understanding Media. The Extensions of Man*).
- Mengaldo 1989 = Pier Vincenzo M., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.
- Montale 1925 = E. Montale, *Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.
- Neri 1976 = Giampiero N., *L'aspetto occidentale del vestito*, in Id., *Teatro naturale*, Milano, Mondadori, 1998.
- Novissimi 1961 = I Novissimi. *Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 1977.
- Pagliarani 1977 = Elio P., *Rosso Corpo Lingua. Oro pope-papa scienza. Doppio trittico di Nandi*, con un saggio di G. Sica, Roma, Cooperativa scrittori.
- Pasolini 1956 = Pier Paolo P., *Il neo-sperimentalismo*, in Id., *Passione e ideologia*, prefazione di A. Asor Rosa, Milano, Garzanti, 2009, pp. 461-74.
- Piasentini 2023 = Andrea P., «*La forma desiderata*. Temporalità, sintassi e ritmo negli Strumenti umani e in Stella variabile di Vittorio Sereni, Pisa, Pacini.
- Pinchera 1990 = Antonio P., *La metrica dei «Novissimi»*, «Ritmica», IV (1990), pp. 62-76.

- Porta 1969 = Antonio P., *Cara. Poesie 1965-1968*, Milano, Feltrinelli.
- Porta 2009 = Antonio P., *Tutte le poesie*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti.
- Prosa in prosa* 2009 = A. Inglese et al., *Prosa in prosa*, introduzione di P. Giovannetti, note di lettura di An. Loreto, con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo, Firenze, Le Lettere.
- Pusterla 2017 = Fabio P., *Variazioni sulla cenere*, s.l., Amos.
- Rebora 1913 = C. Rebora, *Frammenti lirici*, in Id., *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari, Milano, Mondadori, 2015.
- Rosselli 1969 = Amelia R., *Serie ospedaliera*, in Ead., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, saggio introduttivo di E. Tandello, Milano, Mondadori, 2012.
- Sanguineti 1956 = Edoardo S., *Laborintus*, in E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, San Cesario di Lecce, Manni, 2020.
- Sanguineti 1961 = Edoardo S., *Stilemi sperimentali*, «Aut Aut», 61-62 (1961), pp. 177-80.
- Sanseverino 2024 = Luca S., *Il verso libero in Italia (1888-1918). Lineamenti storici, sondaggi formali e questioni di metodo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Sbarbaro 1914 = Camillo S., *Pianissimo*, Firenze, Edizioni della “Voce”.
- Sereni 1965 = Vittorio S., *Gli strumenti umani*, in Id., *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- Siti 1980 = Walter S., *Il neorealismo nella poesia italiana*, Torino, Einaudi.
- Soffici 1915 = Ardengo S., *BifSzf+18. Simultaneità e Chimismi lirici*, Firenze, Edizioni della “Voce”.
- Spignoli 2020 = Teresa S., *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*, Bologna, Pàtron.
- Testa 2021 = Italo T., *Quattro*, Milano-Salerno, Oèdipus.
- Testa 2023 = Italo T., *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Novara, Interlinea.
- Thovez 1901 = Enrico T., *Il Poema dell'adolescenza*, Torino, Streglio.
- Trompeo 1943 = Pietro Paolo T., *Domenico Gnoli romano*, in Id., *Carducci e D'Annunzio. Saggi e postille*, Roma, Tumminelli, pp. 227-49.
- Ungaretti 1933 = Giuseppe U., *Sentimento del tempo*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2016.
- Versace 2024 = Stefano V., *Eugenio Montale's Loose Endecasillabi*, «The Italianist», XLIV (2024), 1, pp. 74-93.
- Viviani 2005 = Cesare V., *La forma della vita*, Torino, Einaudi.
- Zaffarano 2017 = Michele Z., *Power Pose*, Milano, Edizioni del Verri.

Competenze (e coscienze) metriche novecentesche: spigolature da un quinquennio di «Poesia» (1905-1909)

LUCA SANSEVERINO
Scuola Superiore Meridionale

Un celebre adagio di Auden – «[b]lessed be all metrical rules that forbid automatic responses, force us to have second thoughts, free from the fetters of Self» –¹ parrebbe ben compendiare alcune delle difficoltà nel fare storia della metrica contemporanea. Per lo meno nella poesia migliore del Novecento, l'avvento del verso libero non si è mai tradotto in irresponsabilità metrica: le scelte formali rimangono centrali e solidamente investite di senso, come hanno dimostrato tutti i più recenti lavori critici.² Al contrario, i nuovi paradigmi del versificare sembrano aver costretto la poesia alle «catene del sé», per le quali ogni scelta appare ora l'esito di un posizionamento individuale. Una volta allentata l'ingerenza delle competenze tecniche nella legittimazione dei prodotti estetici – ovvero, una volta ammesso che un testo può essere riconosciuto come poesia anche prescindendo da qualsivoglia competenza o regola, purché lo si reputi tale –, le diverse competenze di ciascun poeta devono infatti espletarsi interamente sul piano delle scelte individuali, vale a dire dello stile.

Paradossalmente, questa trasformazione costituisce un vantaggio prezioso per fare ordine in un campo letterario novecentesco notoriamente deflagrato e di difficile sistemazione. Scelte metriche e stilistiche, sensibilità, educazioni indirizzano infatti le scelte di poetica novecentesche non soltanto in direzione dell'efficacia comunicativa o espressiva dei singoli testi, ma anche, e prima ancora, testimoniano per l'appunto l'atteggiamento di ciascun autore rispetto alla tradizione del passato e della contemporaneità. L'opportunità dovrebbe allora perfino esulare dalla stretta pertinenza dei metricisti, sollecitando chiunque si occupi di poesia contemporanea: valutare gli assetti formali degli autori studiati diviene ora un punto di partenza necessario per qualunque analisi critica. Se per i secoli precedenti è imprescindibile fare storia della metrica a partire dalla storia della letteratura, è tutt'altro che provocatorio

1. Auden 1994, p. 852.

2. Si vedano, ad esempio, i contenuti raccolti nel numero XVI della rivista «Ulisse» del 2013 dedicato alla *Nuove metriche* e nel numero V di «Polisemie», *Lettture metriche. Dal Due mila a oggi*, pubblicato nel 2024 a cura di Bernardo De Luca, Giuseppe Andrea Liberti e Costantino Turchi.

<luca.sanseverino-ssm@unina.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. 35-49

argomentare che, per il Novecento, occorra fare storia letteraria muovendo, se non propriamente dalla metrica, quantomeno dalla stilistica. È infatti nello stile che si manifesta, in modo ineludibile, il posizionamento del poeta rispetto alla storia letteraria nella quale egli va inserendosi.

Una simile constatazione vale in modi e misure diverse a seconda della fase cronologica a cui si guarda. Si potrebbe obiettare – crederei con ragione – che la sopradetta funzione “storicizzante” delle scelte metrico-stilistiche riesca molto indebolita nella stagione postrema della nostra poesia, quando il rapporto con le forme della tradizione diviene spesso distante e nozionistico, specie per i poeti più giovani. Per l’ambito di pertinenza di queste pagine, è invece certamente proficuo circoscrivere una stagione del *verso libero* – quella in cui “nasce” e si afferma un nuovo concetto della forma poetica, compresa all’incirca fra gli ultimi due decenni dell’Ottocento e i primi due del Novecento – all’interno del più ampio fenomeno di lunga durata dei *versi liberi*, al plurale, quali forme di buona parte della poesia composta nell’ultimo secolo e mezzo di storia letteraria. Questo sovrainsieme è eterogeneo non soltanto per la varietà delle soluzioni formali esperite, ma anche perché, nel suo arco temporale, sono andate continuamente mutando le esperienze poetiche pregresse, il canone, il rapporto con la performatività, e quindi, nell’insieme, le competenze metriche di poeti e lettori.

Sia i prodromi del verso libero sia l’ultima, forse definitiva, crisi degli istituti formali della tradizione dimostrano in ogni caso quanto le competenze “tecniche” di autori e lettori abbiano un ruolo tutt’altro che marginale nel delineare le poetiche individuali e le rispettive stagioni letterarie. Si tratta, pertanto, di una dimensione che merita di essere indagata con maggiore attenzione rispetto a quanto fatto finora. A questo proposito, lo strumentario critico e categoriale appare infatti ancora almeno in parte insufficiente: in particolare, la stessa nozione di “competenza metrica” parrebbe invero richiedere una disambiguazione terminologica che ne rafforzi l’efficacia concettuale ed euristica.

Quando Contini discuteva dell’«abilità sonettistica a noi negata, erogata un tempo all’ultimo chirurgo o notaio»,³ attirava indirettamente l’attenzione sulla medesima questione: varcata la soglia del primo Novecento, non è più possibile scindere la descrizione degli assetti formali da una loro valutazione in senso storico. Tuttavia, in quello scritto come negli altri di argomento versoliberistico,⁴ Contini interpretava l’evoluzione delle competenze metriche come una perdita di capacità tecniche, esagerando la portata di un assunto che andrebbe quantomeno valutato caso per caso. Ciò che restava così implicito e non adeguatamente messo a fuoco nel suo giudizio è che non soltanto

3. Contini 1982, p. 373.

4. Contini 1968 e 1970.

(a suo avviso) Gozzano o Corazzini componevano endecasillabi ipermetri o ipometri per scarsa abilità tecnica, ma, soprattutto, che quelle fluttuazioni riflettevano una perdita di reverenza da parte dei poeti nei confronti degli istituti metrici. I due piani vanno invece tenuti distinti, per quanto possibile. In quei termini, la *competenza metrica* risultava intesa, come avrebbero poi ribadito altri interpreti successivi, come «memoria metrica», ovvero come l'abilità incorporata di saper comporre o riconoscere certi metri.⁵ Da questo livello fisiologico, che attesta come la metrica sia anche indubbiamente una somatizzazione della poesia, occorre purtuttavia distinguerne uno ulteriore, che proporrei di chiamare *coscienza metrica*, e che dovrebbe riflettere il modo attivo e consapevole con cui gli autori intendono, interpretano, collocano e finanche teorizzano la propria versificazione. Si tratta, insomma, di distinguere la competenza metrica come sensibilità formale incorporata dalle scelte che riflettono un'intenzione precisa e consapevole, ovvero dal modo in cui le realizzazioni formali traducono le concettualizzazioni previe del loro autore.

In questi termini, si avanza una distinzione che rimane purtuttavia mera-mente operativa e che è invero estremamente difficile da perseguire nel vivo dei testi: è infatti indubbio che le due dimensioni siano fortemente compe-ntrate e prive di confini definiti. Va da sé, inoltre, che in contesto versoli-beristico individuare con certezza l'intenzionalità è particolarmente arduo. Tuttavia, isolare in questi termini la coscienza metrica non implica postulare che un poeta debba conoscere la scansione dei propri versi. Significa, piutto-sto, distinguere sul tavolo di lavoro il piano delle realizzazioni da quello dei programmi, e riconoscere che il poeta può aver coscientemente orientato le proprie scelte formali, individuando una certa traiettoria storicamente conso-lidata di forme o ritmi entro cui collocarsi o dalla quale sottrarsi. Contini, ad esempio, riteneva che l'anisossillabismo di Gozzano fosse inconsapevole. So-sterrei, invece, che Gozzano fosse tutt'al più consapevole di disinteressarsene, ovvero della scelta di non aderire a un grado di reverenza agli istituti che avrebbe richiesto una cura maggiore del sillabismo: circoscriverei allora in questi termini la sua coscienza metrica, mentre ricondurrei alla competenza il dato testuale, l'anisossillabismo che fattivamente si riscontra nei suoi versi.

Nel quadro della metrica libera di primo Novecento, questi due piani sono poi ulteriormente complicati dalle condizioni pregresse della poesia italiana. Occorre ricordare che il verso libero aveva cominciato a diffondersi in Italia già dagli anni Novanta dell'Ottocento, quando il mutare delle competen-ze metriche segnalato da Contini era ben avviato da più di qualche decen-nio.⁶ A quell'altezza, sullo stato dell'arte nostrano si innestò l'esperienza dei

5. Ad esempio, in Brioschi 1974, Di Girolamo 1976, pp. 105-8, Zuliani 2009, pp. 16-19.

6. Sulla storia del primo verso libero italiano si rimanda a Giovannetti 1994, Coppo 2022, Sanseverino 2024; sulla crisi della lingua poetica ottocentesca si veda Bozzola 2016.

verslibristes francesi, i quali suggerirono qualche soluzione formale ai nostri poeti, ma soprattutto infusero coraggio e legittimità alle sperimentazioni che cominciavano a fiorire. I francesi recavano cioè una coscienza metrica nuova, introducendo una categoria, quella di *verso libero* o *vers libre*, che non disponeva però fin da subito di un campo di referenti univoci, né risultava nota a tutti. Lo testimoniano, ad esempio, i *Semiritmi* (1888) di Capuana: se astratta dalla coscienza metrica del suo autore e intesa nell'arco lungo dei versi liberi di cui si è detto poc'anzi, la raccolta è a tutti gli effetti versoliberista, ed è anzi la prima della nostra storia letteraria. Tuttavia, poiché non dominava la categoria e l'operazione aveva tutt'altre mire,⁷ fu soltanto oltre la soglia del Novecento che Capuana cominciò a riferirsi ai *Semiritmi* come a una silloge di versi liberi, giungendo perfino a reputarla iniziatrice delle esperienze di liberazione metrica che si erano nel frattempo diffuse.⁸

«Poesia» (1905-1909)

«Poesia», la rivista fondata da Filippo Tommaso Marinetti nel 1905, con l'iniziale condirezione di Sam Benelli e Vitaliano Ponti, si dà come luogo ideale per sondare queste dialettiche fra competenze e coscienze in una finestra temporale particolarmente efficace, perché coincidente con il definitivo radicarsi del verso libero nella prassi dei poeti italiani: tra il 1903 e il 1909 andarono infatti alle stampe raccolte significative, come le prime di Govoni e Palazzeschi (rispettivamente, *Le fiale* del 1903 e *I cavalli bianchi*, del 1905) o le *Revolverate* (1909) di Lucini, mentre anche in Italia cominciavano a maturare le prime riflessioni teoriche di rilievo. Fra esse si distinse, proprio sulle pagine della rivista, la nota *Inchiesta internazionale sul verso libero*, cominciata sul finire del 1905 e durata sino al 1909, quando Marinetti raccolse in un *dossier* tutte le risposte via via convogliate.

Diversamente da quanto la fama del suo promotore farebbe pensare, fino al 1908 «Poesia» non fu però una rivista esibitamente d'avanguardia: era originale la scelta di pubblicare soltanto poesie, ma fin dal primo numero, dedicato a Carducci e introdotto dai medaglioni di d'Annunzio e Pascoli, Marinetti aveva cercato di sfruttare quell'operazione editoriale per instaurare

7. Capuana desiderava infatti parodiare le traduzioni non metriche che fiorivano in quegli anni a imitazione dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci* (1841) di Tommaseo. Sul senso della sua operazione si veda Giovannetti 1994, p. 33.

8. L'esempio più eclatante di scollamento fra coscienza e competenza a quest'altezza storica è però certamente quello di Rimbaud, che nelle *Illuminations* (1886), con *Marine* e *Mouvement* scrive i più antichi testi in verso libero, senza però reputarli in alcun modo tali.

un dialogo con i tre e con altre figure di punta dell'*establishment* letterario italiano, quali Graf, Verga, De Amicis o Cesareo.⁹

Nel primo triennio, anche le forme della poesia accolta dalla rivista sono così di foggia piuttosto ordinaria. Se ne possono riassumere sommariamente i tratti metrici più rappresentativi:

1. Prevalgono le forme regolari, ancorché a fronte di una discreta varietà di soluzioni. È rappresentativo, in tal senso, il contenuto dei primi due numeri, in cui i metri sono: in tre casi, le quartine di endecasillabi, due volte a rime alternate (*Un'aquila*, Sam Benelli; *Il canto della pace notturna*, Ettore Moschino), una volta incatenate (*La carmelitana*, Cosimo Giorgieri-Contri); due volte gli endecasillabi sciolti (*La conquista*, Arturo Colautti; *Il viandante*, Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi), due volte le terzine, ora di ottonari sciolti (*Antologia di Poeti*, Angiolo Orvieto) ora di novenari pascoliani (*Eris et eros*, Vitaliano Ponti), una volta i distici elegiaci carducciani (*Il distruttore*, Vitaliano Ponti), gli ottonari con uso discontinuo della rima (parte del poemetto *Armonia*, di Teresah), le sestine di endecasillabi con rima ABCBCA (*Il consolatore*, Vittoria Aganor Pompilj); una sola volta, infine, il sonetto (*Apologia*, Sam Benelli).
2. La versificazione è assolutamente sillabico-accentuale, sia nei testi in metri regolari sia in quelli liberi. Si trovano per lo più polimetrie di misure tradizionali, sempre piuttosto controllate sul piano prosodico e su quello della scelta dei versi. Dominano settenari, endecasillabi, alessandrini, di modo che molte polimetrie (all'incirca una per numero) si collocano al confine con la canzone libera leopardiana. Vi sono comunque casi di polimetrie più libere, specie al comparire delle prime liriche di Govoni e Lucini; tuttavia, sino al 1908, se ne conta meno di una per numero.
3. Figurano comunque modalità di versificazione alternative a quella sillabico-accentuale: all'incirca ogni due numeri si incontra un testo in metrica barbara o uno "in piedi", solitamente in novenari pascoliani, in cui c'è quindi sia isoritmia sia isosillabismo. Benché una certa irrequietezza di

9. I numeri, dieci o dodici l'anno, talora accorpati in emissioni bimestrali o trimestrali, hanno una struttura piuttosto fissa: esordiscono con una rassegna stampa di commenti di altre riviste su opere e *performance* di Marinetti o sui contenuti di uscite precedenti di «Poesia»; segue poi un medaglione e una serie di poesie, spesso inedite, tratte dall'opera di un qualche contemporaneo; in seguito, vengono pubblicate poesie, prose liriche o spezzoni di *pièces* inviate dai corrispondenti e in più lingue: soltanto la metà, talora meno, sono in italiano; le altre sono per lo più in francese (tra cui tutte quelle di Marinetti) o, in traduzione, da inglese, tedesco, rumeno, occitano o portoghese. I numeri si chiudono sempre con le inchieste, i concorsi e con una rubrica di recensioni, curata ora da Decio Cinti, segretario di Marinetti, ora da Paolo Buzzi, uno dei cofondatori del futurismo, nonché vincitore del primo concorso letterario indetto dalla rivista. Sulla storia di «Poesia» si veda Baroni 2006.

soluzioni sia dunque tangibile, si tratta allora di occorrenze contenute, nessuna delle quali prende piede più delle altre.

4. La rima conserva la funzione strutturante nella maggioranza dei testi, ma sono comunque frequenti i casi in cui il suo valore è soltanto demarcativo e ornamentale (è il caso del poemetto di *Teresah* nel primo numero) o in cui essa è del tutto abolita: si è detto che le pseudo-canzoni libere sono all'incirca una per numero, così come i componimenti isosillabici in versi sciolti, specie endecasillabi.

Il verso libero secondo «Poesia»

Le polimetrie, da ascrivere più alla metrica liberata che libera,¹⁰ sono dunque rare sino al 1908. A Marinetti, tuttavia, tanto bastava per affermare che «Poesia» fosse assolutamente aperta al verso libero. In effetti, sia pur in maniera carsica e piuttosto tangenziale, sin dai primi numeri la rivista aveva lasciato emergere una presa di posizione piuttosto chiara sulla questione: il verso libero appariva come un elemento di assoluto progresso, un fattore di originalità che un'episteme ancora imbevuta di romanticismo e positivismo non poteva che valorizzare. Al contempo, il rinnovamento delle forme non costituiva però una necessità, come dimostrano i testi raccolti, gli autori selezionati per i medaglioni e financo il testo del concorso indetto da «Poesia»:

I versi dovranno essere inediti, originali e moderni nel pensiero e nella forma. Sono ammesse tutte le forme di componimenti poetici in qualunque metro e di qualunque argomento.¹¹

I concorsi poetici sarebbero stati due, vinti da Buzzi con un poema in prosa e da Cavacchioli con un poemetto in endecasillabi sciolti, mentre un terzo concorso per la miglior opera critica fu vinto da Zanette con un saggio sulla lirica di Pascoli: in nessun caso, dunque, furono premiate forme particolarmente oltranziste. Quell'apparente cortocircuito logico fra «in qualunque metro» e «moderni nella forma» non deve d'altronde stupire, perché a quell'altezza storica non risultava affatto chiaro, o quantomeno univoco, che cosa fosse il verso libero, sul quale soltanto sembrava esservi accordo circa l'origine francese. Lo conferma lo stesso testo dell'*Inchiesta internazionale sul verso libero*, la seconda e più lunga avviata dalla rivista:

10. Come è noto, la distinzione si deve originariamente a Mengaldo 1991; rimando tuttavia a Sanseverino 2024, pp. 105-35 per una parziale revisione di quell'impianto, a cui qui mi riferisco.

11. «Poesia», I (1905), 10-11, ottobre, p. 1c.

Poiché le ultime riforme ritmiche e metriche, compiute o tentate nella poesia italiana, accennano a generare confusione nei cultori meno esperti d'arte poetica, abbiamo pensato interrogare le persone più competenti, affinché la loro parola serva a chiarire le ragioni e le forme delle ultime libertà tecniche in poesia. La nostra rivista dunque rivolge ai maggiori poeti d'Italia le seguenti domande:

1) Quali sono le vostre idee intorno alle più recenti riforme ritmiche e metriche introdotte dalla nostra letteratura poetica?

2) Quali sono le vostre idee pro o contro il così detto "verso libero" in Italia, derivato dal "vers libre" francese che Gustave Kahn ha creato in Francia?

E perché la discussione sia più vasta e più concludente, Poesia rivolge ai maggiori poeti e critici di Francia e d'Europa, la seguente domanda:

Que pensez-vous du "vers libre"?¹²

Sino al 1909, l'*Inchiesta* avrebbe raccolto quarantanove risposte da parte di letterate e letterati di tutta Europa. È però significativo che da nessuna di esse si riesca a stabilire con chiarezza che cosa sia concretamente un verso libero o cosa distingua un testo ben composto nel nuovo metro da una cattiva realizzazione. Anche quando favorevoli all'innovazione, le prese di posizione sono infatti più cariche di patetismo che di attenzione alla teoresi, mentre fra dubbi e detrattori le perplessità più diffuse riguardano precisamente il carattere opaco della novità in questione.¹³

Soltanto a partire dal 1908 comincia a profilarsi, non soltanto fra i pareri raccolti, un quadro teorico sensibilmente più esplicito. In quell'anno, con la pubblicazione di *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, Marinetti era entrato in polemica con l'abruzzese. Si trattava, in verità, di una controversia pressoché unidirezionale, ma che pure testimoniava un mutamento di intenzioni: divenuto poeta e editore affermato, Marinetti puntava adesso a griffare col proprio nome un'estetica tanto riconoscibile e identitaria quanto quella di d'Annunzio, con l'ambizione di soppiantarla al vertice della cultura letteraria nazionale. Sull'onda di quelle medesime velleità, nel febbraio dell'anno successivo sarebbe stato lanciato il movimento futurista, con la pubblicazione del *Manifesto* avvenuta congiuntamente su «Poesia» e su «Le figaro». La rivista sarebbe allora divenuta fin da subito l'organo di stampa del movimento, accentuando il polemismo e lo sperimentalismo dei suoi contenuti.

Varcata tale soglia, la questione del verso libero viene così ad assumere un ruolo tanto ideologico quanto strategico: gli si concede ampio spazio, stampando parte di *Ragion poetica e programma del verso libero* di Lucini e numerosi testi in metro libero di autori già affermati, come lo stesso Lucini

12. «Poesia», I (1905), 10-11-12, ottobre-novembre-dicembre, p. 33.

13. Così si esprime, ad esempio, Ada Negri: «Quanto all'inchiesta sul verso libero, non ho idee ben chiare, forse. Mi pare che quando il poeta è veramente poeta, cioè *creatore*, crea da sè la veste ritmica del suo pensiero»; ed è ancora più esplicito Giovanni Borrelli: «Il verso libero? Ma io non so ancora che cosa sia» (Marinetti 1909, pp. 58 e 79).

e Buzzi, o di giovani emergenti, come Govoni o De Maria, ai quali vengono perfino dedicati due medagliioni (quanto, soltanto tre anni prima, era spettato a Pascoli e d'Annunzio); l'elezione della nuova versificazione diviene inoltre un criterio estetico-formale dirimente in molte recensioni e, nel numero dieci del 1908, si arriva perfino a proporre la candidatura di Émile Verhaeren al premio Nobel quale «imminente vittoria del simbolismo e del versoliberismo [che] esalta il cuore di tutta la gioventù italiana».¹⁴

*Paolo Buzzi e Federico De Maria: coscienze e competenze
del primo verso libero italiano*

Il medaglione del numero dieci del 1908 è dedicato a Federico de Maria (1883-1954). Giovane poeta e teorico siciliano, firmatario del *Manifesto* del 1909, De Maria aveva fondato nel 1905 la rivista «La fronda», che dirigeva; soprattutto, era stato autore di tre raccolte aperte alla sperimentazione metrica: *Voci* (1903), *Le canzoni rosse* (1905), entrambe edite a Milano da Sandron, e *Interludio classico* (1907), uscita a Roma per le edizioni della Vita letteraria. Tutte le sillogi erano corredate da prefazioni in cui, come nell'*Inchiesta*, De Maria tematizzava le proprie posizioni rispetto alle forme poetiche. I suoi scritti attaccavano Carducci e soprattutto Pascoli e d'Annunzio, accusati di manierismo, e argomentavano la necessità di una versificazione che fosse diretta espressione di soggettività:

Sì come il metro libero è una espressione prepotente d'individualismo, non può avere regole generiche, non può essere espresso per via di formule fisse. D'altro canto, io nego la necessità della definizione, nego la necessità di stabilire le leggi di una cosa. Quel che per noi è necessario, è unicamente il fatto, l'effetto, il fenomeno. Essi esprimono i sentimenti nel metro che più loro si attaglia, col verso che meglio rende il loro movimento intimo, il loro ritmo particolare [...]. Ogni verso avrà una sua musica, la musica peculiare al microsentimento che esso esprime: lo stato d'animo che un componimento poetico ritrarrà, sarà anche rappresentato, per così dire, graficamente: l'agitazione più o meno grande che ha commosso il poeta avrà una rispondenza perfetta nella forma metrica. Il variare saltuario, singhiozzante, stonato anche, degli accenti, esprimerà meglio, più drammaticamente e più visibilmente un affanno, uno sgomento, una disperazione o una gioia frenetica.¹⁵

Proclami analoghi ritornano da più parti nell'*Inchiesta*; l'idea che ciascun verso e ciascun ritmo abbiano un loro connotato sentimentale non è infatti inedita, ma è anzi un sintomo tipico dello spirito decadente che anima molti

14. «Poesia», IV (1908), 10, novembre, p. 35.

15. Marinetti 1909, pp. 138-39.

discorsi sul verso libero.¹⁶ Tuttavia, De Maria è l'unico poeta a fornire qualche indicazione concreta su come, a suo dire, si debba scrivere nel nuovo metro, ovvero combinando il supposto portato ritmico ed emotivo dei metri del passato. Per De Maria, il rinnovamento delle forme non va infatti perseguito – come chiedono Buzzi o Lucini in quegli stessi anni – nella ricerca di ritmi inediti, ma continuando a sfruttare l'efficacia di quelli noti e tradizionali:

L'endecasillabo si adatta a sentimenti vari col variar dell'accento, ma più specialmente a quelli larghi, descrittivi, a le emozioni meno violente, mentre le più violente richiedono la cadenza dattilica. Il settenario, con minor numero di sillabe e minore intensità, ha le facoltà stesse dell'endecasillabo: ma più che altro esso è un verso tranquillo, incolore. Il decasillabo, triplice d'accenti a uguale distanza, è il verso più cadenzato e sonoro: i sentimenti agitati vi acquistano grande rilievo. Niente di più efficace, poi, dell'esametro e del pentametro pei sentimenti ampi, appassionati, solenni, e del doppio senario, col suo martellare uggioso, pei sentimenti tormentosi.¹⁷

Nel medaglione a lui dedicato figurano quattordici poesie tratte dalla raccolta *La leggenda della vita*, edita poche settimane dopo per le Edizioni di «Poesia». Oltre a un componimento in quartine di endecasillabi a rima incrociata e a una canzone libera di endecasillabi e settenari con qualche sporadico ottonario, vi figurano dodici componimenti polimetrici di lunghezze diverse, per un totale di cinquecento otto versi, così distribuiti:¹⁸

Senari: 6%
Settenari: 4%
Ottонari: 23%
Novenari: 30%
Decasillabi: 17%
Endecasillabi: 14%
Dodecasillabi: 3%
Tredecasillabi: 1%
Quattordici sillabe: 1%
Versi lunghi composti: 1%

Quasi l'85% dei versi di De Maria oscilla pertanto fra l'ottonario e l'endecasillabo. Le combinazioni sono aleatorie, ma, come si riscontra nella grande

16. Così si esprime, ad esempio, Angiolo Orvieto: «Il mio principio è questo: seguire fedelmente, volta per volta, l'impulso del ritmo interiore nella determinazione del ritmo esteriore; sicché l'indistinta musica dell'anima diventi musica delle parole»; gli fa eco, tra gli altri, Neera: «La questione della forma mi lascia dunque indifferente; o meglio penso che ogni grido sincero dell'anima trova da sè la forma che meglio gli conviene» (Marinetti 1909, pp. 42 e 46).

17. Marinetti 1909, 139.

18. I decimali sono sempre approssimati all'intero più vicino.

maggioranza delle polimetrie dell'epoca,¹⁹ le serie tendono a procedere per blocchi brevi di misure affini (*Dame vêrolée*, vv. 1-32):

Malata tu sei, oh tanto		ott.
malata! Attorno ai tuoi occhi		ott.
sì, c'è un livido, come		sett.
se tu avessi vegliato e anche pianto		dec.
cento notti. Non ti reggi su i ginocchi	5	dodec.
che ti tremano talora		ott.
quasi per improvvisa vertigine		dec.
Sei malata dell'infame		ott.
malattia dal terribile nome!...		dec.
S'io ti passo la man tra i capelli	10	dec.
fini, da i riflessi di rame,		nov.
me ne rimane qualcuno ogni volta		end.
fra dito e dito. – Povera bambina		end.
straziata! Baciomi. No, non ribrezzo		end.
tu mi fai... che dici? che pensi?	15	nov.
non vedi con che gioia io ti carezzo,		end.
ti bacio? È vero, il tuo bieco male		end.
anche a me faceva terrore.		nov.
Ma, pria di te, mi appariva		ott.
come una faccia stravolta	20	ott.
mascherata di lascivia		ott.
e maculata sotto il belletto;		dec.
mi appariva come un petto		ott.
cavo e floscio e roseolato;		ott.
a gli occhi miei avea forma d'impura	25	end.
amatrice, da le vene		ott.
torpidamente pulsanti d'infetta		end.
marcia. E poi lo vedeva attraverso		dec.
le contorti morti d'un'oscura		dec.
falange amorosa, attraverso	30	nov.
corpi sfasciati, ossa		sen.
tarlate, muscoli sfatti.		ott.

Guardando alla prosodia, si constata inoltre una significativa ricerca di *variatio*. Si prenda il caso delle due misure più rappresentate, ovvero ottonari e novenari. Per i primi, circa il 35% delle occorrenze presenta due accenti, mentre il 65% tre; soprattutto, i due profili ritmici più connotati e distinti, ovvero quello anapestico con accento in terza posizione (nei tipi 3 7, 3 5 7, 1 3 7, ecc.) e quello dattilico con accento sulla quarta sillaba (1 4 7, 2 4 7, 4 7, ecc.) sono quasi ugualmente presenti, con il primo che si approssima al 40% delle occorrenze e il secondo che ne supera di poco la metà. Anche in questa distribuzione,

19. Sanseverino 2024, pp. 335-37.

la varietà delle casistiche rimane però ampia e priva di picchi significativi: le occorrenze del tipo con accento in terza e settima sono all'incirca equivalenti a quelle dei tipi dattilici con accento in prima o seconda, quarta e settima posizione, ciascuna pari all'incirca a un quinto degli ottonari totali.

Quando però si guarda alla distribuzione all'interno dei singoli testi, si nota come questo quadro complessivamente equilibrato riflette sul piano prosodico la costruzione per brevi blocchi mensurali affini riscontrata per la versificazione: come da programma, è cioè l'andamento del singolo testo – la sua specifica il suo «movimento intimo»²⁰ – a orientare la gamma prosodica delle misure e non un sistema di preferenze istituito a priori. A titolo d'esempio, nella serie di versi appena citati e in quelli che seguono da *Dame vêrolée*, la sostanziale diversità dei profili prosodici lascia purtuttavia trasparire una certa inerzia nel favorire il tipo di terza, e quello di terza e settima in particolare, nelle sezioni centrali e finali del componimento, lasciando spazio altrove ai tipi di quarta:

v. 1	Malata tu sei, oh tanto	2 5 7
v. 2	malata! Attorno ai tuoi occhi	2 4 7
v. 6	che ti tremano talora	3 7
v. 19	Ma, pria di te, mi appariva	2 4 7
v. 20	come una faccia stravolta	1 4 7
v. 21	mascherata di lascivia	3 7
v. 23	mi appariva come un petto	3 7
v. 24	cavo e floscio e roseolato	1 3 7
v. 45	nelle tue fibre più sacra	4 7
v. 50	Non c'è che un odio una sola	2 4 7
v. 51	violenza nel sentimento	2 7
v. 56	effondeva in te innocente	3 7
v. 59	saran sempre dolci l'ore	3 5 7
v. 70	ed ignara? Da domani	3 7
v. 74	la pustola maledetta	2 7
v. 75	fatal traccia del tuo amore	3 7

I novenari hanno invece un'impronta ritmica giocoforza più connotata, perché il tipo pascoliano è probabilmente il verso più rappresentativo di questa intera stagione. È pertanto notevole ai fini della *variatio* che, di contro, più del 30% di essi non abbia passo anfibraco e che circa il 27% faccia percepire soltanto la cellula ritmica con accento in quinta e ottava posizione, variando la posizione del primo *ictus* (*Guardaroba*):

v. 7	a l'attaccapanni, o buttate	5 8
v. 9	che mi ricordavano qualche	5 8
v. 11	familiare. Io le ò toccate	3 6 8

20. Marinetti 1909, pp. 138-39.

v. 14	caldura d'intenerimento	2 8
v. 16	impudicamente riversa	5 8
v. 18	con le impronte della tua pelle	3 8
v. 21	e rosa, che ad ogni tuo passo	2 5 8
v. 26	E c'era quel tuo scialle azzurro	2 6 8
v. 29	avesse in sé quasi l'immagine	2 4-5 8
v. 30	dell'anima tua. Le baciai	2 5 8
v. 37	in cui tu mi appari più bella	2 5 8
v. 40	l'arguto tuo spirito, forse	2 5 8

Due numeri più tardi, nel primo fascicolo del 1909, Paolo Buzzi pubblica una lunga recensione alla *Leggenda della vita*. Le sue osservazioni riflettono le affermazioni programmatiche di De Maria, seppur con l'intento di metterne in luce le criticità:

Vi è il tentativo di allargare la portata della propria arte, di estendere il volo dell'anima, di abbracciare l'universo cosmico ed umano che rivela subito l'ingegno non consueto [...]. È poesia, insomma, questa del De Maria: e tutt'altro che poesia comune. L'autore voleva darci il Poema novissimo. Se non vi è completamente riuscito, potrebbe riuscirvi assai presto. Certo, in questa Leggenda della Vita vi sono ancora troppe rime e vecchi ritmi riconoscibili. Credo che, salvo fatta qualche eccezione d'ardire, — la quale è per me una assai significante promessa, — il De Maria stesso non abbia ancora voluto in questo libro romperla assolutamente con quelle forme della poesia tradizionale alle quali egli stesso seppe strappare delle gemme e il suo nome deve pur qualcosa [...]. Io credo una cosa del tutto diversa il meccanismo metrico della versificazione libera che si dovrebbe inaugurare con un bel gesto, fosse pur detto anarchico, nel Paese delle terzine e dei sonetti. Certe forme intermedie, caro e valoroso De Maria, non hanno, forse, tutto il merito innovatorio che vi figurate. Poiché in questo genere di battaglie non è ammesso che si militi al centro. Bisogna stare o ad un'ala o ad un'altra.²¹

Per Buzzi, il limite della lirica di De Maria sta proprio nell'essere costruita mediante il *collage* di ritmi già consumati dalla tradizione. In quanto marinettiano di stretta osservanza, Buzzi adotta infatti integralmente le proposte dei *verslibristes* francesi e in particolare le riflessioni di Gustave Kahn sul cosiddetto *accent d'impulsion o oratoire*:²²

Il Verso libero non è più un semplice tipo di sillabe canore, ma è un complesso di ritmi sul quale costantemente influisce una sensazione musicale [...]. I versi, poggiati sovra sillabe toniche, permettono un'ampiezza illimitata d'ideazione ed inesauribili trovate di effetti fonici. Un accento generale (come nella conversazione dirige tutto un periodo) nella declamazione dirige tutta una strofe e vi fissa la misura dei

21. Buzzi 1909, p. 20.

22. Si ricorderà che Kahn descrive il *vers libre* come «fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens» (Kahn 1912, p. 27), ovvero come unità sintattico-intonativa. Sulla questione si veda Coppo 2022, pp. 173-75.

valori uditivi. Tale accento [...] è comunicato alle parole per mezzo del sentimento che agita il conversatore od il poeta, unicamente, qualunque accento tonico o valore fisso le parole medesime potessero in sé limitare. Questo accento d'impulsione dirige l'armonia del verso principale nella strofe o l'impeto di un verso iniziale che possa imprimere il movimento all'idea evoluta.²³

Secondo Buzzi, il verso libero avrebbe dovuto configurarsi come pura emanazione fisiologica della soggettività: un'espressione organica di corpo e sentimento, i cui presupposti ritmici sarebbero stati governati unicamente dall'accento intonativo, ovvero dallo slancio prosodico di ciascuna frase quale diretta vocalizzazione dello stato d'animo del poeta. Vanno sottolineate soprattutto le implicazioni di una simile impostazione. Intesi in questi termini, il numero delle sillabe in un verso o la configurazione della prosodia risultano infatti meri accidenti, conseguenze inerti dell'afflato dell'intonazione. Per Buzzi non vi è più ragione di attingere ai metri, ovvero a strutture formali storicamente codificate, ma unicamente ai ritmi. Si comprende allora perché l'esercizio di De Maria gli appaia insufficiente: la *Leggenda della vita* si basa ancora sui metri sillabici ereditati della tradizione, e limitarsi a combinarli non è sufficiente per poetare in verso libero.

Viene pertuttavia spontaneo interrogarsi su come siano, nella pratica, i versi liberi di Buzzi. Nell'ultimo numero del 1908 era apparsa una sua lunga poesia dal titolo *A Claude Debussy*, piuttosto rappresentativa dello stile di *Aeroplani* (1909) e di *Versi liberi* (1913).²⁴ Il testo consta di duecentoventitré versi ed è pertanto lungo a sufficienza da consentire alcune valutazioni d'insieme.

Anzitutto, oltre la metà dei versi (il 54%) sono endecasillabi, settenari, alessandrini o evidenti composti dell'endecasillabo, quasi sempre con un settenario, quinario o un altro endecasillabo nel secondo emistichio, come si constata per la cooperazione di prosodia, sintassi o punteggiatura:

v. 2	su cui batteron milioni di soli, OMBRE OVE IL GIORNO	quin.
v. 174	l'uomo amava la donna entro la luce. E RISPONDEMMO,	quin.
v. 15	ben conquistata, su la cima azzurra, ENTRO IL MEANDRO VERDE	sett.
v. 60	pel frenetico spasimo dei suoni. LA VITA EBBE QUEL SUONO	sett.

Se poi a questi si sommano anche i versi ritmicamente contigui, come gli endecasillabi non canonici, i dodecasillabi, i tredecasillabi, i composti di settenario e senario, settenario e ottonario o di endecasillabo e decasillabo, la percentuale supera l'80% dei versi complessivi. Il dato rafforza allora l'impressione di una canonicità metrica di fondo, confermata anche da come oltre

23. Marinetti 1909, p. 142.

24. Specie nei versi più tardi di Buzzi, l'ambizione a comporre per spontanee unità intonative si constata peraltro in modo ancora più evidente per la sempre più sistematica coincidenza di verso e frase a cui i testi sono sottoposti; Sanseverino 2024, p. 307.

la metà di questi versi “eccentrici” consiste dei versi lunghi costruiti per giustapposizione con l’endecasillabo regolare:

- | | | |
|--------|---------------------------------------------------------------------|------|
| v. 27 | o di sudarii, vanesse o smerinti, FARFALLE D’AURORA O DI CREPUSCOLO | dec. |
| v. 129 | NEGLI OTTONI DAL CROSCIO VENTRALE nei contrabassi di cupa laringe | dec. |
| v. 131 | L’INESTRICABIL GIOIA QUASI FATALE confinava con fremiti di linfe | dec. |

Per la fitta presenza dell’alexandrino e per la prevalenza di versi lunghi e poco inclini all’incarnatura, la poesia di Buzzi appare certamente più orientata al sistema francese rispetto a quella di De Maria. Tuttavia, i versi di entrambi condividono il medesimo principio costitutivo, giacché il *primum* metrico resta ugualmente sillabico-accentuale. Nonostante i dieci anni di età che li separano, è d’altronde inevitabile che l’orecchio di entrambi risulti ancora educato da una medesima sensibilità, calibratasi sui ritmi della tradizione ben prima che il verso libero prendesse piede anche da noi.

Tutt’al più, la prassi di Buzzi sembra orientarsi alla *variatio* mensurale piuttosto che prosodica e a una mistificazione grafica della versificazione tradizionale piuttosto che a una vera e propria manipolazione dei ritmi consueti. È vero che fra i suoi versi figurano misure che si discostano, sia nel numero di sillabe sia nella disposizione degli accenti, dai modelli canonici; tuttavia, è più significativo che oltre il 20% dei versi si formino per la combinazione dell’endecasillabo con il settenario, il quinario o con un altro endecasillabo: gli stessi metri adoperati da De Maria, ma parzialmente obliterati dall’assenza dell’acapo.

Anche in un contesto di pur evidente eterogeneità metrica, il punto di riferimento da cui Buzzi – per educazione, per competenza metrica – non riesce del tutto a sottrarsi rimane dunque quello dei ritmi tradizionali, da lui troppo solidamente interiorizzati. A fronte dell’ambizione di giungere a una prosodia nuova, musicale e sciolta da legami con le forme del passato, pare plausibile ritenere che Buzzi stesso non fosse del tutto consapevole dei debiti che i suoi versi ancora scontavano con la tradizione, e che la dissimulazione per mezzo dei versi lunghi non fosse dunque del tutto intenzionale. Molti dei ritmi giudicati congrui restavano cioè gli stessi da cui Buzzi raccomandava di emanciparsi, seppur composti in modo più spontaneo e meno controllato. È allora esattamente in questo, in una coscienza che non governa più la propria competenza, che si misura lo scarto con la coscienza metrica di De Maria, che ancora ambiva al *mélange* con la tradizione e che pertanto continuava a operare con consapevolezza nell’alveo della versificazione convenzionale.

Da tale confronto si ricava un quesito che rimane da interrogare, ovvero quando e come questa sensibilità, questa adesione irresistibile ai ritmi della versificazione tradizionale, vada mutando nel seguito del Novecento: la poesia “alta” non rinuncia mai del tutto ai suoi ritmi più consueti, ma per i poeti il

cui apprendistato si sarebbe svolto intrecciando la poesia canonica in metro regolare a quella libera del primo e del pieno Novecento, il rapporto con i versi tradizionali si sarebbe giocoforza definito entro compromessi ed equilibri differenti. La “crisi delle competenze” non può insomma essere liquidata con la facilità con cui pareva farlo Contini. Al contempo, quel che è certo è che, all’altezza di «Poesia», per molti – e in particolare per i fautori di un verso libero organico, sentimentale e corporeo – per quanto paradossale, la liberazione totale costituiva un’ambizione al di là dei limiti della propria fisiologia: il verso libero era giunto recando fin dall’inizio «le catene del sé».

Riferimenti bibliografici

- Auden 1994 = Wystan Hugh A., *Collected Poems*, a cura di E. Mendelson, Londra, Faber and Faber.
- Baroni 2006 = *Il Futurismo sulla rampa di lancio. «Poesia» 1905-2005*, Atti del convegno internazionale, Milano, 16-17 novembre 2005, a cura di Giorgio B., Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Brioschi 1974 = Franco B., *Il lettore e il testo poetico*, «Comunità», CXLIII (1974), pp. 365-417.
- Buzzi 1909 = Paolo B., “*La leggenda della vita*” di Federico De Maria, «Poesia», V (1909), I-II, pp. 19-21.
- Contini 1968 = Gianfranco C., *Letteratura dell’Italia unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni.
- Contini 1970 = *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, pp. 219-46.
- Contini 1982 = Gianfranco C., *Di un modo di tradurre*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, pp. 372-79.
- Coppo 2022 = Elena C., *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press.
- De Maria 1909 = Federico de M., *Risposta*, in Marinetti 1909, pp. 138-41.
- Di Girolamo 1976 = Costanzo Di G., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino.
- Giovannetti 1994 = Paolo G., *Metrica del verso libero italiano*, Milano, Marcos y Marcos.
- Kahn 1912 = Gustave K., *Le vers libre*, Parigi, Eugène Figuère.
- Marinetti 1909 = Filippo Tommaso M., *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme*, Milano, Edizioni di “Poesia”.
- Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo M., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 27-74.
- Sanseverino 2024 = Luca S., *Il verso libero in Italia (1888-1918). Lineamenti storici, sondaggi formali e questioni di metodo*, con prefazione di R. Scarpa, Milano-Udine, Mimesis.
- Zuliani 2009 = Luca Z., *Poesia e versi per musica. L’evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino.

Il verso lungo in «Nel magma» di Mario Luzi

AGNESE PIERI

Università di Pisa

I.

Nella lunga produzione di Mario Luzi, l'uscita di *Nel magma* (1966) traccia una linea netta tra un prima e un dopo. Rispetto alle opere pubblicate tra la seconda metà degli anni Trenta e i primi anni Sessanta, i cambiamenti che si riscontrano nei poemetti coinvolgono, con intensità variabile, l'intero edificio della lingua e della metrica: a disperdersi e riaggregarsi su presupposti nuovi è, infatti, il sistema poetico di Luzi nel suo complesso.¹

La trasformazione non avviene all'improvviso, poiché una prima alterazione dell'equilibrio formale raggiunto in *Avvento notturno* (1940) si osserva già nella lingua delle raccolte pubblicate durante gli anni Cinquanta (*Primizie del deserto*, 1953; *Onore del vero*, 1957). In questo decennio, anche Luzi inizia a muoversi lungo la strada maestra intrapresa da buona parte dei poeti che esordiscono tra le due guerre; andando in direzione di una maggior adesione alla realtà esterna e all'esperienza comune,² le possibilità lessicali della sua scrittura aumentano e la manipolazione retorica della lingua si fa meno spinta. Ad apparire pressoché invariata rispetto alla precedente fase ermetica resta, a quest'altezza, la metrica: la versificazione poggia ancora solidamente sul binomio endecasillabo-settenario, il tasso di polimetria è minimo e lo sviluppo sintattico dei periodi coincide quasi sempre con le partizioni strofiche che strutturano il testo.

Per misurare la portata e la tenuta delle novità introdotte da *Nel magma* è quindi necessario considerare i poemetti in prospettiva diacronica, confrontandoli con due delle opere cronologicamente più vicine: *Dal fondo delle campagne* (1966) e *Su fondamenti invisibili* (1971). *Dal fondo delle campagne*, pur uscendo tre anni dopo la prima edizione di *Nel magma* (1963), raccoglie testi la cui composizione è datata da Luzi nella seconda metà degli anni Cinquanta, e risulta per questo stilisticamente più affine a *Primizie del deserto* e *Onore del vero*; *Su fondamenti invisibili*, con cui convenzionalmente si fa iniziare un'ulteriore nuova stagione della poesia luziana (che proseguirà con *Al fuoco della controversia*, 1975, e *Per il battesimo dei nostri frammenti*, 1981), consolida

1. Si vedano almeno Verdino 1998, Testa 2003, Ghidinelli 2022.

2. Volta 2024.

invece l'uso del verso lungo e la dimensione poematica inaugurati in *Nel magma*, mettendo però da parte le possibilità narrative offerte dalla forma del poema e li invece sperimentate.

2.

Una delle lenti con cui Luzi interpreta, retrospettivamente, la svolta avviata negli anni Sessanta è la lente metrica. Nell'intervento raccolto nel volume *Lezioni di poesia* (2000), dedicato all'endecasillabo e alla centralità ininterrotta che esso mantiene nella sua opera, Luzi si sofferma sulla particolare natura del rapporto tra la metrica e il «ritmo» che si manifesta a partire da *Nel magma*:

Più tardi la mia poesia attraverserà quella fase che è stata chiamata «irruzione dell'informale» [...], in cui sentii il bisogno, a un certo punto, di sacrificare ancora l'ortodossia metrica al ritmo, con il proposito di estenderlo a una maggiore quantità di materia verbale e sintattica. [...] la dialettica, direi, fra metrica – quindi unità disciplinare della metrica – e ritmo, libertà del ritmo, ha vari esiti che sarebbe ora molto lungo esemplificare. Questo rapporto non cessa comunque mai di essere attivo [...], forse anche conflittuale, sì, ma sempre, mi sembra, teso alla vivificazione, alla non inerzialità della metrica tradizionale che pure si fa riconoscere sempre con la sua autorità di fondo.³

Nel passo selezionato, l'interazione tra la metrica e il piano ritmico-prosodico è descritta come un gioco di forze contrarie e complementari: da un lato l'«ortodossia», la disciplina e l'autorità, dall'altro «la libertà» dai limiti fissati dalla tradizione. La tensione tra questi due poli – che agiva già nella raccolta d'esordio, *La barca* (1935), e si era poi risolta a vantaggio dell'irreggimentazione metrica di *Avvento notturno* (1940) – produce, fra gli altri, il rinnovato bisogno di scandire («estendere» il ritmo a) una «quantità di materia verbale e sintattica» superiore alle norme imposte dal sillabismo metrico: «Avevo rotto lo schema predeterminato – così Luzi durante un colloquio con Stefano Verdino – e questo mi facilitava: trovavo la forma facendola; non c'era più una forma platonica».⁴ La sperimentazione del verso lungo nei primi anni Sessanta risponde, quindi, a una duplice esigenza: sia a raggiungere una maggior inclusività lessicale e più ampie possibilità argomentative, sia alla necessità per Luzi di assicurare, «vivificando» la metrica del passato, un margine di distinzione formale tra prosa e poesia in un decennio in cui la seconda tendeva ad approssimarsi sempre di più alla prima.

La questione ritmica, nel tentativo di preservare la specificità di un discorso in versi che mira a inglobare la materia e la sintassi della prosa, svolge a quest'altezza un ruolo di primo piano per Luzi, che significativamente premette

3. Luzi 2000, p. 96.

4. Id. 1998, p. 1260.

a *Nel magma* questi versi tratti da Orazio, *Satire* I.4: «*nisi quod pede certo | differt sermoni, sermo merus*». Nella ricerca di una liberazione che non comporti la perdita d'identità della poesia e resti nei confini della tradizione, il verso lungo, esteriormente alieno alle norme metriche, preserva un legame solido e verificabile con la prosodia convenzionale. Fenomeno, questo, che risponde a un principio diventato sempre più caro a Luzi dopo l'esperienza ermetica degli esordi, ovvero che «il mondo non si possiede né si riduce alle nostre particolarità e tanto meno ai nostri tics (sic) e non sopporta una preliminare deformazione»:⁵ lo stretto legame con l'andamento dell'endecasillabo e del settenario contribuisce infatti non solo a rendere la raccolta più “prosastica” di Luzi modellata sui ritmi più riconoscibili della poesia italiana, ma anche a imbrigliare la soggettività deformante e liberata attraverso la pratica della versificazione non tradizionale.

3.

Nei paragrafi che seguono saranno analizzati alcuni risultati relativi alle scansioni dei versi superiori alle dodici sillabe metriche in *Nel magma*, *Dal fondo delle campagne* e *Su fondamenti invisibili*.⁶ L'entità e la radicalità del cambiamento si misurano, infatti, in primo luogo dal punto di vista quantitativo. Nel passaggio da *FCA* a *M*, la percentuale di versi maggiori del dodecasillabo passa (su un totale, rispettivamente, di 777 e 753 versi) dall'8,2% al 46,7%; in *SFI* (1170 versi totali) si abbassa, stabilizzandosi al 34,4%. Parallelamente l'endecasillabo, che in *FCA* raggiungeva una frequenza del 67%,⁷ perde terreno e, pur restando il secondo esemplare più rappresentato, diminuisce dal 25,1% di *M* al 20,2% di *SFI*. Come si intuisce da questi primi dati percentuali, nella raccolta del '71 il dominio instaurato in *M* dal connubio tra verso lungo ed endecasillabo è parzialmente eroso: la loro frequenza cala a vantaggio di una più spiccata polimetria, aumentando contemporaneamente quella dei versi brevi e medi. In entrambe le raccolte, all'abbassamento della frequenza endecasillabica si

5. Luzi 1964, p. 53.

6. I versi sono stati schedati in base al criterio della quantità sillabica, che permette di valutarne lo scarto in termini di estensione. In sede di analisi, a questa classificazione si è affiancata la descrizione della morfologia e delle diverse tecniche di costruzione del verso lungo. Da qui in avanti, le raccolte schedate sono indicate con le seguenti sigle: *Dal fondo delle campagne* = *FCA*; *Nel magma* = *M*; *Su fondamenti invisibili* = *SFI*.

7. La percentuale di endecasillabi in *FCA* si avvicina, nonostante la distanza cronologica e anche stilistica, a quella che si riscontra in *Avvento notturno*, dove l'endecasillabo raggiunge una frequenza del 79% (Magro 2018, p. 218). Nessun altro verso è in grado di minare un assetto metrico ancora saldamente ancorato all'endecasillabo, che in più tende ad attrarre e assorbire le misure limitrofe. I decasillabi e i dodecasillabi, infatti, fanno gruppo con la misura maggioritaria, rafforzandone la centralità e contribuendo a mantenere il baricentro metrico su una misura che oscilla tra le dieci e le dodici sillabe: considerati insieme, endecasillabi, decasillabi e dodecasillabi coprono il 74,2% dei versi.

accompagna l'aumento di decasillabi e dodecasillabi: se in *FCA* i versi limitrofi si sommavano alla presenza dominante dell'endecasillabo ottenendo un effetto di generale uniformità, in *M* e *SFI* la loro crescita è uno degli elementi che, al contrario, contribuisce a definire una compagine metrica più mossa e varia.

Tra i versi lunghi di *FCA*, si riconosce facilmente il gruppo degli alessandrini, soprattutto nei casi in cui la bipartizione metrica rispetta la coesione dei sintagmi o delle frasi:

Lo squillo del telefono nella casa deserta (<i>FCA</i> , <i>Le petit montagnard</i> 4, 1)	7+7
Il giorno lungo e fradicio leva alti i suoi vessilli (<i>FCA</i> , <i>Le petit montagnard</i> 4, 8)	7+7
per vivere da uomini e uscir fuori dal bando. (<i>FCA</i> , <i>Il soldato</i> , 41)	7+7
e la pianta protesa dalle radici al frutto (<i>FCA</i> , <i>Prima notte di primavera</i> , 13)	7+7
sul branco accovacciato di case di bassura (<i>FCA</i> , <i>La colonna</i> , 3)	7+7
per tutta la boscaglia tra mare ed acquitrino (<i>FCA</i> , <i>Quanta vita</i> , 9)	7+7

La maggior parte dei versi lunghi è tuttavia costituita da esemplari al cui interno si combinano misure tradizionali, spesso rese evidenti dalla sintassi:

Parlano giù nel buio. Parlano nelle vie, nelle rivendite. (<i>FCA</i> , <i>Di notte, un paese</i> , 5)	7+11
dove uccelli e uccelli strappati al pigolio di ramo in ramo (<i>FCA</i> , <i>Quanta vita</i> , 2)	6+11
e tracciano una scia di piume e strida, lasciano quelle rotte frasi (<i>FCA</i> , <i>Quanta vita</i> , 4)	11+9
vento lungo la caduta, ed a perdita d'occhio la foresta (<i>FCA</i> , <i>Caccia</i> , 6)	8+11

e da endecasillabi allungati da un sintagma collocato all'inizio o in coda del verso:⁸

La voce di colei che come serva <i>fedele</i> (<i>FCA</i> , <i>Il duro filamento</i> , 4)	11+3
Non ho altro che questa tenerezza <i>disarmata</i> (<i>FCA</i> , <i>Le petit montagnard</i> 3, 8)	11+4
<i>nell'avvenire</i> ; e il festoso, l'oscuro si diffondono (<i>FCA</i> , <i>Caccia</i> , 27)	5+11
<i>vita»</i> ripete quella voce di nove anni (<i>FCA</i> , <i>Quanta vita</i> , 21)	2+11

8. I corsivi nelle citazioni sono miei.

In un contesto metrico fortemente regolato come è ancora quello di *FCA* si osserva, infine, una tendenziale specializzazione del verso lungo come misura idonea ad aprire e chiudere il testo e/o le partizioni strofiche: quasi metà delle occorrenze dei versi superiori al dodecasillabo (29 su 64) compare, infatti, in posizione esposta, e tra questi anche i due versi lunghissimi di ventitré sillabe collocati in *incipit* di *Caccia* e *La colonna*:

Che mare livido nelle sue rincorse contro i muri a fil di piombo dei bunker,
(*FCA, Caccia*, 1)

Che alto e basso di rondine pronta dopo la burrasca a saettare dal suo nido
(*FCA, La colonna*, 1)

Questi due versi sono i più lunghi della raccolta e hanno in comune, oltre all'attacco esclamativo, l'endecasillabo finale («contro i muri a fil di piombo dei bunker», 1a 3a 5a 7a 10a; «la burrasca a saettare dal suo nido», 3a 6a 10a). In entrambi i casi, il verso che segue nei testi fa loro eco, ripetendo in modo più o meno fedele alcune cellule ritmiche della successione accentuale su cui si chiude il verso lungo precedente (sottolineate in corsivo negli esempi):

Che mare livido nelle sue rincorse contro i muri a fil di piombo dei bunker,
che branchi d'uccelli attesi al passo od al ritorno
(*FCA, Caccia*, 1-2)

2 4 9 11 + 3 5 7 10
2 5 7 9 13

Che alto e basso di rondine pronta dopo la burrasca a saettare dal suo nido
si divincola e ronza ad ali tese
(*FCA, La colonna*, 1-2)

1 3 6 9 11 + 3 6 10
3 6 8 10

Il fenomeno della ripetizione ritmica all'interno di versi vicini e difformi per lunghezza sillabica può estendersi all'intero schema (come nel secondo caso, dove ricorrono due endecasillabi ad attacco anapestico) oppure riguardare una sequenza o una singola cellula ritmica (primo caso, in cui si osserva un andamento tendenzialmente giambico). Qualche altro esempio:

sul branco accovacciato di case di bassura
nell'attimo che a squarci
(*FCA, La colonna*, 3-4)

2 6 + 2 6
2 6

lacerà il sonno antico, storna il guardiano di rovine,
falcia da un anno all'altro il branco.
(*FCA, Spari*, 4-5)

1 4 6 + 1 4 8
1 4 6 8

a fonderli in uno quanto è lunga
questa vita, quanto spazia la speranza di un'altra.
(*FCA, Erba*, 32-33)

2 5 7 9
1 3 5 7 11 14

In *M*, la ripetizione della stessa successione di accenti in versi che hanno un numero differente di sillabe è una delle principali tecniche di compensazione dell'allungamento del verso adottate da Luzi. Qui il baricentro della raccolta, pur pendendo verso le misure che vanno dalle dieci alle dodici sillabe (endecasillabi, decasillabi e dodecasillabi rappresentano il 43,2% del totale dei versi), trova un forte contrappeso nelle misure lunghe. Rispetto a *FCA*, aumentano infatti i versi appartenenti all'intervallo dalle quindici alle venti sillabe, che raggiungono una percentuale complessiva del 28% e, relativamente al gruppo dei versi lunghi, del 60,1%. I versi lunghissimi restano invece alla periferia del sistema, sebbene la loro estensione massima si estenda fino a raggiungere le ventisette sillabe. L'allungamento tendenziale del verso, l'emancipazione dei versi lunghi dalla funzione quasi esclusiva di *incipit* e *explicit* e l'aumento delle misure diverse dall'endecasillabo e dal settenario compongono un tessuto metrico molto più sfaccettato. Di conseguenza, l'efficacia della tripartizione adottata in *FCA* tra endecasillabi allungati, versi doppi e versi composti doveva essere testata nel nuovo contesto di *M*: quando la prosodia non modella plasticamente la sintassi non sempre è possibile, infatti, leggere inequivocabilmente il verso lungo sulla base delle categorie metriche tradizionali.

4.

È utile, a questo punto, aprire una breve parentesi metodologica sul trattamento dei versi lunghi in *M* presentando due casi che esemplificano alcuni dei problemi sollevati dalla loro analisi. Prendiamo il primo verso di *Tra notte e giorno*: «“Che luogo è questo?” mormora tra il sonno il mio compagno». Se lo confrontiamo con gli alessandrini di *FCA* citati nel paragrafo precedente, le differenze metrico-sintattiche riguardano la densità accentuale (qui più alta) e la mancata coincidenza tra i due piani. A seconda che si consideri la sintassi della frase o l'andamento ritmico, le letture plausibili possono essere due: un verso composto da un quinario e un decasillabo («“Che luogo è questo?”», 2a 4a; «mormora tra il sonno il mio compagno», 1a 5a 7a 9a), oppure un alessandrino con il primo settenario sdruc ciolo («“Che luogo è questo?” mormora», 2a 4a 6a; «tra il sonno il mio compagno», 2a 4a 6a). Per decidere quale tra le due opzioni sia più idonea, bisogna allargare lo sguardo al contesto:

«Che luogo è questo?» mormora tra il sonno il mio compagno
scuotendosi al sussulto
del treno fermato in aperta linea.
(*M, Tra notte e giorno*, 1-3)

Gli elementi che fanno propendere per la lettura del verso come alessandrino sono la sua posizione incipitaria e la coppia settenario + endecasillabo (anche se di 5a) che lo segue. Abbiamo visto come in *FCA* ai versi lunghi sia riservato il compito di segnalare i luoghi più esposti del testo; in *M*, nonostante la loro diffusione e quindi normalizzazione, Luzi tende comunque a far iniziare e finire il periodo e/o la partizione strofica con versi di più ampio respiro. Dei diciotto testi totali, tre (compreso *Tra notte e giorno*) hanno un alessandrino in *incipit*: «“Questo vuole il tuo tempo, perché non gli vai incontro?”» (*M, Nella hall*, v. 1); «Tace ora, mi chiedo se oppressa dal suo Karma» (*M, L'India*, v. 1). Di conseguenza, nonostante la possibilità di una duplice lettura – connaturata alla tipologia di verso lungo e al contesto polimetrico nel quale si trova –, il tema più probabile su cui lavora la variazione è quello dell'alessandrino.

L'altro esempio che osserviamo da vicino è tratto dal poemetto iniziale della raccolta, *Presso il Bisenzio*: «e agita il capo: “O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri”» (v. 77). Il verso è maggiormente frazionato dalla punteggiatura rispetto al precedente: oltre allo sbilanciamento a sinistra dato dalla pausa dei due punti, l'allocuzione con cui inizia il discorso diretto è isolata dalla virgola e seguita da una ripetizione che mima l'intensità emotiva del discorso. Vi si riconosce tuttavia il profilo di un doppio endecasillabo, delineato da due elementi: l'identità della vocale tonica dei primi tre ictus («e Agita il cApo: “O MArio, ma è terribile”», 1a 4a 6a 10a), che rende la spinta degli accenti più forte della divisione sintattica e getta così un ponte tra i due segmenti; la pausa in coincidenza dell'anadiplosi, a cui segue un breve periodo corrispondente a un endecasillabo anapestico («è terribile tu non sia dei nostri», 3a 6a 8a 10a). A questi due elementi se ne può aggiungere un terzo, che tiene in considerazione l'importanza contestuale delle parole su cui cadrebbero gli accenti portanti di 6a, ovvero il nome «Mario» e il pronome *tu*. Adottando la scansione del verso come doppio endecasillabo, il pronome personale di seconda persona – già messo in evidenza dalla ripetizione in un verso poco distante («E lui, ora smarrito ed indignato: “Tu? Tu solamente?”», v. 75) – viene enfatizzato dall'accento, contribuendo in questo modo a sottolineare lo sconcerto del giovane militante di *Presso il Bisenzio* di fronte al rifiuto della lotta comunista da parte di «Mario».

L'analisi ravvicinata di questi due esempi ci permette di introdurre alcune considerazioni di carattere generale sul trattamento dei versi lunghi in *M*. La prima considerazione è relativa al problema rappresentato in generale dai versi lunghi in contesti di versificazione libera: l'aumento delle possibilità di realizzazione e di interpretazione del verso comporta il rischio, in sede di scansione, di regolarizzare forzosamente entità metriche o linee di testo che non possiedono le caratteristiche per essere sottoposte allo stesso approccio riservato ai versi tradizionali. D'altra parte, una lettura del verso che poggia esclusivamente sulla sintassi può incorrere, soprattutto in un autore come

Luzi, nel rischio contrario, ovvero silenziare la traccia prosodica che costituisce il legame con la tradizione. Pur aumentando i casi che sfuggono a una lettura univoca, le misure e i *pattern* convenzionali restano infatti per lo più riconoscibili. Nella descrizione e classificazione dei versi lunghi la misura sillabica continua, quindi, a rappresentare un criterio pertinente, perché accompagnata da fenomeni ritmici come la distribuzione regolare degli accenti.

Per questo motivo – passo quindi alla seconda considerazione –, la suddivisione in versi doppi, composti ed endecasillabi ampliati che permette di inquadrare i versi lunghi di *FCA* può essere applicata, nonostante non copra la totalità delle realizzazioni presenti, anche a *M.*⁹ Insieme alla classificazione basata sulla quantità sillabica, la tripartizione è vantaggiosa in termini metodologici sia perché limita la dispersione dei dati, disponendo di tre categorie entro cui operare una prima sistemazione dei versi, sia perché il piano metrico-prosodico del discorso e il rapporto con la tradizione sono mantenuti al centro.¹⁰

5.

Pur diminuendo, lo stampo dell'endecasillabo modella il 39,7% dei versi superiori alle dodici sillabe. Il calo, come sintetizzato nel quadro delineato sopra, deve essere infatti letto non nei termini di una rottura radicale, ma di una rimodulazione del verso allo scopo di contenere, scrive Luzi, «una maggiore

9. Per motivazioni simili a quelle addotte nel caso di Luzi, la medesima lente d'indagine, orientata alla descrizione delle possibilità di riuso dei ritmi convenzionali, è stata impiegata negli studi metrici su Sereni (Piasentini 2023) e Bertolucci (Magro 2005, Morbiato 2016), dimostrandosi pertinente alla descrizione e all'interpretazione delle misure lunghe in contesti di versificazione libera entro i quali l'endecasillabo, considerato singolarmente, funziona da verso-modello.

10. Un altro approccio possibile al nuovo tipo di versificazione inaugurata in *M* è quello proposto da Paolo Giovannetti in *Modi della poesia italiana contemporanea*: riallacciandosi alla teorizzazione di Fortini, Giovannetti suggerisce di interpretare i versi di *M* come versi accentuali o tonici, cioè come unità metriche «alla cui definizione il sillabismo italiano contribuisce solo marginalmente» (Giovannetti 2005, p. 120) e al cui interno le parole si organizzano, piuttosto, intorno alla presenza di un certo numero di *ictus*. L'analisi punterebbe, in questo caso, non a ricercare endecasillabi e settenari integrati nelle misure abnormali, ma gruppi ritmico-sintattici, come mostra questo esempio di scansione dei versi iniziali di *Dopo la festa*: «maestro e discepolo forse, | due insomma | fermi al sottinteso patto || che l'uno | è uomo di poteri ampi, | lungimamente, saggio» (*M, Dopo la festa*, vv. 3-4) – dove la coppia di barrette distingue i due versi e le barrette singole i vari gruppi ritmici. Tuttavia, anche se la totalità dei versi lunghi di *M* non si presta allo stesso modo all'analisi metrica, tracce ritmiche convenzionali riemergono con una frequenza tale da ostacolare una possibile collocazione del verso lungo di Luzi completamente al di fuori dal raggio d'azione della metrica tradizionale. Prendendo come esempio i due versi di *Dopo la festa* appena citati, una suddivisione per gruppi ritmico-sintattici passa infatti sotto silenzio la presenza di due endecasillabi omoritmici disposti a chiasmo (il secondo dei quali con dialefe tra la vocale finale di «poteri» e la vocale iniziale di «ampi»): «[...] due insomma fermi al sottinteso patto | che l'uno è uomo di poteri ampi, [...]» (2a 4a 8a 10a + 2a 4a 8a 10a).

quantità di materia verbale e sintattica».¹¹ Gli schemi accentuativi che emergono con più frequenza nei versi lunghi sono gli stessi degli endecasillabi singoli – lo schema di 2a 6a, che rientra all'interno del gruppo degli endecasillabi accentati sulle sedi pari, e i *pattern* che appartengono al tipo di 3a 6a:

Poco dopo si è soli nella stanza lei ed io	3 6 10 + 1 3
(<i>M, Dopo la festa</i> , 17)	
della mia tenerezza non saziata e piglia il largo piangendo	3 6 10 + 2 4 7
(<i>M, L'India</i> , 28)	
con le gambe tirate sul divano, accoccolata	3 6 10 + 4
(<i>M, Ménage</i> , 4)	
e col viso uno sguardo di malato o d'ebete svuotato e bianco.	3 6 10 + 2 6 8
(<i>M, Bureau</i> , 7)	
che non muove a pietà come vorrebbe ma a sgomento e a orrore.	3 6 7 10 + 3 5
(<i>M, In due</i> , 3)	
e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto un'inquietudine.	2 4 6 8 10 + 2 6"
(<i>M, Presso il Bisenzio</i> , 10)	
E lui, ora smarrito ed indignato: "Tu? tu solamente?"	2 3 6 10 + 1 2 5
(<i>M, Presso il Bisenzio</i> , 75)	
Che importa la materia della fede quando è così grande,	2 6 10 + 1 4 5
(<i>M, Accordo</i> , 16)	
le dico con affetto incontenibile, più tardi,	2 6 10 + 2
(<i>M, L'India</i> , 42)	
dai gomiti puntati sui ginocchi alla nuca scialba.	2 6 10 + 2 5
(<i>M, In due</i> , 9)	

Negli endecasillabi allungati o interni ai versi composti si individuano inoltre alcune ricorsività morfologiche. Il segmento eccedente può integrare, ad esempio, un'informazione aggiuntiva a un sintagma o a una frase sintatticamente compiuta, ed essere quindi isolato dalla virgola in coda al verso:

spesso che solo un poco ci appartiene, <i>non per sfida o vanto</i> .	
(<i>M, D'intesa</i> , 14)	
che mi viene da quel dolore giovane, <i>senza schermo</i>	
(<i>M, Terrazza</i> , 26)	
e anzi desidero mi parli ancora, <i>magari a lungo</i>	
(<i>M, Bureau</i> , 23)	
con le gambe tirate sul divano, <i>accoccolata</i> .	
(<i>M, Ménage</i> , 4)	
Ma uno d'essi, il più giovane mi pare, <i>e il più malcerto</i> ,	
(<i>M, Presso il Bisenzio</i> , 38)	
le dico con affetto incontenibile, <i>più tardi</i> ,	
(<i>M, L'India</i> , 42)	
«O crepato trabocca in tutto l'altro, <i>sia pure il deserto</i> ,	
(<i>M, Tra quattro mura</i> , 2)	

11. Luzi 2000, p. 96.

oppure, può far parte della frase e quindi determinare una sfasatura tra il piano sintattico e quello della scansione prosodica:

tirato, rosso da una gelosia *senile*,
 (M, *In due*, 2)
 poní mente a che cosa questo tempo *ti richiede*,
 (M, *Presso il Bisenzio*, 51)
 poi corre via succhiato dalla nebbia *del viottolo*.
 (M, *Presso il Bisenzio*, 80)
 mentre guardo nella profondità *grigia il viola*
 (M, *Tra notte e giorno*, 5)
 di lui riverso con la testa contro *lo schienale in quest'alba*.
 (M, *Tra notte e giorno*, 16)
 mentre l'elica del ventilatore *ronza*
 (M, *Bureau*, 60)
 ancora mie eppure già lontane *dall'intento*
 (M, *Tra quattro mura*, 8)

Una tipologia frequente è rappresentata dagli endecasillabi allungati o combinati che si concludono con una coppia di aggettivi o (in numero minore) di sostantivi, legati da un rapporto di coordinazione:

come del lavoro d'un animale strano *tra formica e talpa*.
 (M, *Tra notte e giorno*, 11)
 e per il buono chiude con un occhio *sul corrotto e il guasto*.
 (M, *Tra notte e giorno*, 29)
 riprende e sposta con solennità la mano *tra il volante e il cambio*.
 (M, *L'uno e l'altro*, 9)
 verso di me dal biondo del suo sguardo *fluido e arguto*
 (M, *Ménage*, 21)
 che non muove a pietà come vorrebbe *ma a sgomento e a orrore*.
 (M, *In due*, 3)
 in un punto solo *tra desiderio e ricordo*
 (M, *In due*, 12)
 e ne sono oscuramente *respinto e attratto*.
 (M, *Bureau*, 5)
 a meno non sia io già troppo *amaro e ispido*
 (M, *Bureau*, 14)
 fiatandomi nel viso il suo respiro forte *di tabacco e d'alcool*.
 (M, *Bureau*, 65)
 un sorriso estremo *tra di vittima e di bimba*
 (M, *L'India*, 20)

In un caso, buona parte della linea del verso arriva a essere interamente occupata da una doppia coppia con *variatio* del rapporto di coordinazione: «*col viso uno sguardo di malato o d'ebete svuotato e bianco*» (M, *Bureau*, v. 7).

Oltre a riprodurre i profili ritmici dell'endecasillabo, questi versi ne copiano la struttura: nell'endecasillabo di Luzi, infatti, spesso il secondo emistichio è occupato da una coppia aggettivale («i lavoranti di metalli e d'ebani», *Ma dove*, v. 10; «con quel po' di cenere diaccia e grigia», *Dopo la festa*, v. 40; «Ed ora è lì uomo diverso e fermo», *Tra quattro mura*, v. 28) o l'intero verso si presenta come l'esito della giustapposizione di due coppie coordinate («mentre tace e mi guarda fine e intensa», *D'intesa*, v. 23). Ne deriva che il verso lungo continua, nonostante la dismisura sillabica, a muoversi entro il campo gravitazionale dell'endecasillabo, e che Luzi non desiste dall'impiego delle strategie costruttive binarie tipiche dei versi tradizionali.

L'endecasillabo rappresenta la matrice del verso lungo anche quando la fattura di quest'ultimo appare più prosastica. Una tipologia ricorrente è infatti quella dei versi lunghi legati al dialogismo della raccolta, entro cui i segmenti metrico-prosodici coincidono da un lato con l'enunciazione dei personaggi e dall'altro con il piano dell'«io» narrante. Questa tipologia comprende versi dalla quantità sillabica variabile, che non necessariamente hanno al loro interno un endecasillabo; tuttavia, i casi in cui uno dei due segmenti corrisponde a un endecasillabo sono numerosi. Ecco alcuni esempi:

Rispondo: «Lavoro anche per voi, per amor vostro»	2+11
(<i>M, Presso il Bisenzio</i> , 63)	
«Non in questa vita, in un'altra» le leggo bene in fondo alle pupille	9+11
(<i>M, Ménage</i> , 9)	
«Qualcosa di che genere?» e guardo lei che raggia tenerezza	7+11
(<i>M, Ménage</i> , 20)	
«Solo tu puoi farlo» insistono di là da quello schermo	6+11
(<i>M, In due</i> , 4)	
E dopo un po' riprende: «Era la mia salvezza e anche la sua»	7+11
(<i>M, Bureau</i> , 44)	
«Chi può dirlo» ardisco non trovando altra parola	4+11
(<i>M, Bureau</i> , 48)	
«Credi, credi di conoscermi» recita lei quasi parlando al vento	8+11
(<i>M, Prima di sera</i> , 1)	

L'impronta endecasillabica data a molti versi lunghi di *M* rientra tra le strategie di cui Luzi si serve per mantenere attivo lo scarto tra prosa e poesia ampliando le possibilità di quest'ultima. I versi modellati a partire da una base endecasillabica o nei quali il profilo dell'endecasillabo è presente sottotraccia non fanno né da contrappunto a una lingua di registro basso né, d'altra parte, perdono la loro riconoscibilità all'interno di un tessuto metrico vario e comprensivo di elementi di stampo narrativo. In altre parole, in *M* la prosodia dell'endecasillabo non viene dismessa né rifunzionalizzata in opposizione al non poetico, risultando, al contrario, pienamente integrata all'interno di una scrittura più aperta ed eterogenea, ma nello stesso tempo sostenuta da tratti

stilistici che ne preservano lo scarto rispetto a altri generi di discorso. Le misure e le cadenze convenzionali lavorano per dare una cristallizzazione formale ai testi, contribuendo a sottrarre temporalità alle scene ambientate nel mondo moderno che si svolgono nei poemetti e a realizzare quella che Luzi definiva, in uno scritto intitolato *Prosa e poesia*, «la mia prosa»:

L'affermazione media della propria presenza in un mondo morale nel quale si elabori [...] il senso delle circostanze patite offre la materia di un mondo inenarrabile [...] È ciò che io chiamo la mia prosa. Riesce facile dedurre che una tale prosa non ha che il senso della coscienza: si riferisce essenzialmente alla contemporaneità dell'anima con i molteplici itinerari a cui gli affetti e l'attenzione stessa dell'intelletto si affidano.¹²

Il gioco di contrasti tra le altre possibili organizzazioni degli accenti su base non tradizionale e l'andamento giambico o anapestico dell'endecasillabo è una componente essenziale dell'estetica della raccolta. Anche sul piano prosodico, infatti, si materializza la dialettica – centrale nel Luzi poeta e saggista – tra i due poli della «vicissitudine» e della «forma», della «cronaca» e dell'«eterno», della «vita» e della «letteratura» che *M* cerca di sintetizzare. Se al primo polo corrisponde la prosa disordinata «dei fatti e delle circostanze», al secondo corrisponde naturalmente l'«invenzione» della poesia e, con essa, anche «le inflessioni più cariche di tradizione»:¹³

Lo guardo senza rispondere in quel giro di scansie e di carte 2 4 7 11 15 17
e mi chiedo se quello è il suo reame 3 6 8 10
o il carcere che l'ha avvilito e spento. 2 6 8 10

«Come leggere un destino in un volto a tal punto inespressivo» 3 7 10 13 17
mi dico, mentre cade di colpo il mio malanno 2 4 6 9 11 13
e anzi desidero mi parli ancora, magari a lungo. 1 4 8 10 13 15

(*M, Bureau*, vv. 18-23)

«Ti basti che io sia qui» immagino di dirle 2 6 8 12
per vincere il silenzio 2 6
spesso che solo un poco ci appartiene, non per sfida o vanto. 1 4 6 10 14 16
(*M, D'intesa*, vv. 12-14)

«Vanamente» e mi viene non so se dal ricordo 3 6 9 13
o dal sogno un'immagine di lei 3 6 10
gracile, impalata nella sua altezza, che guarda un fiume 1 5 10 12 14
dall'argine e, poco oltre la foce, 2 5 6 9
la lacca grigia del mare oscurarsi. 2 4 7 10
(*M, Prima di sera*, 20-24)

12. Luzi 1995, p. 30.

13. Le espressioni citate sono tratte dal saggio *Vicissitudine e forma* (ivi, pp. 42-48).

6. Prima di passare alle conclusioni, mostro a volo d'uccello una rassegna di altri fenomeni che agiscono nella raccolta in funzione anti-prosastica. Oltre alla ripetizione ravvicinata degli stessi *pattern* ritmici, si registrano rime e assonanze, figure di alterazione dell'ordine normale della frase e parallelismi. Prendiamo una sequenza tratta da *Presso il Bisenzio*:

Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto un'inquietudine.
«Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito
si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello».
(M, *Presso il Bisenzio*, 9-12)

Qui si osservano: l'assonanza tra «vizzi» e «guizza» che lega la parte finale del v. 9 a quella iniziale del successivo; l'iperbato «guizza [...] un'inquietudine»; l'endecasillabo interversale tra i vv. 11-12 («qui il tremito | si torce in tic convulso», 2a 6a 8a 10a) che si somma all'endecasillabo del v. 10 («e colgo mentre guizza lungo il labbro», 2a 4a 6a 8a 10a). Contribuiscono infine alla coesione della sequenza i settenari omoritmici nel finale dei vv. 10 e 12: «di sotto un'inquietudine» (2a 6a); «o perdersi, e fu quello» (2a 6a). Le assonanze e rime anche interne, in un poeta poco amante della rima come Luzi ma attento alla coesione fonica del testo, ricorrono con frequenza inaspettata in M, a volte marcando i confini interni dei versi lunghi:

La nebbia ghiacciata affumica la *gora* della concia
e il viottolo che segue la *proda*. Ne escono quattro
(M, *Presso il Bisenzio*, 1-2)

«Oh, non sono senza contrasti, ma ciò non hai *importanza*»
mi schermisco io ed avvampo sotto la sua occhiata *bianca*.
(M, *Nel caffè*, 43-44)

Lucciole nel buio, nel *frondoso*
di città, com'è questa, rare di case, *dolorose* d'ospedali,
bucano la tenebra *insidiosa*, lampeggiano
(M, *Tra le cliniche*, 1-3)

«So quel che pensi, eppure hai torto»
dice con un sorriso divenuto *blando*
mentre guarda fuori, mentre l'ora si fa tarda,
«non posso non sentire in questo scalpiccio un che di *santo*».
(M, *Nel caffè*, 63-66)

che muove ad un sorriso
colpevole le *labbra*
di lui riverso con la testa contro lo schienale in quest'*alba*.
(M, *Tra notte e giorno*, 14-16)

o qualcosa buio e inconsolabile gli piange *dentro*.
 «Ma perché parlare di sogni» *penso*
 (M, *Ménage*, 30-31)

d'un ghigno o d'un sorriso quella maschera assai peggio del *pianto*.
 «Oh non andò come tu credi» rispondo
 e frattanto rivedo il dove e il *quando*
 (M, *Bureau*, 34-36)

Ma non è uomo da venirmi *incontro*
 su questo punto che dovrebbe unirci
 come compagni *esperti* del dolore del *mondo*.
 Lo vedo chiuso nella propria offesa serrare i *denti*
 (M, *Bureau*, 51-54)

Le conosco bene questi *pensieri*
 anche se ora tace e guarda *sotto* il ponte
 il Tamigi grigio solcato da poche chiatte.
 Non è molto che abbiamo alla luce bassa *scorto*
scolpiti nella stessa positura
 che ebbero stesi al suolo sotto i *colpi* i *cavalieri* del Temple.
 (M, *D'intesa*, 2-7)

All'attenzione per i ritorni fonici si sommano in modo altrettanto discreto anastrofie e iperbatie, che increspano, senza stravolgerlo, l'ordine prevalentemente non marcato delle parole:

gracile, impalata nella sua altezza, che guarda un fiume
 dall'argine e, poco oltre la foce,
la lacca grigia del mare oscurarsi.
 (M, *Prima di sera*, 22-24)

Lei tace, lo fissa dal crocchio che le fa ressa e festa d'intorno
e tra ciglia e zigomi le cala un'ombra.
 (M, *Terrazza*, 38-39)

Non per caso ero lì comparso *dall'oscurità del bosco* al suo cospetto
 (M, *Accordo*, 8)

mentre danza svegliata dal letargo
 la farfalla del sangue *su per i pensieri* malfermi brulicando.
 (M, *Tra le cliniche*, 14-15)

Infine, giocano un ruolo chiave nell'elaborazione formale del discorso di stampo narrativo e insieme ragionativo di M, limitandone la spinta centrifuga, le ripetizioni disposte in figure chiastiche e parallelistiche:

Poco dopo si è soli nella stanza *lei ed io*
 quasi tornati in noi a raccogliere insieme i magri frutti,
 meditando sul vano della festa,
 eletti a cose più alte e solo un po' indulgenti con le frivole, com'è giusto.
Lei ed io e quei due che ancora parlano
 (M, *Dopo la festa*, 17-21)

dove una terra nuda *si fa ombra*
con le sue gobbe o un'altra preparata a semina
si fa ombra con le sue zolle e con pochi fili.
 (M, *Il giudice*, 9-11)

verso i muri dell'edificio» *penso*;
 e *penso* ad un amore più grande del mio
 (M, *Tra notte e giorno*, 25-26)

«*Coraggio*» alza la voce il maestro
 quanto l'altro aveva la sua smorzata e spenta. «*Coraggio*
 (M, *Dopo la festa*, 36-37)

Intanto rialza sulla sua fatica *il viso*
e col viso uno sguardo di malato o d'ebete svuotato e bianco.
 (M, *Bureau*, 6-7)

In *Su fondamenti invisibili*, diminuisce il tasso di narratività e dialogicità, la lunghezza media dei periodi aumenta e le sequenze descrittive tornano a essere predominanti. Luzi rivolge di nuovo la componente figurativa della sua scrittura verso l'interno, abbandonando quasi del tutto la logica consequenziale dei quadri dialogici precedenti. Contestualmente, la presenza dei tratti formali che abbiamo appena elencato diventa ancora più spiccata, rafforzando le spinte lirizzanti presenti in M. Riporto, a titolo di esempio, alcuni esempi, in cui ricorrono in ordine sparso assonanze, anadiplosi, parallelismi, chiasmi ed endecasillabi singoli o ampliati:

«Non è d'amore che mi stai parlando?» 2 4 8 10
 mi chiede la mia anima non anima. «*Conosco*, 2 6 10 14
conosco da sempre». E non dà peso a ciò che le *rispondo* 2 5 9 11 15
 sulla felicità che non sia *questo, questo* soltanto. 1 6 10 12 15
 (SFI, *Il pensiero fluttuante della felicità*, 117-120)

Lei che avanza nel tempo e *s'avvita* nella sua solitudine 3 6 9 13 16
 o forse in una rete, però tutta smagliata, d'incontri, 2 6 9 10 13 16
legami nuovi, nuove dissolvenze 2 4 6 10
 mentre durano intatti i segni della sua potenza – questo 3 6 8 12 14 16
 ed altro di cui si balbetta: «è la *vita*» – 2 5 8 11
 (SFI, *Il gorgo di salute e malattia*, 112-116)

«La vita secondo il pensiero ci astrae dalle sorgenti del pensiero,	2 5 8 11 15 19
la vita secondo la vita	2 5 8
ci induce in errori e sofferenze da cui è impossibile la vita»	2 5 9 12 14 18
mi rimanda la parte di un <i>sogno</i>	3 6 9
<i>sognato</i> da <i>sveglio</i> . «Impossibile	2 5 8
vivere, pensare anche» reca scritto	1 5 6 8 10
una rupe screpolata, guarda <i>meglio</i> :	3 7 9 11

(SFI, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, 1-7)

In conclusione, il profilo delle misure lunghe di *M* che abbiamo visto negli esempi conferma l'immagine di un Luzi fortemente ancorato alla metrica e alla gamma dei dispositivi retorici che marcano la distanza tra poesia e mera prosa. Nonostante l'adozione di versi lunghi non tradizionali e la sperimentazione di una testualità di respiro poetico e di impianto narrativo, i testi di questa stagione della poesia di Luzi non rientrano tra i testi «che fanno a meno della metrica»:¹⁴ per i quali, cioè, la considerazione degli aspetti metrici passa agevolmente in secondo piano o può, al limite, essere del tutto elusa. L'ampliamento della gamma delle tipologie e delle misure versali adottate comporta, tra le conseguenze più vistose, la riduzione dello spazio riservato all'endecasillabo, cifra degli esordi ermetici e segno tangibile della fattura tradizionale della versificazione di Luzi anche durante gli anni Cinquanta. La sua marginalizzazione risulta, tuttavia, più apparente che sostanziale perché, come si è visto, l'endecasillabo continua a esercitare un'influenza ad ampio raggio sul dettato luziano, riscontrabile nella morfologia e nell'andamento prosodico dei versi lunghi.

Riferimenti bibliografici

- Beltrami 1991 = Pietro Giovanni B., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011¹ (I ed. 1991).
 Ghidinelli 2022 = Stefano G., *Lo sguardo dello scriba. Dialogismo e teatralizzazione in «Nel magma» di Mario Luzi*, «Configurazioni», 1 (2022), pp. 309-46.

¹⁴ La distinzione tra «il dominio della ‘poesia metrica’, oggetto di studi di metrica» e «il dominio della ‘poesia che fa a meno della metrica’» è citata in Beltrami 1991, p. 14. Rappresenta una delle possibili soluzioni ai problemi metodologici che derivano dall'affermazione della versificazione libera, in particolare alle difficoltà di classificazione e generalizzazione dei fenomeni: distinguere, da una parte, i testi per lo studio dei quali risultano adeguate le categorie descrittive e le regole della metrica e, dall'altra, i testi che a partire dal Novecento si realizzano al di fuori delle norme della tradizione metrica permette, infatti, di circoscrivere due ambiti di indagine diversi e, idealmente, di differenziare gli strumenti di analisi. Con l'espressione ‘poesia che fa a meno della metrica’ Beltrami si riferisce propriamente, nel passo citato, alla prosa lirica o «‘prosa cadenzata’», ma già nel paragrafo successivo amplia il discorso alla «poesia libera» in generale e quindi anche a quella in versi (ivi, pp. 14-15).

- Giovannetti 2005 = Paolo G., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci.
- Luzi 1964 = Mario L., *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore.
- Luzi 1995 = Mario L., *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, Milano, Garzanti.
- Luzi 1998 = Mario L., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori.
- Luzi 2000 = Mario L., *L'endecasillabo*, in Id., *Lezioni di poesia*, Le Lettere, Firenze.
- Magro 2005 = Fabio M., *Un ritmo per l'esistenza e per il verso. Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Padova, Esedra.
- Magro 2018 = Fabio M., *Tradizioni metriche novecentesche? Il caso dell'ermetismo, in Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, pp. 205-22.
- Morbiato 2016 = *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni.
- Piasentini 2023 = «La forma desiderata». *Temporalità, sintassi e ritmo negli «Strumenti umani» e in «Stella Variabile»* di Vittorio Sereni, Pisa, Pacini.
- Testa 2003 = Enrico T., *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, pp. 21-45.
- Verdino 1998 = Stefano V., *Introduzione*, in Luzi 1998.
- Volta 2024 = Stefano V., «Parlano giù nel buio. Parlano nelle vie, nelle rivendite». *Mario Luzi e la lingua comune tra «Onore del vero» e «Dal fondo delle campagne»*, «Configurazioni», 4 (2024), pp. 30-52.

*Metrica, filologia, commento e ritorno.
Riflessioni sul senso della forma a partire da Sereni e Caproni*

AMELIA JURI
Université de Fribourg

o.

La metrica della poesia novecentesca è ormai oggetto di numerosi e pregevoli studi, benché si sia ancora distanti dall'avere una mappatura estesa in un panorama tanto variegato. Ciononostante, come per la tradizione precedente, si assiste spesso a una singolare spaccatura tra chi compie questi studi e chi indaga gli stessi testi dal punto di vista storico-filologico e letterario, a tal punto che i commenti a opere poetiche sono non di rado privi di annotazioni metriche o si esauriscono in un catalogo inerte delle misure versali e delle rime, che abdica a una considerazione dell'interrelazione tra i diversi piani del discorso e a un ragionamento sul «senso della forma» in rapporto al componimento (e all'opera dell'autore).¹ Traggo l'etichetta dal saggio iniziale di quello che a mio giudizio è uno dei libri migliori mai scritti sulle forme metriche, vale a dire *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi* di Marco Praloran (2013). La situazione si spiega senz'altro con le oggettive difficoltà poste dall'analisi del verso novecentesco e con l'elevato tecnicismo degli studi metrici, che risultano talvolta impermeabili al non specialista; ma al contempo tale separazione è indotta dalla prevalenza degli studi sulle istituzioni metriche più che sugli individui, quantunque per il Novecento il quadro sia più equilibrato rispetto ai secoli precedenti, nonché dalla debole cura storico-filologica (e talvolta da una certa asetticità) che connota(no) tali indagini. In questa sede vorrei dunque riportare l'attenzione sulla dimensione del commento come sede privilegiata dell'incontro tra i diversi approcci critici e come strumento *necessario* nella prospettiva delineata nel titolo di questo volume: come fare storia della metrica contemporanea? Rimando all'introduzione per una riflessione più articolata e mi limito qui a proporre un punto. Il problema maggiore riscontrato da chi ha effettivamente scritto un manuale di metrica novecentesca o ha provato a ragionare sulla sua possibilità è l'estrema pluralità delle soluzioni adottate dai poeti dopo la rottura di fine Ottocento-inizio Novecento e soprattutto nella seconda metà del secolo, difficilmente riconducibili a paradigmi comuni,

1. A parziale discolpa va riconosciuto che le norme delle collane sono spesso un ostacolo insormontabile all'elaborazione di una nota metrica integrata alla presentazione complessiva del testo.

tant'è che si è ripetuto più volte che una storia della metrica del secolo scorso non può che arrendersi ad essere una mera successione di episodi, singole esperienze. Pur condividendo lo scetticismo di molti studiosi e studiose e riconoscendo l'effettiva frammentazione del quadro, sono convinta che iniziare a pensare una storia della metrica che sia *anche* una storia letteraria possa aiutare ad uscire dall'*impasse* critica; tuttavia per fare questo, appunto, una risorsa di primaria importanza sarebbero i commenti, intesi come luogo di incrocio della descrizione storico-filologica e tecnica, della spiegazione e dell'interpretazione letteraria e stilistica. Nella tradizione manualistica metrica tale opzione risulta di fatto minoritaria, prevalendo l'impianto teorico su quello storico, gli istituti sugli individui. Il che naturalmente è giusto e necessario. Sarebbe però au-spicabile accanto a questi strumenti fondamentali disporre pure di una storia della metrica che commisuri prospettiva istituzionale e analisi testuale, anche – e forse in primo luogo – in funzione didattica.

Tornando alla categoria sopraccitata – il senso della forma –, aggiungo un secondo termine che diede il titolo a un altro convegno e ai relativi atti da me organizzato con Simone Albonico: la misura del testo. Non si tratta semplicemente di contare il numero dei versi, delle sillabe, delle strofe, bensì di comprendere la misura del discorso, il suo respiro, secondo una tradizione secolare che crede nella “pianificazione” del testo, un dato accertato in sede trattatistica e pratica per la poesia italiana fino all’Ottocento, forse un po’ trascurato per il XX secolo. Non è perché la metrica tradizionale viene meno e si assiste a una frammentazione di quest’ultima e della testualità che un’idea del testo sparisca: un autore – più o meno consciamente – costruisce un organismo fatto di pieni e vuoti e di rapporti spaziali (anche in senso grafico), in cui dispone la materia, in modo coerente o volutamente dissonante rispetto allo scheletro metrico, e proprio in questa interrelazione di forma e contenuto si gioca una partita decisiva della poesia del Novecento e del messaggio che essa vuole comunicare. Guglielmo Gorni, nella premessa alla ristampa del suo *Metrica e analisi letteraria*, spiegava la propria esperienza con queste parole:

la metrica è stata un modo per avvicinarmi in silenzio, ma non in ozio, a una poesia che sentivo troppo alta, sfuggente a una ricezione immediata: strumento dapprima rassicurante nella sua meccanicità, poi segno chiaro e onesto nel delineare la struttura dei componimenti e nell’evidenziare il progetto artigianale, la fisionomia inconfondibile e segreta.²

Un «progetto artigianale»: Gorni ovviamente non faceva riferimento alla poesia novecentesca, bensì a Dante, tuttavia questa definizione ci porta nel cuore della questione, ricordandoci, appunto, che dietro al testo c’è una progettualità concreta, manuale, ci sono un orecchio e un occhio allenati sulle pagine

2. Gorni 1993, p. 9.

dei libri, non una macchina che somma percentuali, sì che, specie in un panorama frastagliato come quello qui in analisi, il primo dovere è sì la descrizione minutissima e l'identificazione delle costanti, ma nella consapevolezza che l'operazione critica non può prescindere da un vaglio attento dei singoli componenti e della loro fisionomia, esiti in genere di un'occasione puntuale, solo in un secondo momento montati ed eventualmente adattati all'insieme del libro di poesia. Beninteso, ciò non significa che l'analisi complessiva di un'opera non giovi alla comprensione delle scelte individuali, secondo la prospettiva istituzionale invalsa negli studi – che io stessa ho adottato in ricerche precedenti –, ma essa non deve far dimenticare il singolo organismo che ha una sua storia prima di entrare nella storia del libro. Detto in altri termini: non si può studiare la metrica solo sincronicamente, prescindendo da un lato dalla diacronia, dall'altro dalla lettura sintagmatica del libro, per pervenire a un'adeguata interpretazione dei fatti metrici.

Al fine di esemplificare questi aspetti, mi servirò di due libri poetici importanti degli anni Sessanta-Settanta, *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni e *Il muro della terra* di Giorgio Caproni, volontariamente scelti per la loro forte diversità sul piano metrico. Basterebbe un elemento a misurare la distanza: poeti entrambi della ripetizione, ma tanto l'uno restio alla rima quanto proclive l'altro.

I.

L'inizio stesso del terzo libro di Sereni offre un caso assai puntuale di delicata valutazione che mostra l'opportunità di commisurare sguardo d'insieme e prospettiva ravvicinatissima: il discorso prenderà infatti le mosse da un'identità metrica minuta tra i primi due testi per arrivare poi all'organismo delle poesie e infine alla formazione della prima sezione del libro.

Via Scarlatti

Con non altri che te
è il colloquio.

Non lunga tra due golfi di clamore
va, tutta case, la via;
ma l'apre d'un tratto uno squarcio
ove irrompono sparuti
monelli e forse il sole a primavera.
Adesso dentro lei par sempre sera.
Oltre anche più s'abbuia,
è cenere e fumo la via.
Ma i volti i volti non so dire:

ombra più ombra di fatica e d'ira.
 A quella pena irride
 uno scatto di tacchi adolescenti,
 l'improvviso sgolarsi d'un duetto
 d'opera a un accorso capannello.

E qui t'aspetto.

Molto è stato scritto sul rapporto dell'*incipit* con l'*explicit* della raccolta, *La spiaggia* (vv. 1-3, «Sono andati via tutti — | blaterava la voce dentro il ricevitore. | E poi, saputa: — Non torneranno più —»), nonché su quello tra i primi due componimenti del libro; nondimeno — salvo sviste da parte mia nel *mare magnum* della bibliografia sereniana —³ è sfuggito un legame metrico tra gli attacchi delle due poesie, non scuro di implicazioni semantiche.

Comunicazione interrotta

'45-'46

Il telefono

tace da giorni e giorni.
 Ma l'altro nel quartiere più lontano
 ha chiamato a perdifiato, a vuoto
 per intere settimane.
 Lascialo dunque per sempre tacere
 ridicola conchiglia appesa al muro
 e altrove scafi sussultino fuggiaschi,
 sovrani rompano esuli il flutto amaro:
 che via si tolgano almeno loro.

Settenario tronco + quadrisillabo da una parte, quadrisillabo sdruciolato + settenario dall'altra: esattamente l'inverso, per misura e accentazione finale, con la dislocazione a destra di «Il telefono», che allude a un prima.⁴ Il tema del *colloquio* con l'altro (e l'ambientazione nel quartiere) accomuna inoltre i due *incipit*, come rilevato dalla critica: da una parte il dialogo con un *tu* imprecisato come esperienza fondativa («Con non altri che con te...»), dall'altra la sua impossibilità, fin dal titolo, ribadita dal *tacere* dell'apparecchio telefonico e anticipata forse proprio dalla chiusa di *Via Scarlatti* («E qui t'aspetto»). Oltre a questo tema, vi è parimenti quello dell'estranchezza dell'*io* alla realtà circostante, un tempo nota, ora rivista e rivissuta con gli occhi di chi ha attraversato la guerra e vive in una nuova società. Ma non è tutto: anche con *La spiaggia* vi è un sottile ma significativo legame metrico. Mentre le due

3. Sulla costruzione del libro e sulle connessioni intertestuali è fondamentale il saggio di Niccolò Scaffai 2010, ma vd. almeno anche Esposito 2014, Motta 2014, Magro 2014, Genetelli 2024.

4. Si aggiunga poi che la chiusa di *Via Scarlatti* con l'inizio di *Comunicazione interrotta* costituisce un settenario: «E qui t'aspetto. || Il telefono».

sentenze iniziali (vv. 1, «Sono andati via tutti», e 3, «Non torneranno più») sono consegnate a due settenari regolari (il secondo tronco), il finale, che rovescia in positivo l'inizio del testo e del libro decretando la possibilità di un dialogo, si apre con la negazione «Non» dislocata in un verso a gradino a creare un fortissimo *enjambement* e di nuovo un quinario con il verbo che segue («dubitare»), ma soprattutto si chiude con un quadrisillabo sdruciolato, a indicare la nuova fiducia che si contrappone all'attesa («E qui t'aspetto») e alla *comunicazione interrotta*.

Sebbene l'intenzionalità della coincidenza metrica sia passibile di dubbi, credo che almeno al momento del montaggio del libro Sereni abbia posto attenzione a questo aspetto, che, come vedremo, ha delle conseguenze per la serie in cui il tassello è inserito. Aggiungiamo alcuni dati metrici e filologici. *Via Scarlatti*, dopo il distico iniziale, prosegue con una strofe di 14 vv. e un quinario di montaliana memoria isolato in chiusa. *Comunicazione interrotta* invece si svolge in un'unica unità metrica, con un incremento del tasso di endecasillabi. Della prima poesia si conservano un dattiloscritto non datato e un autografo con il titolo *Il colloquio*, inviato per lettera a Parronchi il 7 gennaio 1946, dopodiché il testo è assente nel dossier preparatorio degli *Strumenti umani* (SU^a), «dove però un foglietto autografo avverte “Qui andrà *Via Scarlatti* (vd. ultima di *Diario d'Algeria*)».⁵ Segue la pubblicazione a stampa su «Milano sera» l'8 febbraio dello stesso anno e su altre riviste e inserti letterari.⁶ Le date sono coerenti con la nota d'autore presente nella *princeps* (SUⁱ), dove l'autore spiega che «*Uno sguardo di rimando* si colloca idealmente nel periodo '45-'57».⁷ *Comunicazione interrotta* reca l'indicazione '45-'46 nella prima edizione, spostata in calce al testo nelle edizioni successive. Tuttavia nei testimoni manoscritti e dattiloscritti il riferimento cronologico era diverso ('46-'47) ed esso era addirittura promosso a titolo nei fascicoli di *Un lungo sonno*, Wⁱ e W² (con varianti grafiche), prima che subentrassero il titolo *Un*

5. Isella 1995, p. 483, al quale rimando anche per le sigle dei testimoni.

6. Da correggere lievemente la datazione della genesi del testo indicata da Michel Cattaneo (2023, p. 5), 1º novembre - 8 dicembre 1945, in quanto nel carteggio con Parronchi la notizia della scrittura del nuovo testo viene sì data all'amico l'8 dicembre, nondimeno si parla del tempo intercorso dalla breve risposta di Alessandro del 28 novembre, il «frattempo» di Vittorio fa infatti riferimento all'attesa di una lettera più lunga e di notizie sui tempi di pubblicazione di *Pin-up girl*: «questa non è ancora la lunga lettera promessa. Danne la colpa alle sette ore quotidiane d'ufficio e al lavoro bestiale a cui mi debbo sottoporre con traduzioni e sciocchezze varie nel poco tempo che mi rimane a disposizione per arrotondare il magro mensile. [...] ti sarò grato se mi darai notizia sull'epoca della comparsa della famosa *Pin-up Girl*. [...]. Nel frattempo ho scritto un'altra poesia che uscirà in “Milano Sera” ai primi di gennaio. Te la manderò» (lettera 23 in Sereni, Parronchi 2004, pp. 57-58). Per di più Sereni il 17 novembre scriveva: «ci credi che da quando ti ho spedito la famosa poesia non ho avuto un momento di respiro? Seccature di ogni genere – perfino residui militari» (lettera 22, ivi, p. 55). Difficile immaginare che *Via Scarlatti* sia nata in quelle circostanze e sarà più plausibile spostare in avanti il *terminus post quem*.

7. Sereni 1965, p. 95.

anno di libertà (W³) e poi quello definitivo. Ma soprattutto – come è noto – *Un anno di libertà* era costituita dall'accorpamento di tre testi (il nostro e i futuri *Il tempo provvisorio* e *La Repubblica*). Cancellata con una croce in W³, la poesia reca una postilla dattiloscritta: «Versi scritti solo l'anno scorso [1955], cioè troppo tardi. Tipico esempio di poesia lasciata invecchiare dentro e perciò non recuperabile».⁸ Sebbene gli altri manoscritti conservati documentino un lavoro variantistico, i primi due versi rimangono pressoché immutati: si passa, senza conseguenze metriche, dal passato «tacque» al presente, e si valuta temporaneamente la lezione «Il ricevitore per ore» per il v. 1, per poi tornare a quella che sarà la lezione definitiva.

Il testo, di 25 vv., è suddiviso in tre pezzi distinti nel piano generale messo a punto da Sereni per una ristampa delle poesie tra il 1960 e il 1962, e così poi sarà nella prima edizione. Il titolo del testo è acquisto, dunque, degli anni Sessanta ma in un momento anteriore al montaggio di *Via Scarlatti*. Colpisce che la correzione della data di cui sopra coincida proprio con il trasferimento di *Via Scarlatti* dalla chiusa del *Diario* ad apertura del nuovo libro, quasi che l'autore abbia voluto rafforzare il legame tra il primo e il secondo testo, tanto più che in SU¹ *Il tempo provvisorio* perde il cronotopo. Perché allora inserire tanto tardi *Via Scarlatti*? Credo che la risposta risieda nella sintagmatica del libro: possiamo forse osare dire che *Comunicazione interrotta*, il suo smembramento, rappresenta la conquista della misura di *Uno sguardo di rimando*. Guardiamo la tavola immaginata nel 1960-62, aggiungendo i dati metrici macroscopici:

*Diario bolognese	1 str.	16 vv.
*Frammenti per una sconfitta	1 str. 3x	10, 13, 20 vv.
Comunicazione interrotta	1 str.	10 vv.
Il tempo provvisorio	1 str.	11 vv.
La repubblica	1 str.	5 vv.
Cartolina luinese [= Un ritorno]	1 str.	4 vv.
*Altri versi a Proserpina [= Sul tavolo tondo di sasso]	2 str.	5, 2 vv.
Viaggio all'alba	1 str.	9 vv.
Nella neve	1 str.	11 vv.

Tutti testi monostrofici posta l'eccezione del terzultimo, la maggior parte gravitanti attorno alla misura dei 10-11 vv. (e non a caso i testi che saranno espunti [*], senza mai entrare negli *Strumenti*, ed eventualmente ricollocati sono quelli che presentano l'escursione versale maggiore o una divisione strofica).⁹ Spostiamoci ora sulla tavola di SU¹:

8. Isella 1995, p. 486.

9. A riprova dell'importanza della misura dei testi in questa prima sezione vi è pure la stesura iniziale di *Comunicazione interrotta* (Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Sereni, I 21), che prevedeva un verso isolato alla fine: «Il telefono | tacque per giorni e giorni | ma l'altro nel quartiere più lontano | a vuoto squillò per intere settimane | da esserne roco, alla fine. || Che cosa

<i>Via Scarlatti</i> (1945)	<i>3 str.</i>	<i>2, 14, 1 vv.</i>
Comunicazione interrotta (1955)	<i>1 str.</i>	<i>10 vv.</i>
Il tempo provvisorio (1955)	<i>1 str.</i>	<i>11 vv.</i>
La repubblica (1955)	<i>1 str.</i>	<i>5 vv.</i>
Viaggio all'alba (1947)	<i>1 str.</i>	<i>9 vv.</i>
Un ritorno (1947-48?)	<i>1 str.</i>	<i>4 vv.</i>
Nella neve (1948)	<i>1 str.</i>	<i>11 vv.</i>
Paura (1949-50)	<i>1 str.</i>	<i>6 vv.</i>
Viaggio di andata e ritorno (20-22 maggio 1958)	<i>1 str.</i>	<i>10 vv.</i>
L'equivoco (1950-51)	<i>1 str.</i>	<i>13 vv.</i>
Ancora sulla strada di Zenna (1960)	1 str.	35 vv.
<i>Finestra</i> (1953-54)	<i>3 str.</i>	<i>3, 12, 13 vv.</i>
<i>Gli squali</i> (1953-56)	<i>2 str.</i>	<i>13, 3 vv.</i>
<i>Mille Miglia</i> (1955)	<i>3 str.</i>	<i>2, 13, 2 vv.</i>
Anni dopo (1956)	<i>1 str.</i>	<i>12 vv.</i>
<i>Le ceneri</i> (1957)	<i>3 str.</i>	<i>4, 4, 3 vv.</i>
Le sei del mattino (7 maggio - 13 giugno 1957)	<i>1 str.</i>	<i>17 vv.</i>
<u>Giardini</u> (1964)	<u>1 str.</u>	<u>3 vv.</u>

La misura si conferma con alcune eccezioni significative, a partire da *Ancora sulla strada di Zenna* che introduce un vero e proprio cambio di passo, con i suoi 35 vv. e il suo discorso, che è stato giustamente descritto come un «percorso (anche sul piano argomentativo) non lineare, ma continuo, legato, privo di interruzioni o salti».¹⁰ È un testo che ha un suo sviluppo interno pur tematizzando la ripetizione. Tale caratteristica stacca in maniera decisa il compimento da quelli che lo procedono, ad eccezione del contiguo *L'equivoco*, che per primo sostituisce a una forma oppositiva e bloccata uno svolgimento progressivo. Dopo *Ancora sulla strada di Zenna* si infittiscono i nuovi testi pluristrofici, che ricalcano quasi alla lettera o con variazione la struttura di *Via Scarlatti* (3 strofi di cui la prima e l'ultima brevissime, quella centrale attorno

tra quel silenzio e quel grido?». Oltre ad essere eccessivamente didascalica, esplicitando senza vera necessità il sottinteso, la chiusa isolava due momenti nel testo, metricamente e contenutisticamente (situazione + commento), in modo inabituale per Sereni. Le poesie sigillate da una strofe di 1-3 vv. non sono infatti mai chiuse da considerazioni paleamente didascaliche, semmai offrono una chiave di lettura del testo attraverso nuove immagini. La chiusa de *Gli squali* è una conclusione, anche narrativa, quella di *Mille Miglia* ribalta ciò che precede, denunciando un'impossibilità, così come quella di *Le ceneri*, che pure segna una constatazione rassegnata del poeta (in entrambi i casi dunque il discorso procede, non vi è l'effetto di una didascalia). Nelle altre sezioni raccolgo: «Un disincantato soldato. | Uno spaurito scolaro» de *Il grande amico* traducono in modo icastico il discorso; la chiusa monoversale de *Gli amici* «E ti sembra un miracolo» ricalca il tipo montaliano di *Via Scarlatti*; *Appuntamento a ora insolita* finisce con un ritorno al punto d'inizio (realta-immaginazione?-realta) all'interno di una «vera e propria sceneggiatura» (Cattaneo 2023, p. 178); infine, il distico finale di *Al distributore*, «O azzurra fermezza di occhi di re | di Francia rimasti con gioia in Lombardia...», chiude con un'immagine di grande plasticità il racconto dell'incontro con il futuro amico Isella.

10. Genetelli 2024, p. 60.

ai 10-14 vv.)¹¹ e che non a caso erano già presenti in *Un lungo sonno*, prima della nascita di *Ancora sulla strada di Zenna*. Insomma, nella continuità della lettura del libro non si tratta di fattori inerti, ancorché minimi; cui peraltro si può aggiungere un altro elemento che rafforza l'interpretazione dei tempi della scrittura e dell'assemblamento del libro: la ripetizione. Espediente retorico principe della poesia di Sereni, come ha mostrato benissimo soprattutto Pier Vincenzo Mengaldo (1972), essa ha quale «correlativo esistenziale [...] lo stigma della quotidianità»¹² e «conosce in *Ancora sulla strada di Zenna* un non inatteso fuoco d'artificio».¹³ Per contrasto i pezzi che precedono questa poesia centrale nel libro sono più poveri di ricorrenze lessicali, anche variate, se si escludono le negazioni (*non*) e talvolta le avversative (*ma*). La forma più frequente del fenomeno è infatti la *geminatio* con funzione enfatica, insieme ad anafore e polisindeti con lo stesso valore: «Ma i volti i volti non so dire» (*Via Scarlatti*); «perché non vengono i saldatori | perché ritardano gli aggiustatori?» (*Il tempo provvisorio* 6-7); «Quanti anni che mesi che stagioni», «nel giro di una notte: | una notte di passi e di rintocchi» (*Viaggio all'alba* 1, 2-3, ma anche 5-6 «volto [...] un volto»). Cui si aggiunge la ripetizione del verbo *tacere* in *Comunicazione interrotta* 2 e 6 e soprattutto la *variatio* «ma pari più non gli era il mio respiro | e non era più un lago ma un attonito» (*Un ritorno* 2-3). Tutte queste iterazioni configurano dei rapporti di equivalenze, mentre a partire da *L'equivoco* la ripetizione assume anche e soprattutto il valore di connessione di trasformazione, in rapporto al nuovo andamento dei testi: lo *sguardo* prima della *passeggiata*, poi del poeta («il mio sguardo di rimando»: emblematicamente titolo della sezione), la *voce* che *canta* e poi *asseriece* e *si smarrisce*.

Un altro caso sereniano, brevemente.

Un incubo

Certo si piacciono, certo	1 4 7
l'uno dell'altra ha gioia, a giudicare	1 4 6 10
dal cigolio del letto che si fa	4 6 10
ritmo d'un brutto sogno oppure	1 4 6 8
sussulto in dormiveglia, quasi vero.	1 6 8 10
Ma non è che si burlino di te,	3 6 10
hanno ben altro in corpo. Questo è certo.	1 4 6 8 10
Dunque dov'è l'offesa? Ma non è	1 4 6 10

11. Sull'importanza del modello sabiano per le poesie di Sereni in tre tempi vd. Girardi 2014.

12. Scaffai 2010, p. 152.

13. Genetelli 2024, p. 63. Ricordo qui il giusto monito di Mengaldo 1972, p. 396, in accordo con quanto ho sostenuto in sede preliminare: «il catalogo che abbiamo abbozzato delle forme linguistiche della ripetizione [...] difficilmente darà un'idea del funzionamento concreto nel discorso di questa costante dello stile, anzi della pronuncia di Sereni. [...]. Riportiamoci perciò ai testi nella loro interezza».

offesa, è strazio. E poi, sappilo, nulla	1 4 6-7 10
più turba che piacersi	2 6
ilare e atroce	1 4
infinitamente dolce se non trova	5 7 11
limite in altri – e tanto meno in te	1 4 6 8 10t
che ne muori.	3

Oltre a notare la fitta presenza dell'endecasillabo (ben otto), forse «a compensare “un frequente utilizzo dei moduli del parlato”»,¹⁴ e i due vv. brevi, il quinario del v. 11 e il quadrisillabo del v. 14, «sfruttati uno per rilevare il finale, l'altro propriamente in clausola, secondo uno stilema di matrice montaliana», bisognerà piuttosto registrare l'insolito ritmo percussivo del testo, rafforzato da ben 4 quattro endecasillabi tronchi su un totale di 14 versi (tutti con monosillabi in punta). L'endecasillabo è quasi sempre fittamente accentato, spesso giambico – solo un verso è anapestico ed è quello che contiene il consueto *Ma* sereniano –; il novenario del v. 4 è un endecasillabo monco di 1a 4a 6a 8a (10a); il v. 1 è un ottonario, che però col titolo compone un altro endecasillabo. I vv. irregolari sono disposti nella parte finale, non con semplice funzione di *mise en relief*, bensì con funzione disarmonica rispetto al battito del resto della poesia, accordato a quello dell'amplesso e al contempo all'irritazione del soggetto monologante.¹⁵ Il v. 11, con la dittologia ossimorica «ilare e atroce», esprime l'ambivalenza provata da quest'ultimo in quanto escluso da quella possibilità – da qualsiasi possibilità – di piacere. Non a caso il verso successivo si apre con un lungo polisillabo («infinitamente dolce») e accenti di 5a 7a 11a, di nuovo a restituire quel contrasto o, come ha scritto Stefano Carrai senza però toccare l'aspetto prosodico, «l'attrito psicologico di Sereni nei confronti di convenzioni e conformismo legati all'amore».¹⁶ E ancora: in 14 vv. ben 17 *ictus* cadono sulle vocali *u* e *o*, con l'ulteriore allitterazione «ritmo brutto sogno oppure | sussulto in dormiveglia, quasi vero. [...] burlino». Che si convenga o meno sull'interpretazione degli aspetti prosodici, è in ogni caso certo che la componente ritmica e fonica è essenziale in questa poesia in quanto, contribuendo

14. Cattaneo 2023, p. 148.

15. Anche Piasentini 2023a, pp. 106 e 107 ha osservato su un piano generale che «la prosodia dell'endecasillabo di Sereni è orientata a una naturalizzazione del metro sul piano della lingua: una naturalezza ricostruita in chiave ritmica da cui derivano gli schemi accentuali non convenzionali»; aggiungendo poi che di solito «l'endecasillabo irregolare è inserito in un contesto alto», mentre «il modello endecasillabico calza alla perfezione i tic della voce sereniana, autocorrezioni e addizioni varie, e le spinte narrative: l'endecasillabo rimane, ma è già qualcos'altro, spesso sloganato in ritmi non canonici o curvato verso il parlato interiore». Ma l'individuazione di questi tratti era già nel saggio di Girardi 2014. Quanto a *Un incubo*, occorre riconoscere che il testo va oltre, proprio perché estende questo procedimento a tutto il testo, con un duplice effetto: da un lato la resa del tono arrabbiato del soggetto monologante, dall'altra il suono dell'amplesso sessuale «che si fa | ritmo d'un brutto sogno».

16. Carrai 2015, p. 68.

alla costruzione di un ambiente onirico-infernale (*un incubo*), rende palpabile lo scacco rispetto agli altri componimenti. È infatti nella dimensione del sogno, come ha spiegato Giulia Manfrina, che Sereni riesce a

mettere a nudo i nodi irrisolti del suo atteggiamento verso il presente, [...]. In *Un incubo* l'esplorazione si spinge sino a toccare il cuore del trauma, esibendo le ferite provocate dal sentimento di estraneità ad un reale al quale il poeta vorrebbe ancor poter prendere parte attivamente, ma che dopo l'esperienza della guerra e della prigionia sembra irrigidirsi nelle forme dello scacco più totale.¹⁷

Si obietterà che tutti questi fatti pertengono allo stile e hanno un valore in sede di commento, non di storia della metrica: verissimo. Tuttavia è proprio questo tipo di approfondimento, condotto sull'insieme dei testi, che permette di interpretare in modo attendibile i risultati statistici derivati dalla scansione dei versi, poiché casi simili aumentano la quota del verso tradizionale per eccellenza “falsandola”, sì che dovrebbero essere detratti mentalmente in sede statistica in quanto non rappresentano la norma per la metrica di Sereni,¹⁸ benché l'endecasillabo persista in lui più che nei poeti a lui coevi con un suo significato, già illustrato dalla critica. Ciò vale ancor più per un libro quale *Gli strumenti umani*, come ha acclarato Antonio Girardi (2014, p. 167): «variabile di testo in testo per le ragioni appena dette, poi la metrica di questo libro cambia molto nel suo sviluppo ventennale. Perciò non si può darne una descrizione soddisfacente limitandosi al puro piano sincronico. Bisogna seguirne anche l'arco diacronico».

Dell'attenzione meticolosa posta da Sereni all'accentazione dell'endecasillabo e dell'importanza dello studio diacronico, d'altra parte, sono prova le varianti di *Le sei del mattino* e la lettera spedita a Franco Fortini nel marzo 1958: «un po' facile nel suono suggestivo ma un po' vuoto, un po' a effetto, e copertura di un'incapacità a dire di più. Ebbi insoddisfazioni fin dalla prima stesura ma non ci tornai su».¹⁹ Le due redazioni autografe superstiti conservate a Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Sereni I 41r-v recano la lezione «in Milano ancorata nel suo vento» per il v. finale, lezione che passa a tutti i testimoni successivi (ms. e a stampa) con la sola variante *di* al posto di *in*, fino

17. Manfrina 2017, p. 123.

18. Secondo lo studio di Piasentini 2023b, l'endecasillabo rappresenta il 25% dei versi degli *Strumenti*, cioè un verso su quattro, una media ben distante dal testo in esame, dove il verso ha una frequenza di quattro unità su sette (più del 50%). Le osservazioni compiute non vogliono mettere in discussione i risultati di Piasentini, che è fine lettore di metrica e di poesia, bensì rilevare la necessità sul piano metodologico di questi accertamenti al fine di determinare il grado di modulazione della partitura versale tra un componimento e l'altro, ché è connaturato all'indagine statistica il rischio di appiattire un panorama multiforme. Sul verso di Sereni sono inoltre da segnalare gli studi di Pelosi 1988 (solo su *Frontiera e Diario d'Algeria*), Boero 2006 e Girardi 2014.

19. Sulla dichiarazione ha attirato l'attenzione Andrea Piasentini (2023a, p. 97) in un saggio sull'endecasillabo di Sereni.

alle bozze della *princeps*, in cui il poeta interviene mutando l'endecasillabo regolare in uno non canonico con accenti di 3a 7a 10a («di Milano dentro tutto quel vento»).²⁰ Di nuovo la filologia si dimostra uno strumento fondamentale per l'interpretazione metrica.²¹

2.

Un'intelligente e limpida diagnosi della forma nella produzione di Caproni è già stata fornita da Girardi (1987) e da Mengaldo (1998) in saggi che ne ricostruiscono le fasi: le caratteristiche messe in luce dai due studiosi per *Il muro della terra* in rapporto al problema dell'io poetico e della rappresentazione della realtà sono del tutto condivisibili e restituiscono il *quid* della poesia del livornese; nondimeno, a chi osservi da vicino, testo per testo, i componimenti e voglia comprenderne il funzionamento, esse non risultano del tutto

20. Vd. Isella 1995, pp. 529-30 per varianti e lettera.

21. Un altro caso parlante è *Mille Miglia*: nella versione finale conta 17 vv. divisi in strofi di 2, 13 e 2 vv., con perfetta specularità dei due distici, composti da un endecasillabo e un endecasillabo ipermetro, e con la porzione centrale costituita in prevalenza da endecasillabi regolari (ben 6) e vv. tra il settenario e il decasillabo e un'anafora variata che scandisce in due tempi il segmento (v. 3, «*Voci del dopocorsa, voci di furore*», v. 10, «*Voci di dopo la corsa, voci amare*»). La ripetizione, consegnata a due endecasillabi, serve a preparare il cambiamento: l'ira e il rammarico dei tifosi (degli altri) restano, ma nel secondo tempo del testo subentra il tema dell'amore, anticipato nel distico d'apertura, con l'apparizione di una donna al poeta, distinto ora dagli altri da una nuova passione, sebbene anche essa risulterà vana nel distico finale. Non è forse un caso che la prima parte della strofe sia composta solo da endecasillabi e settenari regolarissimi, mentre il v. 10 sia un dodecasillabo, seguito da due dodecasillabi, un ottonario e due endecasillabi. Il cambiamento prosodico tra i vv. 3 e 10 (da 1a 6a 10a a 1a 7a 9a 11a) mima il passaggio da *dopocorsa a dopo la corsa*, su cui peraltro Sereni si era soffermato in uno scambio di nuovo con Fortini (lettera del 7 maggio 1958, cit. in Isella 1995, pp. 523-24), discutendo dell'opportunità o meno dell'articolo determinativo davanti a *amore* nel penultimo v. («Ma nulla senza l'amore è l'aria pura»): «*dopo la corsa*: ma va letto tutt'insieme, *l voci di dopo la corsa*, che è stato usato per evitare di dire *l voci del dopocorsa l dopocorsa* si usa nel linguaggio sportivo, o meglio delle gazzette sportive». Da notare che nella redazione autografa conservata a Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Sereni I 17r-v, i due distici erano identici, benché collocati in sequenza all'inizio del testo, mentre il primo v. della strofa centrale era «*Voci di dopo una corsa, voci irose*» (cioè 1a 4a 7a 9a 11a), non esisteva ancora l'anafora, e i vv. successivi erano molto diversi. Nella seconda redazione autografa (ivi, I 18r-v) i distici sono al loro posto, nella prima parte subentra il motivo di Angelica già nella lezione definitiva, il primo v. è regolarizzato in «*Voci del dopo corsa, voci irose*» (1a 4a 6a 8a 10a), ma la seconda parte rimane molto diversa e priva dell'anafora. Solo in W^o è aggiunto il v. 10 con la ripetizione e il v. 3 conquista la forma *ne varietur*. Infine, alla giusta considerazione di Girardi 2014, p. 170 sulla derivazione-omaggio sabiana della composizione «in tre strofe, alla maniera del poeta triestino» occorre aggiungere che in questa poesia Sereni sembra tornare piuttosto al modello leopardiano di Saba, cioè *Il sabato del villaggio*, per un aspetto, giacché crea una perfetta circolarità metrica tra prima e terza strofe anche dal punto di vista prosodico distribuendo occultamente le misure versali, mentre il triestino sovente compone una prima strofe di endecasillabi e una terza con alternanza irregolare di endecasillabi e altre misure, a differenza di Leopardi che è incline alla sequenza più regolare, modulata sulla stanza di canzone tradizionale.

soddisfacenti. Se, infatti, è indubbio che nel terzo Caproni la «rastremazione e riduzione nella forma», insieme a una «concezione della realtà, dell'essere [...] sempre più teologica», fa della ripetizione la cifra stilistica del dettato poetico, credo che si debba distinguere in parte il fenomeno retorico della ripetizione dall'uso che Caproni fa della rima, accordare più valore alla prosodia e ricostruire la ricchezza della tastiera del poeta.²² In questa prospettiva, sono interessanti e istruttive le indicazioni di Rodolfo Zucco (2014) sull'impiego della rima nel *Congedo del viaggiatore ceremonioso & altri prosopopee*, poiché insistono giustamente sulla questione cognitiva dell'attesa del ritorno della rima e delle conseguenze che ne derivano sul piano della progettualità testuale dal punto di vista dell'autore, delle aspettative e dell'effetto da quello del lettore. Il ritorno o il non ritorno di una rima, infatti, può risultare in una ristrutturazione semantica, oltre che nel completamento o meno di una forma o di una regolarità suggerite.

In tal senso, occorre ripartire dalle osservazioni di Sereni su quello che divenne subito un *topos* della critica caproniana, vale a dire la «melodia artefatta» e la «musica dolcemente e volutamente stonata e stravolta» di Caproni.²³ Secondo Girardi,

la profonda crisi della rima, «stonata» o sconvolta da rapporti fonici più incerti e instabili [...] [è] il tratto metrico più caratterizzante di quest'ultimo momento creativo. Purché si avverte subito che allitterazioni, assonanze e consonanze non paiono tanto le «forze centripete» (o armonizzatrici di un discorso infranto), quanto le note costitutive di un ordine metrico che non è più praticabile se non attraverso il rovesciamento dell'ironia.²⁴

Posta tale premessa, si possono valutare le diverse scelte metriche e stilistiche dell'autore. Prima di tutto, il libro nella sua complessa articolazione presenta discontinuità significative tra una sezione e l'altra, a riprova della necessità di un'analisi metrica abbracciata a una lettura sintagmatica: fino ai *Due divertimenti* la rima conserva un qualche valore strutturante, con un picco nei *Tre vocalizzi prima di cominciare*, dove l'andamento a distici isosillabici si associa agli schemi abab (2 nov., 2 ott.), a(aa)aaa (2 sett., 2 nov.), aabbx. Da notare l'impiego della quartina di vv. brevi, oscillante tra l'epigramma e l'aforisma, forma tipica del terzo Caproni, specie in posizioni esposte del libro, a partire dal *Congedo del viaggiatore ceremonioso & altre prosopopee*.²⁵ In *Falsa indicazione*,

22. Mengaldo 1998, p. 186, il quale riprende la tesi di Giorgio Agamben secondo cui Caproni sarebbe un poeta «a-prosodico» (ivi, p. 1985).

23. Sereni 1976, p. 1064, che si rifà a sua volta a Silvio Ramat per il primo sintagma.

24. Girardi 1987, p. 129. Le espressioni tra virgolette sono di Luigi Surdich.

25. Nel *Congedo* Ghidinelli 2014, p. 204 distingue tre tipologie testuali: la quartina, la prosopopea (forma lunga), la canzonetta; la cui disposizione in sequenza corrisponde a una strategia non casuale, che si fonda sulla serialità e sulla variazione oltre che sulla dimensione narrativa.

«*Confine*», diceva il cartello.
Cercai la dogana. Non c'era.
Non vidi, dietro il cancello,
ombra di terra straniera.

così come in *Condizione* nella sezione successiva,²⁶

Un uomo solo,
chiuso nella sua stanza.
Con tutte le sue ragioni.
Tutti i suoi torti.
Solo in una stanza vuota,
a parlare. Ai morti.

la rima e il metro hanno anche una forte pregnanza semantica ed iconica, in quanto restituiscono da una parte il *confine*, il *muro della terra* contro cui urta l'uomo, e dall'altra la *stanza* della solitudine dell'uomo «nella civiltà tecnologica, nella civiltà industriale».²⁷ Nel secondo caso la regolarità è meno forte a causa dell'uso della rima interna, che produce uno schema abxc(ab) yc, in cui x e y costituiscono la contraddizione: una *stanza* riempita di *ragioni* e al contempo *vuota* (non a caso l'unica parola davvero irrelata in punta di verso). *Tristissima copia ovvero Quattrocentesca* invece dimostra la necessità di separare, almeno in parte, il fenomeno della rima e quello della ripetizione:

Partivan tutti e addio
e addio e addio e a Dio.
Soltanto chi non partiva (io)
partiva in quel rimescolio.

La rima baciata in tutto il testo s'intreccia alla ripetizione di *addio* (e *partire*), che ne indebolisce, se non ne mina completamente, la proprietà strutturante, facendo percepire di più lo stacco tra i due distici (tutti-io, ripetizione-contraddizione, moto-immobilità) e svuotando la parola. Paradigmatica in tal senso *Senza esclamativi*, dove la rima facile e al contempo di difficile impiego stante la sua banalità *dolore : amore : cuore* convive con la ripetizione del sostantivo *vuoto* per quattro volte in due versi.

Ach, wo ist Juli
und das Sommerland

Com'è alto il dolore.
L'amore, com'è bestia.

26. Lo schema qui sarebbe abc(da)xd dove c è rima imperfetta col titolo (*condizione : ragioni*), in assonanza con d.

27. La spiegazione è d'autore, vd. la testimonianza in Zuliani 1998, p. 1542.

Che scavano nel *vuoto vuoti*
 monumenti di *vuoto*. *Vuoto*
 del grano che già raggiunse
 (nel sole) l'altezza del cuore.

La sezione *Il vetrone* introduce misure assai disparate, da quella minima di *Plagio per la successiva* agli oltre 30 vv. del testo eponimo e di *L'Idalgo*, inoltre associa a un uso intenso della rima in punta di verso un'escursione mensurale molto più ampia all'interno dei testi (dal bisillabo all'endecasillabo, con prevalenza del settenario). Benché le rime, al solito, siano perlopiù facili, si registra quasi sempre una combinazione di rimanti che spicca semanticamente nel tessuto fonico del componimento: *testimonianze : sembianze* in assonanza con *false e carte* (*L'idrometra*), la serie *abitazione : disperazione : negazione : ubicazione* (*Finita l'opera*), il tranello per l'occhio *incallita e carità* (*Il vetrone*), *amore : grigiore : cuore e ferito : finito* (*Araldica*). Nei *Due divertimenti* invece il fenomeno non è presente, e la rima è avvolta in una rete di echi fonici e iterazioni talmente fitta che si confonde con essi (vd. quanto detto su *Tristissima copia*), in modo coerente col tema musicale (*divertimenti*) e il gioco nomenclatorio, sì che la piccola sezione funge da stacco, anche temporale, poiché vi si rievoca l'infanzia a Livorno e a Genova.

Con la sezione *Acciaio* invece qualcosa cambia: subito nel testo iniziale compare il primo verso a gradino della raccolta, la rima diventa meno frequente ma si carica di nuovi valori, in combinazione con l'infittirsi delle rime ritmiche e di quelle tronche nonché degli endecasillabi interversali. Siamo nella sezione di guerra. Anche un testo come *In eco*, che sembra riprendere la forma dei primi componimenti (la quartina, benché divisa in due), invero disinnesca i meccanismi riconosciuti in precedenza.

(*piano*)
 (Qualcuno avrà anche gridato,
 nel bosco. Chi l'ha ascoltato.)

(*fortissimo*)
 Ma – tutti! – hanno cantato
 vittoria, prima del rantolo.

Schema aaax, due ottonari quasi isoritmici, settenario e di nuovo ottonario in assonanza ma sdruciolato, con il *rantolo* che ridimensiona improvvisamente il *grido* iniziale. In questo caso più che l'uso ironico e sferzante della rima colpisce il contrasto tra *vittoria* all'inizio del v. 4, in *rejet*, e la mancata rima a fine verso, sostituita, appunto, dal proparossitono *rantolo*, con effetto fortemente straniante. Insieme alla precedente *All'alba* (chiusa emblematicamente dal verso «Oh libertà, oh libertà»), *In eco* costituisce un'introduzione alla

sezione, che è qualificata dall'infittirsi dei gradini metrici, proprio in corrispondenza con la comparsa del tema della guerra e la crescita di importanza dei giochi di prospettiva (uditivi-visivi, tra diverse voci – colui che osserva/racconta e gli attori –, i personaggi e i loro movimenti), perfettamente impressi nella forma metrica. Si legga la poesia eponima, *Acciaio*:

S'erano rifugiati
dove?

L'antro
del carbonaio era nero
– soffava notte il vuoto
del camino.

Esitarono
le labbra schiuse.

Il gelo
della candela, certo
non bastava a chiarire
la situazione.

Uscirono
nuovamente all'aperto.

La luna, a perdizione,
allucinava alta
la neve.

Strinsero
L'arma.

Sbaglio
per sbaglio, meglio
– se *bisognava* morire –
lanciarsi. Allo sbaraglio.

Dava perfino allegria,
in quel vetro azzurrino,
l'acciaio della fucileria.

Al di là dell'esemplare rima finale *allegria : fucileria*, intercalata da *azzurri-no*, che rappresenta bene l'ironia di cui parlava Girardi, e dell'"ariosità" dei settenari impostati su due *ictus* (11 su 20 vv. totali), squassata dal decasillabo finale, andrà notato che il testo è scandito dai verbi di 3a persona plurale

collocati *post* gradino metrico, tutti sdruciolati (due pure in rima imperfetta), che distinguono le strofette d'azione da quelle descrittivo-esplicative, un meccanismo incepato dalla comparsa dell'*arma* al v. 14, simbolo della guerra. Di lì in poi, ormai finita l'attesa, significativamente torna la ripetizione lessicale con effetto di svuotamento: «*sbaglio* per *sbaglio*» si rifrange nell'omeoarco con *meglio* e nella rima inclusiva con *sbaraglio*. Ma qui è il punto: l'esperienza cruciale del confronto con l'altro nella guerra – un altro che può essere anche un amico, come nella famosa *I coltelli* – annulla qualsiasi distinzione, e la trepidazione precedente si converte in uno slancio eroicamente tragico, sigillato dalla rima vocalica che unisce termini appartenenti a sfere semantiche antitetiche, enucleando però in tutta la sua crudeltà un dato costitutivo, ancorché paradossale, di quell'esperienza.

La serie di testi pluristrofici di *Acciaio* è conclusa da un testo breve monostrofico, con una fisionomia diversa che funge da cerniera:

I coltelli

«Be'?» mi fece.
 Aveva paura. Rideva.
 D'un tratto, il vento s'alzò.
 L'albero, tutto intero, tremò.
 Schiacciai il grilletto. Crollò.
 Lo vidi, la faccia spaccata
 sui coltelli: gli scisti.
 Ah, mio dio. *Mio Dio*.
 Perché non esisti?

La nuova forma, scandita dalla rima tronca e dall'incalzare delle azioni, è certamente debitrice del suo ipotesto. Zuliani, nell'edizione critica, aveva segnalato l'esistenza di una prima redazione in francese datata «1970 (12/3)»,²⁸ dopodiché Paolo Zublena ha mostrato persuasivamente la derivazione della poesia da un brano del *Journal du Voleur* di Jean Genet tradotto da Caproni in italiano, un brano martellato dai *passés simples* (*saigna, tomba, regarda, répandit, resta, s'agitait*, ...), che raccontano una situazione analoga a quella de *I coltelli*.²⁹ Il risultato, ad ogni modo, è prettamente caproniano, specie se guardiamo il seguito della raccolta, e riflette quell'«urgenza di affrontare i temi della violenza e del male» – favorita proprio dalla lettura di Genet secondo Zublena – che dominerà nel terzo Caproni. L'autore stesso raccontò a più riprese l'evento traumatico, reale, che soggiace al testo, in due versio-

28. *Le milicien*: «“Alors”, me fit-il. | Il avait peur. Il riait. || Soudain, le vent passa. | L'arbre, tout entier, trembla. || Je tirai. Il tomba. || Ah! mon dieu. Mon Dieu. | Pourquoi n'existe-tu pas?» (Zuliani 1998, p. 1549).

29. Zublena 2013, pp. 139-42.

ni: «Questo, terribile, è purtroppo un episodio “storico”: di due amici, che si sono trovati uno da una parte e uno dall’altra, come nemici, con lo *sten* puntato»; «Questo è successo durante la guerra partigiana, mi sono trovato questo amico di fronte e purtroppo...».³⁰ In particolare, per quanto attiene alla metrica e alla misura del testo, il componimento anticipa la sezione *Bisogno di guida*: la ridondanza delle rime desinenziali nei primi versi risalta per contrasto la «faccia spaccata» dell’amico nell’unico verso irrelato e la reazione emotiva («Ah, mio dio»), poi intellettuale («*Mio Dio*»), che si traduce nella domanda conclusiva: «Perché non esisti?».

Dopo il breve intervallo di *Poesia (o tavola) fuori testo*, *Bisogno di guida* raccoglie quindi testi brevi, spesso assimilabili alla quartina di cui sopra, alternati a testi più lunghi, ma con un costante ricorso alla rima: quasi tutte le poesie sono intensamente rimate, non di rado con rime baciate (anche in serie), le quali, con la loro cantabilità, creano un effetto straniante rispetto all’intensificarsi del linguaggio e delle domande teologiche (si vedano almeno *Testo della confessione* e *Postilla*), come ne *I coltelli*. Spicca perciò nella sezione il pezzo centrale, *Anch’io*:

Ho provato anch’io.
È stata tutta una guerra
d’unghie. Ma ora so. Nessuno
potrà mai perforare
il muro della terra.

Nel momento della constatazione lucida – «Ma ora so» – dell’impossibilità di varcare «il muro della terra» (sintagma che dà il titolo al libro), la rima si riduce all’essenziale: *guerra : terra*. È proprio questa consapevolezza, tuttavia, che genera l’iterazione come figura dello svuotamento, infatti, ad *Anch’io* risponde *Lo stravolto*:

«Piaccia o non piaccia!»
disse. «Ma se Dio fa tanto»,
disse, «d’i non esistere, io,
quant’è vero Iddio, a Dio
io Gli spacco la Faccia.»

dove la rima tra *io* e *Dio*, cifra stilistica dell’intero libro, diventa ossessiva ed è ribadita dalle altre ripetizioni lessicali. Qui la violenza non è più quella della guerra, è la rabbia dell’uomo scagliata contro il Dio inesistente, quel Dio che nel successivo *Testo della confessione* viene ucciso. Caproni stesso ha parlato di quel «strano modo di prendermela con Dio, che certi miei piccoli personaggi accusano (e non gliela perdonano) di non esistere», e della «rabbia che

³⁰ Zuliani 1998, p. 1549.

si prova sempre di fronte a un sopruso, qual è appunto il furto che ci è stato fatto di Dio: forse da parte di Dio stesso, questo imperdonabile colpevole».³¹ Il linguaggio perciò contempla ora espressioni volgari come *spaccare la faccia*, preceduta dal colloquiale «quant'è vero Iddio». Per certi versi siamo tornati piuttosto all'inizio del libro, con le sue quartine assertive e schematicamente rimate e al contempo con la dispersione della rima, a causa dei procedimenti iterativi, nella disperazione dell'io completamente isolato. Come, in forma attenuata, in *Condizione*, la parola qui sbatte di continuo contro la rima, specie quella in *-io*, a indicare l'inversione del rapporto: non è Dio che crea l'uomo, è l'uomo che fa esistere Dio nel cercarlo. Come aveva scritto in *Finita l'opera*,

[...]. Io
che non ho abitazione
(che, qui fra voi, vedete,
e per voi, son Dio
che esiste, si dice, soltanto
nell'atto di chi lo prega: un atto,
in fondo, di disperazione
e negazione), io

A questo punto, nel cuore pulsante del libro, la sezione *Il murato*, il lettore è posto nuovamente di fronte a un cambiamento: non è un caso che il titolo del primo testo sia *Senza esclamativi*, a segnalare in entrata il tono diverso, che in effetti si conferma quello di una rassegnata constatazione. La sezione colpisce pure per la cura riposta nell'architettare la sequenza dei testi dal punto di vista metrico: agli estremi due poesie di 7 e 8 vv. fittamente rimate, in seconda e quinta posizione due addirittura prive di rime, al centro il compонimento eponimo, con una sua *facies* metrica specifica. *Il murato*, infatti, dimostra chiaramente che Caproni non è sempre un poeta a-prosodico, come vorrebbero Agamben e Mengaldo, bensì si muove sapientemente tra anisosilabismo e isosillabismo a seconda delle esigenze espressive.

«M'avete fucilato	sett.
la bocca,» disse. «Ho tanto	sett.
amato (idest cercato	sett.
amore) ch'ora	quin.
io mi trovo murato	sett.
in questa torre. Fuori	sett.
è il deserto del sole	sett.
e delle ortiche – il gelo	sett.
abbagliato del giorno	sett.

31. Caproni 2014, p. 78 e 252, rispettivamente intervista a cura di A. Altomonte, in «Il Tempo», 5 novembre 1972 e *L'ironia salva dall'enfasi*, a cura di P. Lucarini, in «Firme nostre», marzo 1984.

sul ghiacciaio. Dentro,	sen.
rimato tutt'intero	sett.
col mio egoismo, il forno	sett.
cieco del mio sgomentato,	ott.
illacrimato altruismo.»	ott.

I versi sono quasi tutti settenari con accenti regolari, benché stravolti dalla sintassi parlata e inarcante, e assolvono con plausibilità il compito di restituire iconicamente l'immagine fondamentale della torre. La cascata prodotta dalla rima desinenziale in *-ato* è intrecciata ai soliti opposti compresenti (fuori-dentro, deserto-ghiacciaio, gelo-forno, egoismo-altruismo), ma soprattutto in chiusa i due ottonari sloganano il verso attraverso l'allungamento dei rimanti e il cambio di registro (i polisillabici e letterari «sgomentato, l illacrimato» in sequenza *vs* i trisillabi e la lingua piana precedenti), cui si aggiungono poi i due sostantivi *egoismo* e *altruismo*. Da notare anche che nella *princeps*, curata minuziosamente dall'autore per quanto riguarda l'impaginazione, i due versi finali sono collocati da soli sul *verso*, quantunque vi fosse spazio sufficiente sul *recto*. Perché questa chiusa rilevata metricamente e graficamente? Forse per staccare il momento narrativo-illustrativo dalla conclusione e dare evidenza alla dittologia di aggettivi che, nella *coincidentia oppositorum*, esprime la condizione del soggetto. Di nuovo, insomma, semantica e metrica non sono scindibili.

Discorrendo di prosodia, non si può ignorare la questione spinosa della presenza nelle carte caproniane di annotazioni dei propri versi come spartiti musicali, con una chiara divergenza rispetto alla scansione classica secondo principi linguistico-prosodici.³² Una divergenza confermata dalle dichiarazioni dell'autore e di suoi lettori in merito all'ispirazione musicale del ritmo dei versi. Basti ricordare il caso emblematico del *Congedo del viaggiatore ceremonioso*, letto dall'amico Carlo Betocchi. Caproni, rispondendo alla sua lettera-analisi, chiede stupito: «come hai fatto a indovinare che ho scritto quei versetti rinsecchiti proprio mentre ascoltavo il 15 preludio di Chopin, che ho in disco, suonato da Géza Anda?». ³³ Betocchi aveva infatti scritto:

Io stavo allora alleggerendomi della ossessionante presenza giornaliera di quel tuo «viaggiatore ceremonioso» [...]. Mi tenevo tutto questo per me, e si era dato il via a un altro disco, i 24 preludi chopiniani, di Brailowsky. Tu queste cose le conosci meglio di me e sai che il 15° ha quella nota insistente, angosciosa, che ti spacca l'anima. Io allora ho fermato il disco e ho detto alla Mima che volevo leggerle una tua poesia. Ti scrivo queste cose anche per ricordarmele, perché credo che questa tua vena di poesia (che tra l'altro mi dà l'idea dovrebbe aprirti la strada anche a fare del teatro (figurati!) [sic], dovrebbe rendere la tua poesia nota e famosa presso a poco come

32. Vd. Zuliani 1998, pp. 1601, 1655, 1701-2.

33. Lettera 125, 9 marzo 1961, in Caproni, Betocchi 2007, p. 210.

quella di Gozzano. Ma torno a dire, per altri motivi. Forse perché questo tuo discorso fantomatico, e allucinato, è insieme spaventosamente quotidiano: ed è fratello di tutte le alienazioni di cui soffriamo.³⁴

Il nocciolo della questione al fondo è metodologico e filologico: cosa vogliamo fare dell'intenzione dell'autore? Questa difficoltà, come risaputo, si pone ancor più per la tradizione precedente, quando applichiamo principi e regole della grammatica e della linguistica contemporanea e categorie stilistiche odierne a testi antichi, con esiti talvolta (del tutto) incongrui storicamente, difesi però in nome della confrontabilità dei dati. Anche in questo caso non credo che sacrificare la storicità dei testi e ignorare la volontà autoriale sia una scelta giusta, al contrario («I poeti come vedono in profondo, e come sono miopi i critici!», esclamava Caproni nella lettera a Betocchi); tuttavia, il problema in esame denota delle differenze, giacché la lettura ad alta voce del poeta delle proprie poesie certifica che l'impostazione musicale non fosse pensata come una regola di esecuzione, bensì come una seconda logica ritmica insita nel testo (percepibile soprattutto a un orecchio musicale raffinato) che convive con la prosodia naturale della lingua.³⁵ In tal senso, la posizione di Lorenzo Peri mi pare la più lucida e adeguata:

L'opportunità, quindi, di articolare la dizione della poesia secondo modelli di figurazione musicale permette di verificare, sotto un angolo diverso dal tradizionale computo prosodico, la coerenza ritmica del dettato lirico caproniano, le sue linee interne emergenti proprio dalla sollecitazione di un modello altro e, in ultimo, l'appuntarsi su misure insistite del tempo. Tutti elementi che, in definitiva, si pongono sottotraccia al testo e che, a maggior significato per una poesia allentata, da un certo momento in avanti, dall'osservanza della rima, e (con parole di Caproni) «dalla disperata tensione metrica» con cui almeno un tempo la scrittura aveva giocato, «per via di paradosso, ma con lucida coscienza» la sua possibilità di (r)esistere, insomma tutti elementi che adesso, convocati in clausola, promuovono, dal di dentro, quel «qualsiasi tetto all'intima dissoluzione» della parola poetica e della forma letteraria.³⁶

Si potrà ribattere che situazioni come queste pongono però il problema della soggettività, se non arbitrarietà, delle dichiarazioni d'autore: problema reale cui non ci si può sottrarre – basti pensare alla metrica accentuale di Fortini – e che in sede critica e storiografica va tenuto presente al fine di non far dire

34. Ivi, p. 209, lettera XLVII, Firenze, 7 marzo 1961.

35. Per le registrazioni di Caproni, si vd. il filmato del 1969 pubblicato nell'archivio digitale della Rai (<https://www.teche.rai.it/2020/01/giorgio-caproni-1969/>) e soprattutto, per *Il muro della terra*, la lettura concessa da Caproni all'attore Pietro Tordi il 23 marzo 1982 (*Poeti al registratore, Caproni dice Caproni*: <https://www.vodio.fr/vodiotheque/i/11538/poeti-al-registratore-caproni-dice-caproni/>). Segnalo inoltre *Lettura di poesie dal libro «Il muro della terra»*, Roma, Discoteca di Stato, 6 giugno 1983, di cui purtroppo in rete è disponibile solo l'introduzione, non la lettura (<http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDSooooo6737000400/Description#tabnav>).

36. Peri 2014, p. 160.

ai testi quello che non dicono, nonostante quanto avesse voluto dire l'autore (l'intenzione, d'altra parte, non è garanzia di inveramento). Nondimeno, nel caso di Caproni, abbiamo una situazione sensibilmente diversa, come testimonia la lettura di Betocchi del *Congedo*: non si tratta cioè di un'interpretazione che è solo nella testa del lettore, bensì di un dato melodico riconosciuto autonomamente da un altro lettore che non aveva in alcun modo la possibilità di conoscere l'antefatto (l'ascolto del preludio di Chopin).³⁷

Torniamo al libro. La breve sezione *Tema con variazioni* introduce una situazione nuova: le rime qui sono date principalmente dalle frequenti ripetizioni e come tali sono percepite, poiché spesso rientrano in fenomeni di anadiplosi, con corrispondenza tra il confine versale e quello sintattico, e si configurano come il motore del discorso, rilanciato di continuo proprio dall'iterazione delle stesse parole in periodi contigui.

In seguito *Liliput e andatino* segna un forte ritorno alla quartina e in generale a misure brevi, posta l'eccezione dell'*Andantino* finale (25 vv.); il titolo, infatti, «— con ovvio riferimento ai *Viaggi di Gulliver* —, indica poesie brevi, simili a quelle che Caproni in una lettera a Betocchi chiamava, con ironica diminuzione, “patatine” di contorno (CB p. 280), o a quelle poi riunite con il titolo *Versicoli del controcaproni*».³⁸ I temi rimangono gli stessi del libro, ma il tono si fa duro e sentenzioso, i versi coincidono sovente con le frasi o i periodi, i gradini metrici spariscono, e la rima scolpisce quasi ogni verso, ogni affermazione. Questi gli schemi, tolto *Andantino*: a(a)xabcbca, aabccb, abab, (a')ab(a')xb, (a)bcabbd(c)bd, a(aa)a, (a')a'bb'b, a'(a)bx, xyaa, xyaa, abba, axa (dove la prima a è il titolo). Valgano come esempi il primo testo, *Via Pio Foà*, che contiene pure il binomio dantesco che Caproni aveva considerato come possibile titolo della raccolta e che ben si attaglia all'intonazione della sezione.

La luce sempre più dura,
più impura. La luce che vuota
e cieca, s'è fatta paura
e alluminio, qua
dove nel tronfio rigoglio
bottegaio, la città
sputa in faccia il suo Orgoglio
e la sua Dismisura.

37. Girardi 2001, p. 219 ha provato a spiegare l'analogia tra *Congedo* e brano musicale, in modo — credo — non del tutto convincente, tant'è che nel suo successivo saggio sulla poesia in Colussi, Zublena 2014 non riprende l'ipotesi): «Colpo di scena dal *Congedo* di v. 68: il quale, ripetuto varie volte come si diceva e per questo mettendo in sottordine le rime, con le sue o insistenti scurisce il timbro di tutta la seconda parte, un po' come accade nel *Preludio* n. 15 di Chopin, quando all'incanto tenero della melodia iniziale subentra un incedere cupo, funebre di note basse. E, si può anche aggiungere, col suo ritmo più stretto l'anafora di *congedo* tramuta la “lente enfasi” iniziale in qualcosa di simile al *Sostenuto* che è l'indicazione di movimento del preludio chopiniano».

38. Dei 2002, p. 154.

E *Sassate*:

Ho provato a parlare.
Forse, ignoro la lingua.
Tutte frasi sbagliate.
Le risposte: sassate.

Nell'ultima sezione corposa, *Feuilleton*, prima dei *Due svolazzi finali*, la poesia si popola invece di figure e accadimenti, come da titolo, e spicca soprattutto la cantabilità del settenario che cozza con il contenuto delle affermazioni che essi veicolano. Due esempi:

Esperienza

Tutti i luoghi che ho visto,
che ho visitato,
ora so – ne son certo:
non ci sono mai stato.

I campi

«Avanti! Ancora avanti!»
urlai.
Il vetturale
si voltò.

«Signore,»
mi fece. «Più avanti
non ci sono che i campi.»

Chiusa ironica, nel senso più profondo, che si riallaccia all'*incipit* della raccolta con la *dogana* e il *cancello* oltre il quale non si trova nemmeno il nulla.³⁹ Lo stesso Caproni ha confessato: «a volte mi viene da ridere leggendo alcuni versi, per esempio quelli del vetturale, no? [...]. Pur essendo tragica, mi sembra che conservi un ritmo, una musicalità, una musica allegra, insomma...».⁴⁰ Forse non pianificato fin dall'inizio sul piano prosodico, questo stridore è costitutivo non solo della poesia ma della ricerca poetica e ritmica dell'autore. In conclusione, infatti, vi sono i *Due svolazzi*: il primo, *Cadenza*, esprime in modo esplicito questa posizione, il secondo, *Quasi da «Poesia e verità», o: L'aulico egoista*, sigilla il libro con il macabro brindisi goethiano (che stravolge il bicchiere «mai riempito» «sul tavolo (sull'incerto l'a quadretti) ammezzato» di *Ritorno*). *Cadenza* invece è un testo puramente musicale, costruito su un sapiente gioco ritmico:

³⁹ Vd. la dichiarazione d'autore in *Settimo giorno*, risposta a Enzo Siciliano, Rai, 19 ottobre 1975, cit. in Dei 2002, p. 198.

⁴⁰ *Ibid.*

<i>Tonica, terza, quinta, settima diminuita. Rimane così irrisolto l'accordo della mia vita?</i>	sett., 2 4 6 ott., 1 (4) 7 ott., 2 (5) 7 ott., 2 (4) 7
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------

Come spiega Zuliani, «l'accordo citato è di movimento e dissonante, e richiederebbe una risoluzione in un accordo di riposo».⁴¹ Non a caso, dopo il settenario iniziale, subentra l'ottonario di 1a/2a e 7a, un modulo peraltro caro a Caproni (basti ricordare la chiusa del *Congedo* «Scendo. Buon proseguimento» e quella di diverse sue strofe). L'autore stesso aveva spiegato:

Il mio ideale sarebbe scrivere poesie di una parola sola. Il rumore delle parole, della loro sovrabbondanza, mi ha stancato presto. Ho provato con l'orchestra sinfonica, ma poi ho preferito la musica da camera. E anche in questo caso col massimo possibile di dissonanze: ho cercato insomma di fare musica moderna usando il sistema tonale. Un po' quello che ha fatto, da genio, Stravinskij. [...]. Comunque, Carducci a parte, le mie vere fonti sono i poeti delle origini, dai siciliani ai toscani prima di Cavalcanti: poeti che usavano una lingua in fondo ancora inesistente, e quindi dura, spigolosa, non addomesticata a ritmi cantabili.⁴²

D'altra parte, in un libro che spesso promuove a titolo o assume come didascalie notazioni musicali e che comunica il proprio messaggio per *interposta persona*, è tanto più doveroso non fermarsi alla superficie constatando solo la «musica artefatta» e limitarsi a indagini statistiche trasversali, ma individuare le ragioni puntuali, ricostruibili attraverso il commento, della forma. Quando assume completamente «il silenzio ossuto» (*In bocca*), Caproni abdica alla tradizione dopo anni di sperimentazione dei metri chiusi e delega all'istituto principe della rima il compito di definire il «senso della forma», anche attraverso la sua assenza, locale in un verso o generalizzata in un testo. Ma, dovendo passare dalla critica alla storiografia, forse non basta segnalare questo uso della rima, e sarebbe utile indicare la quartina epigrammatico-aforistica, il ricorso a schemi elementari di rime, lo smembramento dei testi per via di gradini metrici a indicare i repentini passaggi da un punto di vista all'altro. In tal senso, mi sia concessa una chiosa finale alla perizia metrica di Girardi: se è vero che rime imperfette e fenomeni pararimici «non paiono tanto le "forze centripete" (o armonizzatrici di un discorso infranto), quanto le note costitutive di un ordine metrico che non è più praticabile se non attraverso il rovesciamento dell'ironia» (vd. *supra*), credo però che proprio nella rima perfetta e negli schemi formati a partire da essa risieda il senso ultimo dell'ironia caproniana e di una poesia che, con le parole di Sereni, «Anziché

41. Zuliani 1998, p. 1571.

42. *Credo in un dio serpente*, a cura di Stefano Giovanardi, in «Le Repubblica», 5 gennaio 1984, in Caproni 2014, p. 228-29.

acquistare altro spazio [...] sembra aver nuovamente identificato e circoscritto il proprio».⁴³ È indossando socraticamente la maschera – ironia, dunque, come finzione (e sappiamo quanto conti questa parola per Caproni) – che il poeta riesce a restituire la drammaticità della condizione umana e della poesia nella società di quegli anni.⁴⁴

Riferimenti bibliografici

- Boero 2006 = Matteo B., *La grana della voce. Ritmo e intonazione degli «Strumenti umani»*, «Stilistica e metrica italiana», VI (2006), pp. 177-98.
- Caproni 2014 = Giorgio C., *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocomenti 1948-2014*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press.
- Caproni, Betocchi 2007 = Giorgio C., Carlo B., *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di D. Santero, prefazione di G. Ficara, Lucca, Pacini Fazzi.
- Carrai 2015 = Stefano C., *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, in Fioroni 2015, pp. 67-79.
- Cattaneo 2023 = V. Sereni, *Gli strumenti umani*, a cura di Michel C., Milano, Guanda – Parma, Fondazione Pietro Bembo.
- Colussi, Zublena 2014 = *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di Davide C. e Paolo Z., Macerata, Quodlibet.
- Dei 2002 = G. Caproni, *Il muro della terra. 1964-1975*, introduzione e commento di Adele D., Milano, Garzanti.
- Esposito 2014a = Vittorio Sereni, *un altro compleanno*, a cura di Edoardo E., Milano, Ledizioni.
- Esposito 2014b = Edoardo E., *Sulla costituzione degli Strumenti umani*, in Id. 2014a, pp. 127-38.
- Fioroni 2015 = «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, Giornata di studi, Università di Ginevra, 5 dicembre 2013, a cura di Georgia F., Lecce, Pensa MultiMedia.
- Genetelli 2024 = Christian G., *Sereni: Ancora sulla strada di Zenna*, Roma Carocci.
- Girardi 1987 = Antonio G., *Metri di Giorgio Caproni*, in Id., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, pp. 99-134.
- Girardi 2001 = Antonio G., *Il Congedo in breve*, in Id., *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, pp. 211-22.
- Girardi 2014 = Antonio G., *Sintassi e metrica degli Strumenti umani*, in Esposito 2014a, pp. 165-78.
- Ghidinelli 2014 = Stefano G., *Dove non si può (non) tornare. Architettura della galleria del «Congedo»*, in Colussi, Zublena 2014, pp. 203-20.

43. Sereni 1976, p. 1073.

44. Sempre Sereni (ivi, p. 1036), parlando de *L'idrometra*, in cui Caproni afferma che «tutte andranno perdute | le nostre testimonianze. | [...] | La realtà come l'arte» (i.e. la poesia), ha scritto: «È difficile immaginare una più radicale asserzione d'inesistenza. Eppure questo vetro nero in cui si perdono i colori della vita stranamente rimanda immagini, ripropone con dolore parvenze di luoghi, persone e incontri che furono nostri, in una parola: un'esistenza ulteriore nasce dall'inesistenza».

- Isella 1995 = V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante I., Milano, Mondadori, Magro 2015 = Fabio M., *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, in Fioroni 2015, pp. 135-66.
- Manfrina 2017 = Giulia M., *Per un commento a «Gli strumenti umani»: Scoperta dell'odio, Un incubo, Quei bambini che giocano e Saba*, *«Italianistica»*, XLVI (2017), 3, pp. 111-35.
- Mengaldo 1972 = Pier Vincenzo M., *Iterazione e specularità in Sereni*, in *«Strumenti critici»*, XVII (1972), pp. 19-48, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Milano, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 382-410.
- Mengaldo 1998 = Pier Vincenzo M., *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 169-95 (già in Zuliani 2000, pp. ix-xliv).
- Motta 2015 = Uberto M., *1945-1948. Il primo nucleo degli Strumenti umani*, in Fioroni 2015, pp. 45-66.
- Pelosi 1988 = Andrea P., *La metrica scalare del primo Sereni*, in *«Studi novecenteschi»*, XV (1988), 35, pp. 143-53.
- Peri 2014 = Lorenzo P., *Là dove non esiste paura. Percorsi e forme del “pensare in musica” nella poesia di Giorgio Caproni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Piasentini 2023a = Andrea P., *L'endecasillabo nelle poesie di Vittorio Sereni. Gli strumenti umani e Stella variabile*, in *«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie*, n. monografico di «L'Ospite ingrato», II (2023), pp. 89-108.
- Piasentini 2023b = Andrea P., *«La forma desiderata». Temporalità, sintassi e ritmo negli Strumenti umani e in Stella variabile di Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini.
- Scaffai 2010 = Niccolò S., *«Il luogo comune e il suo rovescio»: effetti della storia, forma libro e enunciazione negli Strumenti umani di Sereni*, in *«Quaderni della sezione di italiano della Faculté des Lettres dell'Università di Losanna»*, I (2010), pp. 145-85, poi in Id. 2015.
- Scaffai 2015 = Niccolò S., *Il poeta e il suo libro. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci.
- Sereni 1976 = Vittorio S., *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in *Poesie come persone*, ciclo di letture radiofoniche, Radio Monteceneri (trascrizione del dattiloscritto ora in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 1064-73).
- Sereni, Parronchi 2004 = *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, prefazione di G. Raboni, Milano, Feltrinelli.
- Zublena 2013 = Paolo Z., *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Milano, edizioni del verri.
- Zucco 2014 = Rodolfo Z., *Inganni e adempimenti. Su alcune tecniche della rima*, in Colussi, Zublena 2014, pp. 73-96.
- Zuliani 1998 = G. Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Z., introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori.

*Sugli incontri vocalici nel secondo Novecento,
attraverso Edoardo Cacciatore e Giancarlo Majorino*

ANDREA PIASENTINI
Università degli Studi di Padova

Fare sinalefe o accettare iati naturali, me ne rendo conto, è un problema secondario nell'interpretazione globale e complessiva del singolo autore che scrive in metrica libera; una sillaba in più o in meno non cambia l'interpretazione della forma e della visione del mondo. Tuttavia, credo che in prospettiva di studi approfonditi sulla prosodia del pieno Novecento possano illuminare alcuni aspetti: innanzitutto, sul piano storico-letterario, i rapporti tra scritto e parlato e tra lingua della tradizione letteraria e lingua viva anche extra-letteraria (si potrebbero quindi rintracciare continuità e discontinuità tra autori diversi); e poi, per il singolo testo o il singolo libro di poesia, una disamina della sua prosodia potrebbe dire qualcosa di più sulla relazione tra la materia mai inerte con cui ha a che fare un poeta (i suoni e gli accenti), e la forma che in un dato *corpus* assume la frizione tra lingua (anche d'uso) e poesia.

La liberazione metrica valorizza e amplia le possibilità espressive di questa dialettica fra metro e lingua, già insita nella poesia in sé. I fenomeni metrici da indagare sono in particolare l'incarnatura e dintorni, e per l'appunto gli scontri di vocali. Per quest'ultimi bisognerebbe fare come per la scansione ritmica di un verso: adottare dei criteri trasversali oggettivi, attraverso i quali confrontare autori diversi; il problema è che lo iato o l'assimilazione in sinalefe sono fenomeni prosodici linguisticamente più difficili da definire rispetto all'accento di sintagma.¹ A complicare le cose, inoltre, entrano in causa i poeti: la singola esecuzione (e, con un concetto altrettanto problematico, la 'competenza metrica') di ciascun poeta possono collidere con il ritmo che sembra emergere dal testo.² Ma si può provare almeno, intanto, di riformulare meglio gli interrogativi di partenza, e affidarsi a un'analisi empirica il più possibile rigorosa.

I due oggetti di studio qui sono *Lo specchio e la trottola* di Edoardo Cacciatore, del 1960, e *Lotte secondarie* di Giancarlo Majorino, del 1967: entrambi

1. Per un quadro teorico riferito all'italiano si rimanda a Marotta, Vanelli 2021, che integra e aggiorna Nespor 1994.

2. Si vedano ad esempio alcuni materiali autografi del *Conte di Kevenhüller* di Caproni: un appunto databile al 1983 e una lettera a Mengaldo del 1988, in Caproni 1998, pp. 1655 e 1701-2.

[<andrea.piasentini@unipd.it>](mailto:andrea.piasentini@unipd.it)

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. 95-109

contengono poesie scritte nell'arco tra gli anni Cinquanta e i primi Sessanta. La scelta di questi due libri è stata fatta per la vicinanza cronologica dei due, e perché sono due perfetti esempi di modi opposti di configurazione metrica. L'una tende a imporre una regola al lettore (spesso con una superfetazione di virtuosismi o rarità metriche), l'altra attraversa diversi gradi di apertura metrica, e lo fa senza una precisa logica di progressione nel macrotesto.

1. *Cacciatore e l'approssimazione a nuove periodicità*

Si può estendere all'intera produzione poetica di Cacciatore la definizione che nel 1957 Alfredo Giuliani dà del primo libro di Cacciatore, una specie di autobiografia intitolata *L'identificazione intera* (del 1951): Giuliani ricorda con entusiasmo il primo libro di Cacciatore definendolo «un libro perdutamente intellettuale».³ La peculiarità dei testi cacciatoriani risiede in effetti nell'ardita combinazione tra una metrica chiusa – o forte, cioè all'insegna della periodicità – e un idioletto radicalmente privato, forgiato dal poeta nella caverna del proprio cervello. La sfida insieme metafisica e metricista che Cacciatore lancia alla realtà e alla lingua ordinarie è stata valorizzata, dopo la scoperta nel 1957 da parte di Giuliani, a fine anni Novanta e inizi Duemila da critici e autori che si possono avvicinare alla famiglia delle scritture sperimentali.⁴ La studiosa e poetessa Florinda Fusco (segnalo che alcune sue poesie si trovano nell'antologia Inglese, Jemma 2000, fra i cui redattori si trova anche Giuliano Mesa)⁵ ha giustamente messo in evidenza⁶ come il metricismo di Cacciatore risponda a un'istanza inventiva: Cacciatore recupera forme già tradite (come il sonetto, ma ogni cosa del passato, da sperimentale, dev'essere sclerotizzata, e infatti il suo sonetto ha due segni particolari, quello cioè di essere elisabettiano⁷ e di ruotare intorno alla misura del tredecasillabo), ma in più ne inventa di nuove. Vediamone un campione esemplare.

Il tredecasillabo apre e chiude ciascuna strofa di *Frammezzo la folla* (in *Lo specchio e la trottola*), uno dei «complicatissimi polimetri regolati»⁸ che il manuale di Giovannetti e Lavezzi riporta all'interno del capitolo dedicato al verso libero come esempio di uno sperimentalismo pervicace basato sul

3. Giuliani 1957, p. 87.

4. Ottonieri 1997, Cortellessa 1997 e 2000 – e si veda il volume monografico del numero 164 della rivista «l'immaginazione» dedicato a Cacciatore, da cui è tratto Cortellessa 2000 e con scritti, fra gli altri, di Giuliano Mesa, Cecilia Bello Minciucchi, Massimiliano Manganelli.

5. Inglese, Jemma *et al.* 2000.

6. Fusco 2008.

7. Si rimanda a Tonelli 2000, pp. 114-15, 120-21.

8. Giovannetti, Lavezzi 2010, p. 244.

tredecasillabo. Lo schema di *Frammezzo la folla*, si legge nel manuale, sarebbe $A_{13} b_9 C_{11} D_{11} e_5 d_{5+5} c_{10} b_9 E_{11} A_{13}$. Ecco la prima strofa:⁹

Frutti di finestre hanno le case e non pesa	A_{13}
Acerbo il raccolto a chi va	b_9
In fretta empi i depositi e ti appoggi	C_{11}
Fra le staccionate di scritte a storno	D_{11}
Intempestive	e_5
Fame di amore fingono intorno	d_{5+5}
Ma giù la strada più tetra oggi	c_{10}
Resa snella dalla pietà	b_9
Spigliatamente ha Pomona e lei scrive	E_{11}
Di' non è meglio questo di un'angusta chiesa?	A_{13}

Il testo si compone di sette strofe di 10 versi ciascuna, che puntano a mantenere costanti la formula sillabica e lo schema rimico, nessuno dei due riconducibili a moduli tradizionali (noto solo che la disposizione delle rime è, se non fosse per il penultimo verso, quasi speculare: uno stilema rimico non isolato, come vedremo). A partire da questo testo ho composto il mio *corpus*: i testi schedati cioè sembrano essere mutazioni della forma canzone,¹⁰ dalla quale prendono in prestito il principio dell'identità della formula sillabica e dello schema rimico. Riporto in nota l'elenco dei componimenti schedati (859 i versi in totale).¹¹

Dallo spoglio sono emerse strutture metriche particolarmente complesse, come *La clausola singolare* e *Salvagente lanciato ad un invidioso*, che dividono ciascuna strofa in due parti strutturalmente identiche: $A_{13} b_6 c_7 d_9 e_5 f_8 C_{11} d_4$. Il virtuosismo di Cacciatore giunge al punto di architettare una sezione di impianto drammaturgico (*Nove dialoghi*) dove a ciascun personaggio corrisponde uno schema metrico: in alcuni casi si trovano vere e proprie neoconiazioni metriche. In *Amore di fronte ad amore*, Antonia si esprime in forma di canzone in stanze *unissonans* e rime *estrampas*, con schema $A_{13} b_6 c_7 d_8 e_9 f_6 G_{13} h_3 i_8$. Nel *Numero chiuso*, Voriene adotta una specie di canzone con formula sillabica e rime speculari: $a_7 B_{13} c_8 d_6 e_3 d_6 c_8 B_{13} a_7$. E infine, la parte VI di Beniamino in *Tutto alle spalle*, composta da due strofe di 14 versi,

9. Cito da Cacciatore 2003, senza conservare l'allineamento centrale dell'edizione per comodità di impaginazione. Tuttavia, in numerose poesie anche la disposizione grafica funge da indice ritmico: si veda Giovannetti, Lavezzi 2011, p. 210.

10. Villa 2023, p. 333 menziona un componimento di Cacciatore (*Il passato prossimo*, dal poema *Il discorso a meraviglia*) basato sulla stessa *ratio* metrica.

11. *Frammezzo la folla*; *Solitudine e moltitudine*; *La clausola singolare*, *Salvagente lanciato ad un invidioso*; *Tre irreticenze* (Perché duri la veglia; Perché duri la vaglia; Perché duri la voglia). Dai *Nove dialoghi* (tra parentesi le voci dei personaggi prese in esame): *Amore di fronte ad amore* (Antonia); *Il numero chiuso* (Stalorchi, Ranghietto, Voriene); *Tutto alle spalle* (Ubiubi, Anna «sull'erta»), II, Beniamino «dal bordo dell'animo», V e VI).

è caratterizzata da una particolare forma di ripetizione retrogradata: se nella prima strofa (a b c D E a f b c D a c E g) si segue il ritorno della rima *a* si possono individuare tre gruppi versali, composti rispettivamente dalle combinazioni 5 | 7 | 9 | 11 | 13 (chiamiamola X), 4 | 6 | 8 | 10 | 12 (Y), e 3 | 8 | 14 | 6 (Z); la formula sillabica della seconda strofa (a₃ b₈ C₁₄ d₆ a₄ d₆ e₈ b₁₀ F₁₂ a e b₉ f₁₀ C₁₃) è in qualche modo speculare rispetto alla prima, poiché può essere descritta come Z-Y-X (3 | 8 | 14 | 6; 4 | 6 | 8 | 10 | 12; 5 | 7 | 9 | 10 | 13). L'unica differenza è che nella seconda strofa l'endecasillabo (penultimo verso di X) è ipometro: «E civettuolo il cielo s'impiuma» (accenti di 4a 6a 9a). A meno che non si ipotizzi una dieresi stranamente latinizzante di *civettuolo* (ma non mi posso concentrare sugli incontri vocalici interni) o una dialefe, altrettanto rara, fra le due atone di *civettuolo* e *il*. E siamo arrivati così al cuore dell'argomento. Queste deviazioni dalla norma metrica interna del testo, nella poesia di Cacciatore, non sono fenomeni isolati. La creazione di marchingegni formali – nevrotica, spesso esibita e talvolta nascosta – può piegare la prosodia del verso alle ragioni della struttura metrica. Il lettore in ascolto del metro (un ascolto anche disinteressato, non solo per specialisti) sarebbe quindi invitato dal testo (in modo un po' imperativo) ad attenersi alle condizioni dell'autore. Allo stesso tempo, però, c'è un'altra tensione di cui tenere conto: vale a dire quella anisosillabica. Nella fase di schedatura come comportarsi, dunque, con questi versi? È possibile definire più precisamente in quali casi le ipo- o ipermetrie vanno lasciate integre e in quali ricondotte al modello?

Per provare a rispondere bisogna osservare i testi: leggiamo adesso la seconda strofa di *Frammezzo alla folla* e mettiamola a confronto con la prima, citata a p. 97.

Schiusa ora mi leggo la polpa di ogni viso	A ₁₃
Dagli albùmi ai menomi nocchi	b ₉
D'un cruccio che a talpa i denti dignigna	C ₁₁
E delle spalle scavalcò la fratta	D ₁₁
Buona novella	e ₅
Scovo e un sollievo zitto si adatta	d ₅₊₅
Anche alla corteccia più sanguigna	c ₁₀
La spicca e sebbene l'adocchi	b ₉
Cauto già il suo volo addentella	E ₁₁
La trepidità mutua in cui sono diviso	A ₁₃

Dall'analisi ritmica dei versi risultano due elementi in particolare. L'endecasillabo al v. 3 non è canonico, come non lo è il v. 4 della prima strofa, «fra le staccionate di scritte a storno» (di 5a 8a). Dei 21 endecasillabi presenti nel testo (considerando come tali anche le misure calanti di una o due sillabe, di cui parlerò nel prossimo capoverso) ben 10 sono privi di accento di 4a e 6a. Innanzitutto, dunque, bisogna ripetersi una cosa già nota ma forse mai

del tutto interiorizzata a proposito di metrica contemporanea, specialmente quando parliamo di forme tradizionali: e cioè che l'etichetta di "irregolare" per endecasillabi di questo tipo rischia di frantendere insieme la natura eminentemente storica di questo istituto metrico e la sua *quidditas*, basata sulla varietà e fluidità di ritmi.¹² Se questo discorso riguarda tutta la poesia contemporanea, il secondo punto è specifico di Cacciatore, ma estendibile ad altri poeti sperimentatori: e cioè, in poche parole, che spesso la prassi sfugge alle teorie individuali. Il tredecasillabo che caratterizza la poesia cacciatoriana, infatti, sarebbe frutto, secondo il poeta stesso, della somma di settenario e senario – così si trova scritto in un appunto d'autore nei materiali preparatori dello *Specchio e la trottola*.¹³ Ma dei quattro tredecasillabi che abbiamo visto, uno («la trepidità mutua in cui sono diviso», II.10) è semmai un doppio settenario¹⁴ e uno («frutti di finestre hanno le case e non pesa», I.1) per essere spezzato in 7+6 richiederebbe una cesura, per così dire, contro sintassi, fra *hanno* e *le*. Mi sembra plausibile interpretare queste deviazioni da una norma autoimposta come indizio a favore di una più generale cautela – se non, in alcuni casi, diffidenza – nel piegare il ritmo del testo a imperativi eteronomi.

Ma l'elemento che forse salta più all'occhio è la difficile riconducibilità al modello endecasillabico di «Cauto già il suo volo addentella» (II.9), così come, riprendendo la prima strofa, del verso «Ma giù la strada più tetra oggi» (I.7). In quest'ultimo, lo schema metrico (che prevede in settima posizione un decasillabo) presuppone una dialefe fra «tetra» e «oggi», dialefe facilmente accettabile dato che corrisponde a una possibile pausa sintattico-intonativa («oggi l'resa snella dalla pietà» può essere un'apposizione legata alla «strada»). In «Cauto già il suo volo addentella», invece, il verso richiede un gesto correttivo più audace: ci dovrebbe essere una dieresi antietimologica di «cauto»¹⁵ e una dialefe dopo «già». Com'è evidente si piegherebbe la realtà del testo a rientrare in uno schema metrico ipotizzabile solo a lettura ultimata,¹⁶ e si tralascerebbe una scansione più naturale – nel caso sia di «cauto» bisillabo sia della sinalefe fra «già» (debole dal punto di vista semantico e monosillabico)¹⁷ e «il».

12. La questione è più lunga e complessa di così: meriterebbe un saggio a parte ed è al centro di molti studi. Basti rinviare qui a Soldani 2018, p. 16 e a Praloran 2011, pp. 23-24.

13. Fusco 2008, p. 45, ma l'autrice non dà ulteriori indicazioni filologiche.

14. Gli altri doppi settenari rintracciabili nei tredecasillabi di *Frammezzo la folla* si trovano in III, v. 1; III, v. 10; IV, v. 1; V, v. 1; VI, v. 1. Considerando anche VI, v. 10 («O guerra vai perorando in orecchie indotte», 8+5), sono 6 su 14 i tredecasillabi che non rientrano in alcun modo nel proposito del 7+6.

15. Rimando a Menichetti 1993, pp. 263-66 e Beltrami 1991, p. 163.

16. Il verso «Ma giù la strada più tetra oggi» si può interpretare come ipometro, infatti, solo quando si constata che tutti i versi in settima posizione sono endecasillabi.

17. Mi rifaccio ai criteri di scansione sintetizzati in Dal Bianco 2007, pp. 21-22.

È proprio questo il punto, la questione aperta, sia in fase di archiviazione dei versi che in fase di interpretazione stilistica della prosodia d'autore: nei casi di metrica chiusa novecentesca, bisogna cioè valutare attentamente quale peso assegnare all'attesa prestabilita, e fino a che punto la tensione a una forma metrica rigida incide sulla prosodia del singolo verso. Ma su questo tornerò a più riprese. Riporto qui di seguito gli altri versi calanti rispetto al modello che ho trovato in *Frammezzo la folla* (in corsivo, gli incontri vocalici interessanti).

III.2	[Vado verso <i>l</i>] Santo un ludibrio <i>e</i> mi premo	8/9
III.9	Subito sono un pubblico <i>di</i> ubbre [<i>l</i>] pupille	10/11
IV.3	[questo passo <i>l</i>] Frammisto <i>e</i> intrattenersi in mestieri	10/11
IV.4	Grondanti dove <i>ogni</i> arto fa succchio	10/11
V.9	[la forza conica che sale <i>l</i>] In fasci di muscoli <i>ed</i> è in testa	10/11
V.10	Roca energia d'urto e in basso <i>io</i> la raspai	12/13
VI.4	Svampa in città e a tempo testimonia	10/11
VII.3	[e strazio <i>l</i>] di novizio <i>e</i> assuefazione al luogo	10/11
VII.4	Natò ci lascia oh non mi allarmo	9/11
VII.7	Ci tocca e a gomito d'altri <i>erogo</i> »	9/10
VII.8	La mia cavità e mi spazio»	8/9
VII.9	Nel fondo ostacolo a picco <i>e</i> azzurre [<i>l</i> finestre]	10/11

Questi versi hanno incontri vocalici che potrebbero effettivamente giustificare una separazione metrica delle vocali, e che possono essere ricondotti a due tipi. Nel primo esempio («Santo un ludibrio e mi premo»), laddove ci dovrebbe essere teoricamente un novenario c'è in pratica un ottonario, a meno di considerare una dieresi delle due atone finali di «ludibrio» o di convertire in pausa metrica la pausa sintattico-intonativa che può esserci tra la prima frase, che si conclude in *rejet* («vado verso l santo un ludibrio»), e la coordinata («e mi premo»). Lo stesso vale per IV.3, V.9, VII.3 e VII.9 (ma qui con avvio di una nuova frase in innesco).¹⁸ Tuttavia, in corrispondenza di una pausa logico-grammaticale di norma c'è sinalefe,¹⁹ e in più la dialefe fra atone²⁰ – come si avrebbe in tutti e cinque i casi – è di certo la meno frequente in poesia.²¹ Meno forzate, invece, sarebbero alcune dialefi per motivi ritmico-fonetici. Vediamone alcune. VI.4: la dialefe nel verso «Svampa in città e a tempo testimonia» cadrebbe tra *V* (in una parola forte sul piano pragmatico intonativo) e *v*, situazione in cui la scissione metrica delle vocali è più

18. Sulle funzioni dell'incarnatura in Cacciatore si veda Cavallin i.c.p.

19. Menichetti 1993, p. 319.

20. Da qui in poi seguo la convenzione, oramai invalsa negli studi di metrica, di abbreviare con *v* una vocale atona e *V* una tonica.

21. Si rimanda alla scala di frequenza della dialefe in Beltrami 1991, p. 175 (ma si veda tutto il paragrafo 120, alle pp. 175-78). La dialefe, inoltre, «può avvenire [...] solo eccezionalmente dopo parola sdruciolata» (ivi, p. 175), come sarebbe in «In fasci di muscoli ed è in testa».

frequente.²² Dello stesso tipo è VII.8 («La mia cavità e mi spazio») con, in più qui, la spezzatura causata ancora una volta dalla pausa virtuale dopo il *rejet* («la mia cavità»). VII.7 («e a gomito d'altri erogo»): qui la dialefe potrebbe coincidere con uno iato naturale fra *v* e *V*, poiché quest'ultima è sdruciolata, «accento che sembra più intenso»²³ che in una parola piana. In V.10 siamo davanti a un incontro *v* e *Vv* dove il nesso discendente («io») è in rilievo sul piano intonativo, trattandosi di un pronome espletivo – e perciò la dialefe va incontro alle esigenze del discorso. Segnalo, comunque, che in V. 10 si potrebbe ipotizzare una dieresi, eccezionale ovviamente, del pronome: la *i* di *io* accetterebbe così la sinalefe con la vocale precedente. E riporto infine, per maggiore esaustività, altri incontri spigolati dal *corpus*, selezionati dal tipo *Vv v* (una delle condizioni in cui non è raro trovare una separazione metrica delle vocali interessate): segnalo inoltre che nella maggior parte dei casi qui raccolti la parola con atona corrisponde a un monosillabo o a un trisillabo, ossia quei casi in cui Menichetti, in Petrarca, aveva rilevato più di frequente la dialefe dopo dittongo discendente.²⁴

Mentre al pendio asesti il passo (<i>La clausola singolare I.4</i>)	8/9
Restiò e non pure (<i>La clausola singolare II, II.2</i>)	5/6
Sensualità smarritamente mai esperta (<i>Il cielo con un dito, I.3</i>)	12/13
Tu ch'io ascolto (<i>Salvagente I, II.5</i>)	4/5
Del tuo astio a cui assistetti (<i>Salvagente II, I.12</i>)	8/9
Si stringe l'anelito in cui espio (<i>Salvagente III, I.7</i>)	10/11
Tuoi al lavoro (<i>Salvagente II, II.13</i>) ²⁵	4/5
Stupenda immagine riuscirai ad abbattere (<i>Perché duri la voglia, II.3</i>)	12/13
Tu parli al posto mio e gli auguri perversi (<i>Perché duri la voglia, III.8</i>)	12/13
Ma a lei e a te guai (<i>Amore di fronte ad amore. Antonia, II.2</i>)	5/6
Dicerà ov'è ogni cosa» (<i>Amore di fronte ad amore. Antonia, IV.9</i>)	7/8
Per noi ormai di tradizione ignari (<i>Il numero chiuso. Voriene confida a Bemusso di esser colto dal dubbio, XII.3</i>)	10/11

In sede di archiviazione, insomma, privilegerei gli incontri del secondo tipo, ossia quelli computabili come staccati per ragioni *in primis* ritmico-fonetiche; lascerei, invece, i casi di pausa logico-sintattica nella sfera dell'anisosillabismo.

22. Segnalo inoltre che con dialefe si avrebbe un endecasillabo di 1a 4a 6a come nel verso precedente del testo: «Scendo e rinasco al fremito di scrosci» (VI, 3).

23. Menichetti 1993, p. 351. Altrettanto plausibile è la dialefe *v V* quando l'atona corrisponde a un monosillabo, come in III, 9 «di ebbre».

24. Menichetti 1984, p. 151.

25. Qui l'incontro vocalico «tuoi al» è particolarmente ostico anche per una difficoltà articolatoria maggiore rispetto agli esempi circostanti, poiché comprende quattro vocali, come, in modo leggermente diverso, «Ma a lei e a te guai». Ma soprattutto in entrambi i casi il pronome è sotto un accento non opzionale particolarmente forte, che va valorizzato. Va segnalato inoltre, ed è altrettanto rilevante, che si tratta in questi due casi, come anche in «Per noi ormai di tradizione ignari» del nesso *V + i + v*, il cui esito naturale è bisillabico staccato allo stesso modo di parole come *notaio*.

Questo criterio di massima vale sia che si studi il ritmo del singolo autore sia, a maggior ragione, che si abbia a che fare con un *corpus* eterogeneo e perciò composto da voci e prosodie diverse.

2. Forme di metrica libera: Giancarlo Majorino

Nel campo della metrica libera, paesaggio dai contorni sfumati e – in senso letterale – multiforme, le scelte in materia di incontri vocalici sono più delicate; in più, a monte, la rilevanza della questione sembra talvolta, se non azzerrata, quanto meno messa in discussione. Vorrei allora in primo luogo mettere in evidenza la *gradualità* del concetto di metrica libera, attraverso alcuni campioni testuali. L'opera di Majorino, sia in generale sia in particolare *Lotte secondarie*, credo si presti bene a rendere plasticamente la varietà di testure metriche che si possono riunire sotto l'etichetta di 'metrica libera'.

A un primo polo del *continuum* ci sono testi con polimetria ridotta, come il seguente, collocato nella prima sezione di *Lotte secondarie*, datata alla seconda metà degli anni Cinquanta (1956-1961).

Molleondoso (da *Lotte secondarie*. I: *Verso un discorso diretto*, 1956-1961)

Prime ore di un pomeriggio: l'unico	II
con questo nome: 2 marzo '60,	II
caldo, gonfio di vento nell'ipotesi	II
dell'estate imminente;	7
i liberali affamati d'impero	5
non condiviso, più certo,	8
hanno aperto la crisi.	7
L'autobus fatica a superare	10
la rete d'automobili, i pedoni.	II
Leggo, indigestionato, diffidente,	10
col cappotto nel caldo impreveduto,	II
i giornali, premuto dalla gente.	II
Cosa vogliono ancora? a quali liti,	II
a quale non chiarissimo disegno	II
occorre risalire per distinguere	15
cause da effetti? e tra le cause e il centro	II
dal quale sono mosse piume ed ali?	II
Diffido anche dei miei giornali, provo	II
notizie d'avversari, bollettini	II
neutrali in apparenza – in apparenza	20
neutrali, indipendenti voi... io...	10
Ma il sonno – non ho preso il caffè all'angolo –	II
molleondoso sovrasta, sfrangia, impasta	II
sole fatica crisi.	7

Tanto è il peso di questo pomeriggio	25	11
che riapro la finestra sulla piazza		11
Cordusio, fitta d'uomini, di voci:		11
uno straniero affiora come emblema,		11
un uomo che non parla, al bar che beve.		11

Il testo, è evidente, è settato su misure e ritmi della tradizione, con un'escursione sillabica ridotta: gli endecasillabi (ben 23 versi su 29) sono quasi tutti canonici (non lo è il v. 1), i tre settenari presenti hanno una funzione di clausola enunciativa (vv. 4, 7, 24), e la presenza dell'endecasillabo torna in forma di traccia ritmica nel decasillabo del v. 21 (accenti di 2a 6a 8a). Questa compostezza formale – che fa da contrappunto ironico o solenne alla materia morale del discorso – poggia anche su di una pronuncia naturale. Vediamo i vv. 1 e 26, rispettivamente un incontro vocalico tra parole e uno interno. Il v. 1 si può contare endecasillabo (di 3a 8a) perché lo iato naturale fra «prime» e «ore» è avvalorato, a mio avviso, dalla specifica situazione ritmica: essendo in prima posizione ed essendo seguito da una valle accentuale non subisce l'influsso di alcun accento vicino, né prima né dopo; in più anche la sintassi nominale contribuisce a un certo rallentamento che favorisce lo iato. Il verso incipitario ha così la funzione di impostare ritmicamente l'intero testo sulla figura dell'endecasillabo. Al v. 26 la pronuncia parlata e settentrionale di «riapre» contribuisce a un endecasillabo di 2a 6a, questo sì, canonico. In questa poesia vi è insomma una dialettica tra la ferialità borghese della scena (un pomeriggio marzolino il soggetto legge il giornale e si affaccia su piazza Cordusio), la lingua tutto sommato media (salvo le invenzioni quasi espressionistiche «indigestionato» e «molleondoso»), il tono moraleggiate, e una prosodia che, modellata sulla lingua naturale e insieme sul repertorio poetico, fa da legante ritmico tra questi materiali eterogenei.

Più lontana da questo polo per così dire aureo, endecasillabico, è l'orchestrizzazione ritmica di poesie come questa:

Rapporti con il fratello minore (da *Lotte secondarie. II: La miopia*, 1961-1962)

Dalla finestra le strade si perdono	11	
nel mare delle nebbie: le dieci:	10	
giochi, studio, sogni, attese, attese	10	
e impotenza concreta dipendenza non dal proprio piacere	18	
è così mio fratello?	5	7
Piazza Susa non era a due minuti d'auto.		13
Gli insegnò la mia giovinezza?		9
Non ha avuto la guerra, le promesse d'aprile,		14
Krupp scarcerato, la morte di Stalin, Budapest, l'Algeria.		18
Canta sotto la doccia	10	7
senza chiedere		4

c'è.	2
Di me direbbe che sono l'ultimo predicatore	16
direbbe niente:	5
abitano in tende; godono il sole	15
gruppi si radunano in stanze	9
respirare muoversi mangiare	10
respirare muoversi mangiare che altro?	13?
Spiana con mani grasse il letto da studente;	13
non finge d'amare la gente più di se stesso.	20
Ma senza che lo sappia	14
gli sbalzi ardore-fiacca sotto controllo,	7
l'atonia del cuore,	12
ricevono motore dai mali del paese	6
spacciato in proprietari e servi beati	14
di avere padre madre duce dio.	25
E tu che parli e senza saperlo sbavi	12
l'odio per chi ha nove anni meno di te	12?
forse nove lunghi anni di respirare muoversi mangiare?	18?
Quando tu sarai sotto coi vermi lui ancora c'è.	30
	15

La poesia risale al 1961-1962, dunque a ridosso dell'anno di *Molleondoso* (ambientata nel «2 marzo '60»). In *Rapporti con il fratello minore*, come si può vedere, la compaginazione è più mossa: e lo è sia in estensione (13 differenti misure versali in 30 versi) che a contatto – per esempio ai vv. 12-13, a cavallo di due periodi, si va da due a sedici sillabe metriche. Siamo davanti, dunque, a una liberazione metrica più sregolata di *Molleondoso*. E si noti il mutamento di situazione enunciativa: mentre *Molleondoso* è una scena, la specificità formale di questo testo risiede nell'adesione a un flusso di pensieri (e lo si potrebbe notare bene sui piani della sintassi e della testualità).

Ma attenzione: osserviamo le rispondenze ritmiche a un livello più subliminale e noteremo qualche ricorsività, solo più nascosta. Per sdipanare il groviglio di suoni sottotraccia basta mostrare dove e come si trova l'endecasillabo:²⁶ esso funge da misura interna a versi lunghi (lo evidenzio in corsivo: v. 4, «*e impotenza concreta dipendenza* non dal proprio piacere», verso che si può leggere anche come 7+11; v. 6, «*Piazza Susa non era a due minuti d'auto*»; vv. 8-9, «*Non ha avuto la guerra, le promesse d'aprile | Krupp scarcerato, la morte di Stalin, Budapest, l'Algeria*»; v. 13, «di me direbbe *che sono l'ultimo predicatore*»; v. 29, «*forse nove lunghi anni di respirare muoversi mangiare?*»),²⁷ da passo ritmico in misure di durata simile (v. 2: 10 di 2a 6a; v. 22: 12 di 2a 4a 6a; v. 25: 12 di 2a 6a 8a; v. 28: 12 di 1a 4a 6a 8a), e da combinazione interversale (vv. 10-11, «*Canta*

26. Per ragioni di spazio non mi posso concentrare sui ritorni fonici, altrettanto incisivi: anch'essi infatti innervano il testo, in forma di assonanza o riduzione timbrica.

27. Oltre come combinazione 11+x o x+11 è possibile leggere i vv. 6 e 8 come alessandrini: così anche i vv. 19 e 24.

sotto la doccia | senza chiedere»). A rinforzare la presenza dell'endecasilla-bo, in più, vi è il settenario, in forma nascosta ai vv. 22, 25, 30 («fiacca sotto controllo», «spaccato in proprietari», «quanto tu sarai sotto»), raddoppiata ai vv. 8, 19, 24, 29, e in combinazione interversale ai vv. 11-12.

Dunque, in un contesto del genere, caratterizzato da una compresenza di eterometria intensa e sottili ricorsività ritmiche e privo di una progettualità metrica forte o di allusioni esplicite, come interpretare incontri vocalici come quelli che si trovano ai vv. 18, 28, 29? Anche qui, come in Cacciatore, opterei per lo iato naturale solo dove mi sembra ci siano poche possibilità di oscillazione secondo il singolo lettore, e cioè al v. 18 tra «che» (monosillabo che frequentemente chiede iato) e «altro». Ma in regime di una metrica di questo tipo, libera da qualsiasi ossequio mensurale alla tradizione, è infernamente complicato dare una risposta univoca: questo verso, dunque, potrebbe essere catalogato sotto una categoria di versi con doppia scansione. Ai vv. 28 e 29, invece, direi che nel sintagma nominale Agg+N («nove anni» e «lunghi anni») la sinalefe andrebbe d'accordo sia con la gerarchia accentuale,²⁸ che privilegia la testa del sintagma («anni»), sia con l'emersione di due settenari (il v. 29 si può leggere anche come 7+11).²⁹

Ancora più lontano dal polo canonico della prosodia si situano poesie quasi del tutto prive di giochi ritmici allusivi, piuttosto numerose nella seconda sezione di *Lotte secondarie* (*La miopia*, 1961-1962). Leggiamo *Strappo*:

L'unico 3 gennaio 1962
 e l'unica notte del 4 gennaio che hai
 se Enrica telefona ch'io vada da lei a me piace
 anche prendere in bocca Freud masticarlo piano
 ore di tennis ricominci Goethe?
 devi ficcarti nel corpo (carne ossa pensieri) che sei
 l'eroe di niente
 quanti brutti film guardati
 quante brutte canzoni incise
 nel cuore ragazzo
 cresceva intanto il futuro
 costruttore d'aeroporti Togni
 alla parola FINE tu non ritorni a casa
 diecimila giorni – se non si rompe prima.

5

10

La testualità insieme fluida e intricata che caratterizza il parlato è il modello linguistico di questa poesia. Si noti inoltre l'assenza di interpunzione, che è invece presente, anche a scopo di frantumazione sintattica, in *Molleondoso* e

28. Rimando a Marotta, Vanelli 2021, p. 194.

29. Va infatti tenuto in considerazione il ruolo attivo che può avere il fantasma della tradizione dietro a certi incontri interverbali: ne ho tenuto conto a proposito di *Uno sguardo di rimando* (prima sezione degli *Strumenti umani* di Sereni) in Piasentini 2023, p. 112.

Rapporti con il fratello minore. Le contorsioni orali qui richiedono un'elocuzione rapida. La velocità elocutiva è un fattore rilevante nella prosodia della poesia contemporanea: gli incontri vocalici ai vv. 2 («e l'unica notte del 4 gennaio che hai», *v. Vv*) e 6 («devi ficcarti nel corpo (carne ossa pensieri) che sei», *v. V*) possono effettivamente venire inglobati in un'unica sillaba.³⁰ Ma l'indice ritmico di queste poesie più che sull'esatta o singola scansione possibile – o sull'allusione a misure convenzionali – ricade su altri piani del testo: i rientri grafici del verso, le inarcature, e la pianificazione del discorso, fitto di arresti e scatti improvvisi.

Abbiamo visto come ci siano diverse distanze e diverse modalità di distanziamento dalla tradizione, anche all'interno dello stesso codice formale (la metrica libera): tant'è che per alcune poesie la frequenza degli endecasillabi ci dice qualcosa di meno rispetto all'analisi degli incontri vocalici, i quali, per essere interpretati, vanno per forza collegati ad altri livelli linguistici. In generale, si può dire che a incidere sul piano ritmico del verso non è più solo il riuso esplicito della tradizione, ossia l'impiego di misure riconoscibilmente classiche, ma anche e soprattutto l'intreccio fra testualità, sintassi (con i suoi punti di contatto con la pragmatica e la fonologia intonativa) e suoni vocalici: e questo intreccio è interno a ogni verso e, insieme, necessariamente interpretabile secondo il contesto.

Vale la pena, allora, ribadire questi ultimi due punti mettendo in relazione singoli versi e testo circostante. Riporto alcuni versi estratti dalle schedature di incontri tra *v* e *Vv* in *Lotte secondarie*.

che il mondo che la notte che io che... (*La paura di perdere piacere*, 22)
 sul lago sono io? (*Bisoccupato*, 3)
 questo rotto biglietto sono io? (*Bisoccupato*, 10)
 e quale luce io sarei la lampada? (*Lux in tenebra*, 4)
 sono dal pescivendolo i pesci io non il leone (*L'aragosta*, 3)
 (sei miope; hai gli occhiali?) (*La miopia*, 13)

Noto subito, ma di passata, che per la maggior parte dei casi si tratta di versi dubbi con una delle due doppie scansioni possibili che dà forma a un endecasillabo o a un settenario. Ma per osservare la funzionalizzazione stilistica degli incontri vocalici, vorrei metterne in evidenza due in particolare, rapportandoli al contesto.

«E quale luce io sarei la lampada?»: qui i due movimenti interrogativi, in realtà, compongono un solo enunciato, come ci suggerisce l'assenza di

³⁰ Ma per il v. 2 qualche dubbio rimane, perché vale il ragionamento fatto sopra per il «che altro» di *Rapporti con il fratello minore* (v. 18). Non sembra esserci sinalefe al v. 3: la focalizzazione a sinistra prevede una messa in rilievo intonativo della frase «ch'io vada da lei», e la *i* atona del pronome si pronuncia naturalmente come *iod* legata all'atona *a* che segue. Inoltre, segnalo che si tratta dello stesso nesso *V + i + v* di cui si è parlato a nota 25.

punteggiatura: è un verso ben rappresentativo direi di certa mimesi stranante del parlato, straniante per motivi specificamente sintattico-intonativi. E se si accetta la spinta oraleggiante che chiede una pausa di rimodulazione fra «luce» e «io», lo iato fra le due parole assesta il verso su un perfetto endecasillabo, con il suo bell'accento di sesta sul pronome personale. Ecco i tre versi precedenti:

La nonna chiede perché i negri sparano non sono contenti?
 non sono contenti
 ma come fare luce?
 e quale luce io sarei la lampada?

La parola beffarda e innervosita del soggetto, beffarda di una generazione (la nonna) e del soggetto stesso in quanto poeta e uomo del suo tempo («io sarei la lampada?»), s'incista in una plurivocità che fluttua dal verso di 18 sillabe (v. 1, analizzabile come 11 + 6) alla coppia settenario-endecasillabo (vv. 3-4). E in fase di interpretazione questo riuso di ritmi tradizionali andrà messo in rapporto con la tematica politica e l'ironia sotto sotto disperata del testo.

Qualcosa di analogo, vale a dire una progettazione sintattico-testuale e ritmica che mima l'andamento franto del discorso, suggerisce uno iato naturale nel verso della *Miopia*. Riporto il periodo in cui s'inserisce questa parentetica:

Baudelaire bisogna,
 tu che insegni l'onestà
 (vita e morte da vivere-morire), ridurre
 ma oltre il tuo libro,
 libero in una stanza e per un uomo, le nostre
 «poesie caratteristiche» nel migliore dei casi
 (sei miope; hai gli occhiali?)
 o di uno spazio dato in un tempo dato.

10

A mio avviso, il v. 13 è senz'altro un settenario, con uno iato che coincide con pausa enunciativa. Misura che occorre a contatto anche nel v. 12, in forma di doppio settenario, e nella prima parte del v. 14 («o di uno spazio dato»): ancora una volta con tinte di un'ironia corrosiva che, per mettere in crisi la lirica stessa (Baudelaire valga come sineddoche della poesia moderna), si serve di misure liriche, come il settenario e l'endecasillabo (si vedano la parentetica al v. 9 e il primo segmento al v. 11). La funzionalizzazione ritmica dell'oralità, unita alla macrofigura dell'ironia, è forse uno dei fattori che Majorino deve aver percepito come innovatori.³¹

31. Così Majorino 1999, p. 4 scrive a proposito de *La miopia*, la sezione di *Lotte secondarie* cui appartiene buona parte delle poesie citate: «Concentrazione e contrazione di più modalità in una pasta insolita, avrebbe potuto, se ricevuta spregiudicatamente (non è avvenuto), suggerire uno stile di chiamata del presente, diverso dalle tradizioni in atto».

3. Conclusioni

Dai due ingrandimenti sui nessi vocalici interverbali in Cacciatore e Majorino si possono trarre alcune considerazioni. Innanzitutto, la fenomenologia della metrica chiusa novecentesca (e oltre) è spesso imperfetta sul piano della misura sillabica, e di questo dovrebbe tenerne conto l'archiviazione dei versi: l'anisosillabismo, se c'è, va mantenuto saldo. Nei casi di metrica libera, bisogna in primo luogo chiarire l'intensità della sregolatezza del singolo testo (o sezione o libro), giusta la natura graduata di ogni liberazione. Un criterio extralinguistico per dirimere certi dubbi scansionali è quello della pressione di modelli ritmici o versali tradizionali, lo si è visto per certe sinalefi di Majorino: in alcuni casi, i nessi vocalici danno (o alludono a) durate o ritmi canonici, e di caso in caso ciò può assumere un significato stilistico diverso. Un parametro – questo sì – linguistico altrettanto decisivo è poi la relazione stretta fra il singolo verso e il contesto enunciativo in cui è inserito: l'ironia del parlato di Majorino, ad esempio, può sia allontanarsi dalla tradizione sia entrarci in contatto, stridendo. Il richiamo sempre più forte della lingua naturale, comunque, sembra far sì che si possano accogliere più spesso iati naturali laddove in contesti di metrica chiusa o tradizionale vigerebbe il principio di periodicità: nei due libri di Cacciatore e Majorino analizzati è così in particolare per gli incontri di tipo *V v, Vv v, e v Vv*. È evidente che sono versi più facilmente oggetto di un commento stilistico caso per caso. La grammatica del verso contemporaneo rende oltremodo complesso e variegato l'impiego delle figure della sinalefe e della dialefe, poiché dietro di esse si accampano la pausa e lo iato, che dipendono in buona sostanza da fattori pragmatici. È anche per questa subordinazione alla singola interpretazione sintattico-intonativa che vi possono essere versi con doppia (o molteplice) scansione: per delineare una tipologia degli incontri vocalici, però, bisogna ancora indagare più a fondo e più estesamente.

Riferimenti bibliografici

- Beltrami 1991 = Pietro Giovanni B., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2015 (I ed. 1991).
- Cacciatore 2003 = Edoardo C., *Tutte le poesie*, a cura e con presentazione di G. Patrizi, Lecce, Manni.
- Caproni 1998 = Giorgio C., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori.
- Cavallin i.c.p. = Ilaria C., *Inarcatura, specchio e trottola della realtà poetica cacciatoriana*, relazione al convegno *Col / favore della Musa. Teorie e prassi dell'inarcatura nel Novecento*, Università degli Studi di Padova, 29-30 maggio 2025, in corso di pubblicazione.

- Cortellessa 1997 = Andrea C., *In favore di un testo onnivago, energetico: e trānsile, «il verri»*, 4-5 (1997), pp. 183-91.
- Cortellessa 2000 = Andrea C., *Il pensiero della poesia. Per una “funzione Cacciatore”, «l’immaginazione»*, 164 (2000), pp. 18-21.
- Dal Bianco 2007 = Stefano D. B., *L’endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini.
- Fusco 2008 = Florinda F., *Verso il libro. Scrittura e pensiero in Edoardo Cacciatore*, presentazione di G. Patrizi, Bari, Graphis.
- Giovannetti, Lavezzi 2010 = Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Giuliani 1957 = Alfredo G., *Edoardo Cacciatore: La Restituzione*, Vallecchi, Firenze, 1965, «il verri», 3 (primavera 1957), pp. 87-94.
- Inglese, Jemma *et al.* 2000 = Åkusma. *Forme della poesia contemporanea*, a cura di Andrea I., Salvatore J., Fabrizio Lombardo, Giuliano Mesa, Gian Paolo Renello, e Massimo Rizzante, Fossombrone, Metauro.
- Ottонieri 1997 = Tommaso O., *Ricordo di Edoardo Cacciatore*, «Poesia», 102 (1997), pp. 21-28.
- Majorino 1999 = Giancarlo M., *Autoantologia*, Milano, Garzanti.
- Marotta, Vanelli 2021 = Giovanna M., Laura V., *Fonologia e prosodia dell’italiano*, Roma, Carocci.
- Menichetti 1984 = Aldo M., *Sulla figura di sinalefe/dialefe nel “Canzoniere” di Petrarca: l’incontro fra nessi bivocalici finali e vocale iniziale della parola seguente*, «Studi petrarcheschi», n.s., I (1984), pp. 39-50 (poi in Id., *Saggi metrici*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 141-53).
- Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Nespor 1993 = Marina N., *Fonologia*, Bologna, il Mulino.
- Piasentini 2023 = Andrea P., «*La forma desiderata. Temporalità, ritmo e sintassi negli Strumenti umani e in Stella variabile*» di Vittorio Sereni, Pisa, Pacini.
- Pralorar 2011 = Marco P., *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Soldani 2018 = Arnaldo S., *Indagini sulla prosodia del verso italiano*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, pp. 11-31.
- Tonelli 2000 = Natascia T., *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS.
- Villa 2023 = Marco V., *La canzone antica nel Novecento: forme e fortuna*, «Stilistica e metrica italiana», XXIII (2023), pp. 321-41.

La tradizione del Novecento nella metrica italiana del Duemila.

Appunti sulla versificazione

MARCO VILLA
Università degli Studi di Siena

L'idea di partenza per la relazione orale alla base di questo contributo era stata quella di effettuare una ricognizione ad ampio spettro sulla metrica italiana degli ultimi decenni, con particolare attenzione agli anni Duemila¹ e con lo scopo di individuare alcune categorie utili alla comprensione di un macro-organismo assai complesso e cangiante. Dovendo trasferire in forma scritta quelle considerazioni, ho preferito, anche per semplici ragioni di spazio, sacrificare l'estensione della panoramica per potermi concentrare sull'aspetto che, durante l'indagine, mi aveva colpito per primo e in qualche modo più degli altri. Tutti quei fenomeni di innovazione più o meno radicale, di metrica esplosa, di informale che porta versi e prosa a un grado di indistinzione che nemmeno gli sperimentatori secondo-novecenteschi avevano raggiunto, oppure, su un altro versante, quelle soluzioni procedurali magari ispirate dalle più recenti novità tecnologiche, erano dati ampiamente attesi. Non che, d'altra parte, mi aspettassi un'assenza pressoché totale della tradizione; a non essere troppo scontata, credo, è però una sua presenza così forte e vitale. Non mi riferisco tanto alle sue manifestazioni più smaccate, con ritorni dell'isosillabismo, di schemi rimici regolari e in generale delle forme chiuse, né alla più estrema di queste manifestazioni, quel neometricismo che con la tradizione metrica instaura un rapporto *sui generis* e per così dire terminale,² e che del resto negli ultimi anni pare decisamente in ritirata. Parlo piuttosto dell'abbondanza di elementi di continuità riscontrati, sul piano anzitutto ritmico-prosodico, nella metrica italiana tardonovecentesca e del Duemila con la tradizione del Novecento, vale a dire, dal punto di vista metrico, con la tradizione del verso libero istituzionalizzato.³

1. La schedatura non aveva, e non ha, pretese di completezza, del resto impossibile. Il *corpus* dell'analisi comprende gli autori e le autrici principali, grossomodo nati/e tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, che fanno parte di un canone (se si può già parlare in questi termini) oggi sufficientemente condiviso relativamente alla poesia italiana dell'estremo contemporaneo.

2. Sul neometricismo e sul suo rapporto con la tradizione si vedano, tra gli altri, Grosser 2012, Dal Bianco 2013, Afribo 2017.

3. Naturalmente, in questa sede non sarà possibile rendere conto di tutte le linee di continuità. Anche tenendosi, come si farà qui, alla versificazione, e quindi escludendo altri piani che pure sarebbero fecondissimi come la rima, lo strofismo o il rapporto fra metro e sintassi,

<marco.villa2@unisi.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. III-126

Più nello specifico, mi sembra che il troncone principale – almeno per peso quantitativo – della metrica italiana di oggi sia costituito da una metrica ancora classicistico-moderna. Utilizzo questa categoria (per la quale si veda Mazzoni 2005)⁴ per indicare quell'atteggiamento in senso lato riformista che attraversa la poesia contemporanea e che consiste nell'adottare una metrica aperta al versoliberismo e alle novità portate dalla rivoluzione esplosa all'inizio del Novecento, mantenendo però un rapporto saldo con la tradizione metrica pre-novecentesca e con le sue istituzioni (versi consacrati, rime, strutture strofiche). È la metrica di quei poeti e di quelle poetesse che, pur in modi diversissimi, sanno che le forme della tradizione non sono più riproponibili tali e quali, e allora le ripresentano in modo scorciato, imperfetto, obliquo, allusivo, così salvandole nella modernità. Come esempio chiarificatore e paradigmatico di metrica classicistico-moderna si può prendere Montale, in particolare quello delle prime tre raccolte, con la versificazione anisosillabica ma largamente imperniata sull'endecasillabo (magari proprio nelle varianti novecentesche, crescenti, calanti o ad accentazione anomala) e sul settenario, le trame foniche dissimulate ma intense, le strutture strofiche quasi sempre imperfette ma spesso allusive a regolarità ed eventualmente a forme metriche tradizionali.

Ora, ci sono poeti e poetesse, fin dentro il Duemila, che più manifestamente seguono la linea metrica dei Montale e dei Sereni, dei Luzi e dei Raboni. Il nome più scontato è Fabio Pusterla, mentre se si guarda alle generazioni successive il campione è Massimo Gezzi (ma non è certo il solo: basti vedere il primo Andrea Inglese o il Guido Mazzoni dei *Mondi*, o ancora Paolo Macca-ri). Porto un esempio di Gezzi (da *Sempre mondo*, 2022; il corsivo è del testo):

Scendere con la memoria	1 7
le grondaie che singhiozzano,	3 7
se la neve si scioglie e poco prima	3 6 10
ancora filava a respiri	2 5 8
e abbracci stretti. Arrendersi, sì:	5 2 4 6 9
abbattere le chiuse e lasciar scorrere	2 6 10
qui dentro il calore	2 5

qualcosa gioco-forza dovrà rimanere fuori. La metrica di fine Novecento e Duemila, per esempio, prosegue la tradizione novecentesca nell'impiego variamente declinato e ricco di sviluppi del verso breve (mi permetto il rimando a Villa 2024), ma anche, viceversa, del verso lungo e lunghissimo, tendente al sesquipedale, tra esigenze narrative e aperture all'informale.

4. Mazzoni si riferisce a una «continuità dinamica e dialettica, che tiene conto di quanto siano cambiate le abitudini dei poeti dopo il trionfo del talento individuale, e che salva lo spirito della tradizione riscrivendone la lettera, senza abbandonarsi ad atteggiamenti nostalgici» (p. 188). Quella classicistico-moderna è una metrica – Mazzoni sta parlando di Montale, ma il discorso è paradigmatico – che «riprende o allude a versi e schemi tradizionali senza traccia d'ironia o di arcaismo esibito, e dunque senza presupporre una frattura incomponibile fra presente e passato» (*ibid.*).

dei corpi avvinghiati nelle nostre	2 5 9
interminabili sconfitte (<i>is this</i> ,	4 8 10
dice un quadro di parole cancellate,	10 1 3 7 11
<i>is this the life you wanted to live?</i>).	2 4 6 9
Ma se sono sconfitte perlomeno	3 6 10
fanno polvere, rovinano: se li apri	3 7 11
a decenni di distanza certi armadi	3 7 11
<u>dischiudono</u> tesori.	15 2 6
Basta il tempo per <u>rendere</u> infinita	1 3 6 10
la storia <u>trascurabile</u> di ognuno.	2 6 10
Che ovvia e <u>insopportabile</u> sciocchezza:	2 6 10
basta il tempo.	1 3

La prima cosa che salta all'occhio, sul piano della versificazione, è il ruolo fondamentale svolto dall'endecasillabo, sia perché è la misura più diffusa nel testo, sia perché nell'ampia zona centrale si compagina con decasillabi e dodecasillabi facilmente interpretabili come endecasillabi ipometri e ipermetri. Di fatto, dopo un attacco oscillante, con misure che non verranno più riprese (ottonari, novenario, senario),⁵ il testo prosegue lungo i binari di una forte, ancorché allusiva, riconoscibilità tradizionale, ulteriormente marcata nel finale, corrispondente al momento gnomico della poesia. Lì si ha un addensamento degli endecasillabi (è l'unica volta che un verso si ripete per tre volte consecutive), e proprio in corrispondenza di questo addensamento si nota uno stilema tipico della tradizione del Novecento, dannunziano e poi montaliano e da lì riusato spesso nella seconda metà del secolo, ossia la sdruciolatura sotto ictus di 6a, peraltro ulteriormente rilevata dalla rima interna *trascurabile* : *insopportabile*, e anticipata dal settenario che precede la serie endecasillabica (creando così un'uscita identica per quattro versi consecutivi).

Dalla generazione precedente prendo invece una poesia di Antonella Anedda – e non una qualunque, visto che si tratta della poesia proemiale di *Notti di pace occidentale* (1999) ed è tra i testi più citati dell'autrice:

Vedo dal buio	1 4
come dal più radioso dei balconi.	1 6 10
Il corpo è la scure: si abbatte sulla luce	2 5 + 2 6
scostandola in silenzio	2 6
fino al varco più nudo – al nero	5 3 6 8
di un tempo che compone	2 6

5. Almeno non esplicitamente. I richiami ai versi incipitari sono più sottili: l'andamento trocaico degli ottonari torna nei frequenti dodecasillabi/endecasillabi ipermetri di 3a 7a 11a (e volendo un mezzo ottonario è il quadrisillabo conclusivo, con un minimo effetto di circolarità), mentre il ritmo dattilico del novenario (pascoliano; altro verso tipicamente novecentesco) e del senario riecheggia nel v. 8, decasillabo/endecasillabo ipometro, e nel profilo anapestico di vari endecasillabi (vv. 3, 12 e 16).

nello spazio battuto dai miei piedi	3 6 10
una terra lentissima	3 6 +
- promessa.	2 = 3 6 10

Anche qui siamo in territori di grande riconoscibilità metrica, al di là delle oscillazioni e delle sprezzature. Si può dire che l'endecasillabo è il principio versale che organizza l'intera struttura metrica del testo, benché a rigore di endecasillabi veri e propri ce ne siano solo due (vv. 2 e 7). Ma i suoi costituenti tradizionali, il quinario (v. 1) e soprattutto il settenario (vv. 4, 6, 8) tramano tutta la poesia. Gli unici versi che deviano dalle tre misure auree sono un tredecasillabo (v. 3), un novenario (v. 5) e un trisillabo (v. 9). Ma il novenario ha ritmo endecasillabico, e nel tredecasillabo la sintassi rende facilmente riconoscibile un altro settenario («si abbatte sulla luce»). Il trisillabo, infine, si lega altrettanto naturalmente, in quanto secondo attributo di «terra», al settenario precedente a formare un perfetto endecasillabo interversale in chiusura. Tra l'altro, a livello ritmico, c'è una tendenza all'uniformazione particolarmente attiva proprio quando intervengono le deviazioni: il settenario incistato nel v. 3 richiama gli altri per affinità prosodica (anche i vv. 4 e 6 sono accentati su 2a e 6a); l'endecasillabo interversale ha lo stesso profilo ritmico dell'endecasillabo perfettamente regolare che lo precede; lo stesso novenario anticipa, con il suo attacco anapestico, il ritmo dei due endecasillabi finali. Benché non rientri nel *focus* principale di questo articolo, segnalo rapidamente il lavoro sulle corrispondenze foniche, intenso e dissimulato come da miglior tradizione classicistico-moderna. Si vedano almeno la disseminazione della /u/ dal primo *buio*: *scure, luce* (assonanza interna), *nudo, battuto* (ancora assonanza); la rima imperfetta *balconi : compone*; la consonanza rilevatissima anche per posizione tra *lentissima* e *promessa*, e in generale le allitterazioni dell'ultimo endecasillabo interversale.

Un altro modo, simile ma non coincidente e forse più sostanziale, che ha la memoria tradizionale di agire in un contesto metricamente libero si manifesta in questa poesia di Stefano Dal Bianco (scelto da *Paradiso*, 2024, ma le raccolte precedenti offrono diversi esempi paragonabili):

Non ha secondi fini la luce del tramonto	2 4 6 + 2 6
quando si aspetta che la nostra ombra	1 4 8 10
copra la valle per intero, ed è a metà	1 4 8 10 12
che avanza inesorabile	2 6
mentre alle nostre spalle il sole cala e mette pace. 5	1 4 6 8 10 12 14
Ormai manca pochissimo	2 3 6
ed è già pronto il geco sul lampione ancora spento.	2 4 6 10 12 14
Quando si accenderà sarà la sera	1 6 8 10
e l'ombra nostra si confonderà	2 4 6 10
con tutto il resto 10	2 4
sotto un azzurro quasi ancora chiaro.	1 4 6 8 10

Qui non è tanto una questione di misure, benché il terzetto endecasillabo-settenario-quinario sia ben rappresentato, quanto piuttosto dell'insistenza con cui a venire accentate sono le sedi pari del verso, ossia le sedi tradizionalmente deputate nell'endecasillabo e in generale negli imparisillabi.⁶ Lo si vede anche, e soprattutto, nei vv. 3, 5, 7: sono versi lunghi, che esorbitano da misure tradizionali e che potrebbero pure essere letti come versi composti⁷ (endecasillabo + coda, almeno gli ultimi due), ma che proprio in virtù della loro lunghezza fanno sentire al massimo grado la regolarità perfetta del ritmo giambico, che in casi simili risulta più pertinente della riconoscibilità mensurale. Il ritmo giambico, il ritmo più naturale della lingua italiana e il ritmo per eccellenza dei versi aurei della nostra tradizione, innerva dall'inizio alla fine questa poesia contribuendo in modo decisivo all'effetto psicologico di serenità, di calma quasi estatica che questi versi generano sul piano del senso (emblematico, fra tutti, il v. 5). Ne consegue un'interferenza tra questo ritmo lento e assorto, portato da una versificazione ad alta densità accentuale e ricca di tradizione senza farlo troppo vedere, e una lingua naturale, piana, a tratti colloquiale.⁸

Naturalmente, proprio per l'elasticità della categoria e per l'impressionante varietà di soluzioni che permettono, i due poli del binomio, quello classificistico e quello moderno, possono attirare in gradi differenti le esperienze metriche. Si ha uno spettro, insomma, che idealmente può andare da questa poesia dell'ultima Bre (da *Le campane*, 2022):

C'è una forza che tiene e ha una forza	3 6 8 10
che tira avanti come un animale	2 4 6 10
non chiede niente e si prolunga buia	2 4 8 10
nel suo buio venire in mezzo al mondo	3 6 8 10
travolge tutto dalle sue radici	5 2 4 8 10
via dalla memoria di qualcuno	1 6 10 (0 1 5 9)

6. Fa eccezione qualche attacco in battere (ma alcuni degli *ictus* sulla prima sede sono relativamente deboli) e l'*ictus* di 3a del v. 6, che determina un classico scontro d'arsi con clausola esametrica ma qui come messa in sordina, perché collocata in un settenario invece che nell'endecasillabo e perché l'uscita sdruciolata del verso compromette la percezione della tradizionale sequenza dattilo + trocheo (creando una corrispondenza con l'altro settenario del testo, ugualmente sdruciolato).

7. Senza contare le altre possibili ricomposizioni, anch'esse tipicamente novecentesche. Si veda per esempio l'endecasillabo introversale, sempre con andamento giambico, tra i vv. 3-4, orientato dall'unica pausa sintattica all'interno di un verso di tutta la poesia: «copra la valle per intero, [ed è a metà l'che avanza inesorabile]».

8. Al più increspata da alcune lievi inversioni, come «l'ombra nostra» (v. 9) e «quasi ancora chiaro» (v. 11), che nel contesto risultano comunque per nulla artificiose e che promuovono sotto *ictus* elementi più deboli rispetto all'ordine non marcato, contribuendo al rallentamento ritmico di cui si è detto. In generali l'interferenza tra un'elaborazione metrico-ritmica tanto intensa quanto dissimulata e una lingua colloquiale, vicina al grado zero, è uno dei tratti fondamentali della poesia di Dal Bianco: si vedano a questo proposito gli autocommenti d'autore (Dal Bianco 2013 e 2024).

puntando oltre, verso più nessuno	2 4 8 10
averla dentro leva da se stessi	2 4 6 10
come va via da te quello che dici.	4 6-7 10

a questa di Gilda Policastro (da *La distinzione*, 2023):

Esce dal tetto, la trave
 Esce di casa, Giovanna
 una tonnellata secca sul cranio
 espianto e responsabilità:
 1) Le travi non cadono
 quando il tetto è bien fait 5
 2) La tromba d'aria (turbine o tornado)
 si associa a temporali violentissimi
 (supercelle) generando venti fino a 500 km/h
 Ma è dentro Giovanna, 10
 ciao mamma,
 e la trave che vortica
 è pallina
 Non esce quel numero,
 nessuno lo estrae: scegli te 15
 la statistica, il numero che sei
 quando a decidere è l'ultimo crunch
 1 - (probabilità che non esce in nessuno dei 10 tiri)=
 $1 - (36/37)^{10} \sim 24\%$

Ci sta. 20

Nel caso di Bre il polo classicistico è avvicinato al massimo grado, cosa che non stupisce per una poetessa che si forma nella scuola romana degli anni Ottanta.⁹ Non c'è solo la presenza esclusiva dell'endecasillabo, ma anche la riduzione ritmica (insistenza del profilo di 4a 8a, ritorno sia di quello anapestico che di quello di 2a 4a 6a), l'equilibrio del gioco, pur variato, sui quattro *ictus*, lo scontro d'arsi in 6a-7a nel finale.¹⁰ Lontanissima da ogni classicismo è invece Policastro, che però mostra in questa poesia la sua peculiare anima metrica, quella cioè di una poetessa effettivamente “plurilingue”, che vive nella tradizione lirica alto-tragica di Leopardi, Montale e De Angelis così come in quella (post-)neoavanguardistica di Sanguineti, Balestrini e delle

9. E un discorso in parte simile, infatti, vale per il romano Claudio Damiani.

10. Non è un caso che questa poesia sia tratta dall'ultimo libro di Bre. È rilevabile una tendenza regolarizzante che si rafforza progressivamente nella fase tarda e che accomuna Bre all'esperienza di altri autori: vale per esempio per Valerio Magrelli o per il già citato Pusterla, che nelle ultime raccolte arrivano a farsi tentare da forme chiuse o quasi-chiuse, senza per questo irrigidirsi nel neometrico (benché eventualmente un influsso indiretto del neometricismo possa esserci stato: vd. Afribo 2017, pp. 91-95). Ma anche senza arrivare a tanto un'evoluzione del genere è conosciuta, caso emblematico, dal per nulla classicistico De Angelis (si veda sotto).

scritture di ricerca odierne. Così si possono avere testi con versi abnormi, come qui i vv. 9, 18 e 19, e insieme elementi regolarizzanti in senso tradizionale o comunque di compattamento rispetto alle spinte informali: in questo caso, nell'ordine, *incipit* con coppia isoritmica e anaforica di ottonari dattilici, seguita da un endecasillabo anomalo ma con identica uscita dattilica, due endecasillabi perfetti (uno anche iper-marcato dall'allitterazione) ai vv. 7-8, endecasillabo interversale ai vv. 12-13 («e la trave che vortica l'è pallina») e nuova coppia di endecasillabi ai vv. 16-17. Ma poi il testo è attraversato da un ritmo dattilico-anapestico alquanto marcato, avviato dai due ottonari e poi riaffiorante nei versi successivi, fino alla fine: si vedano i vv. 5-6 (senario dattilico seguito da settenario anapestico) e soprattutto la sequenza dal v. 10 al v. 17 (senario dattilico, che con il trisillabo «ciaò mamma» farebbe un nove-nario pascoliano perfetto, peraltro con assonanza «ironica» *Giovanna : mamma*; settenario anapestico seguito dal piede anapestico puro «è pallina»; altro senario dattilico il cui attacco si ripete poi al v. 15; endecasillabo anapestico seguito da un endecasillabo di nuovo dattilico).¹¹

In effetti, un'altra caratteristica tipica della tradizione metrica del Novecento è la nuova funzione che vi assumeva il ritmo, in particolare quando una certa ricorsività ritmica fungeva da fattore di compattamento e uniformazione in sequenze svarianti quanto a misura. L'esempio visto sopra da *Paradiso* di Dal Bianco è eloquente, ma il fenomeno caratterizza anche esperienze molto meno classicistiche (o classicistico-moderne), come è appunto quella di Policastro. Si veda ora questa poesia, da un'autrice meno nota ma meritevole senz'altro di recupero, Cristina Annino.¹² Cito da *Anatomie in fuga* (2016), che raccoglie molta della sua produzione precedente:

A letto mise gli occhiali	2 4 7
sembrando i suoi morti. Tutti insieme	2 5 7 9
li aveva davanti e col corpo	2 5 8
faceva un'impresa; respirando	2 5 9
pareva un ciclope. Caverna, quell'odore	5 2 5 8 12
marsiglia sapone o che so.	2 5 8
Cantava con stecche di lenti, due mari	2 5 8 11
strambi in tazzine, si raccomandava	1 4 6 10
di non crepare presto «o vuoi che	2 4 6 8 (?)
per questo prima, scavalchi	10 2 4 7
montagne?».	2
Trattava Dio alla pari.	2 4 6

11. A margine segnalo un altro stilema portatore di un principio d'ordine, ossia il verso brevissimo (e in questo caso monostrofico) in *explicit*, che spesso in Policastro si contrappone ai versi precedenti, tutti più lunghi, fungendo da marcatore di chiusura.

12. Recupero già in atto, fortunatamente: si veda soprattutto il volume collettivo curato da Castiglione, Ortore 2024.

A livello di misure c'è poca riconoscibilità, tranne per il settenario isolato nella chiusa. Ma a creare una ricorsività forte è l'attacco con ritmo ternario, di 2a 5a, eventualmente prolungato nel tipico anfibraco triplicato (questo si tradizionale) di 2a 5a 8a, che unisce i versi dal 2 al 7 e che in qualche modo si riverbera sull'attacco dattilico dell'unico (pseudo-)endecasillabo («strambi in tazzine, si raccomandava», v. 8). Dopodiché segue una serie di nuovo uniformata dall'attacco questa volta giambico, ma sempre, come in praticamente tutta la poesia, con primo *ictus* di 2a (il «non» del v. 9 è accentato per inerzia verticale).¹³ Questa tendenziale regolarità ritmica, oltre a fare da contrappeso a un anisosillabismo quasi del tutto privo di appigli tradizionali, compensa in parte anche lo squilibrio protratto fra metro e sintassi e, su un altro piano, la debole coerenza semantica del discorso.

Un altro esempio notevole di compattamento attraverso il ritmo riguarda il poeta che più di tutti, tra fine Novecento e Duemila, ha rifiutato e polemizzato con la tradizione classicistico-moderna, ossia Marco Giovenale. In particolare, in certe zone della sua produzione in versi (soprattutto *Criterio dei vetri*, o *Delvaux*), Giovenale punta molto sul ritmo giambico-trocaico, anche per una sua predilezione per i bisillabi, da mettere forse in relazione alla volontà di manipolare il linguaggio estraendone e rifunzionalizzandone i mattoni minimi. Cito un paio di sequenze da *Criterio dei vetri* (2007):¹⁴

sì, d'accordo, lama e minima	1 3 5 7
né argento, trema, scegli: varia	2 4 6 8
pure nelle forme logiche,	1 5 7
del vento, della corte.	2 6
non te ne vorranno i vivi	1 5 7
vasi, scale: e contromuro:	1 3 7
[...]	

*

[...]

passati troppi giorni pochi anni.	2 4 6 8 10
-----------------------------------	------------

diversamente lei con l'autoscatto	4 6 10
si riprende accanto al vaso circolare	3 5 7 11

¹³. È probabilmente l'inerzia dell'attacco versale di 2a e specialmente con piede anfibraco che determina la spezzatura dell'endecasillabo «per questo prima, scavalchi | montagne?», dove anzi la collocazione di un anfibraco puro in chiusura di strofa rileva al massimo grado il procedimento prosodico strutturante la poesia.

¹⁴. Ma altre raccolte rispondono altrettanto bene all'appello. Si veda questa sequenza trocaica allitterante da *In rebus* (2012): «varo vero, vetri, veste, varice», poi proseguita dal ritmo del verso successivo: «(cicatrice, taglio cieco)».

con le anguille blu cobalto al fondo stampato, emulsione – solo in nero.	3 5 7 9 2 5 7 9
non è chiaro cosa prenda a dire. [...]	3 5 7 9

Al limite di questo fenomeno di uniformazione prosodica stanno i casi, anch'essi ben presenti nel Novecento, in cui il ritmo diventa il principio strutturante di tutto il testo, nella forma di una cellula prosodica fissa che viene ripetuta e ricombinata in sequenze variabili sul piano mensurale.

Qualcosa del genere accade nei *Camminatori* (2013) di Italo Testa, anche se in questo caso si crea un contrappunto tra la scansione rigidamente giambica e il peso dato alla cellula dattilica delle sdrucciole. In ogni caso, l'ossessiva iterazione ritmica mima efficacemente l'incendere automatizzato e asfittico dei camminatori del titolo:

<i>camminano</i>	2
<i>rasenti ai muri</i>	2 4
<i>sugli autobus</i>	2
<i>si siedono</i> tra i primi	2 6
<i>non parlano</i>	5 2
<i>tenendosi</i> le mani	2 6
<i>si voltano</i>	2
di scatto a un tratto	2 4
<i>ti guardano</i>	2
<i>gli occhi grigi</i>	10 2 4
<i>campeggiano</i>	2
<i>poi scartano</i> di lato	2 6
<i>si alzano</i>	2
serrando i pugni	2 4
<i>e scendono</i>	15 2

Uno dei casi più emblematici di questa strutturazione ritmica del testo è comunque quello di Lorenzo Carlucci, che punta invece su un ritmo marcatamente e spesso ossessivamente anapestico-dattilico¹⁵ per contenere le numerose spinte centrifughe (logiche, sintattiche, immaginative, di registro) che caratterizzano la sua poesia. Un esempio da *La Comunità Assoluta* (2008):

Unità di virtute e di canto!	3 6 9
Una attesa leggera tra rami di piante:	3 6 9 12
si spegne una sera più bionda.	2 5 8

15. E varrà la pena sottolineare che quella della valorizzazione dei ritmi ternari, dattilici e anapestici, è una linea fondamentale della tradizione del Novecento, che parte da Pascoli e D'Annunzio (con anticipazioni nell'esametro carducciano) e attraversa tutto il secolo (vd. Giovannetti, Lavezzi 2010, pp. 59 e 211-16).

Ora va', ne ho abbastanza, va' via		3 6 9
ne ho abbastanza di stare in ginocchio	5	3 6 9
sul rogo del mondo.		2 5
Non voglio mentire mai più		2 5 8
alla stagione che cade		(1) 4 7
non voglio aspettare in ginocchio		2 5 8
che la sera si spenga.	10	3 6
Non voglio ascoltare parole.		2 5 8
Unità di virtute e di canto!		3 6 9
Non voglio in ginocchio mai più		2 5 8
soffocare.		3

Ovviamente, in casi del genere si esce dalla tradizione strettamente classico-moderna, perché questa regolarità ritmica così marcata, questa ripetitività così spiatellata, questa monotonia anche, sono state caratteristiche della versificazione di figure più defilate rispetto alla linea (supposta) centrale del canone novecentesco: penso naturalmente alla poesia "comica" di un Palazzeschi o a quella "narrativa" di un Pavese. Però, appunto, si tratta di una strategia adottata da diversi poeti del ventesimo secolo, di un altro elemento di continuità, e dunque di un'altra dimostrazione del fatto che alcune delle innovazioni metriche novecentesche sono ancora produttive, possono generare nuova poesia, nuove configurazioni diverse a partire dalla stessa matrice.

Vorrei concludere il percorso con un approfondimento sull'endecasillabo, la cui importanza fin dentro il Duemila è ampiamente dimostrata da quanto visto finora. Sbilanciandosi un po' di più, si potrebbe affermare che l'endecasillabo rimane la singola tipologia versale più importante nella metrica italiana, nonostante l'ovvia, enorme perdita di peso relativo rispetto alla tradizione premoderna – e questo è un altro aspetto di continuità con quanto accadeva nel Novecento pieno. Ora, al di là della comunque notevole diffusione quantitativa,¹⁶ mi interessava sottolineare il fatto che l'endecasillabo viene spesso e volentieri usato, dai poeti e dalle poetesse di oggi, con modalità simili a quelle novecentesche. In particolare, all'interno di contesti metricamente svariati, permane quella tendenza alla specializzazione che già aveva rilevato

16. A questo proposito va ricordata, dal manuale di Giovannetti e Lavezzi (2010, p. 233), l'ipotesi più che condivisibile per cui «fuori da poetiche neometriche in accezione forte (capaci di recuperare integralmente le norme tradizionali), l'odierna percezione dell'endecasillabo comporta una sua valorizzazione anche visiva, e che questa autorizza una gestione sillabicamente elastica (dalle nove-dieci alle quattordici sillabe)». Per evidenza esemplificativa qui ho tenuto conto degli endecasillabi "puri" (al limite iper- o ipometri), ma è vero che proprio nella percezione della lettura molte sequenze che si aggirano intorno alla misura di undici sillabe, pur non coincidendovi mai o quasi mai, lasciano sentire l'endecasillabo (percezione ovviamente autorizzata e allenata dalla tradizione del Novecento: basti pensare all'esperienza di Pasolini, per dirne solo uno). Sull'endecasillabo nel secondo Novecento vd. anche Scarpa 2011.

Mengaldo (1991),¹⁷ specializzazione topica (endecasillabo collocato in posizioni forti e rilevate, in particolare *incipit* o *explicit*, ma anche per esempio in strofe di un solo verso) e/o specializzazione funzionale (endecasillabo che sostiene i momenti di verticalizzazione del discorso, o che magari corrisponde a sentenze o comunque contiene affermazioni decisive sul piano semantico).

I casi si sprecano, anche da metriche che con la tradizione classicistico-moderna hanno poco o nulla a che vedere. La versificazione fatta per lo più di misure brevi e brevissime di Laura Pugno, per esempio, si apre ad allungamenti strategici spesso coincidenti con l'endecasillabo, come in questa poesia da *I legni* (2018), con specializzazione sia posizionale (*explicit*) sia funzionale (sentenza che racchiude il senso del testo), il tutto ulteriormente rafforzato dall'accoppiata, di marca tradizionale, con il settenario, che l'endecasillabo finale riprende ed espande:

ritroverai la tua casa
sparsa tra gli alberi
il letto nel legno di ulivo,
il resto
così profondamente nel bosco

5

stracci di abiti bianchi
tra i rami

improvvisamente, germogli di verde, verdeazzurro
come acqua

sopra quanto è distrutto
sopra quanto è distrutto lo splendore –

10

In ambito più classicistico, si veda questo bell'endecasillabo *fusé* di Gian Mario Villalta (da *Vedere al buio*, 2007), unico in tutta la poesia, che spicca non solo per la concentrazione di senso ma anche per il rallentamento ritmico che produce (cinque *ictus* con andamento giambico di 1a 4a 6a 8a 10a, allitterazioni della /f/ e del nesso vocale + nasale, semantica di «lenti»):

Posso aggiungere solo che incontro
sullo stradone ogni mattina
i pioppi, e uno per uno
fogliano lenti e insieme fanno il tempo.
Ogni giorno anche loro cambiano,
li indovino nel verde più intenso

5

¹⁷ Non solo specializzazione, comunque: come visto sopra, ci sono un po' tutte le possibilità novecentesche dell'endecasillabo, dagli endecasillabi incistati in versi più lunghi a endecasillabi intversuali, da endecasillabi ipometri e ipermetri a endecasillabi con accentazioni non canoniche.

(vorrei fermarmi, guardarli uno per uno)
e quando ritorno, ogni giorno, nell'altro senso,
li perdo – e allora penso: passano.

L'esemplificazione potrebbe continuare a lungo, ma per chiudere il discorso vorrei soffermarmi su due autori tra loro diversissimi. Il primo è Milo De Angelis. Nella sua fase iniziale e media, De Angelis non spicca certo per l'uso dell'endecasillabo. Non che questo verso manchi del tutto, ma, come ha mostrato Afribo (2017, pp. 104-5), di endecasillabi nella sua poesia ce ne sono relativamente pochi e, quando ci sono, compaiono magari con accentazioni non canoniche; nei rarissimi casi, poi, in cui se ne diano due consecutivi, viene sistematicamente evitata l'isoritmia. In sostanza, se l'endecasillabo c'è, è l'eccezione, si cerca di non farlo sentire. Le cose cambiano nell'ultimo De Angelis, con *Incontri e agguati* (2015) e *Linea intera linea spezzata* (2021). Qui, intanto, il verso aureo acquista più spazio in generale; ma poi non mancano coppie di endecasillabi e persino coppie isoritmiche, conformemente a una tendenza della poesia deangelisiana, avviata già con *Biografia sommaria* (1999), a non rifuggire soluzioni più cantabili. Due esempi da *Incontri e agguati*, dove si può vedere come l'anafora contribuisca a rafforzare la ripetizione ritmica:

<i>nessuno</i> ti ha frugata in tutto il corpo	2 6 10
<i>nessuno</i> ha cominciato così presto	2 6 10
<i>Solo tu</i> puoi salvarmi, <i>solo tu</i>	3 6 10
con un tiro all'incrocio prodigioso.	3 6 10

Il secondo esempio, inoltre, è un distico a sé stante, e chiude la poesia: insomma all'endecasillabo è dato il massimo rilievo. La specializzazione posizionale è in effetti un'altra caratteristica dell'endecasillabo di questo De Angelis, e soprattutto in *explicit* non mancano configurazioni tradizionali. Per esempio, la poesia proemiale di *Linea intera linea spezzata*, *Nemini*, si chiude così:

[...] Tutto è come sempre
ma non è di questa terra e con il palmo della mano
pulisci il vetro dal vapore, scruti gli spettri che corrono
sulle rotaie e quando sorridi a lei vestita di amaranto
che scende in fretta i due scalini, *fai con la mano un gesto*
che sembrava un saluto ma è un addio.

I versi lunghi si contraggono in un endecasillabo finale, e la sintassi fa cogliere agevolmente un settenario che lo anticipa (e prima ancora, volendo, un novenario giambico ritmicamente compatibile: «che scende in fretta i due scalini»). Ancora più marcata in senso tradizionale la chiusa di *Esselunga*, con la coppia endecasillabo + adonio (ulteriormente fusa dal ritmo dattilico):

[...]

E Stefanella, ancora lei, mi chiama per nome:
 “nessuno saprà, amico mio,
 di quell’antica corsa, nove netti sugli ottanta,
di’ una parola per noi, non restare
muto anche tu.”

Ma si diceva che, nella produzione degli ultimi decenni, l’endecasillabo conserva (o assume) un’importanza particolare anche in sistemi poetici lontani dalla tradizione classicistico-moderna. Esemplare il caso di Vincenzo Ostuni. Il tipico testo di Ostuni, dai suoi *Faldoni*, appare così (qui in particolare dal *Faldone zero-otto*, del 2004;¹⁸ corsivi del testo, sottolineature mie):

«Raccogliamo, voglio dirti, la spazzatura d’Occidente; la mettiamo nei sacchi,
alla rinfusa – di juta e di carta
 e di plastica; ci mettiamo dio e la morte,
 ragione e immaginazione, *itinerarium mentis*, storia, scienza, eros;
 agape, spirito e predestinazione, utopia, felicità,
 [mercato e diavolo;
 genio, postmoderno, essere e tempo, ci mettiamo;
 e, per finire, significante, significato,
 significazione;
 poi ne facciamo file ordinate, di tre o di sette o dieci;
 infine, come il barbone scalzo
 e scappellato
 – quello di qui, piazza dell’Unità, quello che è morto –
riuniamo in tutto un unico faldone:
 e giudichiamo allora cosa farne, cosa è marcio e cosa si può usare:
 se un bagno barbarico di sangue,
se ancora un’altra scepsi d’accademia,
o tutta una novella annuncia-
zione.
O chissà che accidente improvveduto».

*

Il modo in cui mi sbaglio, e di continuo, su me stesso è simile in tutto a una sutura che non tenga
 “io” non è che l’impuntura di un indefinito molteplice,
 adatta a fini ordinari – mi si attribuisce una colpa,
 un dolo, un’intenzione –
 ma inadeguata a mete straordinarie: per esempio a delitti ubiquitari,
 o alla trasmigrazione in più di un corpo
 (o, aggiungo, ma forse fuori luogo:
 al monopsonio, al monopolio, alla segreteria delle Nazioni Unite).

18. Si fa riferimento alla versione rivista nel 2015 e disponibile sul sito dell’autore (<http://www.faldone.it/faldone_zero_otto.html>).

Di sotto, mi brulica invece
 la capillare rete sotterfusa, l'innucleata orizzontale trina di resoconti,
 di premesse e conseguenze che rifugge perennemente
da qualsiasi mia prova di orditura.
 (Questo solo vuol dire che io, di fuori in dentro, mi faccio per sempre fino a morirne;
e che – al contempo,
sì, ché non configge – io sono fatto me fin dall'inizio).

Ora, ciò che interessa per il nostro discorso è che in quegli spezzoni di righe/versi che galleggiano sulla pagina si trovano spesso e volentieri endecasillabi perfetti (di «isole di endecasillabi» contenute, «nel duplice senso del verbo “contenere”», nei versi lunghi di Ostuni ha parlato Muzzioli 2009). E non solo di questi endecasillabi ce ne sono diversi, ma il modo in cui vengono gestiti da Ostuni è di nuovo quello tipicamente novecentesco: come si vede dagli esempi riportati, tantissimi di questi versi sono in chiusura di testo; inoltre, non pochi corrispondono a una sentenza o comunque a un'affermazione semanticamente assai rilevante, come l'ultima riportata, con gioco etimologico «io»-«me» e scontro d'arsi in 6a-7a («io sono fatto *mé fin* dall'inizio») a marcare ulteriormente affermazione e chiusa, oppure, dal primo testo, «riuniamo in tutto un unico faldone», verso che potrebbe essere eletto a sintetizzare l'intera operazione letteraria dell'autore.

Qualche nota conclusiva. Si è detto che la presenza nella metrica di oggi della tradizione del Novecento appare non solo estesa ma anche vitale e produttiva. Il percorso tracciato fin qui aiuta a spiegare meglio in che senso. Inanzitutto, ci si deve posizionare oltre l'equivoco che identifica la tradizione metrica italiana con la metrica premoderna e insomma con la metrica chiusa; una tradizione che sarebbe poi esplosa nell'anomia del Novecento e che al massimo poteva essere recuperata o con operazioni fatalmente regressive o con l'atteggiamento nevrotico del neometricismo.¹⁹ È un errore di prospettiva grossolano, che chiunque si occupi di metrica bollerebbe come tale; eppure, ho l'impressione che la sua diffusione presso lettori – e, spesso, produttori – di poesia non specializzati sulla metrica sia ancora forte, e che questo influenzi magari inconsapevolmente prospettive tendenti a separare una tradizione ormai irrimediabilmente condannata, da una parte, e un insieme di novità a essa irriducibili, dall'altra. In realtà, la quantità sempre crescente e la qualità degli studi sulla metrica contemporanea che hanno costellato il secolo scorso, con un'intensificazione nella sua ultima parte poi proseguita nel primo quarto del Duemila, hanno permesso di raggiungere già ora un ottimo livello di storicizzazione metrica del Novecento. Sappiamo bene, cioè, che 1) il verso libero ha una sua tradizione, molteplice e sfaccettata in conformità con

19. Sull'idea di nevrosi relativamente (anche) al neometricismo, vd. Simonetti 2018, pp. 168-69.

la natura stessa dell'oggetto, ma sufficientemente riconoscibile e sempre più conosciuta grazie agli studi di cui sopra; e che 2) i poeti e le poetesse che continuano la tradizione, in modi più o meno aderenti e più o meno consapevoli, è con la tradizione del verso libero che si confrontano. Tutto ciò è evidente nei campioni analizzati qui, dove è chiaro che gli assestamenti e le rifunzionalizzazioni che la poesia del Novecento ha dispiegato per aprire spazi di libertà in rapporto dialettico con il passato sono stati assimilati dagli autori e dalle autrici di oggi. L'adattamento dei versi aurei, endecasillabo su tutti, e il loro impiego in qualità di puntelli allo svariare delle misure o di mattoni, magari dissimulati, per la costruzione del testo; l'utilizzo, allo stesso scopo, di versi nuovi consacrati proprio nel secolo XX, come il novenario pascoliano; la valorizzazione del ritmo quale elemento strutturante nel quadro di un consolidato anisossillabismo, eventualmente estremizzando il processo in termini di ricorsività: il complesso di questi pilastri della metrica novecentesca sostiene molta della poesia italiana attuale. Proiettando il fenomeno sul lungo periodo, può senz'altro trattarsi di una persistenza inerziale, di un qualcosa insomma che sarà destinato a perdersi, lasciando il passo alle soluzioni più radicalmente sperimentali a cui si è fatto cenno all'inizio. Non è comunque questa la situazione corrente, una situazione nella quale la continuità, pur nell'innovazione, con la tradizione del Novecento è ancora largamente attestata, persino in esperienze che si pongono oltre o contro quella stessa tradizione.

Riferimenti bibliografici

- Afribo 2017 = Andrea A., *Questioni di metrica*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, pp. 91-106.
- Castiglione, Ortore 2024 = *Sempre vi lascio indietro col vento. Poetica e stile in Cristina Annino*, a cura di Davide C. e Michele O., Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Dal Bianco 2013 = Stefano D. B., *Metrica libera e biografia*, «L'Ulisse», XVI (2013), pp. 133-39.
- Dal Bianco 2024 = Stefano D. B., *Farsi del male con la lingua*, «L'Ospite ingrato», 1º febbraio, <<https://www.ospiteingrato.unisi.it/farsi-del-male-con-la-lingua>stefano-dal-bianco/ (ultima consultazione: 17 settembre 2025).
- Giovannetti, Lavezzi 2010 = Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Grosser 2012 = Jacopo G., *La prigione degli accenti: l'endecasillabo dei "neometrici"*, «Stilistica e metrica italiana», XII (2012), pp. 295-341.
- Mazzoni 2005 = Guido M., *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo M., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 27-73.
- Muzzioli 2009 = Francesco M., Vincenzo Ostuni, in *La catastrofe della modernità, la modernità della catastrofe. Antologia di scritture anomale della generazione saltata*, a cura di A. Malinconico, Milano, D'Ambrosio, p. 139.

- Scarpa 2011 = Raffaella S., *Endecasillabo e verso libero nella poesia degli anni Sessanta e Settanta*, in Ead., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 115-46.
- Simonetti 2018 = Gianluigi S., *Mito delle origini, nevrosi della fine. Identità della poesia contemporanea*, in Id., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, pp. 139-226.
- Villa 2024 = Marco V., *Il verso breve nella poesia italiana del Duemila*, «Polisemie», V (2024), pp. 7-25.

Quando la metrica "non c'è": di compensi e relazioni nella forma poetica del secondo Novecento e del Duemila

GIACOMO MORBIATO
Università degli Studi di Verona

I.

Comincio dal testo forse più conosciuto di Corrado Costa (1929-1991), incluso nella sua *plaquette* d'esordio, *Pseudobaudelaire*, pubblicata nel 1964 da Scheiwiller in piena ondata neoavanguardista. S'intitola *I due passanti* e costruisce, a partire dalla memoria ormai franta e risignificata di *À une passante*,¹ un rapporto duplice e paradossale tra le due figure evocate:

I due passanti: quello distinto con il vestito grigio
e quello distinto con il vestito grigio, quello con un certo
portamento elegante e l'altro con un certo portamento
elegante, uno che rideva con uno che rideva
uno però più taciturno e l'altro 5
però più taciturno, quello con le sue idee
sulla situazione e quello con le sue idee
sulla situazione: i due passanti: uno improvvisamente
con gli attrezzi e l'altro improvvisamente nudo
uno che tortura e l'altro senza speranza 10
una imprecisabile bestia una imprecisabile preda:
i due passanti: quello alto uguale e quello
alto uguale, uno affettuoso signorile l'altro
affettuoso signorile, quello che si raccomanda e
quello che si raccomanda 15

È un testo monostrofico di quindici versi dal profilo a prima vista piuttosto frastagliato. Ben tredici sono di misura superiore all'endecasillabo: uno di 19 sillabe (v. 2), cinque di 17 sillabe (vv. 1, 3-4, 11), uno di 16 sillabe (v. 8), due di 14 sillabe (vv. 6 e 13), tre tredecasillabi (vv. 7, 9-10), un dodecasillabo (v. 12). Le isometrie locali paiono casuali (vv. 3-4 e 9-10), quasi del tutto casuale la presenza dell'unico endecasillabo (di 1a 4a 8a, v. 5), seguito però dal solo verso scandibile senza forzature come doppio settenario («però più taciturno, quello con le sue idee», v. 6), come un resto di tradizione sopravvissuto al tentativo

1. Lo ha mostrato benissimo Jacopo Galavotti (2023, pp. 112-14), con la cui interpretazione del testo queste note principalmente formali si propongono di dialogare.

di fare piazza pulita. E che tuttavia non va enfatizzato: il settenario ritorna infatti come secondo ipotetico emistichio del verso ancora successivo («quello con le sue idee», v. 7), sovradeterminato dalla ripetizione; e in generale i pochi segmenti isoritmici e isometrici appaiono il portato di una periodicità che è piuttosto sintattica e lessicale. Inoltre, i profili prosodici non accordati ai ritmi della tradizione sono maggioritari.² Una minima quota di regolarità proviene invece dall'intonazione, dato che tutti i versi sono divisi in due o tre arcate intonative tolto quello finale e qui sì non casualmente più breve. L'umiliazione della poeticità tradizionale tocca infine il terzo dei formanti metrici classici, vale a dire la rima. Molto povero è infatti il raccolto delle omofonie in punta di verso: l'assonanza *certo : portamento* (vv. 2-3), la rima imperfecta *portamento : improvvisamente* (vv. 3-8-9), la rima identica di *idee* (vv. 6-7). Ma quest'ultima etichetta è fuori fuoco, data la natura *in primis* retorica e solo secondariamente fonica del fenomeno in questione. Il che rimanda nuovamente a un assetto più generale del testo in questione, dove a un depotenziamento radicale dei tradizionali indici metrici corrisponde l'intensificazione altrettanto radicale delle ricorrenze sintattiche e lessicali. La metrica beninteso non scompare, ma risulta ridotta a una generica indicazione mensurale (il verso lungo, ma non sempre egualmente lungo) e soprattutto alla segmentazione, la cui funzione, come vedremo, è più che altro scompaginante e deformante rispetto alle altre periodicità, con compiuto ribaltamento del suo ruolo tradizionale di *misura*.³

La maggiore responsabile della struttura formale del componimento è fuor di dubbio l'anafora del sintagma nominale «i due passanti» ai vv. 1, 8 e 12, le cui tre repliche ripartiscono il testo in tre unità di misura diseguale ma non del tutto arbitraria (la prima è lunga circa il doppio delle altre due). Simili anafe a distanza sono una costante di *Pseudobaudelaire*, e la loro azione risulta potenziata in altri testi – a cominciare da quello incipitario – dal loro associarsi con la divisione in strofe, delle quali ripassano i versi iniziali. Tuttavia, nei *Due passanti*, solo due delle tre repliche risultano posizionate a inizio verso e dunque «combinatae» con la segmentazione metrica. Fa eccezione la seconda, «libera» sul piano metrico:⁴ variazione o addirittura segnale di disordine al pari di molti altri, ma anche qualcosa di più, dato che proprio la

2. Si veda la serie dei vv. 7-11: 1a 5a 7a 12a / 1a 5a 7a 9a 10a 15a / 3a 5a 10a 12a / 1a 5a 7a 9a 12a / 1a 5a 8a 9a 13a 16a, quest'ultimo scandibile come doppio novenario di 1a 5a 8a; ma anche la terza finale (vv. 13-15): 1a 3a 7a 11a 13a / 3a 7a 9a 15a 16'a / 1a (4a) 7a.

3. Nessun dubbio che il testo vada collocato nel dominio della “metrica libera” tanto nell’accezione fondativa di Mengaldo 1989 (assenza di isostrofismo forte come debole, caduta dell’isosillabismo e valorizzazione dei versi lunghi, scomparsa della rima strutturante) quanto in quella della recente proposta di Sanseverino 2024, che ne coglie l’essenza nella pluralità e mutevolezza nel corso del testo dei fattori linguistici chiamati a definire il verso come unità significativa (vd. ivi, pp. 111 e 131, qui per il concetto di «strutture multifattoriali» applicato ai testi in metrica libera e liberata).

4. Per la distinzione tra anafe cominate e anafe libere si rinvia a Dal Bianco 1998.

seconda occorrenza del sintagma tematico prelude allo scarto semantico decisivo e almeno a tutta prima inatteso (e subito, come si vedrà, raddoppiato a livello metrico-sintattico) che interrompe il moto della girandola iterativa precedente e seguente i vv. 8-10. L'anafora agisce dunque da "separatore" nel flusso dei significati, assegnando alle due sezioni laterali del testo l'affermazione di un'identità – e dunque indistinguibilità e fungibilità – dei due passanti sotto il segno della rispettabilità borghese e di una pretesa armonia sociale, a quella centrale invece l'asserzione del loro improvviso polarizzarsi nei ruoli opposti di una crudele sopravvissuta reciproca. Se l'incertezza identitaria non viene meno, la figura circolare disegnata dalle tre porzioni semantiche può alludere all'ipocrisia di superficie che quasi sempre ricopre la rivelazione di una violenza reale al cuore dei rapporti sociali moderni.

I parallelismi sintattici e retorici non si esauriscono però nell'anafora maggiore: le tre sottounità testuali che essa ritaglia sono sintatticamente parallele tra loro – seppure con variazioni nell'estensione – in quanto costituite di un certo numero di dittologie: coppie di sintagmi aventi come testa un pronome dimostrativo o indefinito per lo più coordinati tramite *e* copulativa. La prima unità contiene cinque coppie, la seconda e la terza ne contengono tre ciascuna sfruttando l'identica articolazione per rafforzare l'opposizione semantica. Il parallelismo, con il suo corredo di ripetizioni lessicali, satura l'intero spazio testuale, agendo simultaneamente a tre diversi ordini di grandezza sintattici: fra le tre unità maggiori, fra le coppie di sintagmi, fra i due sintagmi che compongono ciascuna coppia. L'andamento che più fortemente s'impone alla mente di chi legge, rendendosi via via più facilmente prevedibile, è quello binario delle undici dittologie; tuttavia, la sua predicitività – e l'effetto di esperienza immersiva che la accompagna – risulta notevolmente complicata se non addirittura guastata dalle continue *variationes* attive sui piani sintattico-lessicale e metrico, le quali in effetti costringono il fruitore al continuo riaggiustamento cognitivo proprio di un'esperienza in buona parte *frontale*.⁵ La coordinazione tra i due sintagmi nominali è realizzata di volta in volta ricorrendo a una struttura correlativa altra da quelle a essa contigue: *quello... e quello, quello... e l'altro..., uno... con uno..., uno... e l'altro..., quello... e quello..., etc.* Ma a essere depistante è soprattutto l'azione del *découpage*, che taglia la linea sintattica in

5. Per la dicotomia frontalità (comprensione) *vs* immersione (partecipazione) formulata a partire dalle differenze percettive tra visione e ascolto, rimando a Barbieri 2011, pp. 15-18: «La visione ci pone di fronte a quello che vediamo. Noi vediamo le cose senza avere con loro necessariamente nessuna ulteriore relazione di carattere fisico. [...] Nell'ascolto, viceversa, non ci troviamo di fronte a ciò che percepiamo. Il suono invade l'ambiente e quindi, prima di tutto, vi siamo dentro»; «[...] la fruizione di un testo poetico non si esaurisce nella sua comprensione. Benché la comprensione sia necessaria, l'esperienza del lettore di poesia non è fatta solo del capire quello che il testo gli sta dicendo. La poesia non è solo un discorso complesso e fascinoso, che sfrutta dimensioni del senso che la parola normalmente ignora: è anche l'occasione per un'esperienza immersiva, compartecipativa, rituale, con caratteristiche orfiche».

punti sempre diversi: prevalgono le inarcature, ma esse sono di varia conformazione e intensità, tanto cataforiche quanto anaforiche, fino al caso estremo della rottura su monosillabo atono al v. 14.⁶ Non solo, dunque, prevale la tensione tra le due segmentazioni, ma una metrica “stocastica” destruttura l’andamento regolare impresso da dittologie, parallelismi e ripetizioni lessicali. Con però un’eccezione rilevantissima: quella costituita dai vv. 10-11, che proprio nel momento della scissione delle due figure fino a lì identiche in un’incerta vittima/carnefice ritrovano l’accordo tra metro e sintassi. La struttura formata da questi due livelli e la semantica appaiono quindi organizzati secondo una figura chiastica tutt’altro che immotivata: quando le due segmentazioni sono in fase i due passanti si polarizzano e diventano figure di una relazione violenta, quando invece sono sfasate i due passanti sono innocui e identici. O meglio, quasi identici: perché in effetti, giunti fin qui, possiamo conferire un sovrassetto alle incisioni metriche arbitrarie che rompono i parallelismi instaurati nell’organizzazione sintattica e interpretarle come indizi formali di un qualcosa che non torna in quell’identità apparente. La rottura semantica dei vv. 8-10 accadrebbe allora non così *ex abrupto* come a prima vista appare, ma tanto anticipata nella parte iniziale quanto riecheggiata in quella finale.⁷

Dei *Due passanti*, Gian Luca Picconi (2013) ha proposto un’interpretazione forte che pone l’accento sulla doppia impossibilità del testo a costituirsi in ritmo e in senso per via dei continui attentati compiuti in esso contro la periodicità e contro la coerenza.⁸ Per quanto profonda e teoricamente agguerrita,

6. Per tale assetto metrico-sintattico «andrà tenuto conto delle soluzioni metriche dei Novissimi, ma non è da escludere l’influenza del “quadrato” metrico delle allora recentissime *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli» (Galavotti 2023, p. 108). Nel caso dei *Due passanti*, la combinazione di verso lungo, inarcature variabili e strutturazione parallelistico-anaforica del materiale punta risolutamente in direzione di quei testi rosselliani, che però tengono conto di una misura metrica grafica ed “esterna”, viceversa assente in Costa.

7. Proprio in quanto sprovvista della propria tradizionale funzione strutturante e di misurazione dello spazio testuale, la metrica vede incrementato il proprio potenziale semantico (di «iper-semanticità» hanno discorso a questo proposito De Rosa, Sangirardi 1996, p. 309).

8. Da un lato «il ritmo sembra essere sempre sul punto di nascere per morire subito, a causa dell’uso di *variations* e dell’irregolarità versale e strofica», dall’altro «quello che emerge è il cozzo appunto tra l’attesa di senso che l’uso della ripetizione lessicale crea e l’impossibilità del senso a fissarsi. Infatti, l’unico elemento riconducibile a una dimensione narrativa di questo testo – l’avverbio “improvvisamente” – viene annullato dal ritorno subitaneo della testualità ai modi della ripetizione schizofrenica iniziale; così, l’apparente tentativo di strutturazione logico-narrativa del testo, evidente *bluff*, naufragia immediatamente» (Picconi 2013). L’interpretazione di Picconi mi pare accordarsi a quelle maturate nell’area delle cosiddette “scritture di ricerca” nel suo valorizzare i pronunciamenti teorico-critici di Costa e la fase cronologicamente più avanzata della sua opera, vista come luogo di uno slittamento radicale nella concezione e nella pratica del testo poetico. Tuttavia, come è stato scritto in merito alla silloge del 1964 qui presa in esame, «tra i molti Costa, ne esiste senza dubbio anche uno “lineare” e “testuale”» (Galavotti 2023, p. 106). A quest’ultimo contributo si rinvia per una lettura dei *Due passanti* agganciata alla poetica costiana del licantropo (su cui insiste giustamente anche Picconi), ma soprattutto al ruolo fondativo in essa assunto da Baudelaire e dal suo *Héautontimorouménos*: in virtù del pro-

tal lettura riduce oltre il lecito il peso degli elementi ritmici – che sulla scorta di Menichetti (1993) assegneremo al dominio della *ricorsività* e non della periodicità strettamente intesa – e dei segnali d’ordine che sono parte integrante del testo e che contribuiscono in misura cospicua al suo processo di significazione proprio entrando in dialettica con gli elementi di segno opposto. Se nel dettaglio dei *Due passanti* abbiamo già visto che cosa questo processo comporti, qualcosa si può dire più in generale per i componimenti di *Pseudobaudelaire*, dagli esiti semantico-testuali talora ben più frastornanti, nei quali i residui d’ordine poetico da una parte servono a irreggimentare una materia verbale debordante, impedendole di dilagare senza limiti; dall’altra, però, in virtù della loro stessa presenza in un contesto fortemente perturbato, fanno risaltare la potenza e la pervasività del caos a cui mostrano di opporsi. Ne esce ritagliata per sineddoche una particolare famiglia di testi poetici del secondo Novecento (ma anche del Duemila): quella famiglia in cui la ripetizione lessicale si sposa a fenomeni di indebolimento della coesione e soprattutto della coerenza testuale, finendo per vedere ribaltata la propria usuale funzione di «accompagnare, con effetti di crescendo-diminuendo [...] la progressione del senso del testo» (Picconi 2013), che pure in realtà, come abbiamo visto, non cede del tutto, e «diventando semmai [o anche] una sottolineatura dialettica, e contrario, dell’impossibilità di comporre-ridurre il senso ad unità» (*ibid.*), spesso a causa del ristrutturarsi su basi extra-razionali della soggettività autoriale.⁹

Da un punto di vista squisitamente metrico-formale, però, la suddetta famiglia non è altro che una variante estrema e iperconnotata di una dinamica trasversalmente diffusa nei testi in metrica libera e liberata, quella della compensazione, termine con cui si designa «l’attivazione di uno o più fattori di iterazione che garantiscano al testo una consistenza ritmica ulteriore rispetto a quella determinata dalla sola segmentazione».¹⁰ Là dove la metrica, perduto il soccorso dei suoi formanti tradizionali, non riesce a riorganizzarsi neppure nella variante debole della *ricorsività*, è necessario allargare lo sguardo a tutti i rapporti di equivalenza non obbligatori istituiti nel testo, tra i quali spiccano il parallelismo sintattico e le ripetizioni distributive come l’anafora, così da poter cogliere lo stile del singolo poeta e, più ambiziosamente ancora,

prio connubio di sprofondamento degradante e violenza ambivalente, il “punitore di sé stesso” Baudelaire ha indicato la via per riconoscere l’inscindibilità della violenza patita e di quella agita al cuore della moderna “banalità del male” che struttura l’insieme dei rapporti sociali, testimoniata a sufficienza dagli orrori bellici, genocidari e capitalistici del Novecento.

9. Per una sintesi di tale tendenza, vd. Zublena 2014.

10. Sanseverino 2024, 119. Più in generale, vd. ivi, pp. 119-25 per la recente sistemazione teorica – vincolata al contesto storico preso in esame, quello del verso libero italiano nel periodo 1888-1918 – di un concetto di larga circolazione negli studi metrici a partire almeno da Mengaldo 1984; vd. anche Morbiato 2017, pp. 70-72.

«tentare di definire una tipologia degli stili».¹¹ Si dovrebbe allora puntare a definire una griglia di tali figure strutturanti di compenso, avendo però cura di includervi il tipo di rapporti che tali figure instaurano con i residui del vecchio ordine metrico – se questo è il caso – oppure semplicemente con la segmentazione metrica del testo.¹² Alla dinamica della compensazione è infatti sottesa l'accresciuta relazionalità della metrica:

valore strutturante e pertinenza sul piano organizzativo non competono più primariamente a singoli elementi metrici (prosodia, strofismo, relazioni foniche quanto a combinazioni o figure che uniscono il metro di volta in volta con la sintassi, la retorica, la semantica. [...] relazioni tra due o più serie formali che mostrano di avere, nel testo, un certo grado di regolarità e quindi di forza formante.¹³

2.

Meritevole di essere confrontato con il campione precedente per la diversa ma comparabile interazione tra metrica e sintassi che lo contraddistingue è il poemetto di Jolanda Insana (1937-2016) *Più non riconcilierà Abele e Caino*, incluso come seconda sezione nella raccolta *La tagliola del disamore* (2005) e volto a piangere ritualmente la morte della madre elencando le azioni che essa non potrà più compiere.¹⁴ Di questo lungo testo – 204 versi suddivisi in ventiquattro sequenze rilevate unicamente dal salto di due o più righe bianche e per lo più monostrofiche – si riporta qui un estratto corrispondente alle sequenze V-VIII:

pì non riconcilierà Abele e Caino e a Pasqua non cucinerà l'agnello per i figli che tornano a casa	30	1 7 8 11 2 (4) 8 10 3 6 9
la danza e il salto sono compiuti Pasqua è passata e il fornello è spento		2 4 6 9 1 4 7 9
e più non mi soppeserà compunta come fa la gatta che lecca e accarezza con gli occhi la mìciola smunta	35	2 (4) 8 10 3 5 8 3 6 9 12

11. Ruwet 1986, p. 24.

12. Un buon esempio di come lo studio di tali procedimenti, e in particolare delle ripetizioni lessicali, possa essere utilizzato con intenzioni storizzanti è in Villa 2020.

13. Morbiato 2017, pp. 71-72. Per la base empirica di questo tentativo di generalizzazione rimando all'analisi delle figure all'incrocio tra metrica, sintassi e retorica tentata in Id. 2016, pp. 27-69.

14. Riprendo qui, sintetizzandone alcuni punti e sviluppandone ulteriormente altri, la lettura proposta in Morbiato 2023.

non pregherà più	4 5
e la sua requie materna in pace	4 6 8
non riconduce più il latino	4 6 8
al grembo della madre	2 6
con le sillabe affrante del cuore	40 3 6 9
più non punterà dritti gli occhi	1 5 6 8
sulle facce degli amici e dei nemici	3 7 11
sulle feci e i pidocchi dei marmocchi	3 6 10
scrofolosi itterici e picciosi	3 5 9
sul sangallo e la fiandra	45 3 7
sulla tela di agave lavorata	3 5 10
nella contrada del camposanto	(1) 4 7 9
o sui dolcini di ricotta e gelsomino	4 8 12
e più non mi darà consigli	2 6 8
e non mi dirà di non fare la baccalara	50 5 8 13
che inghiotte a bocca aperta	2 4 6
perché tutti si fanno i conti in tasca	3 6 8 10
con qualche rarissima eccezione	2 5 9
e tu non hai imparato e mai imparerai a contare	2 6 8 11 13
e la vita è appesa a una foglia di frasca	55 3 5 8 11

I versi riportati consentono di osservare in piccolo l'azione strutturante esercitata, come già nei *Due passanti*, da una figura parallelistico-anaforica la cui portata risulta estesa all'intero poemetto: in *incipit* al primo verso di ogni sequenza è collocata un'azione espressa da un verbo di terza persona singolare al futuro semplice indicativo e negata dalla coppia avverbiale di *non* e *più*. Queste repliche, in tutto ventiquattro, costituiscono l'ossatura del componimento, attorno alla quale il catalogo delle azioni materne può ampliarsi per semplice coordinazione sintattica all'unità frasale originaria (si vedano qui i vv. 29, 37-38, 50). Ma la strutturazione del discorso, sotto un'apparenza di fluidità oraleggiante, è in realtà ancora più finemente controllata: le *variationes* del segmento parallelistico sono infatti organizzate in una struttura ternaria che si ripete in tutto sette volte, e che possiamo osservare ai vv. 36-55 (inversione sintattica tra primo e secondo segmento e aggiunta della congiunzione a inizio del terzo: v. 36 «non pregherà più» > 41 «più non punterà dritti gli occhi» > 49 «e più non mi darà consigli», corsivi miei). Questo livello superiore e meno visibile di organizzazione ritmica cessa di essere attivo nella sequenza conclusiva, ma solo per cedere a un ritmo pari, quasi sempre per distici corrispondenti a coppie di azioni, che conclude il canto in un crescendo drammatico dove la velocità elocutiva aumenta insieme con il tasso di periodicità.

Rispetto alla poesia già vista di Corrado Costa, va notato il carattere sempre *combinato* alla segmentazione metrica della figura parallelistico-anaforica, che semplicemente non sussiste al di fuori del suo accordarsi con la divisione

in versi e in strofe. Proprio la natura pluristrofica del testo è decisiva: ché il parallelismo anaforico non si trova a dover creare *ex novo* una divisione del testo in sottounità, bensì a contribuire a una scansione di cui non è l'unico responsabile e la cui percepibilità da parte di chi legge risulta facilitata e più sicura. L'accordo tra metrica e sintassi – con la subordinazione della prima alla seconda – è del resto una costante della poesia di Insana tutta, nella quale ogni verso, variabile per estensione sillabica e conformazione ritmica interna, risulta però sempre coincidente con un costituente sintattico. Questa scelta in favore del «verso libero fondato sul *parallelismus membrorum*» (Zucco 2008, p. 167) ottiene l'effetto già antico di rinforzare e inspessire la voce, ma soprattutto trasforma il testo poetico in un tracciato tendenzialmente monoritmico nitidissimo nella sua scansione. Nel caso di *Più non riconcilierà Abele e Caino*, poi, questo aspetto risulta ulteriormente potenziato dall'iperstrutturazione provveduta dalla catena parallelistico-anaforica; e *pour cause*, giacché l'alto grado di ritmicità – massimo nella chiusa – è motivato dalla finalità a conti fatti rituale, seppure di un rito laico e soggettivizzato, che presiede a questo epicidio materno, nel quale la propensione alla vocalità e le «radici ancestrali» (Porta 1979, p. 81) della lirica di Insana trovano una delle loro massime espressioni. Sul fronte dell'esperienza di lettura – per riprendere l'opposizione frontalità/immersione rubata a Daniele Barbieri – al primato della comprensione proprio dei *Due passanti* succede ora il primato, seppure non assoluto, della partecipazione e del vibrare all'unisono.

Qualche ulteriore precisazione merita però la metrica del poemetto insaniano di là dal suo essere stabilmente vincolata all'articolazione sintattica. Il ricorso alla categoria negativa di «libertà», infatti, seppure corretto con riguardo alla caduta dei tre formanti metrici tradizionali, appare fortemente deficitario (come del resto è sempre quando privo di specificazioni). Rispetto alla quasi completa assenza di tratti regolari osservata nei *Due passanti*, la metrica si caratterizza per una maggiore consistenza nonché memoria tradizionale: a) le strofe sono spesso sillabicamente omogenee; b) dei molti versi maggiori dell'endecasillabo (84/204), diversi sono interpretabili senza forzature come versi doppi e composti in virtù della scansione sintattico-intonativa e delle ricorrenze foniche; c) endecasillabo e settenario sono presenze sporadiche ma non irrilevanti (e crescono significativamente nel finale); d) la serie versale ospita numerose coppie e talvolta terne isometriche o isoritmiche o scalari, così come frequenti ritorni dello stesso profilo ritmico a poca distanza (per esempio qui l'andamento anapestico dei vv. 30, 35 e 40); e rime e sostituti sono assai frequenti e soprattutto mantengono la funzione di sigillare, talora saturandola fonicamente, la singola strofa, spesso arricchendo il ritmo principale di variazioni e controttempi. Gli ultimi due ordini di fenomeni in particolare danno luogo a «episodi di regolarità ritmico-sillabica [e fonica] non contigui, [...] piccole tessere di regolarità il cui accumularsi genera un effetto

complessivo di omogeneità» che fa da contrappeso alla variabilità metrica e contribuisce a formare in chi legge la percezione di un testo formalmente coeso e non dispersivo.¹⁵

3.

Nell’estratto da *Più non riconcilerà Abele e Caino* la struttura testuale appare dominata dal parallelismo anaforico, figura particolare di una situazione generale: quella che vincola una metrica libera ma corposa ed episodicamente ma frequentemente ricorsiva alla scansione sintattica, spesso arricchendo quest’ultima di ricorrenze che ne ripassano le linee. Al contrario, nel testo che ora sbirciamo la metrica torna a perdere consistenza e spessore tradizionale, mentre la sintassi, pur restando un fattore decisivo nella formazione dei versi, appare dipendente da un *a priori* intonativo. Si tratta della poesia d’apertura di *La pura superficie* (2017), la seconda raccolta di Guido Mazzoni (1967), nella quale si può registrare un allontanamento dai modi in parte ancora riconducibili alla “tradizione del Novecento” del precedente *I mondi* (2010) e un’ancora più decisa compromissione – e al limite quasi indistinzione – con la prosa:

Esce di casa per una ragione, la dimentica,
sale su un autobus, incontra le persone, le scherma col linguaggio,
dice «studente fuorisede», «tatuata», «filippino»
per non vedere il fuorisede, la donna tatuata, il filippino,
poi viene travolto dalle frasi assurde, le mani colorate
come animali onirici,
come uccelli tropicali, l’anarchia degli altri. 5

Da qualche anno le cose mi vengono addosso senza protezioni.
In sogno vedo denti rotti, punti di sutura,
topi tagliati in due, tra l’orecchio e la masella, che discutono fra loro. 10
Spesso, quando parlate, io non vi ascolto,
mi interessano di più le pause tra le parole,
ci leggo un disagio che oltrepassa la psicologia, qualcosa di primario.
La tatuata scende prima di diventare umana, il vetro
moltiplica i dettagli, per un attimo
il filippino significa qualcosa, 15

15. Galavotti, Morbiato 2021, pp. 203-4. Allo stesso effetto concorrono le figure minori, di portata limitata alla singola strofa, che uniscono la segmentazione metrica al livello fonetico e/o sintattico e/o semantico: per limitarsi a quelle visibili nel nostro estratto, anafora e polisindeto tra versi contigui (vv. 42-48, 49-50, 54-55), versi che coincidono interamente con una dittologia oppure che ne ospitano una del finale, con frequente possibilità di omofonia tra i due membri della coppia (vv. 31, 42-43, 45, 48). Il lettore che le ritrova di strofa in strofa si forma un orizzonte d’attesa che le comprende, ne attende il ritorno e lo registra come marca di poeticità e indice d’ordine.

poi prova le suonerie, il suo rumore
 mi ottunde internamente, vorrei colpirlo.
 Ero uscito per comprare una di quelle lampadine a led
 di nuova generazione, quelle che non si bruciano, 20
 un paio di forbici, la frutta, un cocomero.
 Ho scritto un testo che non tende a nulla. Vuole solo esserci, come tutti.
 Ho scritto un testo che rimane in superficie.

Molto in breve, sono due strofe informi, di 7 e 16 versi di cui molti lunghissimi, privi di rime esterne tolta quella identica a contatto di *filippino* ai vv. 3-4, da intendere piuttosto come ripetizione lessicale (esattamente come accadeva in Costa). Se guardata attraverso le lenti della tradizione – e dunque con l'occhio a regolarità versali, strofiche e rímiche – la forma di questo testo poetico appare liquida e disordinata; eppure, al tempo stesso, essa ci rinvia una forte impressione di compostezza e nitore: come mai?

Sul versante sintattico, è un testo tutto in paratassi asindetica, fitto di elenchi di costituenti e serie di proposizioni accumulate; sono presenti dei *tricola*, come i due simmetrici fra loro dei vv. 3-4, e delle anafore locali a due membri, a cui studiatamente viene assegnata la funzione di chiudere entrambe le strofe (vv. 6-7, 22-23). Oltre che composto e nitido, dunque, il testo è perfettamente chiuso in sé stesso, mostrando un assetto formale omologo alla postura “iper-assertiva”, gnomica e fredda della voce poetica. Tuttavia, per comprenderne l'effetto complessivo, dobbiamo prendere in conto anche il rapporto tra metro e sintassi e chiederci che cosa orienti il ritmo e più precisamente quali siano i principi costruttivi del verso.

Prevalgono chiaramente i versi provvisti di piena autonomia sintattico-intonativa. Vi sono comunque delle inarcature: poche, e non troppo violente, ma sufficienti a rompere la sinergia tra le due segmentazioni: si veda in particolare la sequenza dei vv. 14-20. La loro presenza allontana Mazzoni da Insana, segnalando l'autosufficienza della metrica; al contempo, il fatto che non siano mai forti né fortissime lo separa da Costa – così come dall'ultimo poeta che avvicineremo, Carlo Bordini – e corrisponde a una minore aleatorietà e desultorietà dei tagli metrici. L'inarcatura svolge quindi senz'altro una funzione ritmica, spezzando l'altrimenti eccessiva monotonia e prosasticità della serie versale ed evitando però di introdurre rotture troppo brusche e disorientanti rispetto allo svolgimento del discorso (a differenza di quanto avviene di tanto in tanto in Costa). La differenza con il modo di Insana però non si limita a questo, coinvolgendo più in profondità la natura del verso: mentre nella poetessa siciliana è chiaramente la sintassi a costituire il livello di riferimento, nel caso di Mazzoni il *primum* del verso risiede piuttosto in un *a priori* intonativo, ossia in una conformazione intonativa della linea versale precisa e predeterminata, anche se solo tendenzialmente. Il suo è un verso in

linea di massima diviso in due o tre arcate intonative,¹⁶ che com’è naturale coincidono spessissimo con costituenti sintattici, frasi o sintagmi o porzioni coese di questi ultimi; se vi sono, come spesso, dittologie, *tricola*, paralleli-smi sintattici, anafore, essi non fanno dunque che rilevare ulteriormente una scansione ritmica che è già la forma immanente del verso.

La pura superficie presenta una certa varietà di forme: oltre che di testi come quello che abbiamo visto, è composto sia di testi in versi più brevi e metricamente meno amorfi, diversi dei quali coincidono con rifacimenti di poesie di Wallace Stevens, sia di testi in prosa. La stessa sintassi semplice, e cioè paratattica, asindetica, lievemente accumulativa, con il suo ritmo volen-tieri binario e ternario, si trova dappertutto, prose comprese, dando l’impre-sione di un *continuum* formale indifferente alla distinzione tra prosa e verso.¹⁷ Tuttavia, nei componimenti in versi, la segmentazione metrica sfrutta la pro-pria facoltà di alterare il ritmo sintattico, introducendo pause supplementari e rompendo costituenti coesi per mezzo delle inarcature. Oltre ai casi in cui la metrica rinforza un ritmo binario o ternario che è già della sintassi, magari retoricamente costruita (dittologie, *tricola* e così via), sono frequenti quelli in cui a) essa ritaglia coppie e terne da elenchi più lunghi (come ai vv. 1-3, 9-10, 19-21 del nostro campione), b) o altri in cui una coppia parallelistica risulta accavallata tra due versi, c) o altri ancora in cui le inarcature spezzano costi-tuenti coesi disordinando i parallelismi sintattico-retorici e diminuendone la percepibilità (vd. vv. 14-16). Per il tipo b), ma più in generale come esempio di come la segmentazione possa complicare il gioco tra l’intonazione fon-da-mentale del verso e la scansione sintattica, si possono rileggere i vv. 5-7, nei quali l’enumerazione ternaria dei complementi indiretti di «viene travolto», già in sé sintatticamente imperfetta per via della scomparsa della prepo-sizione dopo il primo addendo, risulta ripartita asimmetricamente lungo i tre versi. A tale asimmetria concorrono le scelte di *découpage* e l’espansione del secondo addendo tramite doppia similitudine: quest’ultima coincide con un parallelismo anaforico binario di livello inferiore, stavolta metricamente com-binato. Diversa è quindi l’interpretazione della figura ritmica a seconda che si assuma come punto di riferimento il livello metrico o quello sintattico. L’effetto ritmico d’insieme, però, ossia l’imposizione di una cadenza binaria e ternaria, cambia solo in parte: nei testi versificati essa è più evidente in quanto

16. Fa eccezione unicamente il lunghissimo v. 22, diviso in quattro sintagmi intonativi, note-vole anche sul versante sillabotonico: la prima frase ritaglia un perfetto endecasillabo di 2a 4a 8a, ma la seconda subito nega il ritrovamento di una metricità tradizionale con il suo decasillabo di 1a 4a 7a, eventualmente – ma a che scopo? – scandibile come endecasillabo non canonico di 1a 5a 8a con diafese tra *solo* ed *essere*.

17. A questa conclusione sembra voler condurre del resto la nota d’autore che apre il libro, nella quale si dice, tra l’altro, che «alcuni [testi] sono in versi, altri in prosa; [...] [e che] queste differenze, fondamentali su un certo piano di realtà, sono, su un altro piano, del tutto irrilevan-ti» (Mazzoni 2017, p. 11).

realizzata lungo la verticale del testo; al contempo, laddove metrica e sintassi non combaciano, la sua percezione risulta meno netta per via del suo ridursi a puro fatto intonativo. Ne consegue che la distanza tra prosa e verso risulta sì assottigliata in Mazzoni, ma non al punto da divenire irrilevante.

4.

La poesia scelta per chiudere questo breve cerchio di osservazioni fa gioco alla nostra riflessione nella misura in cui presenta tratti formali già visti e però ora composti insieme in un intero testuale di fronte a cui le più consuete categorie di analisi metrico-stilistica dimostrano di avere una presa meno salda: si intitola *Microfrazture* ed è contenuta nella raccolta *Sasso* (2008) di Carlo Bordini (1938-2022),¹⁸ poeta e prosatore decisamente lontano dai canoni costituiti della buona forma, anche per via dei suoi forti legami con la controcultura del 1968-77. Per una parte almeno delle sue poesie, il rifiuto pressoché assoluto delle istituzioni letterarie comporta il rifiuto della componente *immersiva* dell'esperienza poetica, concretamente il felice abbandono non solo della metrica tradizionale e chiusa ma di una qualsiasi forma di regolarità ritmica.

L'idea della catastrofe, una catastrofe silenziosa,
appena avvertita, ma inevitabile.
Oppure le microfrazture psichiche,
le microfrazture di un'anima.
La mia anima è piena di 5
microfrazture. Sono i piccoli traumi nascosti,
dimenticati, che tornano ogni tanto, quando l'anima è sotto sforzo
quando non te ne accorgi. Dentro sono franato tutto. Non me ne accorgo,
ma lo sono. Magari quando attraversi una strada e un rumore ti fa rabbrividire,
quando tremi alla pronuncia di un nome, quando 10
hai un improvviso soprassalto di insicurezza. Le microfrazture
sono le telefonate e gli appuntamenti che ti snervano,
improvvisamente,
l'andare in una stanza e chiedersi: che ci sto a fare,
ecc. ecc. 15
tutto un elenco dei nervosismi, dei soprassalti, delle cose che ti feriscono,
e le minuzie che ti snervano, ecc ecc
il cervello che funziona troppo,

È un testo che vuol essere un tentativo di definizione di un fenomeno della vita psichica normalmente al di fuori del perimetro riflessivo cosciente, appunto le *microfrazture*. Come altrove in Bordini, un iniziale sintagma nominale astrat-

18. Da segnalare la bella lettura che ne ha offerto Guido Mazzoni (2021a).

to, «L’idea di xx», va soggetto a uno sviluppo lento e frammentato, attraverso un movimento fatto di ripetizioni e variazioni, alternando definizioni generali del fenomeno ed esempi. Nonostante unità tematica e coerenza testuale siano assicurate dal mantenersi stabile dell’oggetto della ruminazione, il discorso presenta fluttuazioni, salti e vuoti che implicano una sua virtuale apertura *ad libitum*: si osservino l’oscillazione fra *tu* impersonale e *io* (esemplarmente ai vv. 3-11), gli *et cetera* che sanciscono la continuazione potenzialmente illimitata della casistica, la virgola finale. Tratti che fanno pensare a un foglietto di appunti, alla trascrizione simultanea di un giro di pensieri, al limite al monologare ritmicamente incostante dell’analizzando durante la seduta,¹⁹ e in ogni caso a un assestamento provvisorio della materia verbale ben lontano dalla fissità del *ne varietur*.²⁰

Metricamente, il componimento esibisce un massimo di anomia: l’assenza di organizzazione strofica va di pari passo con la forte escursione sillabica dei versi, che oltretutto appaiono come linee prive di una *ratio*, sia essa semantica, sintattica, intonativa, prosodica o una qualsiasi combinazione di fatti attivi su questi livelli. L’andamento del tutto desultorio della segmentazione metrica e l’assenza di altri indici metrici rilevanti spostano tutto il peso sull’*a capo*, la cui sovrana arbitrarietà si carica della funzione espressiva di enfatizzare i caratteri tipici del testo-eloquio di Bordini (frammentazione e reiterazione aritmica);²¹ nel caso specifico di *Microfratture*, poi, l’omologia con il tema risulta chiara al punto da essere quasi didascalica.

Come si sarà notato, sono assenti anche i rapporti omofonici in punta di verso, mentre quelli interni risultano quasi sempre surdeterminati dalle ripetizioni lessicali, invece frequentissime. Proprio il fronte delle ricorrenze non metriche rivela un assetto solo in parte assimilabile ai precedenti. Non che manchino parallelismi sintattici e annesse anafore: vv. 4-5 *le microfratture... le microfratture*, 7-8 *quando... quando...*, 9-11 ancora *quando* per tre volte, al v. 16 *dei... dei... delle...* Sono però unicamente anafore locali (attive sulla superficie di uno, due, tre versi) e tutte libere, cioè limitate alla sintassi. Al contempo, accanto a esse, il testo presenta numerose altre ripetizioni di parola: alcune sono riportabili a tipi retorici codificati, com’è per l’anadiplosi del v. 1 e per l’epifora solo sintattica dei vv. 12-17, quest’ultima piuttosto debole in

19. Una persuasiva comparazione tra la scrittura bordiniana (in prosa come in versi) e il discorso della seduta psicoanalitica è stata proposta in Mazzoni 2021b.

20. Bordini è autore di molteplici redazioni degli stessi testi, tra loro non gerarchizzate, a volte allineate in serie a volte disseminate in luoghi diversi dell’opera: un ampio repertorio è nei *Costruttori di vulcani* (Bordini 2010).

21. Sulla metrica di Bordini, vd. la generalizzazione tentata in Morbiato 2023, pp. 186-88. Sanseverino 2024, p. 117 ha insistito di recente sul valore parzialmente nuovo assunto dall’*a capo* nei testi in metrica libera e liberata: «Il principio che governa la segmentazione del testo poetico in metro libero o liberato si rivela ora una pausa immotivata nel fluire del discorso: la nuova metrica istituzionalizza il silenzio».

ragione dell'ampio spazio che separa le due repliche, o ancora per i poliptoti di *non te ne accorgi-non me ne accorgo* al v. 8 e *soprassalto-soprassalti* ai vv. 11-16; altre invece non lo sono, e si tratta piuttosto di ripetizioni semplicemente necessarie allo svolgimento testuale, come la ripresa della parola-tema *microfratture* prima al v. 6 e poi al v. 11, o quella del verbo *sono* ai vv. 6-12, accostabile alle anafore ma dall'effetto ulteriormente attenuato. L'impressione è che siano proprio le ripetizioni libere sul piano distributivo (come i poliptoti) e quelle non retoriche ma riconducibili piuttosto alla funzione primaria, testuale, dell'iterazione lessicale, a essere le più tipiche di Bordini in quanto rese necessarie dal peculiare svolgimento logico-semantico dei suoi testi, e che esse finiscano per attrarre anche le altre, le ripetizioni retoriche, nella loro orbita. E in esse la funzione struttiva è secondaria e quasi involontaria.

In mancanza di una figura strutturante globale (Costa, Insana), di un'impostazione coerente e rigorosa del rapporto metro-sintassi (Insana, Mazzoni), di un modello intonativo del verso (Mazzoni), la non-dispersione formale del testo di Bordini è affidata unicamente alla disseminazione dei parallelismi sintattici e delle ripetizioni retoriche, però in parte depotenziati nel modo che si è detto. In generale, molte sue poesie devono la loro individuazione formale e riconoscibilità non solo e non tanto alla presenza di un reticolo di rapporti di equivalenza quanto all'avere una conformazione testuale, sintattica e semantica peculiare; il che le avvicina alla prosa molto più dei tre testi precedenti. Per lo stesso motivo, è verosimile che all'analisi delle sue poesie condotta con gli strumenti metrico-retorici più usuali – ossia tentando il ritrovamento dei formanti metrici tradizionali e delle ricorrenze sintattico-retoriche di compenso – più che in altri casi debba essere affiancata un'analisi condotta con griglie semantico-lessicali e sintattico-testuali (secondo una tendenza recente della critica di poesia che si è esercitata soprattutto su testi sperimentali e “di ricerca”, molti dei quali in prosa),²² ad esempio provando a studiare sistematicamente la distribuzione dei lessemi in campi semantici, la ricorsività di connettivi e segnali discorsivi, le dinamiche dei tempi verbali; purché, però, questi altri fenomeni e modi di organizzazione del testo poetico siano osservati nel loro interagire con la segmentazione metrica e con i criteri, di volta in volta diversi, che ne regolano o sregolano il decorso.

Riferimenti bibliografici

Barbieri 2011 = Daniele B., *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani.

Bordini 2008 = Carlo B., *Sasso*, Milano, Libri Scheiwiller.

Bordini 2010 = *I costruttori di vulcani. Poesie 1975-2010*, Roma, Sossella.

²². Si vedano, a titolo esemplificativo, Colussi 2024 e De Caprio 2024.

- Colussi 2024 = Davide C., *Una prova di lettura per Broggi* (Noi 1-4), «Giornale di Storia della Lingua Italiana», III (2024), 1, pp. 121-32.
- Costa 2021 = Corrado C., *Poesie edite e inedite (1947-1991). Opere poetiche II*, a cura di C. Portesine, Ancona, Argolibri.
- Dal Bianco 1998 = Stefano D.B., *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV (1998), 56, pp. 207-37.
- De Caprio 2024 = Chiara D.C., «La zona del disastro: stilemi della perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in Romanzetto estivo di Gherardo Bortolotti», «Giornale di Storia della Lingua Italiana», III (2024), 1, pp. 99-120.
- De Rosa, Sangirardi, 1996 = Francesco D.R., Giuseppe S., *Introduzione alla metrica italiana*, Milano, Sansoni.
- Galavotti 2023 = Jacopo G., *Baudelaire e Pseudobaudelaire (1964). Riscrittura e travestimenti in Corrado Costa*, «Studi italiani», XXXI (2019), 2, pp. 161-71 (ora in Id., *Un celato ostentare. Su Umberto Saba e altri poeti del Novecento*, Padova, Libreria universitaria.it, pp. 105-17).
- Galavotti, Morbiato 2021 = Jacopo G., Giacomo M., *Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortesto poeta e traduttore*, Padova, Padova University Press.
- Insana 2005 = Jolanda I., *La tagliola del disamore*, Milano, Garzanti.
- Mazzoni 2017 = Guido M., *La pura superficie*, Roma, Donzelli.
- Mazzoni 2021a = Guido M., *I gesti di Bordini*, nel n. monografico *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido, «il verri»*, 76 (2021), giugno, pp. 31-40.
- Mazzoni 2021b = Guido M., *Gli insetti nell’ambra*, in C. Bordini, *Un vuoto d’aria*, a cura di F. Santucci, Milano, Mondadori, pp. V-XXVIII.
- Mengaldo 1984 = Pier Vincenzo M., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, Ferrara, 5-7 maggio 1983, a cura di A. Folli, Bologna, Cappelli, 1984, pp. 107-50 (ora in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 121-65).
- Mengaldo 1989 = *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini e G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1989, pp. 555-98 (ora in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74).
- Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Morbiato 2016 = Giacomo M., *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- Morbiato 2017 = *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell’approccio stilistico alla metrica*, «Strumenti critici», XXXII (2017), 143, pp. 55-78.
- Morbiato 2023 = *Alcune osservazioni su dinamiche macrotestuali e aspetti metrici nei Costruttori di vulcani di Carlo Bordini*, «Configurazioni», II (2023), pp. 170-92.
- Morbiato 2024 = *Piangere una madre: per leggere Più non riconciliereà Abele e Caino di Jolanda Insana*, «inOpera», II (2024), 2, luglio, pp. 321-41.
- Picconi 2013 = Gian Luca P., *Il realismo del ritmo: sulle figure di ripetizione lessicale in Costa*, «puntocritico2», 13 luglio 2013, <<https://puntocritico2.wordpress.com/2013/07/13/il-realismo-del-ritmo-sulle-figure-di-ripetizione-lessicale-in-costa/>> (ultima consultazione: 1° luglio 2025).
- Porta 1979 = *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di E. Siciliano, a cura di Antonio P., Milano, Feltrinelli.
- Ruwet 1986 = Nicolas, R., *Linguistica e poetica*, Bologna, il Mulino.

- Villa 2020 = Marco V., *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS.
- Sanseverino 2024 = Luca S., *Il verso libero in Italia (1888-1918). Lineamenti storici, sondaggi formali e questioni di metodo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Zublena 2014 = Paolo Z., *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto*, I *La poesia*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, pp. 403-52.
- Zucco 2005-2006 = Rodolfo Z., *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana [2005-2006]*, in Id., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1963-2000*, Torino, Aragno, 2013, pp. 153-73.

Costanti formali in cinque libri recenti di poesia “commerciale”

JACOPO GALAVOTTI
Università degli Studi di Padova

I.

Tra i contenuti diffusi tramite i *social network*, e in particolare Instagram, nonostante la centrale e prevalente componente audiovisuale, i testi verbali occupano ancora un posto significativo, e tra questi la cosiddetta *instapoetry*: poesia diffusa come testo accompagnato a un’immagine evocativa o poesia trasformata in immagine essa stessa, cioè presentata come sequenza di dia-positive. Rispetto a questo fenomeno, soprattutto in ambito angloamericano, le posizioni sono diverse: c’è chi ritiene tali forme superficiali, troppo semplificate, più vicine a generi come la canzone pop, l’afiorisma o addirittura il proverbio che non alla complessità che si richiede al testo poetico; c’è invece chi elogia l’accesso paritario alla diffusione di testi anche per autori marginalizzati ed esclusi dal mercato editoriale.¹ Quest’opposizione – come si vede, e come accade di frequente nell’attuale dibattito culturale – fa scontrare fattori non comparabili quali giudizi di valore e istanze di rivendicazione sociale, rendendo la discussione abbastanza sterile. Anche una recente monografia di sintesi sulla questione invita ad una visione integrata di questi testi, sottolineandone la consapevole natura eteronoma e pragmatica, e la resistenza a una lettura “professionale” e orientata allo stile.² Nel mio lavoro non solo questo dibattito resterà sullo sfondo, ma questo invito a tener conto dell’aspetto pragmatico sarà programmaticamente disatteso.³ Ho scelto infatti di studiare dal punto di vista delle soluzioni formali (anche, ma non solo, metriche) cinque libri di poesia recenti, usciti tra 2022 e 2024, prodotti da autori che hanno un’assidua presenza sui *social network*. L’approdo di testi come questi, semplici, accessibili, spesso francamente banali e persino ingenui, all’editoria

* Per gentile concessione dei curatori, che ringrazio, una versione più ampia del saggio è stata anticipata nel n. 6 (2025) di «Configurazioni». Ringrazio i partecipanti al convegno per la discussione e in particolare Rodolfo Zucco e Luca Zuliani.

1. Per una rassegna della critica, vd. Charry Roje, Vojnović 2023.

2. Penke 2023, pp. 65-67.

3. Questi problemi riemergeranno però più avanti e in particolare nel §8.

<jacopo.galavotti@unipd.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,

pp. 143-160

maggiori ci invita a mettere in questione aspetti di natura sistematica quali la stratificazione del pubblico e delle pratiche di fruizione estetica dell'opera letteraria, dal momento che si tratta di opere che aggrediscono il campo della produzione poetica – tradizionalmente considerato un genere alto ed élitaire – contribuendo a un generale invalidamento di criteri gerarchici condivisi tra arte e intrattenimento, tra cultura *highbrow*, *midcult* e *masscult*;⁴ nell'ambito, per l'appunto, della poesia lirica, questo non pare affatto un processo compiuto.

I libri presi in esame sono quelli che seguono, accompagnati dal dato relativo ai *follower* dei rispettivi account Instagram alla data del 6 giugno 2025:

Franco Arminio, *Canti della gratitudine*, Milano, Bompiani, 2024 (senza collana) (ig: francoarminio, 124 mila *follower*).

Guido Catalano, *Smettere di fumare baciando. 107 poesie senza filtro*, Milano, Rizzoli, 2023 («Nuove voci») (ig: catalanoguido, 74,4 mila).

Gio Evan, *Non perdermi sul serio. Poesie e meditazioni per ritrovarsi*, Milano, Rizzoli, 2023 («Narrativa ragazzi») (ig: gio_evan, 872 mila).

Andrew Faber, *Ti passo a perdere*, Latiano, Interno poesia, 2022 («Interno Beta») (ig: andre_faber_blog, 93,5 mila).

Giorgia Soleri, *La signorina nessuno*, Milano, Vallardi, 2022 (senza collana) (ig: gior-giasoleri_, 711 mila).

La selezione ha una componente casuale, ma i libri, anche se rappresentativi di istanze diverse, rispondono a criteri abbastanza chiari (il che non significa affatto porli sullo stesso piano in termini di efficacia, di selezione del pubblico di riferimento, di consapevolezza formale degli autori): gli autori non sono noti principalmente come poeti in senso tradizionale, ma piuttosto come artisti performativi o attraverso la loro attività sui *social network*; le raccolte non sono uscite in collane di poesia di solido prestigio; i testi non presuppongono un'alta competenza letteraria tra i requisiti dei loro lettori ideali.⁵ I motivi sono diversi: nel caso di Catalano siamo di fronte a un prodotto comico e legato alla *performance*; nel caso di Evan e Faber il *target* della collana editoriale è quello di un pubblico giovane o giovanissimo; Soleri

4. Sull'impraticabilità delle gerarchie vd., tra gli altri, Bolter 2019.

5. Su tutte queste questioni si veda l'ottima messa a punto di Cardilli, Ghidinelli i.c.p., che ho letto quando questo saggio era già definito nelle sue linee fondamentali, ravvisando punti di contatto sostanziali, e che segnalo come riferimento imprescindibile per l'indagine qui tentata.

è un' *influencer* per la quale la poesia rientra strumentalmente nelle attività autopromozionali di costruzione del proprio personaggio pubblico; unica significativa eccezione è quella di Arminio, che ha avviato la sua carriera come poeta, ma si è guadagnato negli anni maggiore visibilità come animatore culturale, ed ha poi riorientato la sua poesia verso i temi della salvaguardia dei piccoli paesi del Sud, della riflessione consolatoria sulla morte e di una concezione vitalistica dell'amore.⁶ Nonostante la scelta sia ricaduta su autori che usano i *social network* per diffondere i propri testi, mi sono concentrato sul mezzo tradizionale del libro, dotato ancora di prestigio e di potenziale ritorno economico⁷ e ho cercato per quanto possibile di ottundere in sede di schedatura il mio apprezzamento nullo per i testi in questione. Questo può sembrare ovvio in un lavoro scientifico, eppure non mi pare superfluo ribadire la natura situata della lettura come esperienza estetica, dato che su questo punto tornerò nelle conclusioni. Prendendoli sul serio,⁸ insomma, ho provato a comprendere come sono fatti questi prodotti – che in molti casi presentano tratti che diremmo ingenui o amatoriali, ma sono stampati da grandi editori e sugli scaffali delle librerie si affiancano a libri che godono di riconoscimenti critici ed accademici – e che cosa possono dirci le considerazioni sulla loro forma. Sono testi che possono rispondere a due domande complementari: per prima cosa, quali sono i meccanismi costruttivi di testi che sono e si dichiarano prodotti per rispondere a esigenze di volta in volta comiche, di intrattenimento o in senso lato terapeutiche; e in secondo luogo, quali sono le aspettative rispetto alla poesia diffuse in un pubblico non accademico e non esperto, in termini di stereotipi formali e di effetti sollecitati dal patto di lettura.

6. Si veda il tagliente cenno di Simonetti 2023, p. 29: «Franco Arminio, in pochi anni passato da poeta e prosatore di nicchia, a sfondo depressivo, vezzeggiato dalla critica più intransigente nei confronti del romanzo da classifica, a performer poetico, autore di una lirica di massa in versi e in prosa terapeutica e ottimista, spesso su commissione, forte della propria banalità, perfetta per giornali, televisione e social. Per diventare popolare la poesia deve semplificarsi, assottigliarsi e fare un bagno di fiducia; per essere visibile il poeta deve rinunciare alla concentrazione, alla durata e al silenzio, farsi guru o performer». E Policastro 2024, pp. 49-50: «L'unico poeta ad aver scalato le classifiche negli anni Duemila è Franco Arminio, grazie a una capillare autopromozione social e a una riconversione della sua scrittura in *instapoetry*, poesia pensata come *caption* di un'immagine o come immagine essa stessa, ma di immediata comprensione e decifrazione, senza nessun tipo di opacità né del significante né del referente. [...] Arminio ha rinnovato i suoi motivi totemici, il paese e la morte, proponendone una versione edulcorata, accessibile, non problematica [...] il sacro finisce con l'essere una sottomarca dello spiritualismo aderente alla vita minima, a una sapienza ultrapopolare ridotta a frasette consumabili».

7. Vd. Penke 2023, p. 62.

8. Vd. Pistolesi 2024.

2.

Colpisce anche a una primissima lettura la replicabilità degli strumenti compositivi, che sono stratagemmi elementari del discorso versificato:⁹ in particolare le forme di ripetizione, in coppie (dittologie, *correctiones* spezzate tra due versi, riprese circolari tra inizio e fine) o in pluralità (anafore insistite, parallelismi sintattici, enumerazioni). Prendiamo per primo un testo di Franco Arminio, *Mi piacciono le persone inattuali*.

<i>Mi piacciono LE PERSONE inattuali,</i>	2 7 11
QUELLE capitare qui per caso,	1 5 7 9
QUELLE <u>che non hanno</u> paura	1 5 8
di parlare di Dio e della morte,	3 6 9
<u>che hanno</u> tristezze improvvise	1 4 7 (2 5 8?)
ma sanno prendere la gioia	2 4 8
da momenti qualsiasi.	3 6
<i>Mi piacciono le persone</i>	2 7
<u>che hanno</u> LOTTE antiche	1 3 5 (2 4 6?)
negli occhi	2
E LA PELLE asciutta	3 5
E IL CUORE caldo come panni al sole	2 4 8 10

Il testo presenta una postura frequente in Arminio – insieme a quella didascalica formulata come elenco d’istruzioni –,¹⁰ cioè quella della dichiarazione di apprezzamento:¹¹ una sorta di *plazer*, un elenco di ciò che sia ama. La procedura formale dominante è un’anafora di natura oratoria, anche in forma per così dire scalare, in cui un verso affianca un nuovo elemento a quello introdotto a metà del verso precedente; la sintassi è semplice e tendenzialmente orizzontale, ad esempio realizzata per mezzo di elenchi, coppie, *correctiones*. L’*enjambement* è in genere debole e cataforico,¹² e promuove sottolineature

9. Cardilli, Ghidinelli i.c.p. fanno opportunamente riferimento alla polarità «*oratorio-sentimentale*» con cui Siti 1980 sintetizzava alcuni aspetti della figuralità della poesia neorealista. Ma tutto il libro di Siti è fatto di considerazioni che tornerebbero a taglio nella descrizione formale dei testi qui analizzati: lo accenno solo, senza avere lo spazio per ampliare il parallelo, se non altro per storizzare l’esistenza di una poesia mediocre ed eteronoma e segnalare la (forse non così sorprendente) sovrappponibilità dei tratti di stile che ne caratterizzano incarnazioni a prima vista così distanti. E in proposito allora si noti che l’incrocio di strutturazione anaforica e metaforismo kitsch caratterizza anche la descrizione dello «*spontaneismo*» anni Settanta fatta da Afribo 2017, pp. 24-28.

10. Si vedano, ad esempio, *Rinuncia alla compiutezza*, *Ringrazia*, *Mettila al muro*, *Mai ci dobbiamo scordare*, *Chiudi il tribunale*, *Al tuo paese*, etc.

11. Tra i moltissimi testi strutturati anaforicamente, almeno altri quattro appartengono a questo sottotipo: *Canto delle crepe* («Amo i luoghi pieni di crepe»), *Credo nei furiosi, nei folli, negli esclusi*, *Amo le donne antiche, le contadine*, *Amo chi conosce i canti antichi*.

12. La distinzione tra *enjambement* anaforici («nei quali il *rejet* non è assolutamente prevedibile») e cataforici («che ‘aprono’ verso sviluppi nel verso successivo, più o meno prevedibili») è introdotta da Soldani 2009, p. 111.

prevedibili (si noti quello che allinea in verticale «negli occhi» con *pelle e cuore*). Dal punto di vista metrico, però, Arminio non è del tutto privo di consapevolezza ed è certo il più scaltrito tra gli autori censiti: le misure libere oscillano in maniera contenuta, troviamo isole omoritmiche (che si possono individuare seguendo il profilo degli *ictus*) e persino un endecasillabo conclusivo. In quasi la metà dei testi (63 su 155), anche se ciò non avviene in quello appena letto (ma *sole assuona con persone*), una rima tra l'ultimo verso e uno dei precedenti funziona da chiaro segnale di chiusura.¹³

3.

Evan e Faber presentano una modalità di gestione del testo molto simile: favoriscono l'elenco, l'anafora che inaugura il passo di ciascuna strofa o movimento testuale, l'uso di coppie o *correctiones* inarcate. Hanno però reciso ogni legame con la tradizione, adottando una metrica in cui la dominante sintattica impone una polimetria più ampia e tendenzialmente casuale, sempre evitando le inarcature più forti.¹⁴ La punteggiatura a fine verso è asistematica: si riduce al solo punto fermo alla fine delle frasi complesse in Faber,¹⁵ mentre scompare quasi completamente in Evan, dove sono i confini versali a supportare la comprensione.¹⁶ La struttura del testo è retta soprattutto dall'anafora a distanza con rilancio del tema a inizio strofa e dall'anafora scalare accompagnata dall'enumerazione parallelistica, come in questo passo di Evan (mia l'impaginazione):

13. Vd. in proposito Policastro 2024, pp. 96-97: «sono proprio le forme di intrattenimento a recuperare in modo più stringente (ma anche talvolta fuorviante) le *contrainte* e gli espedienti formali che non appartengono più alla poesia (o a quello che Mazzoni definisce il suo “aspetto archeologico”), come le rime e le forme di parallelismo (assonanze, allitterazioni, anafore e così via). A questo recupero di una tradizione che per la poesia più aggiornata (e meno circolante) risulta inservibile, si aggiunge il potere di rappresentazione delle istanze collettive che si consegna alla singola voce del poeta popstar o influencer (come Franco Arminio nella sua versione social) e a un punto di vista immediato e focalizzato su impressioni soggettive che però diventano, alla lettera, *vox populi*».

14. Sarebbe interessante condurre un'indagine specifica sul ritmo in poesie e canzoni di Gio Evan, poiché i passi con polimetria più ridotta potrebbero essere letti come forme di metrica «a isocronia accentuale», del tipo identificato da Giovannetti, Lavezzì 2010, pp. 276-77) e Zuliani (2018, pp. 67-72). Tuttavia, in assenza di musica non è possibile dotarsi di criteri oggettivi per l'individuazione di un numero ricorrente di questi accenti forti, né del resto sarebbe possibile razionalizzare sequenze di versetti come «E io ti desidero con desiderio buono. | Per desiderio buono intendo che quando mi sei lontana riempio lo spazio vuoto di te». La libertà metrica del testo non musicato pare dunque sfruttata nella sua specificità visiva.

15. Ad esempio, da Faber 2022: «Di miracoli non me ne intendo | ma so di cos'è fatta la felicità | perché, vedi, non posso prometterti | una vita comoda e serena | preferisco prometterti una vita | che sia una vita sola | e vera».

16. Ad esempio, da Evan 2023: «hai preso la strada | più stretta, | quella dove è impossibile fare inversione a u, | quella dove indietro non ci si torna | che per cercare uno spiazzo | ti ritroveresti ad andare così avanti | che poi | sarebbe davvero inutile rigirarsi».

allora prova ad avere compassione,
 compassione per le loro carezze mancate,
 compassione per il passato
 per i genitori a forma di polvere
 e per i tetti fuorilegge della loro infanzia

Evan ricorre inoltre a una figuralità bassa ma costante, fatta prevalentemente di giochi sul significante (paronomasie come «di un'amica con cui viaggiare | di un'amaca su cui riposare», o anche più insistite come «chi ama a tratti attratto solo dai tratti | e da chi non ama affatto gli affetti»), figure etimologiche («le storie | destinate a non diventare storiche»), doppiate da riferimenti esplicativi all'origine delle parole («sopportare viene da *sub* e *portare*», «cercatevi | che cercare viene dal latino *circum*», *etc.*), o ancora deformazioni di collocazioni, proverbi e formule del linguaggio quotidiano (tra le quali ricadono in genere anche i titoli dei suoi libri),¹⁷ ad esempio: «di dire la sua | ma mai di dare la sua»; «che non ti annaffia | che ti secca». Evan osa anche talvolta qualche costruzione più creativa che unisce ai verbi complementi con essi non coerenti: «prendersi un po' di sovrappensiero»; «e si inaugurano a gironi immensi»;¹⁸ «non cessarti di nord», *etc.*

I testi di Andrew Faber sono tutti orientati a istruire il lettore, anzi la lettrice – cui si rivolge al femminile, dandoci un'indicazione preziosa sulla selezione del pubblico di riferimento – a gestire ansie, emozioni e fragilità; e sono nel complesso ancora più semplici, presentando un tasso di figuralità ancora più ridotto. Si tratta di testi di forma modulare, in media lunghi intorno ai trenta versi, retti da anafore e parallelismi. Tali strutture elencative ospitano – come già in Arminio – enumerazioni di prescrizioni, consigli, oppure apprezzamenti, come in questo brano:

*Ho un debole per quelle persone
 che SANNO DI ESSERE FORTUNATE
 che NE HANNO PASSATE DI TUTTI I COLORI
 E PERCIÒ, VIVONO COLORATE.
 Che non hanno bisogno di nascondere gli altri
 per sentirsi giganti.
 Che tutti portiamo dentro
 nascosto da qualche parte
 un dolore che non passa mai
 qualcosa che ci ha cambiati per sempre
 ma non per questo ci sentiamo più grandi
 ma non per questo ci sentiamo migliori.*

17. Ad esempio: *Passa a sorprendermi* (2016), *Ormai tra noi è tutto infinito* (2018), *Ci siamo fatti mare* (2021). La pratica è comune anche nei titoli dei suoi album musicali, per es. *Mareducato* (2021).

18. Un verso che, per vie tutte proprie, sembra ricalcare tratti di *koinè* ermetico-simbolista.

*Ho un debole per quelle persone
 che SPENTE LE LUCI, RIMANGONO ACCESSE
 che chiuso un Amore, rimangono vive
 che sciolto il trucco, rimangono vere.*

Nei versi appena letti si può rilevare il ricorso al gioco di parole (in maiuscolo), alle anafore e ai parallelismi con effetto locale (sottolineati), che raggruppano pochi versi a contatto, affiancati alle anafore a distanza (in corsivo), che invece forniscono l’impalcatura profonda del testo. Tale struttura modulare, per movimenti testuali più che per strofe,¹⁹ è senz’altro da collegare alla modalità della loro prima circolazione, che è quello del carosello di diapositive (o *slideshow*) su Instagram.

4.

La raccolta di Giorgia Soleri dichiara nella prefazione che «C’è molto di me in queste pagine (anche se non tutto, nessun e nessuna poeta può svelare tutto tutto nel suo primo libro)», rivelando il presupposto confessionale,²⁰ al limite del pettegolezzo, di una raccolta che tematizza volentieri il rapporto di sovrapposizione tra poesia e vita («Le poesie più belle | le ho scritte | sul tuo corpo | nelle nostre lunghe | e sudate | notti di piacere»), anche suggerendo una distanza tra la poesia “ufficiale” e implicitamente inautentica e la propria (ci tornerò, ma si veda intanto: «Leggo libri di altri poeti | e mi stupisco dell’infinita produzione | che riescono ad avere | io | ogni parola che scrivo | – dono | mi avvicino alla morte»). L’io della raccolta – che il lettore è invitato a sovrapporre a quello dell’autrice – racconta il suo attraversamento di depressione, disturbi alimentari, esperienze sessuali, toccando temi delicati come la violenza e l’aborto;²¹ i testi sono caratterizzati da un’immediata effusione lirica, in cui viene meno l’impianto didascalico visto nei precedenti libri, per valorizzare l’effetto di rispecchiamento empatico.

Alcuni strumenti sono orientati ad alzare, goffamente, il tasso di letterarietà. Nel linguaggio figurato, ad esempio, la scelta dei figuranti oscilla con imbarazzo tra icasticità fisica («sono una gruccia di ferro», «ti ho cucinato | il mio cuore | al cartoccio») e repertorio kitsch («il tempo, | meschino, | che so | mi accompagna

19. Per la definizione di «movimento testuale» faccio riferimento a Ferrari 2014, pp. 94-98.

20. A proposito dell’autenticità come valore nell’*instapoetry* in inglese, vd. Penke 2023, p. 56: «The pretending of truthfulness is necessary, perhaps it is even the most important rhetorical gesture to bridge the actual anonymity and distance of author and audience, to create those impressions of direct, almost intimate connection».

21. La prefazione contiene anche un *trigger warning* («Se, per tutelarti, non te la senti di andare avanti lo capisco e ti abbraccio forte»), che insieme al femminile *poeta* contro *poetessa* è segnale di un posizionamento volutamente riconoscibile nel campo delle cosiddette “guerre culturali”.

alla falce», «brucio | d'amore | per te»). Soleri tende poi a ipermotivare le figure di analogia esplicitando la ragione del rapporto tra comparato e comparante («Sono una roccia, | dico, | ma tu sei intemperie | vento gelido | neve e tempesta | acqua e sole | mi stai consumando»); o usando analogie *in praesentia* («Ogni passo | più lontani | ma continuando a ripetere | amore, io non me ne vado – | due cowboy | schiena contro schiena | non una rivoltella | in mano, | ma i nostri cuori. | Chi sparerà per primo?»).²² Rari tratti di oralità riflessa²³ («tiralo giù 'sto muro», «Stanotte | ti porto sull'Isola che non c'è | ché domani ci svegliamo a Roma») e disfemismi («con la testa nel cesso») si scontrano con ben più frequenti marche di letterarietà vieta, come l'ordine aggettivo-nome («caldi polpastrelli», «morbida carne», «dolceamaro | amore», «sterile atomos») o nome-possessivo («del corpo mio», «tra le dita tue»). Anche qui troviamo il gioco di parole, l'interpretazione letterale di un modo di dire: «Cerco di tenerti | legato a me | con un filo | (di voce)». Il testo il cui *incipit* è «Il mio corpo», più lungo della media, è un buon esempio dei tratti più caratteristici del libro: similitudini di evocatività ristretta, attuale («a fuoco | come le guglie di Notre Dame»); esplicitezza confessionale appena alterata da una debole sordina letteraria (eufemismi, sequenze aggettivo-nome, *enjambement* con funzione di messa in rilievo), che genera una ridicola stilizzazione anatomica («la punta di te | appoggiata al centro di me», «il sangue riempire le tue cavità | e renderle dure»; «l'attimo prima | dell'esplosione»; «liquido piacere | che gocciola sulle cosce accaldate»); contatto tra riferimenti sessuali e religiosi, alla ricerca di un facile effetto di shock: «posso udire | il bagnarsi delle mie mucose | come dense | sono le lacrime di Cristo». Anche in questo caso i testi presentano numerosi parallelismi, coppie inarcate e strutture enumerative; tuttavia, manca la tendenza all'anafora come impalcatura dominante: i testi di Soleri sono prevalentemente brevi e spesso monostrofici, e più canonicamente lirici (il tu non è il lettore da istruire, ma un tu amato). Brevi sono anche i versi, di norma corrispondenti a una frase, a un sintagma o a una parola isolata: l'a capo fa le veci dell'inciso e della punteggiatura, ma con occasionali inarcature su preposizione, ulteriore denuncia (insieme all'impaginazione e alle illustrazioni) del suo modello implicito, l'*instapoet* canadese Rupi Kaur.

5.

L'ultima raccolta del *corpus* ha un profilo diverso. La metrica di Guido Catalano infatti tende a una maggiore varietà, secondo il principio formale grossolanamente e provocatoriamente rivendicato dell'«andare | a capo |

22. Il corsivo è originale.

23. Meno controllati forse i casi di apocope del verbo («fan litigare», «mi son sentita», *etc.*) e alcune forme di sintassi marcata (ad es. la pseudoscissa implicita «quello a far male | sei tu»).

a cazzo».²⁴ Si possono individuare, ma senza delimitazioni nette, quattro *pattern* fondamentali: 1) il dialogo, in cui ogni riga corrisponde a una battuta; 2) le strofe di versi-frase o versi-sintagma brevi o brevissimi; 3) le strofe di versi lunghi; 4) le strofe di versi lunghi (fino al versetto whitmaniano) intervallati da alcuni versi brevissimi con funzione di sottolineatura, specie nelle isole di enumerazioni in cui ogni verso corrisponde a una parola o a un sintagma (tratto che peraltro trovo in tutti gli autori del *corpus*).²⁵ A meno che non indichi la conclusione di una strofa, la punteggiatura a fine verso è assente: l'acapo segnala le scansioni del discorso, in genere ponendo il taglio versale al termine di frasi o sintagmi, con alcune occorrenze più irrazionali, che suggeriscono, insieme all'andamento narrativo e goliardico dei testi, un probabile modello in certe forme di poesia discorsiva come quella di Charles Bukowski. I periodi sintattici indipendenti sono in genere solo giustapposti, ma i confini saranno segnalati nella *performance* dall'intonazione. Le inarcature più marcate tendono ad aggettare su un *rejet* brevissimo, con effetto di rallentamento e messa in rilievo. Leggiamo un brano in cui l'escursione sillabica è abbastanza ampia (dalle 4 alle 13 sillabe) e il taglio metrico realizza un'incisività prevalentemente di carattere cataforico, dunque normalmente attesa, oppure isola un sintagma con funzione di precisazione o inciso, o ancora un'aggiunta introdotta da congiunzione copulativa:

Ed è osservando
 questa piccola bambina dagli occhi azzurri
 addormentarsi lenta
 semisdraiata e saporita
 sulla sua mamma
 che ho capito
 che le tette
 non son altro
 che cuscini del paradiso
 e che le mamme son letti morbidi
 dalle lenzuola sempre fresche e profumate.

24. La prima poesia del libro s'intitola *Andare a capo a cazzo, vent'anni dopo*, e riprende il tema di *Vado a capo a cazzo*, un testo da *Ti amo ma posso spiegarti* (2010).

25. Qualche esempio, ad apertura di libro: «ma l'amore non vive a lungo | senza pazienza | senza cura | senza attenzioni | senza cortesie | senza delicatezza | senza tenerezza | senza contatto | senza sorriso» (Evan); «da chi non sorride mai | per un sorriso | un abbraccio | una parola dolce» (Faber); «Mi scopri duro | su un letto che non ci appartiene | sudore | salive | schiaffi | le unghie nei fianchi» (Soleri); «un giorno d'inverno | di vento freddo | di neve | di lupi magri | di smog | di ghiaccio | di carri armati | di bombardamenti» (Catalano); Arminio, pur ricorrendo spesso alle enumerazioni, resiste alla forma della lista di sintagmi, ma vd. comunque «come se dal suo respiro | dipendesse ogni cosa: | il lievitare della nuvola, | la nascita degli abbracci, | la fioritura della rosa».

Tratti tipici della scrittura di Catalano sono il ricorso al lessico e alla fraseologia del parlato, compreso il turpiloquio,²⁶ il citazionismo allusivo *mass* o *midcult*, il ricorso a enumerazioni e parallelismi. L’impalcatura è quella tipica della performance comica, basata sulla costruzione di un’aspettativa e sul suo rovesciamento conclusivo, oppure sull’accumulo di elementi incongrui.²⁷ Uno degli strumenti della sua comicità è ad esempio la formalità caricaturale dei dialoghi, che mescolano elementi neo-standard, come frasi scisse e dislocazioni, tratti più marcatamente sub-standard (esclamazioni come *minchia, che* subordinante generico), e registro formale-burocratico (ad esempio termini come *convenirne, principalmente, diurno, prandiale...*). Essendo testi pensati per la *performance*, esibiscono tratti tipici della stilizzazione del parlato,²⁸ ma nessun intento realistico: nessun cambio di progetto o esitazione che possa essere d’inciampo alla lettura. Molti testi sono poi metapoetici, rappresentano cioè il testo nel suo farsi, mostrando la figura sorniona e autoironica del poeta alle prese con gli eventi della sua vita privata e con la gestione del proprio personaggio pubblico. Si direbbe anzi che uno dei tratti più significativi della raccolta sia proprio l’insistente dichiarazione di essere un libro di Poesia, che protegge, mi pare, dietro un velo sottile di ironia una reale esigenza di posizionamento: il personaggio-poeta è costruito attraverso costanti riferimenti alla propria attività, la cui funzione è “rendere felici”, come chiarito ad esempio in *16.47* («ho trovato | ciò che mi rende felice scrivere oggi») e *Adesso però tu* («scrivimi una poesia d’amore | fammici felice»). La Poesia è intesa come il lato sentimentale e edonistico della vita, e la casualità della metrica vuol essere riflesso iconico di tale arbitrio liberatorio, ennesima incarnazione dell’illusione di ascendenza post-romantica di una metrica organica, mimetica dell’io, guidata da istanze di espressione libera e individuale, che rivela perciò una notevole fiducia nella capacità della versificazione di conferire valore. In *Il fatto di non sapere quanto tempo mi rimane*, ad esempio, è molto visibile il passaggio da un muro di versi lunghi – con *enjambement* forti che mostrano come la misura dei versi sia determinata da ragioni grafiche – alla progressiva contrazione, che si vuole nobilitante, dei versi finali:

26. Sul lessico di Catalano vd. Locarini 2020.

27. Nell’ambito del discorso sul *poetry slam*, Giovannetti 2017, pp. 70-71 offre una lettura degli aspetti comici e ritmici della poesia di Catalano: «Un accumulo parallelistico e anaforico di impegni e giuramenti sentimentali viene smontato dalla breve strofa conclusiva: così producendo un indubbio effetto comico. Dal punto di vista ritmico, questo è un parlato elementare, che si appoggia alle cadenze intonative del discorso “puro” senza avere l’ambizione di complicarle (con la rima, ad esempio)».

28. Citando solo dalle prime dieci pagine: «*sta gente*», «*quelli che ero* la rovina della poesia italiana» (e una lunga serie analoga con verbo di dire implicito), «*son anni che non esco roba nuova*», «*aspettami all’angolo | sotto i portici | che piove*», «*Per la cronaca*», «*per bere bevo*», «*non me ne frega un cazzo*», *etc.*

E dunque signorina
 dovunque tu sia ora, chiunque
 tu stia guardando negli occhi adesso
 io, con buona probabilità
 e prima che suoni la campana
 ti troverò
 perché
 da qualche parte sei
 e
 in qualche modo
 e a qualsiasi costo
 mi salverai.

6.

Al netto della diversità di soluzioni e della maggiore o minore felicità dell'esito complessivo (mi rendo conto che affiancare operazioni ingenue come quelle di Faber e Soleri a lavori *midcult* non privi di consapevolezza anche fabbrile come quelli di Catalano e Arminio è discutibile),²⁹ si può dire che in tutti i casi abbiamo a che fare con una metrica che, dove non si regge su una casualità imposta da istanze grafiche/iconiche, è dominata dalla sintassi: vige una notevole polimetria, priva di ricorrenze riconoscibili e tanto meno di allusioni alla tradizione (con la parziale eccezione di Arminio); gli *enjambement* sono deboli e tendenzialmente cataforici, attutiti dunque dalla prevedibilità degli sviluppi sintattici del *rejet*, oppure occasionalmente fortissimi. La struttura di quasi tutti i testi è basata sull'orizzontalità, sull'addizione, ed essi sono regolati come sequenze di movimenti retti da anafore oratorie o da altre forme di parallelismo. A questi strumenti della *dispositio*, si associa l'uso controllato dei tropi: le figure di analogia sono facili, ovvero il movimento è sempre dall'astratto al concreto, la distanza tra i campi concettuali messi a contatto non è problematica, il movente dell'analogia è volentieri esplicitato (quando non è un banale stereotipo).³⁰ Si ricorre inoltre spesso al gioco di parole e alla deformazione del luogo comune linguistico, e il ricorso insistito a questa strategia è significativo: essa offre infatti la via d'accesso più facile allo straniamento linguistico, che si realizza con un piccolo inciampo nell'automatico più vieto. La distanza dal grado zero della comunicazione è percepita come necessaria, poiché costituisce l'indice immediato di un generico interesse metalinguistico che situerebbe di per sé il discorso (e lo scrivente)

29. Vd. Cardilli, Ghidinelli i.c.p.

30. Questi elementi sono opposti agli indici di difficoltà del linguaggio metaforico indagati da Castiglione 2019, pp. 130-35.

su un piano superiore: i nostri autori vi ricorrono per segnalare la propria originalità e riattivare la natura rituale del linguaggio poetico.

Anche alla luce degli aspetti visti sin qui, i modelli di gran parte di questi testi risultano facilmente accessibili, e sono talora menzionati direttamente:³¹ viene rimosso l'intero canone modernista e secondo-novecentesco, per volgersi a quello scolastico (Ungaretti in particolare), ai *longseller* di poesia *midcult* continuamente riproposti dal mercato editoriale, sia italiani (Merini, il fortunatissimo Mari delle *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*), sia stranieri letti in traduzione (Bukowski, Hikmet, Neruda, Prévert, Szymborska...), fino ai *bestseller* internazionali di poesia/auto-aiuto come *Milk & honey* di Rupi Kaur (senza il quale la raccolta di Soleri non esisterebbe), e infine alla canzone d'autore, con cui il rapporto citazionale è frequente, anche se spesso ironico.³²

7.

Come anticipato, mi pare che, in maniera solo apparentemente paradossale, uno dei tratti caratterizzanti di tutto il *corpus* sia proprio la fiducia nella versificazione: il postulato cioè che qualsiasi spezzone di testo se disposto graficamente con degli a capo non corrispondenti allo specchio di stampa acquisisca *ipso facto* uno statuto di discorso privilegiato.³³ A riprova di ciò si possono evocare almeno due fatti: il primo è che gli inserti di prosa³⁴ fanno leva sulle medesime figure di ripetizione, al punto che l'a capo sembra configurarsi come un secondo livello di elaborazione del testo, una spezzatura successiva che ricalca e sottolinea i confini tra frasi e sintagmi di una prosa già esistente; il secondo è il frequente accorciamento dei versi conclusivi, che intende suggerire, a dispetto della banalità delle affermazioni, una sorta di rallentamento enfatico.

Questi testi chiamano in causa un problema spesso ribadito da chi si occupa di metrica e poesia contemporanea, cioè che non sia sufficiente andare

31. Si noti però che Arminio esibisce anche credenziali più alte. Vengono ad esempio ricordati Fortini («Gli uomini sono esseri mirabili, l' scriveva il poeta Franco Fortini», con una citazione da Lukács), Alfonso Gatto, e tre poesie sono dedicate a Gianni Celati, Rocco Scotellaro e Forugh Farrokhzad.

32. Ad es. Faber 2022: «Ai gatti neri che non ci sono più | e ai linotipisti che non so che cosa sono | ma vaffanculo pure a loro», che cita *Com'è profondo il mare* (1977) di Lucio Dalla; e Catalano 2023, che in *Non voglio mica la luna* mette in scena uno stralunato dialogo che riprende i versi dell'omonima canzone di Fiordaliso (1983). Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare.

33. Sulla lirica come genere dal forte portato rituale, specialmente in virtù di ritmo e figuralità, insiste Culler 2015, ma una riflessione utile sulla poesia come rito è anche in Barbieri 2013, su cui tornerò.

34. Si noti peraltro che tutti i libri in esame contengono parti in prosa, specie come prefazioni e paratesti programmatici.

a capo per fare poesia.³⁵ La questione, tanto cruciale quanto, temo, non risolvibile, invita a fare alcune considerazioni sommarie, che valgono per i cinque libri di cui ho parlato, ma che credo possano essere utili in senso più generale. Il lettore ideale di queste poesie è privo di indicazioni sul canone del moderno, privo di pregiudizi legati ad abitudini di lettura *highbrow*, senza una conoscenza della tradizione oltre a qualche memoria scolastica, e si aspetta un'utilità immediata, un pensierino facile, un rispecchiamento diretto. L'idea di poesia che emerge da questi libri è quella di un'espressione di sentimenti, esperienze o opinioni personali, con chiare finalità didascaliche, lenitive, o al limite di intrattenimento,³⁶ distinta dal discorso comune per la presenza di figure quali anafore, parallelismi, metafore e giochi paronomastici, caratterizzata da una fiducia nella metrica che si realizza nella forma del disinteresse per la sua autonomia, cioè si risolve nell'uso della versificazione come figura grafica ancipite, allo stesso tempo transitiva e arbitraria: ora determinata dalla sintassi sì da assecondare i suoi movimenti, ora da una casualità che vuol essere pretesa di spontaneità, figura del gesto artistico come espressione della propria individualità.

Si può certo ammettere che la versificazione faccia dei testi qui discussi delle poesie (liriche) – ed è la soluzione a cui sarei incline, dal momento che non saprei a quale altro genere ascrivere un testo breve, versificato, dotato di un sia pur debole tasso di figuralità, che parla di sentimenti e opinioni personali³⁷ – e anche che la loro banalità non escluda che la metrica conservi di per sé un residuo valore rituale. In proposito, vorrei riprendere un articolo già citato di Daniele Barbieri, che illustra un presupposto importante:

se non ci rendiamo conto che lo specifico della poesia è essere un discorso trasmesso attraverso una situazione rituale [...] ci ridurremmo a pensare che la poesia sia quel tipo di discorso in cui si va a capo in maniera arbitraria, a differenza della prosa, senza capire bene il perché.³⁸

35. Un solo esempio tra i molti, che cito volentieri poiché contiene osservazioni assai lucide su questo tipo di poesia consolatoria, è Policastro 2024, pp. 13-14: «Poesia non è (o non è più obbligatoriamente) *andare a capo*, sebbene sia poi questo il significato etimologico del *verso* [...] Chi va a capo [...] deve consegnarsi a una grande consapevolezza ritmica e avvertire una necessità non (solo) emotiva di consegnare alla pagina un testo verticale». Si tratta però di un luogo comune della critica “apocalittica”, che se formulato rozzamente finisce per assumere la forma della petizione di principio dai connotati conservatori (parafrasabile grosso modo con “se non rispetta certi canoni estetici non è arte”).

36. Sull'*instapoetry* come genere statutariamente eteronomo, rimando ancora a Penke 2023.

37. Un testo che corrisponde insomma alle aspettative descritte da Mazzoni 2005, p. 38 «quando ci accostiamo allo scaffale di libreria che raccoglie i volumi di poesia, pensiamo di trovarci davanti a opere che contengono brani versificati e abbastanza corti nei quali si raccontano esperienze vissute o riflessioni personali in uno stile distante dal grado zero della comunicazione quotidiana».

38. Barbieri 2013, p. 113.

Pare evidente che la «situazione rituale» non abbia a che fare con la percepibilità di una ragione metrica, tanto che poco dopo Barbieri menziona la possibilità di versi la cui ragione sta in sé nell'a capo:

il verso moderno *può possedere ma anche non possedere una struttura metrica* al suo interno. A prescindere da questo, il verso resta una struttura metrica perché ripartisce artificiosamente il flusso del testo verbale, e nel farlo *dichiara inevitabilmente il maggiore o minore rilievo di determinate posizioni*, in maniera indipendente dalla sintassi o dal senso.³⁹

A meno di versi caratterizzati da *pattern* ritmici o grafici molto riconoscibili, la metrica, perdendo di autonomia, si riduce al suo livello minimo: un andare a capo nella cui necessità *si crede*, in virtù di un messaggio che si ritiene meritevole di essere valorizzato e ritualizzato. Col cortocircuito che l'a capo può essere sfruttato per suggerire che esista una comunità disposta a riconoscersi nel rito del testo.⁴⁰ Tuttavia, una metrica non razionalizzabile, a dominante sintattica, a volte corretta da relative regolarità visive della misura e con occasionali inarcature fortissime, non è un tratto esclusivo della poesia che qui ho definito commerciale, ma può servire (in parte in virtù di una certa vaghezza) da definizione-ombrello anche per poeti con aspirazioni «serie» o istituzionali. I tratti che determinano la mancata riuscita dei nostri testi dal punto di vista di un'estetica accademicamente legittimata non sono dunque solo né principalmente metrici, ma la metrica è un luogo in cui i loro presupposti di forte eteronomia si rendono evidenti, e al tempo stesso emergono alcuni dei presupposti che presiedono a una lettura di natura estetica, orientata alla ricerca di un raffinato gioco formale. Di fronte a un testo che rivendica, nei moduli meccanici o iconicamente anarchici della sua strutturazione, l'indipendenza da ogni possibilità di razionalizzare la sua libertà metrica (intesa come profilo radicalmente polimetrico) ma che è al contempo consolatorio e intellettualmente povero, le istanze del *close reading* di un lettore allenato alla lettura di poesia alta, votato alla ricerca di rapporti vivificanti tra forma e contenuto, conducono a un rifiuto integrale; ma ciò non avviene, credo, perché quel testo sia versificato in modo «inadatto», ma perché quel discorso non è riconosciuto degno di essere versificato.

8.

Come già sottolineato per Catalano, uno strumento adottato dai poeti del *corpus* per rinsaldare il patto con il lettore è l'insistenza sul concetto di «poesia», sulla lettura quale segno di distinzione di una comunità la cui esistenza

39. Ivi, p. 114, miei i corsivi.

40. L'indagine formale non ci dice, ovviamente, se questa comunità esiste davvero (questione che sarà oggetto semmai di indagine sociologica).

è stabilita dalla condivisione di una sensibilità particolare. Questa può anche prendere la strada antintellectualistica dell'opposizione tra una poesia autentica, la propria, e quella inautentica e difficile promossa dalla critica accademica. L'ho accennato parlando di Soleri, ma tale discorso assume una forma compiuta e consapevolmente antagonistica in Arminio («Ci sono due tipi di poesie. | Quelle che scrivi perché le sai fare⁴¹ | e quelle che scrivi | quando arriva un dolore, una letizia») e Catalano, che descrive i suoi critici così: «gente strana, arrabbiata | livorosa, cinica, delusa, frustrata»; e si chiede ancora in questi versetti ironici:

La noia può uccidere?
Se sì, può essere considerata un'arma?
Se sì, questi che si fanno le seghe tra loro parlando dei massimi sistemi della poesia e scrivendo poesie tremende, posseggono un regolare porto d'armi o posso denunciarli all'autorità competente?

La poesia viene deintellectualizzata e offerta invece, dicevo, come il lato emotivo, sentimentale, spirituale, non produttivo di essa, che anzi dovrebbe in quanto tale scardinare un ordine valoriale dominante, economico e performativo,⁴² ma che al contempo rafforza l'ossimoro dell'eccezionalità di ciascun individuo: *ethos* quanto mai pervasivo della nostra epoca, nonché presupposto stesso della forza dei *social network*. La poesia così pensata è insomma formalmente facile poiché vuol essere uno strumento per il benessere individuale, offrire gratificazioni immediate, ma anche rassicurazioni al lettore a proposito della propria sensibilità e profondità interiore: anche il caso di Gio Evan è piuttosto significativo, poiché i testi poetici sono intervallati da prose intitolate ai sette chakra (anche il vago spiritualismo orientalista vuol essere segnale di un'interiorità profonda), seguite da veri e propri esercizi spirituali.⁴³

Occorre a questo punto notare che il solo gesto che ho scelto di compiere, quello di applicare a questa poesia analisi stilistiche per sottolinearne la ripetitiva modularità strutturale, adottando un paradigma di lettura a cui esse, mettendo in primo piano le loro finalità extraestetiche, esplicitamente resistono,⁴⁴

41. Non sfuggirà che la dichiarazione è, un po' provocatoriamente, ospitata da un perfetto endecasillabo.

42. Vd. Arminio: «Fare l'amore | e leggere poesie belle | è un modo per non prendere ordini | dall'epoca».

43. Riporto il primo, a titolo d'esempio, segnalando i paragrafi con la barretta: «La mattina, prima di pranzo, alza la musica nella tua stanza, in sala, nel tuo posto sicuro. | Ascolta musica a 432 Hz o la musica positiva che preferisci, ma è meglio che sia solo strumentale. | Ricorda a te stesso che sei libero, che non ci sarà giudizio, che puoi sprigionarti ed emanare la tua follia consapevole. | Non giudicare niente, ballati. | Respira sempre profondamente».

44. I discorsi meta poetici ospitati nei testi di autori *midcult* di successo hanno infatti una forte componente agonistica, diretta a una, per nulla sottile, opera di delegittimazione della poesia "difficile", che comprende anche le sue pratiche di lettura accademiche.

dà corpo a un pregiudizio, facendo scontrare, con il suggerimento non dichiarato di rivendicarne la superiorità, un'idea di poesia come sfida e complessità con un'idea di poesia come conforto e suppellettile emotiva.⁴⁵ Sarebbe però sbagliato disconoscere le ragioni dei lettori a cui questa poesia si rivolge: un pubblico privo di scrupoli intellettualistici e disposto a riconoscere il valore del luogo comune, che può ben essere disponibile a cercare formule di comune buon senso o di sentimentalismo elementare, ritenendo sufficiente un'elaborazione formale appena superiore o diversa dal livello della comunicazione quotidiana.

9.

Mi scuso per il tono tra cauteloso e apodittico con cui cercherò di evocare in conclusione alcuni problemi, a partire dalla mia esperienza di lettore, con una forma di autoscopia che surroga, ma non intende sostituire, la necessaria indagine sulla lettura accademica della poesia e sul profilo dei lettori dei testi indagati, che i sociologi della letteratura hanno il compito di condurre⁴⁶ e che pure non può essere ignorata. Questi testi, se indagati con i criteri di fruizione aristocratici della poesia *highbrow*, non possono che rivelarsi dozzinali, ma lo sono (spesso) per ragioni che non hanno a che fare (solo) con semplice imperizia formale, ma (anche) con la scelta deliberata di rispondere alle domande di un pubblico della poesia più stratificato di quello a cui si rivolge la poesia alta. Il che – ed è già un effetto dell'instabilità delle gerarchie – mi costringe a interrogarmi sulla storicità e al limite sulla legittimità della mia esperienza estetica della poesia; pure, dalla specola da cui io leggo questi testi, la poesia “commerciale” è brutta perché dice cose banali, oscilla tra l'oratoria e la conversazione quotidiana influenzata dai *mass media*, riporta esperienze autobiografiche in forma nudamente confessionale, oppure suggerisce didascalicamente soluzioni conciliatorie per il benessere individuale, basate su presupposti ideologici di sostanziale connivenza con la realtà:⁴⁷ il

45. L'incomprensione reciproca, pur in qualche misura giustificata, mette in luce un aspetto della cultura (non solo) letteraria corrente, ovvero la sua parcellizzazione in nicchie e bolle autonome (i riferimenti si potrebbero moltiplicare, ma mi limito a citare Mazzoni 2019, che riguarda specificamente il campo della poesia contemporanea).

46. Già Cardilli, Ghidinelli i.c.p. nella loro tipologia guardano a Bourdieu, ma naturalmente anche i «tipi di comportamento musicale» che Adorno discute nell'*Introduzione alla sociologia della musica* saranno un punto di riferimento importante.

47. In netto contrasto con la situazione descritta da Mengaldo 1987, pp. 7-8: «Ora, per riprendere il sempre stringente modello di Hegel e degli hegeliani, la quiddità della 'lirica moderna' sta nel suo essere, all'interno delle arti della parola, la forma organica o figura ("è una figura dell'agire umano") della separazione radicale dell'individuo borghese dal suo corpo sociale, e della sua non mediata opposizione ad esso – laddove il romanzo moderno è figura dell'integrazione, riuscita o fallita, dell'individuo nella società. Perciò vi si è notata autorevolmente,

risultato (la parola è in sé significativa) della lettura dovrebbe essere una forma di integrazione nel mondo e di benessere la cui ottimistica banalità mi ripugna. C'è però di più. Alcuni autori, lavorando su diversi presupposti (la poesia come autenticità, come saggezza spendibile nella vita sociale e privata, come consolazione o sorriso), si impossessano di discorsi che circondano la poesia alta, come le geremiadi sulla sua marginalità e, soprattutto, la difesa della propria distinzione rispetto alle pratiche culturali correnti (che pure incarnano perfettamente),⁴⁸ e lo fanno ponendosi in aperto contrasto con essa. Impadronendosi del discorso antagonistico/difensivo della poesia alta, mentre ne neutralizza la complessità e il portato serio-tragico, la poesia *midcult* più consapevole – quella qui incarnata da Arminio e Catalano – punta ad allargare il mercato tradizionalmente ridotto della poesia e mostra al contemporaneo la volontà di legittimarsi come poesia più “autentica”. Ritengo il secondo postulato del tutto insostenibile, ma credo che uno dei motivi profondi della mia diffidenza risieda proprio nell'allineamento tra ragioni economiche e simboliche, niente affatto comune per la poesia moderna e ancora fortemente screditato.

Riferimenti bibliografici

- Afribo 2017 = Andrea A., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci.
 Arminio 2024 = Franco A., *Canti della gratitudine*, Milano, Bompiani.
 Barbieri 2013 = Daniele B., *Il vincolo e il rito. Riflessioni sulla (non) necessità della metrica nella poesia italiana contemporanea*, «L'Ulisse», 16 (2023), pp. 112-32.
 Bolter 2019 = Jay David B., *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.
 Cardilli, Ghidinelli i.c.p. = Lorenzo C., Stefano G., *I pubblici della poesia. Articolazioni della letterarietà in versi nell'Italia degli anni Duemila*, in corso di pubblicazione.

ad esempio, la tendenza a “conseguire l'universale attraverso un'individuazione senza riserve”, o la “espressione soggettiva di un antagonismo sociale”. Il grande stile consegue di necessità a questa fondazione soggettivistica ed antagonistica. La quale comporta varie conseguenze: e per prima la specializzazione in senso verticale del discorso lirico».

48. Riporto qualche esempio del discorso sulla necessità della poesia, articolato, com'è ovvio, con maggiore o minore ingenuità. Arminio 2024: «Abbiamo bisogno di poesia. | La poesia serve a capire | che la morte è dentro la vita, | non è il suo contrario, | è il mistero che ci accompagna, | non è l'estraneo | che ci agguanta»; Catalano 2023: «E se cerchiamo bene | nell'ultima poesia | troviamo pure quello che ci serve | un poco | di bellezza»; Evan 2023: «ma io, accanto a me, | ho trovato anche una vita lenta | una vita che a volte si stanca | a stare al passo con chi corre | una vita che ha anche bisogno | di piccole pause | di cene a lume di candela | panchine vista tramonto | libri che parlano di cuori»; Faber 2022: «Non devi preoccuparti | se ti senti distante | da tutto ciò che va di moda. | Se ti senti distratta | da quello che la gente non nota. | Se ti senti diversa da tutto e da tutti. | Se ascolti musica che nessuno ascolta più. | Se leggi poesia invece della prosa»; Soleri 2022: «Non conosco poesie | che fan litigare. | Conosco solo poesie | unite | che portan la pace».

- Castiglione 2019 = Davide C., *Difficulty in Poetry. A Stylistic Model*, London, Palgrave Macmillan.
- Catalano 2023 = Guido C., *Smettere di fumare baciando. 107 poesie senza filtro*, Milano, Rizzoli.
- Charry Roje, Vojnović 2023 = Rebecca C.R., Anamarija V., *Instapoetry: Characteristics, Themes and Criticism. A Review of Recent Scholarship*, «RITHink», 13 (2023), pp. 63-71.
- Culler 2015 = Jonathan C., *Theory of the Lyric*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Evan 2023 = Gio E., *Non perdermi sul serio. Poesie e meditazioni per ritrovarsi*, Milano, Rizzoli.
- Faber 2022 = Andrew F., *Ti passo a perdere*, Latiano, Internopoesia.
- Ferrari 2014 = Angela F., *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Roma, Carocci.
- Giovannetti 2017 = Paolo G., *Poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci.
- Giovannetti, Lavezzi 2010 = Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Locarini 2020 = Giulia L., *L'italiano degli instapoets: l'esempio di Guido Catalano*, «Lingue e culture dei media», IV (2020), 1, pp. 89-115.
- Mazzoni 2005 = Guido M., *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- Mazzoni 2019 = Guido M., *Ognuno riconosce i suoi. Poesia, politica, società*, «L'Ulisse», 22 (2019), pp. 86-91.
- Mengaldo 1987 = Pier Vincenzo M., *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, pp. 7-24.
- Penke 2023 = Niels P., *Instapoetry. Digital Image Texts*, London, Palgrave Macmillan.
- Pistolesi 2024 = Giulio Aureliano P., *Guido Catalano, preso sul serio*, «Le parole e le cose», 4 aprile 2024, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=49023>> (ultima consultazione: 6 giugno 2025).
- Pollicastro 2024 = Gilda P., *Il metaverso. Appunti sulla poesia al tempo della scrittura automatica*, Macerata, Quodlibet.
- Simonetti 2023 = Gianluigi S., *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, nottetempo.
- Siti 1980 = Walter S., *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi.
- Soldani 2009 = Arnaldo S., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo.
- Soleri 2022 = Giorgia S., *La signorina Nessuno*, Milano, Vallardi.
- Zuliani 2018 = Luca Z., *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci.

Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco

ANDREA AFRIBO

Università degli Studi di Padova

Dico subito che *Paradiso* è un libro bellissimo, originale senza sforzo come originale è la persona che l'ha scritto. È un libro in particolare che non somiglia a nessuno dei libri di poesia recenti o recentissimi; che non si aggrega a nessuno dei temi aggreganti la nostra poesia contemporanea (e non solo). Dico questo per almeno due motivi.

Il primo. Non saprei dove trovare un antecedente di Tito, cioè di un animale che resta in scena e vive di una straordinaria vita propria dall'inizio alla fine; e non saprei dove trovare l'antecedente della figura della 'coppia' (che è più di casa nella narrativa o nell'epica). Nel nostro panorama lirico mi sembra che bestie e bestiole siano per lo più figuranti dell'io in assenza dell'io; che ci sia più avifauna che altro, e che gli animali siano tendenzialmente portatori di destini più o meno tragici. Al contrario qui, nella coppia l'io e Tito sono *amici* («è quanto ci voleva per far piacere a Tito e al suo amico», P 60);¹ o sono come padre e figlio, e il rapporto con Tito mi pare non sia così diverso da quello con il figlio Arturo descritto in *Prove di libertà*: un rapporto cioè che oscilla tra il polo del controllo, dell'*apprensione* e della *paura* per i pericoli che il mondo può riservare (lo chiamerei il polo della chiusura), e quello dell'essere «meno addosso» o della *dimenticanza* come nella poesia *Farsi del bene* (PDL 21):

Quando sei via da me,
nell'altra vita tua lontana,
io forse, credo, ti dimentico.

Lo faccio perché devo farlo,
perché la vita chiama
da un'altra parte, lo sappiamo,
ma anche perché ciò ti fa del bene
(o così mi racconto)
che è meglio avere un padre
meno triste e meno addosso,

1. Do subito le sigle delle raccolte di Dal Bianco: P = *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2023; PDL = *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2011; RAP = *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001; Distratti = *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.

<andrea.afribo@unipd.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. 161-174

ovvero anche della fiducia che un figlio o un cane, nonostante le *vipere* «in mezzo all'erba alta» (P 129),² ce la possano fare da soli (lo chiamerei il polo dell'apertura). Ecco, in generale, uno dei grandi temi di *Paradiso* a me sembra proprio questo: la scelta tra *chiusura* o *apertura* al mondo o l'itinerario dalla chiusura all'apertura al mondo.

Ma oltre ad essere amici, Tito e l'io sono anche padre e figlio e pure una coppia, talvolta, quasi comica. Certe definizioni di Tito inclinano verso il comico-bonario come la seguente: «Tito il mio | corrispettivo ansante» (P 61 – ma anche il figlio Arturo era stato definito «l'infame paffuto» in *Faccia di Arturo*, PDL 19), oppure, diaforicamente, «*quel cane di Tito* | si rotola nell'erba anticipando marzo» (P 110, corsivo mio), oppure ancora: «Ma delle volte Tito parte in quarta» (P 104). Mi viene infine da dire che parlando di Tito e insieme dell'*onnipresente* natura della Val di Merse Stefano Dal Bianco in questo libro riesce a fondere – direbbe Vittorio Sereni – la parte della *affettività* e della *psicologia* che viene dall'animale, e la parte più profonda, che viene dalla natura, che «*punta in generale alla sostanza e alle essenze, alle strutture, all'essere e al divenire*». Ho citato da una prosa di Sereni degli *Immediati dintorni* che mi piace molto e che si intitola *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale* (Sereni 1970, p. 659).

Il secondo motivo. Trovo che la *natura* nel libro di Stefano, che è insieme *Heimat*, isotopia, argomento di riflessione o 'terza voce', sia del tutto diversa da quella delle poesie e dei poeti di questi anni (mettiamo Italo Testa, Sara Ventroni, Franco Buffoni di *Betelgeuse*, Federico Italiano o Francesca Matteoni e sopra tutti Fabio Pusterla), che è una natura – ovviamente semplifico molto – tendenzialmente indirizzata o interessata o (in parte) sovrapponibile ai temi dell'antropocene, dunque sempre sede attiva o passiva di catastrofi, traumi, violenze, più brutta che bella, che abita e resiste in ambienti più o meno distopici o degradati. La loro è una natura che in fondo non è così diversa da una certa idea e funzione di natura di un certo Leopardi o di Montale o Fortini – a cui mi pare che Dal Bianco sia quasi del tutto estraneo.

La sua natura è invece letteralmente un *paradiso* anche se al netto di una non rimossa presenza del dolore, di «un dolore calato dal cielo di piombo» in cui «si fa strada l'idea di un nostro posto, qui» (qui nella natura della Val di Merse, P 28: è la prima poesia della sezione eponima); e al netto di una non rimossa, ma anzi accettata e accolta, presenza della morte. Per questo penso alla scena della volpe morta che apre la poesia di P 62; oppure al particolare delle «foglie morte» le quali ritornano più di una volta nel libro, e che in P 123 «sono ancora più morte», o penso ancora a ciò che nel bosco «si colora

2. Riporto il contesto più ampio: «[...] La vipera che stava in mezzo all'erba alta | e ci ha sbarrato il passo | non si è impegnata molto | e Tito non ha fatto neanche in tempo a incuriosirsi | che si è trovato in braccio a me | a fare retromarcia | senza colpo ferire | senza capire tanto | di una paura che è rimasta solo mia | e della vipera impietrita in mezzo al prato».

di morte» nell'autunno della poesia che chiude il libro (P 139). Credo che in questi segnali si concentri e si confermi quanto Dal Bianco ha scritto nel 2003: «È il nostro essere per la morte che ci unisce [...]. Non c'è contatto se non in presenza della mortalità» (*Distratti*, pp. 76-77).

E se nel risvolto di copertina si legge che questo libro e il suo *paradiso* esistono anche «in barba alle tristezze e alla negatività di molta poesia di oggi», dovremmo tuttavia – e di nuovo – tenere presente che il *paradiso* di *Paradiso* (e intendo proprio la sezione centrale eponima) viene dopo la crisi e letteralmente l'*inferno* del libro precedente, *Prove di libertà* (dove tra l'altro trovo un titolo come *Avvocato del diavolo*, una sezione come *Cinismi e cattiverie*, un altro titolo come *Mecchanismo infernale*), e viene dopo la prima sezione di questo nuovo libro, *Appuntamento al buio*, che è una sezione problematica e di tensione e che forse funziona come un *purgatorio*, e dove in ogni caso trovo tutto un lessico della negatività come *desolazione*, *schiavitù* («ma infinita schiavitù, condanna», P 13), «nebbie di vendetta» (P 15), che non troverò più dopo; e dove, rispetto ai meravigliosi esterni di *Paradiso*, trovo quanto basta i segni del *chiuso* – «stanze chiuse», «in un appartamento incerto con se stessi», «nel buio della stanza» (rispettivamente P 18, 20, 21) e così via – forse da pensare anche come residui e resistenze di quella *gabbia* che apre e chiude *Prove di libertà*: cioè la apre con la sezione intitolata *Dalla gabbia*; la chiude con l'immagine dei «criceti ingabbiati» della prosa finale (PDL 105).

La natura meravigliosa, incorrotta e «bellissima» (P 27) di *Paradiso* è anche una natura che sostiene e *sovrastra* (che «sovrastra ogni mania del mondo», P 111), e che dunque ci può *salvare*: «tenta rispettosamente di salvarmi» scrive Dal Bianco chiudendo la prima poesia della sezione eponima (P 27). È una natura che insegna e che silenziosamente educa come si legge ancora dalla prima e a questo punto proemiale poesia della sezione *Paradiso*: «Chi stesse dietro i vetri della mia finestra imparerebbe l'ogni giorno qualche cosa» (P 28). Ma attenzione, perché in *Paradiso* impara solo chi non pensa di «sapere già tutto» e che sa spogliarsi di «pensieri» e «parole» (P 28). E ha ragione Marco Villa quando scrive che, in questo libro, «pensieri» e «parole» sono «sempre o quasi sempre connotati negativamente» (Villa 2024, p. 109). E già in *Prove di libertà*, nella sua zona di inizio della fine della crisi più nera (alla pagina 75 di un totale di 105), in una poesia che non a caso e ironicamente si intitola *Auto-lavaggio*, Dal Bianco auspica di fare le cose, «senza pensare di sapere-già, l'ogni giorno senza pensare di sapere-tutto» (PDL 75). E a questo proposito non posso non notare che in *Paradiso* i *non so* e i *non si sa* sono tanti e sono come il pedale del libro – «ma io non so che gioco sia questo dei tempi» (P 46); «ma il vero è che non so ancora se son nato» (P 63); «Eppure io non so se sia un mistero da risolvere» (P 73); «erica rovi e una varietà di pino l'ogni giorno senza pensare di sapere-tutto» (P 97); «Io non so se il vento d'autunno» (che è l'attacco direi emblematico

dell'ultima poesia del libro; P 139). La natura dunque insegna e da lei si impara solo aprendosi e ponendosi 'in ascolto' come già esortavano le ultime parole di *Prove di libertà*: «entriamo di notte nel bosco e ascoltiamo» (P 105), come hanno già notato i due migliori recensori di *Paradiso*, cioè il già citato Marco Villa e Massimo Natale (2024).

Ho detto che *Paradiso* è un libro di poesia che non assomiglia a nessuno, ma è meglio dire che non assomiglia a nessuno tranne che a certe figure prime della lirica più alta, cioè a quei «pochissimi autori che considero miei», così Dal Bianco in *Distratti*, p. 91, e che considera suoi da tempo immemorabile, direi da sempre, cioè Petrarca, Ariosto, Leopardi, Zanzotto. Per il nostro libro aggiungerei anche l'Hölderlin-Scardanelli delle *Poesie della torre* dove le analogie con *Paradiso* non sono poche: uno stesso habitat, cioè una casa (quella del falegname Ernst Zimmer) che dà su un bosco, una valle e un fiume (non la Merse ma il fiume Neckar), e poi poesie che sono quadri, vedute di natura osservate lungo l'alternarsi delle stagioni (titoli stagionali del genere di *Inverno*, *Estate*, *Primavera*) del tutto in linea con «la vita di stagioni» – il sintagma che chiude *Paradiso* (P 139). Ciò che poi Luigi Reitani (e non solo lui ovviamente) trova in questo Hölderlin – cioè un senso di *armonia*, un'aria di «idillio», un *ron ron* di parole chiave incantevoli e in fondo *naïf* della natura (*cielo*, *monte*, *valle*, *ruscello* eccetera), il lettore di *Paradiso* può, *mutatis mutandis*, ritrovarle anche in *Paradiso*.³

Va da sé che in generale la presenza di questi modelli in Dal Bianco e in *Paradiso* obbedisce alle due ferree regole dalbianchine: la regola che devono esserci ma solo nel profondo, cioè con un «grado di interiorizzazione molto alto» (*Distratti*, p. 91), e la regola che si «perviene» ai propri «autori» solo «per il tramite del senso» (Dal Bianco 2011, p. XIV). Tramite *il senso della natura* Dal Bianco può infatti *pervenire* 'naturalmente' a Hölderlin, ma anche a Zanzotto, ma anche a Petrarca. Ad esempio il grande tema zanzottiano del «rumore del mondo» che «sta visibilmente intaccando la stessa possibilità di un'esistenza autentica» e «ha ormai occupato gli spazi di silenzio necessari a una vera comunicazione umana» (ivi, p. xxvii), è una costante diffusa e profonda di *Paradiso*, che emerge in tutta la sua chiarezza nella bellissima quanto esplicita poesia di P 85, che finisce così:

Recuperare il contatto è affrancarsi dall'umano
perché non c'è niente di umano nell'umanità
o di tuo nel rumore del mondo che non sa.

³ Così Reitani 2001, pp. 1862-63 sulle *Poesie della torre*: «è come se le poesie collocassero i singoli elementi in uno spazio astratto, in cui tutto è armonicamente bilanciato e da cui è accuratamente escluso ogni elemento di tensione e di drammaticità». Tra le costanti della raccolta Reitani segnala «la ripetizione ossessiva di parole chiave ("natura" [...] "cielo", "monte", "valle", "ruscello")».

Così come è uno dei centri del libro il tema (o la metà) del *silenzio*. Ad esempio: «Entrare in un bosco in un giorno sereno | d'autunno nel silenzio» (P 106), oppure: «uno stare a sentire il silenzio dei prati» (P 40) o «il silenzio dentro sia tale | da sovrastare ogni mania del mondo» (P 111), e così via. Nelle pagine datate 2019 che aprono *Distratti dal silenzio*, Dal Bianco scrive: «Non c'è poesia senza dedizione al silenzio» (*Distratti*, p. 9). Ma è dagli anni Novanta, cioè da sempre, che Dal Bianco ragiona sul silenzio.

Dopo Hölderlin o Zanzotto penso anche a Petrarca, che è l'archetipo di quella «linea centrale della lirica italiana [*di cui a Dal Bianco*] piacerebbe fare il fanalino di coda» (*Distratti*, p. 35). Un Petrarca che forse in *Paradiso*, giusta il *continuum* dell'habitat naturale, c'è di più che in tutti gli altri libri. Cosicché Dal Bianco può anche lasciarsi andare, con *nonchalance*, a citare quasi letteralmente gli ultimi due versi del congedo di *Chiare, fresche dolci acque*. Petrarca: «potresti arditamente | uscir del bosco, et gir in fra la gente»; Dal Bianco: «e tanto vale allora mutamente | uscir di bosco e andare fra la gente» (P 102). Oppure può citare un 6 aprile («Nessuno si ricorderà nei prossimi anni | che oggi 6 aprile ...», P 71), che sarà pure il 6 aprile di Dal Bianco però... Oppure non poteva mancare la coppia rimica, iper-petrarchesca quanto mai, *riso : paradiso* («... è solo | solo nel suo chiuso riso | paradiso», P 23) che chiude la prima (problematica, 'purgatoriale') sezione e si sporge sulla sezione centrale, eponima (paradisiaca).

In questo libro e perfettamente per i 108 testi della sezione eponima, Dal Bianco investe molto sulla *forma-canzoniere*, insieme petrarchesca e zanzottiana,⁴ e su tutta una rete di connessioni tra un testo e l'altro vicini o adiacenti, che avrebbe fatto la gioia di Marco Santagata. Ecco ad esempio, tra le tantissime, due connessioni tra inizio e inizio di due testi in sequenza (i corsivi che seguono sono sempre miei): P 50, v. 1, «Spazza la terra oggi meravigliosamente *il vento*» > P 51, v. 1, «*Il vento* se n'è andato ...»; P 75, v. 1, «Durerà pochissimo la *fascia di sole*» > P 76, v. 1, «Questa seconda *fascia* di colline». Oppure di fine-inizio: P 59, *expl.*, «per un lungo momento sulla *strada*» > P 60, *inc.*, «Una *stradina* nuova | con il tracciato delle ruote del trattore». Ci può essere una prossimità semantica come qui: P 86, v. 1, «La tenerezza e la tenacia della *foglia nuova* di castagno» > P 87, v. 2, «Il problema che oggi si pone è di come | dare ragione *del giovane frassino*»; oppure può bastare una concordanza lessicale non necessariamente significativa: P 70, «come un pensiero *qualunque* quotidiano» > P 71, «Ma come si ascriverà a un *qualunque* inverno»; o una affinità morfologica: P 70 finisce con il futuro «*verrà*» e P 71 comincia con «Nessuno si ricorderà», P 98 e 99 iniziano entrambe con un

4. Così Dal Bianco 2011, p. XVI: «Fin da subito Zanzotto manifesta insomma un considerevole impegno nell'assemblare i propri libri, tenendo in grande conto sia la forma canzoniere (con rimandi precisi fra testi contigui)».

verbo all’infinito («Confidare nel sentiero ha un significato»; «Perdere Tito nel bosco...»). E ancora si possono segnalare connessioni più fini, con slittamento semantico o per via metaforica: il verbo *chiamare* di P 84 è usato nel senso particolare di *chiamarsi fuori* («... come fa la terra | quando *si chiama fuori*») mentre in P 85 si normalizza («Quando i doveri o gli affetti della vita | anche per pochi giorni ti chiamassero altrove»), oppure nell’*explicit* di P 114 c’è la «madre terra» («e lascia senza fiato anche la madre terra») e subito dopo, semplicemente, la «madre» («e non c’è madre che ti tenga fra le braccia...»).

Ho citato prima i titoli stagionali di Hölderlin mettendoli in relazione alla «vita di stagioni» con cui si chiude *Paradiso*. Ma è tutto *Paradiso* – tranne la prima sezione – che è costruito secondo una rigorosa scansione stagionale (come del resto più di un libro di Zanzotto – e su questo aspetto costruttivo Dal Bianco è molto attento).⁵ Comincia in primavera-estate – «In questa spudorata mattina di maggio», *incipit* della seconda poesia della sezione (P 28); dopo 13 testi, ecco l’inverno; poi di nuovo, dopo altri 14 testi, altri 39 primaverili, e così via fino all’autunno finale dell’ultimo testo del libro. Insomma: l’orologio di *Paradiso* è l’avvicendarsi delle stagioni e dei loro mesi, cioè a) un orologio che non segna i minuti e i secondi, semmai al contrario i solstizi («Comincia così questo solstizio | con un cane che gioca con un altro cane», P 31); b) un orologio antico e anacronistico (*anacronismo* è un’altra parola che Luigi Reitani usa per le *Poesie della torre* di Hölderlin);⁶ e c) un orologio antico le cui lancette sono anche certi segnali metonimici universali, ingenui e insieme classici, come la *rondine* per la *primavera*: «Una rondine bella | si è fermata sui fili della biancheria» (P 78). All’interno di questo sistema quasi tutti i testi sono dotati di deittici (quasi sempre in *incipit*) che situano la loro scena in un sistema puntuale di spazio e di tempo – ad esempio: «Il cielo è completamente vuoto questa notte» (P 42); «Adesso l’ombra mia e del lampioncino» (P 44); «Questo profumo che oggi è nell’aria» (P 55); «Come ormai tante altre volte stamattina» (P 57) eccetera. Sono ancoraggi spazio-temporali, ma restano interni al testo e al libro, cioè non sfondano mai verso una data esterna storicamente precisa. Insomma: ci sono i deittici, ci sono le stagioni ma (e anzi: proprio per questo) non c’è mai una data (ce n’è una ma è irrilevante: «nella gelata del duemiladieci», P 69) che ancori – e che limiti – *Paradiso* alla cronaca dei nostri anni e in particolare al suo epicentro storico o punto di partenza o *occasione* tragica che è la pandemia covid del 2020.

Su tutto questo provo a esprimere due pensieri. *Il primo*. Senza una data ma proiettandolo dentro l’avvicendarsi ciclico delle stagioni, il racconto di *Paradiso* diventa un racconto iterativo e il suo insegnamento fungibile sempre.

5. Vd. Dal Bianco 2011, pp. XV, XVIII, XXII eccetera.

6. «Si sarebbe tentati di vedere in questo suggestivo anacronismo una riprova dell’annullamento della dimensione storica e lineare del tempo» (Reitani 2001, p. 1864).

Il secondo. In fondo la scelta delle *stagioni* (e della *natura*) si spiega da sola: significa cioè ricondurre la vita, il dolore, la morte, cioè la storia di uno o qualcuno di un dato momento storico al «grande disegno | che tiene conto di tutto ciò che muore | e lo restituisce al vento e a chi resta» (P 120). Come dire che Dal Bianco in *Paradiso*, più che in ogni altro suo libro, ha voluto fare poesia come la fanno e l'hanno fatta sempre i poeti classici, i *suoi* poeti, quelli dotati di una «soggettività salda» e dunque in grado di «uscire da sé stessi» e dal «troppo soggettivo, per esserci utili veramente», capaci perciò di puntare «non alla psicologia di questo o quest'altro individuo», non all'«effimero», ma all'«essenza della mortalità, o della temporalità» (*Distratti*, p. 76-77). E dunque, a proposito di *soggettività salda*, di poeti classici, e del fatto che, come è scritto nel risvolto di copertina, «il dramma individuale e collettivo contemporaneo è superato da una sorta di superiore, adulta, saggezza», a proposito di tutto questo è forse opportuno affiancare le parole di Hegel citate da Franco Fortini nel suo saggio sulla voce *Classico*: «Questa pace [...] questa eterna serenità e beatitudine, che non perde il sicuro poggiare su di sé neppure nell'infelicità e nel dolore» (Fortini 1978, p. 261).

Provo adesso ad abbozzare, molto in sintesi, alcuni aspetti di natura metrico-formale che mi sembrano confermare i tratti chiave generali di questo libro, cioè appunto la sua classicità, il grande stile declinabile anche nei suoi effetti di armonia, fluidità, unità, equilibrio, serenità. È almeno dal 1993 che Dal Bianco ragiona su, e mette in pratica nei suoi libri lo stile classico – ma in *Paradiso* mi pare che arrivi a regime. Gli stessi inserti metatestuali del libro sono decisamente meno rispetto ai precedenti, e sono soprattutto meno nervosi e insoddisfatti, ovvero del tutto lontani dagli estremi di certi di *Prove di libertà* come ad esempio «Poesia – schifosa scappatoia, sparisci, via, dalla mia vita» (PDL 43). Mi sono segnato e ho schedato cinque aspetti.

Uno. Già lo ricordava Massimo Natale (2024, p. 7): rispetto ai due precedenti, l'architettura di *Paradiso* è meno marcata, nel senso che anziché le nove sezioni di *Planaval* e *Prove di libertà*, ce ne sono solo tre, con la centrale eponima che di fatto è il libro. È una *reductio quasi ad unum* che significa continuità, scivolamento senza stacchi e asseconda l'unità del luogo naturale rispetto alla pluralità di città (diverse città), mare, montagna, e persone varie dei due libri precedenti.

Due. Non c'è più la mescolanza eterogenea di versi e prosa ma solo il verso: «una versificazione fluidissima» ha detto bene Marco Villa (2024, p. 110). Non c'è insomma la prosa di *Ritorno a Planaval* o di *Prove di libertà* che – citando dalle pagine di *Distratti dal silenzio* – «veniva dalla nausea del verso» (p. 130) o dall'avvertire «l'andare a capo come qualcosa di schifoso» (p. 130); non più la prosa che ad un certo punto diventa «una posa stilistica» (p. 132), e non più versi come certi di *Planaval* e di *Prove di libertà* «fatti “nel peggior modo possibile”, almeno nelle mie intenzioni» (p. 130) o «fatti con disprezzo per la

forma» (p. 132). Ma appunto solo versi, che sono «più liberi» (p. 131), versi forgiati da uno che ha «scandito trenta | quarantamila versi del *Furioso*» (p. 132).

Sulla versificazione di *Paradiso* mi sembra di poter dire che i fondamentali messi in atto da Dal Bianco continuano, confermano ma, di nuovo, perfezionano e affinano la sua arte prosodica. Dunque, la situazione può essere riassunta in questo modo: sono molti, forse più di prima, gli endecasillabi e i settenari; tutto il resto sono versi che hanno interiorizzato il ritmo e i meccanismi intonativi della tradizione, trasfondendoli e assorbendoli nella ‘nuova’ e più nostra tradizione versoliberista. Tali principî di estetica metrica dalbianchina sono stati ribaditi di recente dall’interessato. La citazione è lunga ma ne vale la pena:

La posizione che a me interessa di più è quella di chi non considera la tradizione come data una volta per tutte, ma come una parte viva di sé, e quindi non si pone più il problema di conservarla più o meno intatta, ma non può evitare di coltivare la pianta, per così dire. La pianta cresce e si dirama anche molto lontano dal fusto che la sostiene, ma in ogni foglia le nervature sono quelle, quello il colore, ecc. A fasi di allontanamento, anche radicale in apparenza, possono corrispondere fasi in cui si registra un rientro più sensibile nell’alveo. È naturale che queste eventuali fasi di rientro si affidino a un incremento del respiro endecasillabico, ma non sono tutte uguali fra loro, perché non si tratta in realtà – io credo quasi mai – di un “rientro”, bensì di un approfondimento alle radici della lingua: la coincidenza interiore con l’asse portante della tradizione si fa sempre più intensa, e quindi dà esiti in qualche modo più liberi e più sottili rispetto alle fasi precedenti. Esiti scarsamente percepiti dai profani, e da tanti critici, che in genere si accorgono solo di un presunto ritorno all’ordine – cioè insomma che ci sono degli endecasillabi – ma non dell’inevitabile, progressivo, affinarsi delle facoltà di ascolto della lingua da parte di chi scrive. È così che gli endecasillabi di un trentenne possono avere poco a che spartire con gli endecasillabi dello stesso divenuto sessantenne. Ciò che viene progressivamente ad affinarsi, nel corso di decenni, è il rapporto tra forma del contenuto e sostanza dell’espressione. Cresce insomma il grado di spontaneità nell’aderire alla natura archetipica della tradizione, che non è immediato scovare nel suono della lingua stessa. Ogni “legnosità” involontaria tende a scomparire, non solo perché si pensa in endecasillabi (questo è sempre stato normale), ma proprio perché si è liberi di smettere di pensare. A questo punto dell’evoluzione di una voce, il tasso di endecasillabi in sé non ha più alcuna rilevanza, come non ha più senso la distinzione tra ciò che dall’esteriore viene percepito come “rientro” o come liberazione, come corrispondente o meno alle forme esteriori della tradizione. A essere sempre più interiorizzato non è più un modello metrico, ma qualcosa come l’archetipo sillabo tonico dell’italiano o, se si vuole, il senso del suono della propria lingua, o forse il suono del senso, come volevano Paul Valéry e Robert Frost. In ogni caso, ciò che avviene in concreto è che non solo la tradizione endecasillabica, ma anche tutta intera la tradizione della metrica libera novecentesca (novenari “pascoliani”, novenari giambici, decasillabi “manzoniani”, tredecasillabi e così via) si ritrova liberamente, spontaneamente, spartita in cellule ritmico prosodiche interiorizzate: atomi, macerie, che entrano con naturalezza a far parte di un contesto di metrica libera.⁷

7. Dal Bianco 2024, pp. 365-66.

Nel concreto, e in *Paradiso*, questo può significare che «anche molto lontano dal fusto» di endecasillabi e settenari persiste, se non domina, la pausa sulla sesta sillaba (che segno in corsivo) a prescindere da quanto lungo sarà il verso, ad esempio:

- P 21 come trovammo *noi* noi stessi,
 P 21 quel giorno coraggioso della nostra vita,
 P 27 Chi stesse dietro ai vetri della mia finestra imparerebbe,
 P 35 Come si riferisse a un vento che ora non c'è;

o che i versi lunghi contengano spesso endecasillabi (che isolo con la parentesi quadra):

- P 21 [È questa notte irrimediabilmente] ferma,
 P 21 [quando lasciamo tutto scivolare] via,
 P 22 [La potenza di ciò che sta accadendo] proprio qui,
 P 56 [gli abitanti dell'acqua, raganelle] e pesci,
 P 56 [un altro prato c'era e nel frattempo] il vento,
 P 57 [Quando la Merse in autunno straripa] e inonda i campi,
 P 58 [si rivolga alla sfera della luna] tra le nuvole,
 P 122 [Capire cosa filtra in mezzo ai tronchi] delle querce;

o che ci siano non pochi settenari:

- P 61 si rotola nell'erba ma non credo che sappia,
 P 61 e finiranno in fondo in barba alla corrente,
 P 62 Una volpe perfetta coricata sul fianco,
 P 129 Quello che facevamo attraversando] il prato.

Tre. Anche il sistema strofico delle poesie di *Paradiso* è meno marcato, meno discontinuo, più uniforme ed equilibrato. Questo significa che prevalgono nettamente – e soprattutto nella sezione eponima e più perfetta – i testi monostrofici (82 su 106 – 80%), con sequenze protratte anche di 16 testi tutti monostrofici. Confrontiamo questi dati con quelli di *Planaval* dove i monostrofici si fermano appena al 30% (19 su 66) e in *Prove di libertà* appena al 18% (11 su 61 poesie in totale). A questo dato, che credo già di per sé significativo, aggiungo che i pluristrofici di *Paradiso* sono poco pluristrofici, con il 60% di sole due strofe, diversamente dalle frammentazioni dei libri precedenti, anche esagerate, come nel caso, tra gli altri, della poesia di apertura di *Ritorno a Planaval, I sensi* (RAP 11-12), frammentata come segue: 4 righe di prosa più 10 strofe di 9+4+3+2+3+3+1+1+5+3.

Quattro. Spariscono tutti quegli ‘artifici’ o alterazioni del mezzo o dello spazio grafico che Stefano saltuariamente ha usato nei due libri scorsi. Penso alle strofe in corpo minore come in *Planaval*, l’ultima strofa tra l’altro

scentrata verso destra di *Luna e antenna* (RAP 16-17) o come *La vita cittadina* in *Prove di libertà* (PDL 51-52), sulla quale Dal Bianco scrive così: «In questa poesia c'è un carattere più piccolo. [...] Sono falsetti. [...]. Dovrebbero conferire un tono più roboante ai versi scritti più in grande» (*Distratti*, p. 132). E tra gli altri *falsetti* ho trovato anche *blanchissement* (vd. *Dislivello. Primo appello*, PDL 67), e poi maiuscoletti, corsivi, spaziature anormali eccetera (ad esempio *Le fasi di una vita*, PDL 100). Come dire che con *Paradiso*, togliendo i suddetti ingredienti extralinguistici, Stefano Dal Bianco toglie qualsiasi segno della mescolanza, dell'eterogeneo e del non uniforme, illimpidendo sempre di più la sua lingua, togliendone – diciamo così – i *rumori* per «ascoltare il silenzio delle cose» (*Distratti*, p. 80).

Cinque. È ovvio che l'effetto di unità, uniformità, armonia, classicità, *pace* (*pace* è un'altra parola chiave del libro) di *Paradiso* viene anche – e direi principalmente – da come Dal Bianco scrive: cioè dalla sua sintassi, dai suoi periodi lunghi avvolgenti, senza stacchi e pause, così diversi dalla sintassi franta e laconica, a base nominale, del poeta da giovane della *Bella mano* e che più o meno negli stessi anni, su *Scarto minimo* (1986), glossava così: «Ritmo faticoso | sintassi franta [...] = tragedia ansia inappagamento» (*Distratti*, p. 14). I casi insieme più estremi e frequenti di questa sintassi lunga e fluida sono le poesie monoperiodali, che non sono una novità di *Paradiso* ma in *Paradiso* aumentano di numero (come i testi monostrofici) perché ho contato ben 60 poesie monoperiodali sulle 108 (oltre la metà) della sezione *Paradiso*, mentre erano 'solo' 19 su 66 (circa un quarto) in *Ritorno a Planaval*.

Anche qui oltre alla quantità è la qualità che cresce, cresce cioè l'intensità della naturalezza. Semplificando posso dire che i monoperiodali dei tempi di *Planaval* o di *Prove di libertà* sono meno 'fusi' o perché staccati su più strofe, oppure perché l'unità del periodo è data dalla somma di tanti segmenti anaforici (alla maniera dei monoperiodali petrarcheschi (vd. *Rvf* 100, 161, 162, 213, etc.), come ad esempio *Casa di vacanza* di RAP 65 (corsivi miei):

Come si sta, facendo sera, in piedi fermi
sul terrazzino dell'appartamento
aspettando il tramonto che ogni sera ritarda, in primavera...

come si sta seduti
dopo il tramonto in primavera sul divano a fiori,
attenti all'ascoltare assorto della stanza...

come si cerca a tentoni – malgrado la luce – il suo interruttore
per essere tutt'uno con i fiori
dentro una specie di avvolgente prato nero...

come si respira al buio in una casa al mare
senza che lei nemmeno lo sospetti
dopo un inverno solitario, indifferente...

come si pensa trattenendo il fiato
che dopo tutto un racconto non si fa coi come,
e che una casa vuota o piena non fa differenza
a vederla da fuori, in primavera, con le persiane giù.

Oppure perché sono un unico periodo di nuovo separato in strofe e con rinvio anaforico ma unito dalla subordinazione (corsivi miei):

Quando vedo la faccia di Arturo imbronciata,
che cerca di capire e non capisce
di noi niente che non sia tutto l'importante
rispetto a quello che sappiamo e non sappiamo
di noi con la nostra testa di adulti,

quando vedo l'infame paffuto fidarsi
del senso delle cose,
essere tutto nello sguardo
e cercare la stessa fiducia nel nostro, nel mio,

non mi resta che fidarmi,
visto che non ho niente da nascondere
se mi tengo alla sua mano
fingendo di sorreggerlo

(*Faccia di Arturo*, PDL 19);

oppure:

Se tu non credi a ciò che stai dicendo
se tu non credi a ciò che stai pensando
né a ciò che stai provando, proprio ora,

se osservandoti da fuori
– cioè da dentro o dall'alto di te –
non ti va più di darti credito
e vedi bene il giro di persone
a rotazione prendere il potere,

allora in questo
sacrosanto momento
allora forse sei
in una strada buona

e io potrò talvolta domandarti
aiuto, come si prega un dio

(*Uno che non si fida*, PDL 37).

O ancora un solo periodo ma scisso, petrarchescamente (vd. tra gli altri *Rvf* 12 o 298), tra un'arcata prolettica lunga che ritarda l'avvento della reggente e lo spazio della reggente, come ad esempio qui (segnalo con il corsivo la parte della reggente):

Verso le cinque sei del pomeriggio,
 quando l'aria è più fresca e ritorna dal mare
 in regime di brezza
 verso la terra che l'aspetta,
 e sulla spiaggia non resta nessuno
 perché tutti si consegnano ai gelati
 o alle spese serali
io con il cono già comprato,
con la cresta delle onde e una famiglia di cirri
che dall'alto dei cieli e dei mari salutando
mi ricordano il bianco,
mi avventuro nell'ora di passaggio

(*Avventura inventata*, RAP 73)

Nei monoperiodali di *Paradiso* le pause e gli stacchi sono invece ridotti al minimo fino a non esserci, così che sembra che Stefano non stacchi mai la penna dal foglio. Un tipo frequente è quello che disegna un andamento circolare-centripeto, che potrei definire a *redditio*, perché parte da una o più parole-tema, sviluppa la riflessione su questo abbrivio e poi finisce sulla parola o sulle parole dell'inizio. Ad esempio qui (P 46):

Il tempo di aspettare il cane Tito
 che torni dalla sua perlustrazione
 al margine del prato
 non è diverso
 da quello della mia intera vita
 e anche più, se si dà retta ai saggi
 che parlano di eternità e concertano
 tra loro in modi sopraffini
 quale sarà il destino dei cani
 e il valore del tempo,
 ma io non so che gioco sia
 questo dei tempi
 e non mi va di aspettare Tito
 più di una vita,

con un attacco («Il tempo di aspettare il cane Tito») ripreso nel finale (vd. «tempo» «tempi», «aspettare Tito») dopo un corpo centrale di dieci versi variamente connessi da una rete di *e*, *che*, *se*, *ma*. E costruiti così, ‘a circolo’, a *redditio*, segnalo tra gli altri: «*Ti ricordi* Tito [...] perso tu stesso, e *ricordi*» (P 34, corsivi miei); «Quanto sia vasto lo sguardo di *uno* | *che camminando* [...]»

e il cuore a *quello che cammina* (P 58); «Dal momento che anche uno spicchio di luna | questa sera se ne fa garante *la storia* delle lucciole stasera | *sarebbe da narrare per intero* [...] e *il suo racconto* non potrà davvero essere *intero*» (P 40), eccetera eccetera. Non c'è ovviamente mai un unico esempio che esaurisca tutti i modi e le soluzioni del sistema sintattico-retorico generale del libro ma posso riportare e descrivere quanto basta questa poesia, ancora dalla sezione centrale di *Paradiso* (P 83):

Il promontorio verde scuro
 che si inoltra nel bianco abbagliante
 indescrivibile ai profani
 si sta ora assottigliando
 perché sale quella specie di marea,
 sale velocemente e con costanza
 a mano a mano liberando
 restituendo agli occhi gradualmente
 la realtà della pianura sottostante,
 un fondale di campi che quasi dappertutto
 appare ora come dietro un velo,
 velo che mentre guardo
 si sta già dileguando
 assieme a tutta la marea
 che sembrava soltanto salire
 e invece andava incontro alla sua fine
 nell'abbaglio del suo astro pervasivo,

in cuiabbiamo, scomponendo le sue parti, un cerchio che si apre e ritorna su stesso con *abbagliante* e poi *abbaglio*, con *marea* e *marea*, ma anche con la curva semantica diciamo della 'sparizione' per cui ecco nella prima metà «assottigliando», e poi sotto «dileguando» e «andava incontro alla sua fine»; e poi l'ampio spettro di forme connettive, congiuntive, agglutinanti esplicite e/o implicite come le *e*, i vari *che*, *perché*, *mentre*, i molti gerundi; le anadiplosi o encapsulazioni o iterazioni ravvicinate come «*sale* quella specie di mare | *sale* velocemente», «come dietro *un velo* | *un velo* che ...». E cooperano alla fusione anche i leganti fonici, il *ron-ron* di omoteleuti o rime, per cui ecco le desinenze gerundiali in punta di verso («assottigliando», «liberando», «dileguando»), quelle dei partecipi presenti *abbagliante sottostante* o quelle degli avverbi *velocemente gradualmente* eccetera.

E si prenda questo esempio come una parte per il tutto, un effetto o una causa efficiente del *grande stile*, 'classico' e 'naturale' insieme, della poesia di Stefano Dal Bianco, di cui *Paradiso* è il risultato più maturo e perfetto.

Riferimenti bibliografici

- Dal Bianco 2011 = A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano D.B., Milano, Mondadori.
- Dal Bianco 2024 = Stefano D.B., *Farsi del male con la lingua*, «L'ospite ingrato», 15, (gennaio-giugno 2024), pp. 361-72.
- Fortini 1978 = Franco F., *Classico*, in Id., *Nuovi saggi italiani* 2, Milano, Garzanti, 1987, pp. 257-73.
- Natale 2024 = Massimo N., *Io, il cane e l'alterità della natura così numinosa e inquietante*, «Alias», 26 maggio 2024, p. 7.
- Reitani 2001 = F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi R., con uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori.
- Sereni 1970 = Vittorio S., *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale* [1970], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di M.T. Sereni, Milano, Il Saggiatore, 1983 (ora in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 659-60).
- Villa 2024 = Marco V., recensione a Stefano Dal Bianco, *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024, «Semicerchio», 70 (2024), 1, pp. 109-11.

Spazialità visiva negli studi metrico-stilistici.

Alcune proposte operative

ELISA BARBISAN

Università degli Studi di Padova

1. Considerare la spazialità¹

La dimensione spaziale e visiva dei testi resta tutt'ora un punto cieco della critica metrico-stilistica italiana, con conseguenti o pregiudiziali credenze e semplificazioni: che le realizzazioni visive non siano inquadrabili per loro stessa natura, o che si tratti di questioni estetiche tutto sommato secondarie rispetto alle vere ragioni composite ed espressive di una poesia, e alla sua forma. La situazione crea di fatto delle *impasses* concettuali e operative di fronte alle evidenze storico letterarie e formali della poesia *dopo la metrica*, che obbliga in molti casi a dover per lo meno menzionare la questione del *découpage*, aspetto fondante, tutt'altro che secondario e vago.

A questo proposito giova riprendere alcuni punti teorici e storici sulla concezione del verso fuori dalla norma prosodica, tornando per un momento alle origini. È stato spesso sottolineato che il *vers-librisme*, affidando la propria costruzione formale a principi sintattici e fonici ulteriori ed esterni alle sequenze prosodiche tradizionali, ha accelerato (contro le proprie intenzioni) un processo di visualizzazione della poesia, «destinato a modificare radicalmente le modalità percettive del lettore e quindi, di conseguenza, i criteri compositivi dell'autore, il suo progetto testuale» (Giusti 2005, p. 35). La proposta di un verso come unità di senso e suono (dai confini dunque coincidenti con le partizioni sintattiche) rende progressivamente sempre più evidente l'unità grafica e lo spazio bianco, che acquista ruoli demarcativi e intonativi, fino a sostituirsi a certe funzioni della punteggiatura.² Si arriverà dì lì a poco alle sperimentazioni visive delle avanguardie storiche e a costruzioni del testo poetico strettamente associate alla simultanea costruzione dello spazio sulla pagina.

1. Le osservazioni qui proposte comprendono alcune riflessioni della mia tesi di dottorato, *Spazio grafico e stile. Un'indagine attraverso la poesia italiana del secondo Novecento*, discussa presso l'Università degli studi di Padova l'8 novembre 2024, in cotutela con Sorbonne Université.

2. Per approfondire il rapporto spazialità-punteggiatura vd. Tonani 2012 e Favriaud 2014.

<elisa.barbisan@unipd.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. 175-189

Questi passaggi possono essere osservati e motivati guardando a un processo storico-culturale di ampia portata che riguarda il progressivo «scadimento dei modi auditivi della ricezione letteraria» (Genette [1969] 1972, p. 94) e una consequenziale, più diffusa, coscienza rispetto alle implicazioni espressive dell'elemento spaziale, intrinseco al sistema della scrittura. Nel Novecento la stampa è pervasiva e influenza la dimensione cognitiva del fruitore, che di fatto ascolta sempre meno e soprattutto legge e vede le poesie, realizzando mentalmente la loro componente fonico-intonativa; allo stesso modo la messa in forma dei testi passa di necessità per la scrittura. I nuovi media portano poi a estrema maturazione il processo, immettendo una complessità multimediale e multidimensionale – già per altro potenziale nella scrittura poetica di tutti i tempi – che nel secondo Novecento coinvolge mezzi, forme, posture, a vari livelli di intensità.

L'ampia varietà di *mises en page* che fiorisce in Italia soprattutto dagli anni Sessanta e Settanta può considerarsi parte integrante del processo. I riferimenti in campo sono diversi: la nuova avanguardia accresce e rimette in circolo mezzi sperimentati dalle avanguardie storiche e sistemi di altri domini artistici; fiorisce a livello internazionale l'esperienza della poesia concreta; circolano opere prima poco conosciute e molto caratterizzate graficamente, come il *Coup de dés* di Stéphane Mallarmé,³ o quelle, fondamentali, del modernismo, di Ezra Pound o di E.E. Cummings.⁴ Queste forme sono a tutti gli effetti parte di una tradizione moderna, accolta anche da autori che nella prima metà del secolo avevano esordito in metri chiusi. Si pensi, solo a titolo di esempio, al lavoro di Andrea Zanzotto, Giorgio Caproni o Mario Luzi, che cambiano drasticamente la conformazione visiva delle proprie poesie. Soprattutto, la spazialità accompagna nuove esigenze linguistiche, segnate da un'apertura *inclusiva* alla pluralità di voci, al parlato, a forme di disgregazione del linguaggio, fino all'asintattismo.

A questo punto si può definire una prima prospettiva di metodo: una postura attenta e avvezza alla modernità letteraria non dovrebbe esitare nel considerare l'*informale* più un concetto, che una realtà dogmatica, facendo dunque attenzione alla costruzione e alla gestione dei nuovi sistemi (certo,

3. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, pubblicato per la prima volta nel 1897 è oggi un punto di riferimento imprescindibile per i ragionamenti non solo sulla spazialità poetica, ma anche sulla versificazione moderna. La sua fortuna critica è piuttosto tarda. È stato effettivamente riscoperto e studiato in modo capillare (prima in Francia, poi in Italia) dagli anni Cinquanta e Sessanta: l'epoca della nuova avanguardia e del post-structuralismo (Roger 2016, p. 52); gli stessi anni in cui emergono forti spinte allo studio della scrittura e della pagina (la *Grammatologia* di Jacques Derrida, fra tutti).

4. Su questo, vd. Raboni 1962, p. 245: «è stato nel periodo dell'immediato dopoguerra, con le prime traduzioni non episodiche e con la circolazione delle grosse antologie, che l'immagine di questa poesia ha fatto un'irruzione nel cerchio dei nostri interessi e ha cominciato a suscitare certe reazioni comuni, a corrodere certi contorni, insomma a porsi come parte attiva di un complesso rapporto».

aperti) e non solo alla decostruzione del precedente (che inoltre dialoga inevitabilmente con le innovazioni, anche nei casi di più drastico rifiuto). Le anomalie rispetto alla forma grafica *standard* e alla percezione di lettura lineare, infatti, non significano automaticamente disordine; vi si riconosce un «ordine per rapporto a altri ordini e non un disordine per rapporto all'ordine» (Pozzi 1981, p. 296). Nella maggior parte dei casi nuove disposizioni sono agenti di orientamento: propongono *forme razionali* a partire dalle proprietà spaziali della scrittura, che possono anche riflettere strutture alternative della lingua.

Molte delle novità grafiche nella poesia secondo-novecentesca, inoltre, partono (e si giustificano) da usi acclimatati nella tradizione letteraria italiana: verso a gradino, verscoli, strofismo; più raro il *bianco* interno al verso (*blanchissement*), che si poteva trovare talvolta come segnale di cesura. Sono stilemi che portano con sé valori originari (segnalazione di pause di dialogo, segnalazione di cesura metrica, ripartizione dei contenuti) moltiplicati e arricchiti nelle loro funzioni strutturanti, ritmiche ed espressive. Possono simultaneamente alterare la sintassi e allo stesso tempo regolarla, fornire un nuovo elemento potenzialmente *metrico* per la composizione del testo. Quanto alle persistenze della prosodia tradizionale, ancora molto vive nel sistema italiano secondo-novecentesco, si possono considerare nuove forme di relazione fra confini grafici e confini prosodici (o fra confini grafici e altre sequenze ritmico-accentuali, ad esempio strutturate per piedi ritmici o ritmemi). Molte poesie richiedono di distinguere fra verso prosodico e verso grafico per poter considerare le misure prosodiche accavallate alle unità grafiche (per esempio endecasillabi o settenari *interversali* o *trans-versali*, secondo la nomenclatura di Aldo Menichetti)⁵ che sarebbero, con un bisticcio, dei «versi nei versi», se non si specificano le due dimensioni di pertinenza.

La dimensione ottico-grafica passa insomma da parametro estetico a parametro formale a partire dalla definizione del verso. Parlano da sé queste dichiarazioni di Giovanni Raboni, che confessa di essere influenzato dall'uniformità visiva al momento della scrittura:

Oltre che nella nostra mente e attraverso la nostra sensibilità sonora, acustica, si forma anche sotto i nostri occhi, cioè c'è un rapporto di spazio, un rapporto di calibrazione ritmica che si traduce anche in termini di spazio. A volte succede che una poesia mi sembra compiuta [...] perché vedo che si presenta sulla pagina [...] attraverso i caratteri della mia scrittura, con una certa disposizione, una certa compattezza, che è la controprova grafica di una compattezza interiore e ritmica. [...]. Poi, magari, la copio al computer [...] e mi accorgo che c'è qualcosa che non va, che quel verso lì, mi sembra troppo lungo, perché l'avevo accorciato scrivendo, perché volevo fosse più corto. A volte la verifica della copiatura induce a tornare sul testo, addirittura a intervenire per renderlo più aderente a quello che abbiamo in mente.⁶

5. Menichetti 1993, p. 494.

6. Raboni 2002, pp. 30-34.

Anche solo da questi brevi spunti si può constatare che il quadro è abbastanza articolato e ricco di prospettive di indagine. Come già accennato, una consapevolezza critica e teorica sulla qualità spaziale del linguaggio scritto arriva parcellizzata e con notevole ritardo rispetto a quello che nel concreto viene messo in atto, soprattutto dalla poesia, luogo elettivo per sondare le potenzialità della lingua, anche scritta. Già nel '62 Montale coglieva nel segno la questione:

I confini tra verso e prosa sono molto ravvicinati: oggi il verso è spesso un'illusione ottica. In una certa misura lo è sempre stato; una impaginazione sbagliata può rovinare una poesia; i fiumi di Ungaretti non sono comprensibili senza lo stillicidio verticale delle sillabe. Gran parte della poesia moderna può essere ascoltata solo da chi l'abbia veduta.⁷

2. Problemi e proposte operative: unità grafico-linguistiche

Per includere la spazialità nel ragionamento stilistico, il punto di partenza, ancora non scontato, è quello di considerarla tra gli elementi di composizione e partizione del linguaggio, riconoscendone proprietà articolate e peculiari, così come viene fatto per le sequenze ritmiche e la sintassi. Si può riprendere per questo una sollecitazione operativa di Laurent Jenny, legata a una riflessione sul verso libero e sul peculiare lavoro che Stéphane Mallarmé ha svolto nel *Coup de dés*:

en poésie moderne le vers français participe de deux systèmes concurrents : il se définit phonologiquement par son nombre mais visuellement par ses marges. Le temps est venu de dissocier ces deux systèmes pratiquement coïncidents mais théoriquement indépendants.⁸

Aiuta ad ampliare il quadro, anche oltre il dominio poetico, una limpida sintesi di Giovanni Pozzi:

La materia linguistica, sia fonica che ottica, può essere concepita come una quantità dimensionale e come una quantità composita. Come quantità dimensionale la lingua è un'entità che s'interrompe secondo criteri di misurazione fisica (inerenti all'emissione del fiato nel parlato, alla capacità del supporto nello scritto); di misurazione concettuale (inerente alle formulazione dei significati); di misurazione ritmico-acustica (non inerente alla formulazione dei significati, bensì alle occorrenze sillabiche, come i versi); di misurazione ottico-grafica (pure non inerente alla formulazione dei significati, bensì alle occorrenze visive). Come quantità composita (quantità discreta), la lingua è costituita da pochi elementi. Un enunciato linguistico nasce mediante la composizione di elementi, dalla base del fonema-grafema fino all'enunciato.⁹

7. Montale 1962, pp. 1552-57.

8. Jenny 2002, p. 64.

9. Pozzi 1984, p. 12.

Dunque, la spazialità grafica acquisisce valori partitivi e strutturanti considerabili sia nella loro autonomia che nel loro intreccio con gli altri sistemi di partizione, compreso quello prosodico-accentuale. Proprio l'interazione fra i sistemi presupposti dal dominio linguistico – e nel caso particolare della poesia, le interazioni dello spazio con sintassi, semantica, ritmo e suono – è il piano che permette di circoscrivere e comprenderne al meglio gli effetti stilistici.

Ma cosa ricava e cosa compone, esattamente, la spazialità in poesia? Si è già parlato della questione enorme della definizione del verso una volta persa la stabilità prosodica, che anche nelle sue manifestazioni più comuni deve aggrapparsi al principio dell'a capo, quindi a una segmentazione grafica che entra in rapporto con le misure sintattiche. Riprendendo in sintesi quanto accennato: nel verso tradizionale la struttura prosodica definisce indirettamente la lunghezza grafica, e la sintassi può combaciare con questi limiti o attraversarli (almeno nel sistema italiano); nel verso libero originario è l'unità sintattica a stabilire l'unità ritmica e grafica, fuori dai principi prosodici. Il passo ulteriore, che caratterizza i contesti di metrica libera e liberata novecenteschi e contemporanei, è che sia l'unità grafica l'elemento più stabile (o meglio, fissabile) a cui possono corrispondere e combaciare, o non combaciare, sequenze sintattiche ed eventuali sequenze prosodico-accentuali. Il ruolo metrico-formale dello spazio diventa evidente proprio quando la sintassi scava un limite soltanto grafico: l'inarcatura coincide allora con una sfasatura non più fra metro e sintassi, ma fra spazio e sintassi, tanto da essere considerata l'ultimo principio di riconoscimento del verso in rapporto alla prosa (Agamben 1985, p. 21).

La spazialità ricava dunque, prima di tutto, il verso, poi la strofa e il testo nella sua forma complessiva. Lo stesso impiego di categorie tradizionali fondanti (verso, strofa, *enjambement*) può essere però problematico in testi dove tali categorie subiscono forti trasformazioni. Cosa considerare inarcato, quando la sintassi attraversa continui e variegati stacchi visivi? C'è sempre una differenza chiara tra la cesura del verso a gradino e il confine versale? Come considerare i bianchi interni al verso e le unità linguistiche che questi ricavano? Una singola parola o una singola lettera isolata dal bianco e non allineata al bordo sinistro, è un verso? Una strofa? Un verso-strofa?

Le soluzioni di ogni autore sono naturalmente molto varie e personali. Soprattutto, ognuno cerca la propria forma (seppure all'interno di un sistema generale di riferimento), per cui diviene sempre più opportuno valutare caso per caso ogni considerazione generale. Anche per questo, parlando di spazialità, appare più opportuno adottare una categoria dimensionale intrinsecamente elastica (ma pure non vaga) che possa comprendere i riferimenti eccentrici rispetto alle concezioni partitive tradizionali (la strofa,

il verso), riassorbendole entro un sistema meno gerarchico. Il riferimento all'*unità grafico-linguistica* offre in tal senso un'accezione ampia e riadattabile: può intendere l'intero testo rispetto alla pagina, la strofa, il verso; ma consente anche di riconoscere e definire partizioni che vanno oltre il verso tradizionalmente inteso, identificando gruppi di sintagmi, sintagmi, singole parole, sillabe o grafemi isolati, messi visivamente in rilievo da spaziature, da segni di punteggiatura nera o dalla loro posizione nello spazio rispetto agli altri elementi scritti. Proprio le unità grafiche minori potrebbero essere interpretate come una delle metamorfosi del verso. La prospettiva tiene conto di una caratteristica precipua della dimensione visiva: sul piano cognitivo, quella di riconoscere forme e disposizioni, raggruppamenti ed elementi simili che possono comunicare anche a distanza, come sintetizzato dalle leggi sulla percezione formulate dalla psicologia della *Gestalt* (vd. Kanisza 1980, pp. 45-78).

Alcuni esempi, per rendere meno astratto il riferimento. Per primo, *Dittico della merce: II. Certificato di sopravvivenza* (da *Lezione di fisica e Fecaloro*, 1968) di Elio Pagliarani, rr. 1-30:

Hanno ragione quelli che ti accusano	anch'io ti ho colto in flagrante	ti mordevi le labbra a sangue	
perché uno diceva che l'arte	Da Milano adesso comprano i terreni a Los Angeles	qui inventano le congiunture parallele e subito diventano esempio	5
	di funzione della comunicazione		
L'arte anche a me pare di poco conto	ma è il nostro affare	e il nostro da fare al momento	10
		è saltare è saltare è saltare	
		se no sulla coda ci mettono il sale	
Non dire anche tu che l'arte non c'entra col tempo	quando è uno dei modi del tempo	Ho amato tanto	
di essere, quando sono di più	i modi di non essere del tempo		15
quelli che cambiano con ritmo seminale	del mondo	adesso mi stanno stufando	20
Quantità di storia maturata, dicevo	cercando nei disegni nel fisico	adesso cerco altro nella gente	
cerco le permanenze			
	cerco le permanenze del presente	Non che, beninteso, eccetera)	25
		Sarà che è finita la crescita	
nostra, da tempo, e vorremmo fermare	per non curvarci nella		
		mobilità del mutamento	30

Come si può notare, nelle poesie di Pagliarani lo stacco a gradino serve a regolare e pausare stringhe testuali molto lunghe. Riprendendo Cortellessa (2019, p. 40),

quello di Pagliarani è un verso che si espande sempre più, oltre ogni misura conosciuta dalla tradizione italiana [...] sino a doversi frammentare – per poter essere “retto” dal fiato del declamatore – in due o più “scalini”. [...] Non ha più senso, evidentemente, misurare i versi informali di *Fecaloro*; i quali, al culmine del finale *Fecamore*, equivarrebbero a più di quaranta sillabe d'un verso tradizionale.

Secondo una catalogazione *standard*, potremmo considerare versi le successioni composite di sequenze a gradino (contandole come unità). Come riferirsi alle sotto unità, che sembrano acquisire una certa autonomia? E come definire le sequenze di scrittura allineate una sotto l'altra, come alle righe 5-7 e 10-12? Appunto, in questi casi il *verso* inteso come unità di misura, vacilla, confermandosi allo stesso tempo un fondamentale appoggio concettuale. Il verso lungo di Pagliarani diventa a tutti gli effetti una sorta di contenitore strofico.¹⁰ Per considerare il testo nelle sue parti, evitando ambiguità nei riferimenti, è più semplice centrare l'attenzione sulle diverse unità grafiche riconoscibili: le sequenze stese e scalate su una stessa progressione da sinistra a destra, e più ancora le singole parti di tali sequenze, i gruppi allineati, che sono a loro volta, in blocco, un'unità grafica (interpretabile anche nella loro interezza come terzo membro di un verso a gradino, o come sotto-strofa). Si tratta insomma di individuare delle partizioni visive che mostrino dei ritorni e segnino al contempo una guida per il lettore/interprete. L'allusione al «fiato del declamatore» nella citazione di Cortellessa non è neutra, poiché Pagliarani dà estrema importanza alla realizzazione orale (alla *performance*, secondo una parola dibattuta negli anni Sessanta e Settanta) e pone i propri testi in una prospettiva teatrale, ma anche cinematografica e musicale. La dimensione grafica trova infatti in generale una fortissima motivazione nei suoi risvolti agogici, ritmici ed esecutivi.

Simili questioni emergono nella scrittura tarda di Mario Luzi, dove vengono impiegati gruppi testuali che diventano a loro volta unità grafiche (parti, in blocco, del gradino), considerabili soprattutto come insiemi concettuali; nella prossima citazione, il gruppetto «Via, l noi» alle righe 3 e 4; ancora, a riga 20, un bianco intraversale separa la sequenza «o solo», conferendo una sorta di esitazione nel respiro della lettura e ricavando visivamente due ulteriori sotto-unità.

Nel sogno, nell'essere,
nella sua parte più ima...

Via,
noi

10. Su questo vd. anche Giovannetti, Lavezzi 2010, p. 206.

lesti sguscando
e nella luce
alacremente altri
zigzagando
in quei lampi
Brividi, quelli,
felicità perduta
e ritrovata o solo
fausto proscioglimento dell'umano?
nell'aria
della vivida mattina,
leggeri
in quell'azzurro
e baleni di piscina...
soprassalti
d'una
E cima²¹¹

Nelle sue raccolte tarde Luzi adotta una sintassi digressiva che cresce su sé stessa e si espande regolandosi ritmicamente anche grazie all'utilizzo diffuso del verso a gradino e di altre forme di spazializzazione. Le unità grafiche ottenute sono abitualmente attraversate da schemi prosodici tradizionali, come l'endecasillabo e il settenario. In questo testo le righe 2, 3 e 4 coprono una misura endecasillabica, per quanto anomala negli accenti, come anche le righe 16-18 e la riga 21. Si possono notare inoltre i settenari composti fra le parti alternate dei gradini, come alle righe 6-7, 11-12. Per la propria scrittura l'autore parla anche di «smontaggio costruttivo»,¹² guardando al modello di Mallarmé, un punto di riferimento fondamentale, non solo dunque per la fase più tradizionalmente lirica. Nel *Coup de dés* si mantiene del resto una precipua attenzione alla componente fonico-ritmica della poesia e si rispettano le serie prosodiche tradizionali assieme

11. M. Luzi, *Nel sogno, nell'essere*, in *Frasi e incisi di un Canto Salutare*, Milano, Garzanti, 1990.

12. Luzi usa questa definizione riferendosi ad alcune sue traduzioni dei sonetti mallarméani, dove sceglie di usare sequenze prosodiche miste e una disposizione grafica spazializzata, che non rispecchia il blocco geometrico di quartine e terzine del sonetto originale: «In tempi recenti quando si produsse nella mia propria scrittura un assettamento nuovo e un ricorso ai valori primari dell'aggregazione verbale e del ritmo, ecco che cimentarmi con Mallarmé fu quasi inevitabile: un paragone, ora, non più ontologico ma linguistico. Scelsi i sonetti più famosi: i più splendidi e marmorei. Per l'operazione usai il procedimento dello smontaggio ma in modo che lo smontaggio stesso fosse paradossalmente costruttivo. I nuclei creativi della forma vennero isolati ed esaltati in sé e ordinati per questo in uno spazio libero. Ma quella libertà era piena di necessarie concatenazioni, per cui si creò un serrato ordine equivalente. Il *Coup de dés* mi sembrò autorizzasse quest'operazione» (Luzi 1995, p. 245).

a un'ideale lunghezza versale uniforme, come dichiarato nell'*avant-propos*: «je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse».¹³

Si potrà notare che per gli esempi proposti è stato scelto il rimando alla riga grafica e non al verso (che, anche quando gradinato, dovrebbe figurare come unità). La numerazione per righe è anche scelta di edizione per le poesie di Mario Luzi raccolte nella collana Mondadori «I Meridiani», a cura di Stefano Verdino, da cui si ricava il testo citato. Avendo infatti a che fare con *mises en page* molto varie, le righe grafiche consentono un riferimento chiaro e universale sia per i testi spazializzati che per le stesure dove una sostanziale corrispondenza tra verso e riga non pone problemi di riferimento (poesie metriche, compatte e tradizionali). Si tratta di una scelta puramente pratica ed economica, per quanto sottenda al tempo stesso l'ambiguità delle categorie tradizionali che si cerca qui di porre in evidenza. Il problema apre delle finestre teoriche talvolta esplicitate dagli stessi autori. Si può solo accennare, ad esempio, al caso particolare di Amelia Rosselli, che negli scritti teorici cita la riga tipografica delle proprie poesie, volendo appunto lasciare il verso tradizionalmente inteso e adottare come riferimento (o unità compositiva) una misura spazio-temporale molto affine alla battuta musicale, che coincide con il rigo (Fusco 2007, p. 56).

3. Uno stilema grafico: sintassi intessuta

Fissati alcuni riferimenti si può mettere ora a fuoco un effetto stilistico particolare derivato dalla disposizione grafica e legato alla percezione visiva dei testi, che permette di considerare nella sua ampiezza anche quanto detto sulle unità grafico-linguistiche. Occorre, come premessa, tornare alla polidimensionalità e all'ambiguità (nel senso di un potenziamento dei significati) che caratterizza trasversalmente molti testi poetici secondo-novecenteschi e che sfrutta anche le risorse visive della scrittura. Basterà riprendere una riflessione di Derrida sulle «possibilità che la carta offre alla visibilità»:

in primo luogo, la simultaneità, la sinossi, la sincronia di ciò che non apparterrà mai allo stesso tempo: un certo numero di linee o di traiettorie del discorso possono così abitare la stessa superficie, possono offrirsi insieme allo sguardo in un tempo che non è esattamente quello della proliferazione unilineare, e nemmeno quello della lettura a bassa voce, a una sola voce bassa. Cambiando dimensione e piegandosi ad altre convenzioni e ad altri contratti, le lettere possono allora appartenere a più parole.¹⁴

¹³. Mallarmé [1897] 1914, p. 2. Il poemetto è liberamente consultabile dall'archivio digitale «Gallica» della Bibliothèque National de France, al seguente indirizzo: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/f1.item.texteImage>>.

¹⁴. Derrida [1997] 2024, p. 21.

Simultaneità, sinossi e sincronia rientrano tra le possibilità offerte allo sguardo del lettore, che può anche deviare dal percorso abituale di lettura, specie se spinto a farlo dalla disposizione della scrittura.

In questa prospettiva è inclusa l'interpretazione della *sintassi intessuta*: una sequenza contemporanea di possibili associazioni fra sotto-unità grafico linguistiche, sollecitata dalla spazializzazione.¹⁵ Per la lettura a-lineare (spesso, ma non univocamente, diretta in verticale rispetto all'orizzontalità del percorso scritto) la critica ha messo in risalto soprattutto il ruolo dello spazio bianco:

Plus un segment discursif est blanchi, plus il s'affranchit, partiellement, de la linéarité et devient une unité partiellement autonomes, capable concomitamment d'entrer en relation avec d'autres segments, d'un blanchiment comparable, selon une structuration alinéaire.¹⁶

Dunque, dalla catena sintattica orizzontale vengono rilevati dei segmenti testuali riassociabili, non con operazioni cerebrali o forzate, ma istintivamente. I nuovi legami sono indotti da impulsi ottici, pausali e intonativi che accomunano determinate unità linguistiche. Normalmente fra gli elementi coinvolti si registra la concomitanza (piena o parziale) delle seguenti situazioni: sospensione e isolamento (che induce a cercare un completamento e comporta una connotazione ritmico-intonativa), continuità semantica e sintattica, somiglianza o identità grafica e fonica, posizione affine nello spazio (vicinanza o allineamento su uno stesso asse). Le unità collegabili sono ottenute da versi a gradino, bianchi orizzontali, versicoli e sintagmi inarcati in punta di verso isolati da segni di punteggiatura. Assieme a questo, un sistema molto chiaro per costruire sintassi intessuta è l'uso del tratteggio (le variazioni grafiche come il corsivo, il maiuscolo e altri segnali quali parentesi o asterischi). Ne offre un esempio primigenio, per il Novecento, ancora il *Coup de dés* mallarmeano, dove le parole in maiuscolo formano un percorso di significazione a distanza.

Non esistono imposizioni o una regola obbligata di decifrazione. Si tratta di una sintassi potenziale, affidata alla sensibilità del lettore. Le formulazioni mostrano due principali risultati semantici ed espressivi: comprendono una sorta di sintesi mettendo in rilievo il tema, il senso diretto o uno dei sensi esplicativi espressi; altrimenti, o allo stesso tempo, una mescolanza di linee sintattiche (o fusione tra due o più frasi) produce ambiguità e oscillazioni, fino anche a sovrapporre elementi contrari, a creare doppi e molteplici sensi.

15. Si propone tale nomenclatura estendendo a un valore più vasto e generale il riferimento del verso intessuto (*versus intexti*), precisa tecnica inaugurata da Optaziano nei propri carmi figurati, con la quale si delinea «un senso secondo che percorre una superficie scritta in direzione non orizzontale» (Pozzi 1984, p. 66).

16. Favriaud 2011, p. 88.

Poiché dunque questa sintassi intessuta rileva una parte minuta del testo, sembra efficace parlare anche di *sintesi verticale o trasversale* a seconda dei contesti, intendendo la sintesi nel suo valore etimologico (quello di ‘comporre’, ‘mettere insieme’) e, metaforicamente chimico, se i membri semplici di più frasi arrivano a formarne una nuova. Le strutture sintattiche e retoriche coinvolte comprendono elementi frapposti e intromessi all’interno di una linea sintattica (incisi, parentetiche, turbamenti dell’ordine delle parole, come iperbatoi o anastrofi), così come strutture seriali, enumerazioni e ripetizioni, di cui è possibile omettere o scambiare componenti.

Forme di doppia lettura sono possibili nella scrittura di Mario Luzi, praticabili anche nel testo già citato. Il procedimento appare più evidente quando la sfasatura grafica, generata naturalmente dal rientro del gradino, viene allineata con il chiaro intento di suggerire una ulteriore possibilità associativa in verticale. Così in *Ira* (dal *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*):

[...]
 In bilico tremò la persistenza.
 Soffri,
 storia dell’uomo,
 della specie, delle stirpi,
 genia cieca
 colpita nel midollo,
 offesa nel seme, nelle vertebre.
 Soffri
 [...]

E, ancora più vistoso, in *Stupore d’ultramattutina luce*, dalla stessa raccolta:

[...] Acqua e fuoco, gioca
 col sole il suo barbaglio
 ambigua la corrente.
 Emerge
 lui disorientato,
 affonda,
 diguazza
 in quel baluginio
 per tutta l’ansa.
 [...]

Come si nota in questo esempio, la sintassi orizzontale arriva a ripartirsi in due colonne parallele, dando alla lettura tre possibilità: seguire la via abituale, incrociando i due insiemi; leggere il verticale di destra («Emerge» – «affonda, diguazza» – «per tutta l’ansa») o il verticale di sinistra («lui disorientato» – «in quel baluginio»). Guardando alle strutture sintattiche che consentono

questi incroci, si può notare che ritornano forme elencatorie e in generale sistemi di ripetizione (con cui si intende anche la ripetizione di medesime strutture sintattiche e dunque dei possibili incastri dove inserirne le componenti – un soggetto, un verbo, un complemento, *etc.*). La sintassi luziana del periodo “aerato” sembra infatti lievitare consentendo digressioni, aggiunte, variazioni che si snodano graficamente.

Il bianco orizzontale e l’allineamento con moltiplicazione delle associazioni di lettura vengono usati anche da Andrea Zanzotto. Si può vedere *Xenoglossie* (in *Pasque*, 1973), dove tre sostantivi astratti, isolati, comunicano fra loro sul piano verticale e allo stesso tempo sono compresi nella sequenza orizzontale e generale del testo, creando un intreccio ritmico:

[...]
 Perché da qui improspettivire? Sordità
 finalmente e azzurre cecità
 col badile accumulate giù in corte nozioni
 d’oro, oh fini, mitiche,
 – nozioni autonome splendide in mitosi
 propria in propri sfizi di parto efficienze

Queste modalità possono scattare anche in testi con impaginazioni non marcate, come nella prossima poesia di Giovanni Giudici (da *Autobiologia*, 1969), dove a comunicare e riassociarsi sono i versicoli che chiudono ogni strofa, giocando sull’opposizione fra morte e vita. Il principio di sintesi viene sottolineato anche da Rodolfo Zucco nella nota al testo: «la serie “morte” – “noi due” – “vivremo” viene a costruire uno straordinario *raccourci* della poesia, e ottiene la riduzione emblemizzante del tempo al suo nucleo essenziale» (Zucco 2000, p. 1426):

Per poco più di niente poco meno di tutto
 per la cosa-parola da te chiamata sorte
 e da me fuoritempo o più umilmente
 morte

per brevi momenti (altre parole tue)
 di verità che splende che ci deride
 che separò dal mondo Meclemburgo
 e noi due

per tutti i miserabili sospiri preveduti
 e per ogni distacco che sia creduto estremo
 per la luce del tuo saluto nel freddo dove
 vivremo

Un'ultima parola sul portato ritmico derivato dalla partizione del testo in sotto unità grafico-linguistiche uniformi e potenzialmente riassociabili. Si è già visto quanto gli stacchi possano essere usati come segnale organizzativo che accompagna serie prosodiche tradizionali, trasversali alle unità grafiche. Le spaziature tendono infatti ad accentuare non sillabe, ma segmenti del discorso. Ancora una volta si può riprendere Favriaud:

Le blanc est le signe majeur de l'accentuation visuelle. La dimension d'un blanc autour d'un segment, la situation du segment dans l'espace de la page sont facteurs d'accentuation. Le rythme visuel a deux caractéristiques essentielles. Il accentue non pas une syllabe mais un segment discursif (à tout le moins un mot) qui peut aller jusqu'à la dimension du vers. Il crée une syntaxe et une sémantique plurielle de page ou de texte, et une sémantique de vers ou d'unité blanche – hors la phrase.¹⁷

La lettura viene dunque modulata da pause e sospensioni che si sovrappongono all'andatura intonativa della sintassi e a quella delle sequenze di accenti linguistici, di nuovo, assecondandole o agendo per interferenza. Non è raro che si utilizzi il *blanchissement* o lo stacco a gradino per identificare anche sequenze accentuali o ritmici, ovvero, secondo la terminologia introdotta da Pinchera: gruppi semplici semanticci/gruppi ritmico-sintattici, sostanzialmente unità linguistiche rilevate da ogni tipo di demarcazione o pausa (anche grafica) e dipendenti dalle inflessioni della frase o da sue alterazioni.¹⁸ L'effetto è evidente in certe poesie di Antonio Porta, che ha lavorato esplicitamente sulle sequenze accentuali. In come se *Come se fosse un ritmo VII* (Cara, 1969), ad esempio, si moltiplicano le possibilità nel percorso di lettura: da sinistra a destra, oppure seguendo rispettivamente le tre colonne, o ri-associando a distanza le unità grafico-linguistiche di base, che sono anche delle unità ritmiche coinvolte in una cadenza ternaria suggerita dalla *mise en page*:

VII.

alzano lo sguardo
abbassano le ciglia
sigillano gli aerei
distesi sopra il ghiaccio
alzano le gambe
distesi sopra il ghiaccio
sigillano le scarpe
registrano le uscite

chiudono le tende
escono di città
scartano le buste
sfilano i cappelli
scartano le buste
sfilano le camicie
escono di mattina
chiudono le tende

dipingono le pupille
scendono dalle finestre
registrano le uscite
alzano le labbra
abbassano le carte
scendono dalle finestre
dipingono le vetrate
alzano il bersaglio

17. Favriaud 2004, p. 21.

18. Pinchera 1990, p. 246.

4. Conclusioni

La serie eterogenea di spunti e questioni qui proposta vorrebbe in sintesi puntare l'attenzione sulla possibilità e sull'importanza del parametro visivo-spaziale come ulteriore mezzo di osservazione dei testi, specie in scritture dove sembrano mancare molti punti di appoggio per un'analisi formale accurata e “al microscopio”. La quasi totalità dei testi novecenteschi segue infatti anche principi grafici di organizzazione (a diversi gradi di intensità), generalmente lasciati in disparte dall'analisi critica. Per poter considerare una materia tanto variegata e poco definita è utile adoperare delle categorie elastiche, che rispecchiano allo stesso tempo la varietà di realizzazioni della poesia moderna e contemporanea. Questo si adatta alla prospettiva degli stessi autori, che in molti casi punta alla manipolazione di categorie tradizionali e fondanti (come quella del verso). Da qui, la proposta di considerare il principio di composizione e scomposizione e le conseguenze stilistiche associate a sottopartizioni e a raggruppamenti visivi di vario genere; associate, inoltre, a un modo visivo di ordinare il materiale linguistico, da cui derivano effetti espressivi descrivibili solo riferendosi al parametro spaziale della scrittura (come nel caso delle deviazioni di lettura e della sintassi intessuta).

Riferimenti bibliografici

- Agamben 1985 = Giorgio A., *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli.
- Chol, Mathios, Linarès 2016 = *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace*, sous la dir. de Isabelle C., Bénédicte M., Serge L., Paris, Honoré Champion.
- Cortellessa 2019 = Andrea C., *Ma dobbiamo continuare a ballare*, in Pagliarani 2019, pp. 11-67.
- Derrida [1997] 2024 = Jacques D., *Le papier ou moi, vous savez... (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres)*, «Les Cahiers de médiologie», 4 (1997), pp. 33-57, trad. it. di D. Meneghelli, *Io e/o la carta... (nuove speculazioni su un lusso dei poveri)*, «il verrà», n. 85 (2024) pp. 16-40.
- Favriaud 2004 = Michel F., *Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine*, «L'Information Grammaticale», n. 102 (2004), pp. 18-23.
- Favriaud 2011 = Michel F., *Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique*, «Langue Française», n. 172 (2011), pp. 83-98.
- Favriaud 2014 = Michel F., *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Fusco 2005 = Florinda F., *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo.
- Genette [1969] 1972 = Gérard G., *Figures II*, Paris, Seuil (I ed. 1969; cito dalla trad. it. di F. Madonia, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972).
- Giovannetti, Lavezzi 2010 = Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.

- Giudici 2000 = Giovanni G., *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori.
- Giusti 2005 = Simone G., *Il ritmo senza sguardo. Il dibattito sul metro libero*, in Id., *La congiura stabilità*, Milano, FrancoAngeli, pp. 29-37.
- Jenny 2002 = Laurent J., *La fin de l'interiorité*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Kanisza 1980 = Gaetano K., *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*, Bologna, il Mulino.
- Luzi 1995 = Mario L., *Con Mallarmé a lungo*, in Id., *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, Milano, Garzanti, pp. 239-45.
- Mallarmé [1897] 1914 = Stéphane M., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [1897], Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Montale 1962 = Eugenio M., *7 domande sulla poesia* [1962], in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1552-57.
- Pagliarani 2019 = Elio P., *Tutte le poesie, 1946-2011*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Il Saggiatore.
- Pinchera 1990 = Antonio P., *La metrica dei 'novissimi'*, «Ritmica», 4 (1990), pp. 62-76 (poi in *Materiali critici per lo studio del verso libero*, a cura di A. Pietropaoli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, pp. 243-65).
- Pozzi 1981 = Giovanni P., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- Pozzi 1984 = Giovanni P., *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino.
- Raboni 1962 = Giovanni R., *Oggetti e metafore* [1962], in Id. *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 247-53.
- Raboni 2002 = Giovanni R., *Il fascino discreto della scrittura a mano*, «Rivista degli stenografi», 56 (aprile-giugno 2002), pp. 30-34.
- Roger 2016 = Thierry R., *La poésie dans l'espace depuis Mallarmé : un héritage en questions*, in Chol, Mathios, Linarès 2016, pp. 49-70.
- Tonani 2012 = Elisa T., *Punteggiatura d'autore*, Firenze, Cesati.
- Zucco 2000 = Rodolfo Z., *Note al testo*, in Giudici 2000, pp. 1555-809.

Metrica. Le parole dei poeti italiani nel secondo Novecento

LEONARDO BELLOMO
Università degli Studi di Padova

o.

Con quali parole, attraverso quali immagini i poeti italiani del secondo Novecento nominano e definiscono i fatti metrici nella loro produzione saggistica? La risposta a questa domanda ha un duplice interesse: da un lato, fornisce più di un'indicazione in merito alla coscienza teorica e alla sensibilità critica degli autori considerati; dall'altro, permette di esplorare – per quanto con ottica parziale – lo sviluppo del linguaggio metricologico del secolo scorso, in una fase di intenso rinnovamento e sperimentazione sul piano della versificazione. Per cominciare ad approfondire la questione ho perlustrato, alla ricerca di osservazioni di carattere metrico, gli scritti di alcuni fra i più significativi “poeti-critici” nati fra gli anni '10 e i '30 del Novecento: si tratta, in ordine anagrafico, di Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Franco Fortini, Andrea Zanzotto, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Giudici, Alfredo Giuliani, Amelia Rosselli, Edoardo Sanguineti, Giovanni Raboni e Antonio Porta.

Naturalmente non tutti i citati dedicano il medesimo spazio alle questioni formali e più specificatamente metriche. Rilievi di questo genere, in particolare, sembrano piuttosto rari o comunque fuggevoli nelle pagine di Bertolucci e soprattutto di Sereni – e forse non stupirà riscontrare questo scarso interesse in chi ha dichiarato che «la metrica non esiste più» (il primo)¹ o di «non pensare metricamente» scrivendo una poesia (il secondo).² All'estremo opposto si colloca il comportamento di Fortini, il quale notoriamente ha riservato grandissima attenzione al metro e ai suoi rapporti con il ritmo, riuscendo a coniugare sguardo tecnico e tensione speculativa: il culmine (ma non isolato) di questo impegno è il celebre terzetto di saggi pubblicati sul finire degli anni '50 (*Metrica e libertà. Verso libero e metrica nuova, Su alcuni paradossi della metrica moderna*)

1. Massini, Rivalta 1981, p. 21.

2. Bugliani 1997, p. 63n. Del resto, la «nausea metrica» professata da Sereni (1962), il «disgusto per ogni modulo precedentemente sperimentato», sentito come inadeguato a restituire il «senso di rarità o eccezionalità» attribuito alle esperienze, ai sentimenti che si vorrebbero esprimere, tradisce un'ambizione all'identità fra contenuto e forma, «in nome» della quale, secondo Fortini (1958a, pp. 799-800), nella «coscienza metrica media» del tempo viene a imporsi il pregiudizio dell'«irrilevanza di qualsiasi convenzione metrica».

<leonardo.bellomo@unipd.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. 191-210

– notevolissimo anche perché maturato in un clima tutt’altro che florido in Italia per gli studi nella disciplina.³ Tra gli altri autori – tutti disposti a soffermarsi, più o meno a lungo, su problemi inerenti forma e versificazione – spicca invece specialmente Raboni, per la costanza nel portare gli strumenti dell’analisi metricologica all’interno e spesso propriamente al centro del discorso critico;⁴ ma si distingue anche Giuliani, da Fortini ideologicamente molto distante, ma come lui piuttosto incline alla riflessione e all’annotazione sui metri, in particolar modo nella fase di promozione della neoavanguardia al principio degli anni ‘60 (ricchissimi in questo senso sono i paratesti dell’antologia dei *Novissimi*).

Nel complesso il materiale esaminato rientra in una fascia cronologica piuttosto ampia, che va dai secondi anni ‘30 ai primissimi 2000: indubbiamente però molti tra i passi più interessanti e ricchi, dal nostro punto di vista, si concentrano nei saggi scritti fra il quinto e il sesto decennio del secolo, un periodo di grande fermento poetico, spesso affiancato e sostenuto da un diffuso impegno teorico e programmatico, anche in ambito metrico (come dimostrano gli esempi appena citati di Fortini e Giuliani). La maggior parte delle osservazioni raccolte, inoltre, riguarda la poesia novecentesca e soprattutto la poesia più recente, *grosso modo* contemporanea alla stesura delle prose critiche considerate (non di rado vere e proprie recensioni). Secondo una ripartizione proposta sia da Fortini che da Giuliani,⁵ il poeta del secondo Novecento si trova di fronte a una triplice possibilità sul piano metrico: a) ripresa, più o meno rigorosa, di versi e/o forme tradizionali; b) impiego di una metrica in qualche modo accentuale; c) ricorso a una metrica libera da vincoli sillabici e accentuali. Nei paragrafi che seguono ordinerò le mie considerazioni sulla base di questa distinzione, tentando di illustrare alcune delle modalità lessicali e retoriche sfruttate per definire e rappresentare i tre territori metrici appena enumerati: il percorso non mi consentirà di occuparmi nella stessa misura di tutti gli autori selezionati (il riferimento ad alcuni dei quali sarà di necessità relegato in nota), né ha alcuna pretesa di esaustività. Chiuderò il mio discorso accostando tre passi ciascuno contenente un’immagine che riflette una differente concezione del metro e della sua relazione con il ritmo.

3. Come ricorda lo stesso Fortini (1957, pp. 783-84), in attacco al primo dei lavori citati. Sulle idee del poeta relative alla metrica non mancano gli studi: si veda almeno da ultimo Agliozzo 2023 e bibliografia ivi citata.

4. L’atteggiamento empirico del Raboni critico della “poesia che si fa” comporta che l’affondo metrico-stilistico venga in genere messo più decisamente in primo piano e talora divenga il culmine e/o la conclusione di un intervento critico (vedi per es. il pezzo su *Viaggio d’inverno*); mentre in Fortini la disamina della concreta fisionomia di un testo non di rado può trovare una differente posizione entro il congegno argomentativo, forse perché finisce spesso per fungere da “ponte” per parlare d’altro (la realtà, la società di cui la poesia è emanazione). Emblematico da questo punto di vista come ne *Le poesie italiane di questi anni* Fortini dislochi in nota una lunga e raffinata analisi metrico-formale del *Pianto della scavatrice*, lasciando che a testo il discorso ideologico sulla poesia di Pasolini prosegua senza intoppi, in certo senso sgravato dall’onere della prova e più libero di contrarsi in sintesi critica.

5. Fortini 1958a, pp. 801-8 (poi anche Id. 1980, p. 72), Giuliani 1961a, pp. 11-12.

I.

In piena stagione *novissima* Alfredo Giuliani liquida la «vecchia metrica sillabica», ormai «degradata», enfatizzandone tendenziosamente il carattere costrittivo:⁶ secondo il critico, la modernità passa necessariamente attraverso la ricerca di un «antidoto ai veleni prodotti» da «strutture ritmiche privilegiate» o addirittura «soggiogate», e dunque in primo luogo si manifesta in un moto di «ribellione» nei confronti dell'endecasillabo –⁷ ancora al principio degli anni '80, per altro, bollato come «nefasto».⁸ Ovviamente una tesi siffatta, enunciata oltretutto con rara nettezza d'accenti, non trova larga accoglienza fra gli autori selezionati e appare invece contraddetta da più parti e da angolazioni differenti. Come ben noto, negli stessi anni anche Fortini ambisce a una rifondazione metrica, ma rispetto a Giuliani ha un rapporto di tutt'altro segno con la tradizione e distingue con finezza, anche in sede teorica, fra le ragioni del ritmo e quelle del metro: può giungere così a paragonare lo schema canonico a una solida «*barre d'appui*», a partire dalla quale il verso poteva tentare «tutti i volteggi», con metafora ginnica che rende giustizia alla varietà dei movimenti prosodici contemplati dalle forme tradizionali.⁹ Luzi, invece, si spinge addirittura ad affermare che storicamente ogni poeta «vero e proprio» ha sempre saputo trovare «il verso libero nel verso obbligato», combattendo in tal modo il rischio dell'«alienazione linguistica», insito in qualche misura nella ripetitività rituale della formula metrica.¹⁰ Di qui la possibilità di distinguere un endecasillabo «che arriva per stanca tradizione e un po' convenzionale» da un endecasillabo «riscoperto», come è quello, per esempio, di Sbarbaro, di Rebora o di Ungaretti: per Luzi – convinto, per altro, che la misura del *superbissimum carmen* sia in qualche modo «consustanziale» alla lingua italiana – il recupero è sempre possibile, anche dopo le più ardite e libere «avventure formali».¹¹

6. Id. 1961b, p. XXVI.

7. Id. 1961a, pp. 11, 14, 17.

8. Id. 1982, p. 332.

9. Fortini 1958a, p. 802.

10. Luzi 1973, pp. 149-50. Varrà la pena di notare almeno fuggevolmente la distanza di Luzi dalla prospettiva di Fortini, per il quale invece l'«inautenticità» della metrica, l'effetto straniante da essa generato (il brechtiano *Verfremdung*) sono i soli possibili fondamenti dell'«autentico», proiettando la comunicazione in una dimensione obbiettiva e collettiva. In alcuni saggi di Giudici 2022 [1961], p. 320 e ss, sembra di poter trovare una concezione più vicina a quella luziana dell'«alienazione letteraria», descritta come il «momento in cui la poesia finisce per subire la prevalenza dello strumento letterario attraverso cui si esprime».

11. Luzi 2000, p. 216. L'idea secondo la quale il verso principe della nostra tradizione «è una misura trovata sulla normale frequenza ritmica del nostro parlare» era già stata espressa in precedenza da Luzi (1973, p. 149): l'argomento riprende ed estremizza una nota affermazione di Ungaretti (1927, p. 154), che considerava l'endecasillabo «nel sangue» d'«ogni vero poeta italiano» e aveva definito il verso «l'ordine poetico naturale delle parole italiane» (c.vi mio), con riferimento dunque a un settore particolare della lingua e non all'oralità.

Un principio non dissimile (tralasciando il problema della connaturalità del metro alla lingua) anima molte pagine di Caproni: specie negli articoli più impegnati e tesi ad affrontare questioni di poetica (quelli pubblicati fra il '34 e la fine degli anni '50),¹² dove il giudizio critico è frequentemente suffragato da precisi rilievi di tipo metrico, si coglie infatti lo sforzo di discernere la qualità delle interpretazioni (impersonale vs. innovativa) cui il verso tradizionale viene sottoposto nella prassi dei contemporanei (presi in esame sono grandi autori, ma anche non di rado figure oggi malnote). La diagnosi in genere viene espressa attraverso l'aggettivazione o l'impiego di altri modificatori, per lo più con valore traslato (e magari rafforzati da ulteriori espansioni figurali): Caproni, insomma, si trova a squalificare l'endecasillabo «col busto e perfino squillato» di Giuseppe Tròccoli, mentre loda quello di Aldo Capasso, riconoscibile «lontano un miglio per quel suo andare impigliato e cupo, come di nuvolaglia mossa lenta da grave vento».¹³ O ancora identifica un peculiare tipo di endecasillabo «dinoccolato», ripetendo in più occasioni e quasi tecnicizzando il termine: l'etichetta, dapprima utilizzata con accezione negativa,¹⁴ diviene distintiva del verso di Sbarbaro, che è definito a più riprese appunto «endecasillabo dinoccolato» e «quasi in ciabatte», con specificazione che riprende e riattiva la metafora del passo umano, evidenziando l'umiltà prosastica e insieme l'inclinazione fortemente soggettiva degli strumenti ritmici adoperati dal poeta ligure.¹⁵ Al fondo in Caproni vi è la convinzione che nell'opera d'arte riuscita il contenuto non sia separabile dalla forma, la quale dunque non può essere accolta aprioristicamente e meccanicamente applicata a una materia preesistente, ma deve essere «ricreata» sul piano individuale, deve rigenerarsi per intima necessità:¹⁶ è insomma un presupposto di matrice idealista (l'identità forma-contenuto) a spingere paradossalmente in direzione anticociana, stimolando quest'attenzione, tutt'altro che scontata, al dato tecnico.¹⁷

12. Sul discriminio – da collocarsi sul crinale degli anni '50 – fra una prima e seconda parte della produzione saggistica rimando a Scarpa 2012, pp. XXVIII-XXIX e ss.

13. Caproni 1947, p. 220 e 1935a, p. 30.

14. A proposito di Carlo Zannerio (autore di *Acque e siepi*): «È il solito endecasillabo impersonale, ultima stanca eco d'una mirabile formula, che lo Zannerio (e, ciò che giustifica il discorso un po' lungo, non solo lo Zannerio) fa suo: un endecasillabo che ha irrimediabilmente perduto ogni nativo vigore e che si trascina tutto dinoccolato, di quando in quando inciampando nel settenario» (Caproni 1939, p. 91).

15. Caproni 1956, p. 683; con minime variazioni la formula torna in Id. 1959, p. 1298 e 1986, p. 2010; nonché (espunta la menzione alle *ciabatte*) in riferimento a Guido Cavani (e al suo *Nei segni della festa*), immediatamente accostato per tecnica costruttiva proprio a Sbarbaro, vd. Id. 1957a, p. 905.

16. Caproni 1935b, p. 20; «lo stile» non è «semplice forma ma forma e contenuto insieme (due elementi del resto indissolubili d'una stessa realtà o realizzazione artistica» e il poeta cerca «l'aderenza armonica del ritmo alla commozione prodotta dall'oggetto espresso», creando «per suo conto ciò che gli altri poeti per loro conto avevano già creato» (Id. 1937, p. 65).

17. Si ricordi ancora il passo già citato di Fortini (1958a, p. 800), secondo il quale il pregiudizio «di chiara origine romantica ed idealistica» dell'«irrilevanza di qualsiasi convenzione metrica», radicato nella «coscienza metrica media» del suo tempo, è professato in genere appunto «in nome dell'identità contenuto-forma».

Naturalmente non è difficile documentare anche altrove la cura – così consueta in Caproni – nella selezione di un aggettivo che rimarchi la peculiare curvatura impressa all'endecasillabo: ogni occorrenza dell'espedito è una conferma della duttilità dell'istituto versale, la ratifica (magari implicita) di una sua persistente, per quanto dimidiata, vitalità. L'accorgimento, tra gli altri, non è estraneo nemmeno allo stile critico di Sanguineti, che infatti attribuisce a Sbarbaro – ancora a lui! – un «*suo endecasillabo stremato*» e considera fra i «risultati più tipici» della poesia di Gatto l'elaborazione di «*un suo endecasillabo, pateticamente ricantato*».¹⁸ Del resto, a differenza del «collega» neoavanguardista Giuliani (che sembra escludere operazioni di riuso),¹⁹ il poeta-filologo genovese è indubbiamente disposto ad ammettere anche a livello teorico lo sfruttamento del repertorio metrico tradizionale, endecasillabi compresi, beninteso a patto di servirsene «in maniera straniata», rendendo chiaro che si tratta di un procedimento artificiale, di una «cittazione» («Come non utilizzare questo tesoro di esperienza? Però occorre utilizzarlo non come natura, ma come storia»).²⁰

2.

Anche le forme metriche regolari ereditate dalla tradizione, e variamente riattualizzate o «reinventate» nel corso del Novecento, sono descritte volentieri in termini metaforici che condensano una prima valutazione critica e immediatamente suggeriscono le implicazioni, il significato profondo dell'opzione architettonica assunta dal poeta (il nesso fra questa e il contenuto dei suoi versi, la sua postura, il tono della sua voce, *etc.*). I figuranti, più numerosi, attinti ai campi semantici contigui della concretezza, della chiusura, della compattezza (o simili) si alternano o si combinano con quelli attinti dall'area del fisiologico, atti a esprimere l'irruzione del corporeo, dell'intonazione soggettiva, vibrante

18. Sanguineti 1969, pp. LIV e 965. Ecco un campionario parziale ricavato dal nostro *corpus*: abbiamo, per es., l'endecasillabo «*un po' "tremolato"*» di Pola (Zanzotto 1994, p. 386), la sequenza di endecasillabi «*per così dire telescopica*» di Caproni (Fortini 1960, p. 568), gli endecasillabi «*incolori e schivi*» del Pascoli di *Due vicini* (Pasolini 1945, p. 119) o quelli «*mentali*» di Valduga (Raboni 1981, p. 379). Una strategia speculare – ma sempre volta a ribadire la forza, la pressione più o meno sotterranea della tradizione – consiste nell'utilizzare un'etichetta metrica tradizionale più aggettivo o partipio per designare un verso che a rigore ha un'altra misura: così Pasolini (1950, p. 350) parla di un «*endecasillabo falso...sospeso, con malizia tecnica*» per il dodecasillabo di Penna, e Raboni (1998, p. 130) «*d'una sorta di alessandrino drammaticamente strangolato*» per il verso lungo (di dodici sillabe) di Pavese.

19. Ma vedi *infra* per un caso d'impiego dello stilema anche nella sua prosa critica.

20. Gezzi 2003, p. 63, che intervista Sanguineti; e da un'altra intervista al poeta: «Questo [la critica al così detto «poetese»] non toglie che si possano scrivere endecasillabi. [...] Però sono trattati come una variante del verso libero. In sostanza, non c'è più l'effetto poetico dell'endecasillabo col suo ritmo, è giocato come una citazione. Si cita, una sorta di giuoco, un riferimento a qualcosa che è raffreddato, è straniato» (Sanguineti 2001, p. 48). È piuttosto evidente che la prospettiva è radicalmente antitetica a quella di Luzi, che considera l'endecasillabo un dato di natura (vd. nota 11).

entro i contorni netti e obbiettivi del recinto metrico. Pasolini, per esempio, paragona il tetrastico a rime alternate di Biagio Marin a «un oggetto chiuso, che presenta una superficie a involucro, da amuleto, da gioiello, umile o prezioso che sia»,²¹ mentre, leggendo Caproni, avverte un «tremito» (vocabolo ben caproniano, del resto) che si propaga per «tutto il corpo del sonetto o la stanza» a partire dalla «violenza» degli *incipit*, trasgredendo alla «purezza della metrica chiusa»: ovvero, in altre parole, coglie «in contrulece», entro il «cristallo apparentemente semplice» di questa poesia, una vocazione espressionista, «quasi un troppo sentimentale che esorbita con la sua massa oscura e pressante dalla massa metrica».²² Ancora: Raboni definisce l'ottava di *Novissimum testamentum* come «efficace contenitore e *segnatempo* di un flusso (testamentario, appunto, giusta l'indicazione del titolo) di reperti e frantumi discorsivi» (c.vi mio) – accostando dunque il metro canonico dei grandi poemetti narrativi italiani, tipicamente sfruttato per scandire le coordinate temporali del racconto epico-cavalleresco, a uno strumento tecnologico legato alla moderna vita aziendale (il *segnatempo* è un cronografo, o una macchina bollatrice dei cartellini dei lavoratori), e producendo così un attrito che in ultima istanza allude all'intento parodico («comico-virtuosistico») del lavoro di Sanguineti.²³ Commentando gli esperimenti neo-metrici di Valduga, invece, Antonio Porta ne equipara il sonetto a «un labirinto senza possibilità d'uscita», dove le rime si fanno «sintomi e crampi più che acque scaturenti dal profondo della lingua» (equivalgono, dunque a contrazioni costrittive, a movimenti incontrollabili dal soggetto),²⁴ e all'opposto compara la terzina al «filo d'Arianna indispensabile per penetrare l'infimo budello dell'esistenza e sconfiggere il Minotauro, che incarna il desiderio insaziabile, e infine *portare in salvo l'anima* tenuta prigioniera dalle strettissime bende del piacere che il corpo reclama a gran voce», stabilendo innanzitutto un'analogia fra lo svolgersi continuo del metro, capace di espandersi senza fratture nette, grazie al meccanismo dell'incatenamento delle rime, e il dipanarsi del gomitolo donato dalla figlia di Minosse all'amato Teso, e insieme indicando nella terzina, su probabile suggestione dantesca, lo strumento più appropriato per delineare un percorso ascensionale e salvifico.²⁵

Ma tra le pagine più suggestive e retoricamente dense vanno ricordate soprattutto quelle che Zanzotto dedica al trattamento della forma sonetto, con una partecipazione che si comprende bene nell'autore del *Galateo in bosco* (e dell'*Ipersonetto* ivi contenuto). Anche nella sua prosa critica lo scrittore convoca un apparato figurale ricco e ramificato, talora vicino a quello frutto nei versi. Mi limito a citare qualche frammento del parere espresso a proposito di *Ogni terzo*

21. Pasolini 1961, p. 2317.

22. Id. 1954, pp. 1167-68.

23. Raboni 1986, p. 232.

24. Porta 1982, p. 86.

25. Id. 1986, pp. 109-10.

pensiero di Raboni, in un lungo passo tutto giocato su una continuata metafora naturalistica. Secondo Zanzotto, i sonetti contenuti nella raccolta potrebbero dappriprincipio apparire come «una specie di mini-foresta pietrificata», nient’altro che «ingrate e “concrete” cortecce ormai dentro sagomazioni fossili di ciò che era stata quella forma metrica nel suo lunghissimo passaggio», evocando «una irreparabile depressività e rigidità di stele mortuaria». L’impressione però si dissolve addentrandosi «nella dinamica di questo lavoro», dunque «nei serpeggianti drenaggi metrici, tra gli *inciampi* che poi fanno scoccare scintille, nel *balletto* imprevedibile degli accenti» (si noti come i due vocaboli evidenziati dal mio c.v.o alludono a un movimento umano e così promuovono l’idea di un intervento antropico-soggettivo sulla forma-paesaggio), «o ancora, nello scricchiolare fuori squadra, nello sfaldarsi e poi paradossalmente “ricomporsi un po’ più in là” dei conglomerati o strati sconnessi». In termini più letterali, cioè, il carattere non freddamente archeologico della poesia di Raboni si coglie appieno verificando come «le torsioni della sintassi e delle figure» rimettono in questione «la metrica rituale»: il sonetto, in questo modo, torna a essere non «più convenzionale, né finto, né pietrificato», ma di nuovo «scritto di vinte impossibilità», e al contempo riacquista una sua «intima giustizia», si ricomponendo in «una calma senza data», manifestando insomma la propria natura mandalica di archetipo fuori dal tempo, la capacità di rimandare a un nucleo di verità attraverso la convenzione.²⁶

Di qui appena un accenno a una questione più generale. Le forme della tradizione tendono a venire interpretate discutendo i versi altrui oppure conscientemente percepiti ragionando attorno ai propri come figura di altro da sé – e l’insistito impiego dei tropi nell’atto di definirne qualità e mansioni, con l’apertura semantica e l’arricchimento connotativo che ciò comporta, è già un primo passo in tal direzione. Tipicamente, per esempio, alla forma chiusa viene riconosciuta una funzione protettiva sul piano psicologico e/o ideologico: a questo, in fondo, si riferisce Luzi quando spiega l’incremento di endecasillabi in *Avvento notturno* con il bisogno di edificare una poesia «impenetrabile alle evenienze, alle occorrenze casuali del tempo», considerata «l’ostilità del reale e della società del tempo».²⁷ E qualcosa di simile sottintende Pasolini

26. Zanzotto 1993, p. 374; alla pagina precedente vi è l’esplicita attribuzione al sonetto di una «forza di simbolo strutturale con perfezioni quasi mandaliche», che riprende le considerazioni presenti nel noto autocommento al *Sonetto d’infamia e mandala*, ultimo componimento dell’*Ipersonetto* (vd. Zanzotto 1999, pp. 1598-99); troviamo analoghe considerazioni sul sonetto (condotte a ridosso della pubblicazione del *Galateo*) negli scritti su Belli e Foscolo (Zanzotto 1978, pp. 136-37 e 1979, p. 312), nel secondo caso in particolare con ritorno dell’immagine tombale e la definizione del metro come «figura archetipale» e «al di là dal tempo». È interessante notare che l’idea per cui la forma del sonetto può essere sfruttata «come simbolo, o esempio del perfetto *mandala*» viene espressa anche nel testo di una trasmissione radiofonica RAI andata in onda l’8 febbraio 1976 (dunque qualche anno prima dei testi zanzottiani citati) e curata da Amelia Rosselli (oggi leggibile in Rosselli 2004, pp. 141-63; 143).

27. Luzi 2000, p. 217.

presentando il Caproni di *Passaggio d'Enea* come uomo «d'una emotività e d'una tenerezza d'inerme» che «pare chiuso in un'armatura – come del resto i suoi versi».²⁸ Né si potrà dimenticare che Fortini considera sempre la norma metrica come «allegoria di altre necessità» («indizio e strumento rivelatore dei rapporti reali obbiettivi fra gli uomini e fra questa realtà e il poeta»): ragion per cui può dire che la *Phèdre* di Racine «non cozza solo contro il destino, ma dà del capo, armoniosamente, contro le pareti dello stile tragico e delle doppie colonne degli alessandrini».²⁹ La frattura con la tradizione, il rapporto non più naturale e immediato con le forme canoniche favorisce questa percezione critica, riflessa della metrica non come mera tecnica espressiva, ma appunto in termini figurali, come segno che rimanda e risponde a una determinata condizione psicologica o sociale, individuale o collettiva.

3.

Nei celebri saggi metrici pubblicati sul finire degli anni '50 (nello specifico nei due datati 1958), con riferimento alla poesia del quindicennio precedente, e poi di nuovo al principio degli anni '80, in *Metrica e biografia*, appoggian-
dosi su un'ulteriore e più recente messe d'esempi, Fortini sostiene sia in corso una «transizione da una metrica fondata sulla prevalenza dell'isocronismo sillabico ad una (analogia alla anglosassone) fondata sulla prevalenza dell'i-
socronismo accentuale»,³⁰ e insomma una nuova norma, un nuovo sistema di attese stiano cominciando ad affermarsi, conducendo al superamento tanto delle forme tradizionali, quanto dell'esperienza novecentesca del verso libero. Spiegando privatamente la sua ipotesi a Pasolini, in una lettera dell'ottobre 1957, Fortini chiama questo nuovo verso «aperto di secondo grado» o «aperto-
chiuso»,³¹ mentre negli articoli preferisce sempre indicarlo tramite perifrasi che ne indichino le peculiarità, forse per non cristallizzare con l'applicazione di una sigla una realtà riconosciuta come ancora in divenire («la nuova metrica sta formandosi [...] ma è processo relativamente lento»).³²

28. Del resto, lo stesso Caproni 1968, p. 179 ha sostenuto che nella «tensione metrica» che caratterizza la raccolta la propria «bianca e quasi forsennata disperazione» cercava «un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto della [sua] privata persona, ma di tutto un mondo di istituzioni e di miti sopravvissuti, ma ormai svuotati e sbagliardi, e quindi di tutta una generazione d'uomini» (corsivo mio), affidando insomma alla forma chiusa un compito difensivo e di resistenza di fronte a una crisi non solo individuale, ma anche collettiva.

29. Fortini 1957, p. 794.

30. Id. 1980, p. 64. Solo negli ultimi anni della sua vita il poeta giunge a riconoscere nella sua proposta piuttosto un auspicio che una tendenza effettivamente in atto: «Oggi mi pare di capire che perseguiro un'irreale estensione a norma di gruppo di alcune forme che tentavo di sperimentare in proprio» (Id. 1993, p. 89).

31. Pubblicato oltre trent'anni più tardi ivi, p. 91.

32. Id. 1958a, p. 805.

La possibilità di una metrica «accentuativa» non sembra in genere venir contemplata, se non dai «nemici» della Neoavanguardia, che – pur nella radicale differenza di prospettive – con Fortini condividono l'avversione nei confronti del soggettivismo lirico di ascendenza romantica e del verso libero (che di quello è uno dei principali correlativi formali). Nel manifesto metrico del gruppo, infatti, Giuliani menziona fra gli strumenti a disposizione del poeta d'oggi anche il verso «accentuativo» e Antonio Porta in particolare ne rivendica l'assunzione «senza riserve». Mentre Fortini si impegna a spiegare il funzionamento del verso anche sul piano tecnico (discutendo questioni di scansione, introducendo, tra le altre cose, la nozione anglosassone di *centroide*, «accento corrispondente ad un'enfasi logica e retorica che rende per così dire enclitiche o proclitiche» le sillabe circostanti),³³ i *Novissimi* non si arrischiano in descrizioni circostanziate. A Porta interessa soprattutto mettere in relazione l'impiego della metrica accentuativa con la sua «*poetica degli oggetti*» (intesa come un tentativo di scavo e di approssimazione al vero, cercato appunto «negli oggetti e negli eventi» rappresentati) e per questo fornisce una definizione eminentemente metaforica della forma prescelta, che è considerata «un metodo di penetrazione» dove «il variare del numero degli accenti è il variare dello spessore e della profondità del lavoro di una trivella».³⁴ Giuliani è più laconico: dopo aver menzionato il verso accentuativo, si limita ad aggiungere che a esso è assimilabile «nella lettura» il tradizionale verso sillabico, tanto che nella sua prospettiva l'incipit della *Sera del dì di festa* («Dolce e chiara è la notte e senza vento») «non è un endecasillabo o è irrilevante che lo sia».³⁵ Il ricorso all'esempio leopardiano induce a cogliere l'eco di un vecchio e noto scritto di Francesco Flora (1926-27) dietro a questa provocatoria – e certo non immediatamente perspicua – affermazione.³⁶ Muovendo da una posizione crociana, con l'intento di mostrare che «la poesia non è negli schemi», Flora sostiene che la versificazione italiana non è realmente governata da un principio isosillabico (mera astrazione dei «prosodisti»), ma risponde a una logica in qualche modo «quantitativa»:³⁷ in particolare, tra le altre cose, viene categoricamente rifiutata la legittimità della sinalefe, che – secondo il critico – costringerebbe

33. Id. 1958b, p. 817.

34. Porta 2003 (1960), p. 163. Ma il poeta sottolinea anche come il verso accentuativo consenta «un certo margine di libertà», al contempo «evitando approssimazioni e arbitrio fonico, dispersioni di significato» (*ibid.*).

35. Giuliani 1961a, p. 11.

36. Mi riferisco alla *Polemica dell'endecasillabo*, titolo sotto il quale Flora aveva raccolto una serie di articoli esponendo le sue idee sulla metrica in polemica con Cecchi e Ungaretti che gli rispose con il noto *Difesa dell'endecasillabo*.

37. Flora 1926-27, pp. 141-44, *passim*. Quest'idea per cui la metrica italiana manterebbe caratteristiche in un certo modo «quantitative» ha una qualche circolazione: si ritrova, per esempio, in Giudici 1992, p. 107, che su questa base giudica «vana e formalistica la classificazione tradizionale dei versi italiani», o in Luzzi 2002, p. 214 («nell'endecasillabo io penso che la quantità sia fortemente penetrata»).

anche nella pronuncia (mentale o reale) a comprimere due o più sillabe linguistiche in una, spostando innaturalmente «gli accenti» e insomma alterando «la vera musicalità» del discorso poetico, il suo ritmo autentico.³⁸ Entro un simile quadro teorico Leopardi può essere etichettato come colui che ha fatto «il più mirabile scempio dell'endecasillabo», da un lato perché la «sua sintassi lirica tende a distruggere o eludere» la misura canonica «per uno schema più vasto», dall'altro – pare di intendere – a causa dell'abbondanza di sinalefi: a tal proposito – e per ben tre volte – viene citato precisamente l'attacco della *Sera del dì di festa*, che si caratterizza infatti per la ricchezza e la fluidità dei contatti vocalici interverbali, e che addirittura sino al sesto verso non conterebbe alcun «vero endecasillabo».³⁹ Giuliani si serve del medesimo esempio per alludere a un concetto analogo: come già Flora, sovrappone – e confonde – scansione ed esecuzione, arrivando così alla conclusione che una lettura naturale di *Dolce e chiara è la notte e senza vento* cancella la pertinenza dello schema sillabico e rende il verso leopardiano equiparabile a un verso accentuale, nel quale il numero delle sillabe, appunto, non è rilevante.

Resta in ombra così, dunque, il tratto che si suppone costitutivo della metrica accentuale, ovvero la ricorsività di un numero fisso di accenti in tutti i versi di uno stesso componimento. Scorrendo il commento che arricchisce l'antologia curata da Giuliani, sembra di poter arguire che l'isoritmia non è considerata una norma rigida, ma un fatto tendenziale, che non esclude oscillazioni e slittamenti all'interno di un medesimo testo.⁴⁰ Lo stesso Fortini, del resto, riconosceva che i vari moduli identificati sulla base del numero degli *ictus* potessero sfumare gli uni negli altri, cogliendovi il segno di una non compiuta istituzionalizzazione della nuova metrica, ma anche ammettendo che non è detto «tale metrica debba avere tutti insieme i caratteri cogenti» della

38. Flora 1926-1927, pp. 127 e 139; vd. anche: «E non credo alle undici sillabe, anzi neppure al criterio col quale si presume staccare e distinguere le sillabe: non credo alla distribuzione degli accenti, e, peggio ancora, non credo alla differenza tra quantità ed accento: non credo alle elisioni, quando una pausa reale sintattica (e cioè veramente poetica) separa le due vocali, come è nel primo verso dei *Sepolcri* "All'ombra dei cipressi - e dentro l'urne", o nel primo verso della *Sera del dì di festa*: "Dolce - e chiara - è la notte - e senza vento"» (ivi, p. 132). Si noti che in questo passo e più in generale ovunque nel saggio la nozione di elisione e quella di sinalefe non vengono chiaramente distinte, ulteriore segno della mancata separazione fra esecuzione e scansione a partire dalla quale il critico tenta di costruire una – pericolante – impalcatura teorica. Sull'opportunità delle distinzioni basterà rimandare alle pagine di Menichetti 1993 dedicate al problema.

39. Flora 1926-1927, p. 127

40. Infatti, nei testi di Porta – l'unico autore che dichiara esplicitamente di servirsi della metrica accentuale – viene segnalata la presenza di sequenze di versi con «tre accenti (che talvolta si riducono a due)» o «da due a quattro accenti» (Giuliani 1961b, pp. 137 e 139). Questa elasticità rende difficile cogliere un netto discriminare con il verso atonale (su cui più nel dettaglio *infra*), al quale pure spesso è attribuito un numero fisso o quasi fisso di accenti: così, per esempio, la struttura metrica di *Apologo dell'evaso* di Balestrini si caratterizza per l'«evidente atonalismo», ma anche perché i versi «tutti di tre piedi o accenti principali» (ivi, p. 106). Studiando la metrica dei *Novissimi* Pinchera (1994, p. 264) sembra sostanzialmente negare la distinzione fra le due tipologie.

tradizionale. Fortini però era anche convinto che alcune spinte regolarizzatrici fossero già in atto: a suo parere, infatti, l'attesa provocata da una serie era già in grado, in taluni casi, di generare «una lettura, per così dire, coatta» del verso seguente, perpetuando così per inerzia ritmica il medesimo *pattern*.⁴¹ Le scansioni del *Pianto della scavatrice* di Pasolini proposte da Fortini sulla base di questa nozione di *attesa* sono sarcasticamente irrise da Giuliani («bizantinismi auricolari» sostiene), che dunque anche sul piano tecnico – e non solo su quello di ideologico – tenta di smarcarsi, manifesta esplicitamente un dissenso.⁴²

4.

Nell'ambito della metrica libera da vincoli sillabici e/o accentuali ricadono una pluralità di strutture versali delle quali spesso non è agevole stabilire nitidamente i contorni e lo statuto: ciò trova un riflesso nell'abbondanza di vocaboli e formule utilizzati per designare questo genere di pratiche, nonché tendenzialmente nella ridotta precisione denotativa degli stessi. All'interno del nostro *corpus* circolano lessemi di lungo corso come *verso libero*, con riferimento a esperienze varie e non solo primo-novecentesche (per es. Raboni a proposito di un certo Penna), o affini come *verso ritmico* (Fortini), o più semplicemente *ritmo* e affini (di «ritmo sovrano» parla Luzi in relazione alla sua produzione degli anni '60), oppure ancora *respiro*, magari modificato da aggettivi come *ritmico* (Bertolucci), *metrico* o *prosodico* (Raboni) – con metafora diffusa dal fortunato saggio di Olson (*Il verso proiettivo*) che insiste sull'origine fisiologica dell'atto versificatorio, suggerendo una definizione di verso come «unità di respiro». A questo repertorio però si sommano le proposte proliferate negli ambienti della neoavanguardia, dove la coniazione di nuovi cartellini definitori (che si pretendono tecnici) si spiega soprattutto con la volontà di rimarcare la distanza e l'ostilità nei confronti del verso libero e comporta per lo più il prelievo di un lessico appartenente ad altre arti (musica e pittura) considerate dagli esponenti del gruppo come più avanzate rispetto alla poesia contemporanea.⁴³ Nella sua veemente critica alla neoavanguardia, dopo aver citato a titolo esemplificativo un frammento del poema *La coscienza infelice* di Giuseppe Guglielmi, in capo alla serrata analisi metrica che si prepara a condurre, Pasolini sembra reagire proprio a quest'ostentata attitudine al neologismo, liquidando

41. Fortini 1958a, pp. 805-6.

42. Giuliani 1960, p. 103: è una recensione al *Menabò due*.

43. Vd. il ricordo di Sanguineti (2011, p. 35): «si sentiva che sul terreno della musica, sul terreno della pittura, si era mantenuta più viva la spinta verso la ricerca, la sperimentazione, una volontà di rottura».

ogni innovazione terminologica («Questi versi lunghi (chiamiamoli così non hanno altra definizione)...»), a sottolineare il carattere non rivoluzionario delle soluzioni adottate dal gruppo '63.⁴⁴

Ad ogni modo, Giuliani descrive il nuovo verso – il terzo fra gli strumenti a disposizione del poeta contemporaneo, quello più consentaneo ai *Novissimi* – come «dominato dalla spinta semantico-strutturale», battezzandolo «dinamico» o «aperto» o ancora «atonale». La scelta di quest'ultima etichetta è spiegata ancora una volta in modo tutt'altro che limpido, postulando una sorta di equivalenza fra sillabe atone e sillabe toniche (che verrebbero dunque meno) – probabilmente sulla base di un'indebita sovrapposizione del concetto musicale e del concetto linguistico di tonica («le sillabe «debolis» (o atone) non vivono ritmicamente a ricasco delle «forti», giacché le une e le altre non sono che giunture, snodi, maglie del discorso»).⁴⁵ Questa peculiare misura metrica, «per il solo fatto di essersi liberata» dai vincoli del sillabismo, inoltre sarebbe o darebbe l'«impressione» di essere in qualche modo soggetta a un principio d'ordine quantitativo (seppur diverso da quello della metrica classica), che il critico aveva già ritenuto di poter riconoscere nella versificazione “colica” di Cacciatore e persino in alcuni segmenti della *Bufera* montaliana, senza però parlare di “atonalità”.⁴⁶ La prima occorrenza del termine in ambito metrico, fra quelle che posso documentare, si trova invece in una recensione alle *Ceneri di Gramsci*, dove Giuliani definisce tipico del testo «un endecasillabo degenero, atonale, di stesura narrativa e aritmica»,⁴⁷ capovolgendo – forse polemicamente – il giudizio di «ritrovato diatonismo» formulato da Caproni in relazione alla precedente opera pasoliniana.⁴⁸ Il vocabolo e i suoi corradicali si diffondono precocemente anche al di fuori del giro della neovanguardia e a proposito di differenti oggetti critici, talora inducendo a una risemantizzazione di *tonale*, *tonalismo* e affini, che vengono grosso modo a indicare il polo della regolarità metrica: così nelle pagine di Raboni su Giudici («Dall'ambito ancora prevalentemente tonale nel quale venivano assegnati i partiti metrici di *La vita in versi* passiamo, con *Autobiografia*, in una specie di inferno atonale...») o in quelle di Zanzotto sul Montale dei *Diari* (la cui «voce piena... sfiora e comprende l'atonalismo, ma resta sempre sostenuta da un nimbo tonale»).⁴⁹

44. Pasolini 1966, p. 1409.

45. Giuliani 1961a, pp. 11-12. Ma forse anche questa formulazione risente in qualche modo delle parole di Flora (1926-1927, p. 143): «Esistono sillabe atone? e con quale diritto si dirà? Il rilievo d'ogni accento è un insieme tonale sempre nuovo».

46. Giuliani 1956, p. 47 e 1957a, p. 77: questi spunti sono sviluppati dalle analisi metriche di Pinchera 1966 e 1994.

47. Giuliani 1957b, p. 89.

48. Caproni 1955, p. 581 e 1957b, p. 863. Notoriamente molto più avanti Caproni (1974, p. 3; 2004, p. 47) applicherà la medesima categoria anche alla propria poesia.

49. Raboni 1969, p. 320; Zanzotto 1982, p. 40.

Il parallelo con la pittura informale – da cui deriverà poi la designazione di “verso informale” – viene avanzato da Sanguineti in termini generali a proposito della propria poesia in un saggio del 1961 (incluso nell’antologia dei *Novissimi*), sulla scorta di un’affermazione di Cesare Vivaldi, ma viene poi riferito più specificamente al dato metrico nel commento a *Laborintus*, la cui struttura va considerata, secondo l’autore e secondo Giuliani, «rigorosamente atonale e, si potrebbe dire, *gestuale* (“action poetry” come ha detto Cesare Vivaldi»).⁵⁰ Mi sembra molto interessante che questo paragone con l’*action painting* venga ripreso e sviluppato – sino a costituire con le sue ramificazioni metaforiche l’ossatura di un lungo passo – in un pezzo di Raboni su *Viaggio d’inverno*, dove il critico vuole rendere l’idea di una forma metrica che non è il risultato dell’applicazione di uno schema precostituito o di un programma, ma scaturisce da un gesto concreto e non del tutto controllato, una forma che promana dalla corporeità del poeta e tuttavia non si articola secondo il ritmo del suo respiro, con cui entra invece ripetutamente in frizione: in quest’ottica può scrivere che Bertolucci «assume il senso del discorso come una sorta di abbozzo, di disegno preparatorio da modificare coprendolo o addirittura, al limite, da cancellare, e fa precipitare e spalma su di esso la colata informe [...] realizzando effetti di sgocciolatura e di oltraggio che richiamano, insieme, Pollock e Fautrier, la violenza gestuale dell’*action painting* e le *hautes pâtes*, i grumosi e verdegianti spessori lirici del primo informale».⁵¹ Immagini affini tornano anche altrove nei saggi di Raboni⁵² e in particolare *gesto* o *gestuale* acquistano quasi un valore tecnico, designando una componente di irregolarità entro le maglie della versificazione: così, per esempio, commentando alcune varianti di *Frontiera*, la riduzione di un endecasillabo a verso minore viene interpretata come il segno della «volontà, sempre più netta e tipica in Sereni, di “degradare” [...] la pienezza metrica del discorso mediante sbalzi tonali, contrazioni, asperità di concreto rilievo *drammatico-gestuale*», mentre nel comportamento di Pasolini nelle *Ceneri di Gramsci* e in molti testi della *Religione del mio tempo* è colta una «fedeltà alla rima e, in genere, alla norma metrica e strofica» ma «capziosamente trascritte e scompigliate, l’una e l’altra, in chiave *gestuale*» (c.vi miei).⁵³ All’opzione lessicale concorrerà probabilmente anche la suggestione del verso *gestuale* o *gestico* teorizzato da Brecht, in un saggio valorizzato da Fortini alla fine degli anni ’50 (nell’introduzione all’edizione delle *Poesie e canzoni* del tedesco, da

50. Giuliani 1961b, p. 65.

51. Raboni 1971, pp. 99-100. Sui riferimenti alle arti figurative e «la presenza di tecnicismi e metafore del linguaggio critico-artistico contemporaneo» nella prosa di Raboni, vd. Afribo 2017, pp. 175-76 (cui si rimanda più in generale per una disamina dello stile del critico).

52. Con riferimento alla metrica di *Stella variabile* di Sereni e di *Sinopie* di Orelli, vd. Raboni 1982, pp. 179 e 1986, p. 204.

53. Id. 1966, p. 170 e 1986, p. 211.

lui curata con la moglie Ruth Leiser): si tratta, del resto, di un verso legato alla dimensione performativa (proprio come *l'action painting*), che dovrebbe in qualche modo incorporare nella sua struttura la voce viva, la dizione e la gesticolazione del poeta.⁵⁴

Ma l'accostamento di una certa metrica contemporanea alle arti figurative, e nello specifico all'informale, si può riscontrare anche altrove: Pasolini, per esempio, riconosce nella metrica di Carlo Villa «ambizioni di astrattismo»,⁵⁵ mentre Fortini recupera e sfuma con finezza l'analogia nella recensione agli *Strumenti umani*, dove – contestata l'appropriatezza della categoria di *atonalismo* anche per l'ultima parte del libro –⁵⁶ aggiunge epigraficamente che «gli *Strumenti* stanno al *Diario d'Algeria* come de Staël a Morandi».⁵⁷ Il parallelo con de Staël – artista per altro molto amato da Sereni – mi appare insieme suggestivo ed esatto, specie se pensiamo a quelle opere, nella produzione del pittore russo-francese, sospese tra figurativo e astratto, di fronte alle quali l'occhio rimane incerto: le masse dense di colore, le linee sfumanti si accingono a comporsi in figure umane, oggetti, paesaggio, oppure si tratta di un arbitrio percettivo? La sagoma di cui intuiamo i contorni è il residuo stravolto di un'immagine realistica, degradante verso l'informale, oppure una forma che emerge dall'indistinto, quasi preterintenzionalmente, e sempre più nitidamente si impone? Così nei versi di Sereni l'orecchio può riconoscere la misura tradizionale (dell'endecasillabo in particolare), per quanto camuffata, e poi sentirla sfumare entro le cadenze della metrica libera.⁵⁸

5. Chiudo, come annunciato, allineando tre immagini metaforiche che condensano tre differenti concezioni dei rapporti fra metro e ritmo: a) l'elettrocardiogramma di Virgilio; b) la musica delle alte sfere; c) la conchiglia.

a) Recensendo l'edizione dell'*Eneide* tradotta da Canali e annotata da Paratore, Bertolucci si sofferma sui versi «rimasti a metà» del poema, mai concluso da Virgilio, e spiega le lacune attraverso l'immagine più tipica della sua poetica: quei versi «suonano come extrasistoli, interrompono il ritmo, altrimenti implacabile, del regolare seguirsi degli esametri, e sembra lo facciano a imitazione del ritmo del cuore», evidentemente perché il poeta «negli anni di composizione dell'*Eneide* non aveva «un tracciato elettrocardiografico perfetto», al contrario di «quando egli, più giovane, modulava le *Bucoliche*, i

54. Sul saggio brechtiano in questione (*Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*) si veda ora l'utile analisi di Mengaldo i.c.p.

55. Pasolini 1962, p. 2374.

56. Suggerita per contro l'anno precedente da Montale (1965, p. 2749).

57. Fortini 1966, p. 640. Nello stesso anno anche Raboni 1966, p. 171 parla di «“toppe” alla de Staël di *La spiaggia*, negli *Strumenti umani*», vd. anche Afribo 2017, p. 175.

58. Sulle modalità di impiego dell'endecasillabo nel secondo Sereni, vd. Piasentini 2023.

cui dolcissimi assolo, duetti eccetera non s'inceppano mai».⁵⁹ Con queste parole, non prive di ironia, si assume l'origine fisiologica del ritmo del verso che viene integralmente ricondotto al ritmo del cuore. Un andamento irregolare, frammentato si lega a una peculiare condizione dell'io poetante (la tachicardia, a sua volta generata dall'ansia), la quale non può che esasperare il carattere individuale della versificazione, sino ad infrangere la norma metrica: le (proustiane) «intermittenze del cuore» scandiscono un tempo eminentemente soggettivo. Ma anche il rispetto della misura canonica specularmente si può dare solo in assenza di palpitazioni: ogni comportamento metrico, dunque, scaturisce da una necessità ritmico-corporea.

b) In *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli* Luzi sostiene che «per la profondità dell'accento e la solenne modulazione del ritmo», in alcuni endecasillabi danteschi si avverte «che le leggi [...] interne alla composizione coincidono con le leggi che tengono insieme l'armonia dell'universo». Un concetto analogo è espresso a proposito di certi versi petrarcheschi, che «sembrano modellati sulla musica delle sfere» e assumono una «curvatura [...] corrispondente a una specie di legge implicita all'armonia superpersonale, universale». Una nozione di lunga tradizione e matrice pitagorica, e l'immagine del cosmo vengono impiegati per spiegare il fondamento ritmico della grande poesia e la sua capacità di «reintegrare chi l'ascolta o chi la legge [...], non meno che chi la scrive, in una remota armonia preesistente», armonizzando «l'animo in un ritmo profondo della vita transpersonale, che non è più la vita di un individuo, ma la vita di quell'individuo in quanto inserita nella vita del mondo, dell'universo».⁶⁰

Altrove Luzi ha scritto anche che il verso è «il respiro, il ritmo, l'intonazione che ha il cosmo interno del poeta nell'atto di accordarsi o scontrarsi con quello esterno».⁶¹ Dunque, nella sua prospettiva esiste anche la possibilità di un contrasto: la «rottura» però ha sempre il fine di ritrovare l'armonia «su altri fondamenti» e il rapporto con quest'ordine superiore, sovraindividuale, rimane «vivo» nella «risonanza» come nella «dissonanza», è comunque «presente, al negativo o al positivo, nell'armonia del Tutto».⁶² Sulla scorta di suggestioni che vengono probabilmente dalla lettura di Mallarmé ed Eliot, Luzi può affermare che il poeta «è prima di ogni altra cosa uno che avverte come

59. Bertolucci 1978, p. 100. Un'analisi dettagliata del noto *Poetica dell'extrasistole* è condotta dal fondamentale Morbiato 2016, pp. 13-25, cui si rimanda anche per i rapporti fra lo scritto teorico-autobiografico e la concreta prassi versificatoria del poeta. La relazione fra ritmo del cuore e ritmo del verso poteva essere stata suggerita a Bertolucci anche da un passo di Ungaretti 1937, p. 541, in cui l'andamento giambico dell'endecasillabo viene descritto così: «Qui abbiamo il ritmo poetico aureo, il cui primo motore e regolatore è il cuore, quel ritmo che risponde al passo, al respiro, al palpito, e che è ritmo per definizione».

60. Luzi 1994, pp. 197-98.

61. Id 1973, p. 150.

62. Id. 1993, pp. 203-4.

cosa non sua la parola che usa ed è indotto a usarla solo per questo, perché gli sembra oscuramente implicata nel processo generale della vita».⁶³ Ciò vale anche per la metrica: ogni autentico poeta ha il suo verso «inconfondibile», che è «*forma platonica*»⁶⁴ interiorizzata e al contempo «una misura che esiste in natura come proiezione del tempo unitario e variabile del mondo»; ogni autentico poeta, cioè, trova dentro di sé un verso che è manifestazione dell'indiviso e dell'universale (ciò che Luzi spesso chiama «Natura»). In tale prospettiva, se di norma il tempo interno dello scrittore riflette soggettivamente il tempo esterno (fisico e cosmico)»⁶⁵ e insomma il dato individuale si proietta regolarmente entro una dimensione collettiva, assoluta, che lo trascende, anche l'alterità fra ritmo e metro, l'idea di una tensione profonda fra i due poli sembra venire meno.⁶⁶

c) Infine, Fortini con fulmineità aforistica sentenzia: «Un metro a rigore, non è tale se non quando è divenuto una conchiglia dove si ode un rombo impreciso».⁶⁷ In un saggio pubblicato otto anni prima, discorrendo più in generale del linguaggio poetico, ma con considerazioni applicabili anche alla metrica, Caproni utilizza una metafora molto simile, declinandola però in maniera assai diversa e quasi opposta. Caproni discute il salutare rinnovamento delle forme operato da alcuni poeti novecenteschi (Cardarelli, Montale, Saba, Ungaretti) e descrive la loro azione come «un colpo di piccone allo smalto di una poetica (di un gusto) giunta all'estrema saturazione», un tentativo di «raschiare una per una le parole fino a risvegliare esemplari che, sotto la conchiglia di madreperla, parevano morti», strappando «loro di dosso, fino a farli sanguinare, tale conchiglia». L'invito per i nuovi autori è a replicare una simile operazione, poiché come «certi molluschi... strappata loro di dosso la conchiglia, per successive stratificazioni [...] si risepelliscono sotto lo smalto di una nuova conchiglia», così anche i vocaboli «una volta denudati (riportati alla loro invenzione), subito nell'uso e nell'abuso altrui (o meglio nella ripetizione) s'incrostano di nuovo fino a ridiventare opachi, ossia poeticamente insignificanti».⁶⁸

Scegliendo l'immagine della conchiglia, anche Fortini vuole alludere agli effetti di un processo diacronico: la graduale costituzione di un guscio, di un involucro protettivo da parte di un organismo vivente evoca l'irrigidirsi in

63. Id. 1973, p. 140.

64. Id. 2000, p. 224.

65. Id. 1973, p. 148-49.

66. L'opposizione (formulata nel '38 dal giovane Luzi) sarà se mai fra una «metrica cartesiana, prestabilita e articolata cioè dalle determinazioni occasionali» – direi una applicazione schematica e solo convenzionale della metrica, che rimane legata al contingente – e una «metrica estrema, disegno ed evoluzione pura dell'anima...una metrica costituzionale» (Id. 1938, p. 125).

67. Fortini 1957, p. 788.

68. Caproni 2012 [1949], p. 393-94.

norma metrica di un comportamento ritmico, che ripetuto un certo numero di volte, superata una certa “soglia” genera un’attesa e diventa «istituto».⁶⁹ Fortini però, a differenza di Caproni, non invita a colpire e spezzare la sua “conchiglia”, che invece deve rimanere intatta per assolvere alla sua funzione (restituire «un rombo impreciso») e in ogni caso non può sanguinare: è cosa morta, non ospita più l’organismo vivente che l’ha prodotta. Precisamente sulla capacità di mantenere inalterato il proprio smalto, di conservare la pluralità di strati che la compongono si basa l’ambizione di durata della “conchiglia-metro”, la possibilità di un suo riuso collettivo: il carattere intersoggettivo, sovrapersonale del metro dipende dal suo fondamento storico (e non dal rapporto con una dimensione ulteriore, assoluta come in Luzi). Questo fossile strappato alla vita e ricondotto nel mondo dell’inorganico, questo guscio vuoto denuncia però anche una lacerazione: metrica e biografia, collettivo e individuale non collimano più, ma si mantengono in tensione, componendo una «costante figura», come dice questa volta il Fortini poeta: «derisa impresa, ironia che resiste | e contesa che dura».

Riferimenti bibliografici

- Afribo 2017 = Andrea A., *Raboni critico. Su «Poesia degli anni Sessanta»*, in Id. *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, pp. 171-85.
- Agliozzo 2023 = Andrea A., *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet.
- Bertolucci 1978 = Attilio B., *Col padre in spalla verso gli alti monti*, in Id., *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 100-5.
- Buglianì 1997 = Roberto B., *Tra metrica e semantica. Versi di confine nella poesia di Sereni*, «*Allegoria*», 25 (1997), pp. 34-63.
- Caproni 1935a = Giorgio C., *Il paese senza tempo*, in Id. 2012, pp. 27-30.
- Caproni 1935b = Giorgio C., *Poesia di un uomo di fede*, in Id. 2012, pp. 19-22.
- Caproni 1937 = Giorgio C., *Note critiche. Alcuni utili luoghi comuni*, in Id. 2012, pp. 19-22.
- Caproni 1939 = Giorgio C., *Zannerio, Alessi, Capalozza*, in Id. 2012, pp. 91-94.
- Caproni 1947 = Giorgio C., *Libri di versi*, in Id. 2012, pp. 219-21.
- Caproni 1949 = Giorgio C., *La parte dell’attor giovane*, in Id. 2012, pp. 393-95.
- Caproni 1955 = Giorgio C., *Appunti*, in Id. 2012, pp. 579-83.
- Caproni 1956 = Giorgio C., *Le “Rimanenze” e i “Fuochi fatui” di Sbarbaro*, in Id. 2012, pp. 681-85.
- Caproni 1957a = Giorgio C., *Nei segni della festa*, in Id. 2012, pp. 903-6.

69. «Il metro è un ritmo diventato istituto» (Fortini 1957, p. 788). Questa particolare implicazione del campo metaforico si fa ancora più esplicita quando il critico riconosce all’origine della nuova metrica accentuale l’urgenza da parte del verso libero di «secernere un tegumento» (dove la formulazione tecnica, indicante una precisa funzione della biologia animale e vegetale, rimanda appunto all’immagine della conchiglia).

- Caproni 1957b = Giorgio C., *“Le Ceneri di Gramsci”*, in Id. 2012, pp. 861-67.
- Caproni 1959 = Giorgio C., *Sbarbaro*, in Id. 2012, pp. 1297-305.
- Caproni 1968 = Giorgio C., *Nota a «Il passaggio d’Enea»*, in Id., *L’opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998.
- Caproni 1975 = *Molti dottori nessun poeta nuovo*, intervista a Giorgio C. a cura di J. Insana, «La Fiera letteraria», 19 gennaio 1975, pp. 9-10.
- Caproni 1986 = Giorgio C., *Gli asparagi di Sbarbaro*, in Id. 2012, pp. 2005-12.
- Caproni 2004 = *Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova, Il melangolo.
- Caproni 2012 = Giorgio C., *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, Torino, Aragno.
- Flora 1926-1927 = Francesco F., *La polemica dell’endecasillabo*, in Id., *Taverna del Par-naso. Prima serie*, Roma, Tumminelli, 1943, pp. 114-60.
- Fortini 1957 = Franco F., *Metrica e libertà*, in Id. 2003, pp. 783-98.
- Fortini 1958a = Franco F., *Verso libero e metrica nuova*, in Id. 2003, pp. 799-808.
- Fortini 1958b = Franco F., *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Id. 2003, pp. 809-17.
- Fortini 1960 = Franco F., *Le poesie italiane di questi anni*, in Id. 2003, pp. 548-606.
- Fortini 1966 = Franco F., *Di Sereni*, in Id. 2003, pp. 629-61.
- Fortini 1980 = Franco F., *Metrica e biografia*, in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 41-74.
- Fortini 1993 = Franco F., *Attraverso Pasolini* [1993], a cura di V. Celotto e B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2022².
- Fortini 2003 = Franco F., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori.
- Gezzi 2003 = «*A me della poesia m’importa pochissimo*». *Incontro con Edoardo Sanguineti*, «Atelier», 32 (2003), pp. 54-69.
- Giudici 1992 = Giovanni G., *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, E/O.
- Giuliani 1956 = Alfredo G., *Il fantasma di Montale*, in Id. 1965, pp. 39-48.
- Giuliani 1957a = Alfredo G., *La “Restituzione” di Edoardo Cacciatore*, in Id. 1965, pp. 69-81.
- Giuliani 1957b = Alfredo G., *Le Ceneri di Gramsci*, in Id. 1965, pp. 89-93.
- Giuliani 1960 = Alfredo G., *Il Menabò 2: un contributo alla conservazione degli equi-voci*, in Id. 1965, pp. 100-5.
- Giuliani 1961a = Alfredo G., *La forma del verso*, in Id. 1965, pp. 11-20.
- Giuliani 1961b = Alfredo G., *Introduzione e commento a I Novissimi. Poesie per gli anni ’60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 2003³ (I ed. 1961).
- Giuliani 1965 = Alfredo G., *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli.
- Giuliani 1982 = Alfredo G., *Sulla Kenogonia tradotta in italiano*, in Id., *La biblioteca di Trimalcione*, Milano, Adelphi, 2023.
- Luzi 1938 = Mario L., *Introduzione ai commenti*, in Id., *Prima semina. Articoli, saggi e studi (1933-1946)*, a cura di M. Zulberti, Milano, Mursia, 1999, pp. 124-26.
- Luzi 1973 = Mario L., *La creazione poetica?*, in Id., *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995, pp. 135-64.
- Luzi 1993 = Mario L., *Il genio discreto della poesia*, in Id. 2002, pp. 199-211.
- Luzi 1994 = Mario L., *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli*, in Id. 2002, pp. 189-98.
- Luzi 2000 = Mario L., *Lezione sull’endecasillabo*, in Id. 2002, pp. 212-24.
- Luzi 2002 = Mario L., *Vero e verso: scritti su poeti e letteratura*, a cura di D. Piccini e D. Rondoni, Milano, Garzanti.

- Massini, Rivalta 1981 = *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, a cura di G. Massini e B. Rivalta, Parma, Pratiche.
- Mengaldo i.c.p. = Elisabetta M., *Prosodia, gesto e politica: «Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen» di Bertolt Brecht*, in *Il saggismo d'autore tra le due guerre (1914-1945). Riflessioni e nuove prospettive*, a cura di E. Polledri, S. Costagli e E. Capovilla, in corso di preparazione.
- Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Montale 1965 = Eugenio M., *Strumenti umani*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, pp. 2748-53.
- Morbiato 2016 = Giacomo M., *Forma e narrazione nella "Camera da letto" di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreria Universitaria.
- Pasolini 1945 = Pier Paolo P., *Da "Antologia della poesia pascoliana"*, in Id. 1999, pp. 91-121.
- Pasolini 1950 = Pier Paolo P., *Gli appunti di Sandro Penna*, in Id. 1999, pp. 349-52.
- Pasolini 1954 = Pier Paolo P., *Caproni*, in Id. 1999, pp. 1165-69.
- Pasolini 1961 = Pier Paolo P., *Lettera accompagnatoria a Scheiweiller (e ai lettori)*, in Id. 1999, pp. 2314-17.
- Pasolini 1962 = Pier Paolo P., *Prefazione a C. Villa, "Il privilegio di essere vivi"*, in Id. 1999, pp. 2373-74.
- Pasolini 1966 = Pier Paolo P., *La fine dell'avanguardia*, in Id. 1999, pp. 1400-28.
- Piasentini 2023 = Andrea P., *L'endecasillabo nelle poesie di Vittorio Sereni. Gli strumenti umani e Stella Variabile*, «L'ospite ingrato», 14 (2023), II, pp. 89-108.
- Pinchera 1966 = Antonio P., *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (Da Pascoli ai "Novissimi")*, «Quaderni Urbinate di Cultura Classica», I (1966), pp. 92-127.
- Pinchera 1994 = Antonio P., *La metrica dei "novissimi"*, in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di A. Pietropaoli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, pp. 243-65.
- Porta 1991 = Antonio P., *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Roma, Edizioni "Pier Paolo Pasolini".
- Porta 1982 = Antonio P., S.T. (A proposito di P. Valduga, *Medicamenta*), in Id. 1991, pp. 84-86.
- Porta 1986 = Antonio P., S.T. (A proposito di P. Valduga, *La tentazione*), in Id. 1991, pp. 109-10.
- Porta 1960 = Antonio P., *Poesia e poetica*, in Giuliani 1961b, pp. 161-63.
- Raboni 1966 = Giovanni R., *La ristampa di "Frontiera"*, Id. 2005, pp. 168-71.
- Raboni 1969 = Giovanni R., *Autobiografia, o la carriera di un libertino*, in Id. 2005, pp. 320-23.
- Raboni 1971 = Giovanni R., *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, in Raboni 2005, pp. 94-100.
- Raboni 1981 = Giovanni R., *Introduzione a Patrizia Valduga, "Quattordici sonetti"*, in Raboni 2005, pp. 377-80.
- Raboni 1982 = Giovanni R., *Aggiustamenti progressivi della vita*, in Id. 2005, pp. 177-80.
- Raboni 1986 = Giovanni R., *Poeti del secondo Novecento*, in Id. 2005, pp. 190-250.
- Raboni 1998 = Giovanni R., *Pavese senza vocazione*, in Id. 2005, pp. 128-30.
- Raboni 2005 = Giovanni R., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti.

- Rosselli 2004 = Amelia R., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea.
- Sanguineti 2001 = Edoardo S., *La poesia italiana del secondo Novecento*, «Comunicare. Letterature lingue», 1 (2001), pp. 27-58.
- Sereni 1962 = Vittorio S., *Il silenzio creativo. Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 625-28.
- Ungaretti 1937 = Giuseppe U., *Introduzione alla metrica*, in Id., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, pp. 519-48.
- Zanzotto 1978 = Andrea Z., *Leopardi, Belli, Manzoni e la situazione italiana* [1978], in Zanzotto 2001a, pp. 136-39.
- Zanzotto 1979 = Andrea Z., *Omaggio al poeta* [1979], in Zanzotto 2001a, pp. 307-15.
- Zanzotto 1982 = Andrea Z., *La freccia dei Diari* [1982], in Zanzotto 2001a, pp. 39-44.
- Zanzotto 1993 = Andrea Z., *Giovanni Raboni*, in Zanotto 2001b, pp. 372-76.
- Zanzotto 1994 = Andrea Z., *Testimonianza per Pola*, in Zanotto 2001b, pp. 381-89.
- Zanzotto 1999 = Andrea Z., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori.
- Zanzotto 2001a = Andrea Z., *Fantasie di avvicinamento*, a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori.
- Zanzotto 2001b = Andrea Z., *Aure e disincanti del Novecento letterario*, a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori.

*Il progetto MeCo.
Le forme della poesia italiana contemporanea*

Questioni preliminari

FABIO MAGRO

Università degli Studi di Padova

1. Questioni generali

Finanziato nell'ambito del bando Prin 2022, il progetto, della durata di 24 mesi, si propone di studiare in modo sistematico l'evoluzione delle forme della poesia italiana del secondo Novecento.

Il Novecento è stato per definizione un periodo a codificazione metrica “debole”, che non ha inventato o codificato forme nuove anche se ha saputo riutilizzare e rielaborare in modo originale quelle tradizionali. L'obiettivo ambizioso del progetto è quello di produrre una mappatura complessiva delle forme della poesia italiana contemporanea che possa contare su una esaustiva campagna di schedatura di testi. Si potrà così avere a disposizione un dettagliato repertorio di forme in cui sarà possibile non solo verificare la presenza e la tenuta della tradizione, ma anche studiare la varia morfologia della metrica libera.¹

Come noto, il passaggio dalla metrica tradizionale o anche moderna alla metrica contemporanea, o dalla forma della tradizione alla forma o meglio forme contemporanee, riflette rivolgimenti più vasti e profondi che interessano le strutture della società come le strutture psichiche del singolo individuo, poeta o non poeta che sia: da una metrica come forma dell'istituzione, come discorso condiviso, portatore di identità, a una metrica che progressivamente si rivela incapace di esprimere un discorso collettivo e indebolendosi, sfumando sempre più i contorni delle certezze passate, riflette lo smarrimento del soggetto di fronte a un reale che non può più ordinare in segni riconoscibili e unanimemente accolti. In altre parole si può dire che le fondamenta della metrica si sono sempre più interiorizzate e soggettivate rispecchiando sul piano formale, e dunque sociale, la crisi dell'io lirico.

1. Ad un approccio diacronico è parso opportuno affiancare anche una serie di affondi critico-interpretativi su alcuni aspetti significativi della metrica contemporanea: su un singolo fenomeno di grande interesse come la rima; su un genere non molto frequentato dalla critica come la poesia dialettale (accanto a quella italiana); su un periodo storico particolarmente significativo, anzi di vera e propria cesura come gli anni Sessanta. Di questa seconda parte del progetto si occuperà in particolare l'unità di Udine che ha a capo Rodolfo Zucco.

<fabio.magro@unipd.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. 213-220

Paradossalmente la metrica libera, mentre sancisce e dà forma a questa crisi di identità e di appartenenza, costringendo il soggetto a reinventare ogni volta le forme con cui comunicarsi, rappresenta anche uno degli strumenti fondamentali con cui esprimere la propria resistenza, la propria individualità. È per questo che secondo Fortini (1981, pp. 42-43) è possibile per il critico attento cogliere un rapporto «fra il grado di manipolazione delle procedure cognitive indotto dai consumi contemporanei e le scelte lessicali e sintattiche [e metriche] delle poesie che circolano in questi anni».

Il fatto concreto, ai fini del nostro progetto, è che la metrica contemporanea sfocia sempre più volentieri nei territori vasti e incerti della stilistica: ne consegue, come ben sappiamo, che i tratti pertinenti del testo poetico contemporaneo, diciamo dal secondo Novecento in avanti, si distribuiscono, con più frequenza rispetto al passato, lungo tutto il testo e toccano piani diversi, a partire dal rapporto tra veste grafica e suono. Risulta dunque difficile individuare sul piano storico elementi strutturali che non siano investiti da questo indebolimento, che però comporta sempre o quasi sempre, fenomeni di compensazione anche minima i quali ci dicono che rimaniamo comunque in un regime in cui forma e contenuto si tengono e si giustificano vicendevolmente.

Posto dunque che i problemi che presiedono ad una vasta campagna di schedatura sono molteplici, come fare? L'idea principale, l'idea guida del progetto, è quella di ripartire da uno strumento che è già stato messo a punto, ossia l'Archivio Metrico Italiano o AMI, ideato, organizzato e gestito dal Gruppo Padovano di Stilistica sotto la guida di Marco Praloran.²

Proprio per la natura della metrica contemporanea e per le caratteristiche del repertorio, che contiene testi della tradizione, dai siciliani a Dante e Petrarca in su, sarà necessario apportare una serie di modifiche all'AMI, al punto da dar vita a due archivi o due partizioni o due interfacce diverse dello stesso archivio: l'AMI e l'AMI 2.0 o meglio, con un'etichetta più vintage, un AMI 900.

Vediamo dunque ora di cercare di capire come potrebbe avvenire la schedatura e quali interventi è necessario fare, tenendo conto che nella scheda dell'archivio, anche nella versione *extended* rispetto a quella tradizionale, non tutto potrà essere visualizzato e indicizzato (e sarà quindi opportuno che il lavoro di schedatura non sia finalizzato solo ed esclusivamente alla compilazione dell'archivio perché questo rischierebbe di farci perdere l'occasione di raccogliere dati significativi su una massa rilevante di testi). Poiché il progetto di ricerca riguarda la metrica del secondo Novecento, il punto di partenza per allestire il *corpus* di autori da schedare sarà costituito dalle antologie di poesia che si occupano di questo periodo, prima fra tutte quella di Enrico Testa

2. L'archivio è ora in fase di manutenzione, ma presto sarà di nuovo reso accessibile e disponibile per la consultazione presso il portale Mirabile della Fondazione Franceschini.

(*Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005), per arrivare poi a *Parola plurale* (Roma, Sossella, 2005) etc. Per ciascuno degli autori inseriti in queste antologie sarà spogliata l'intera produzione a stampa, sempre facendo riferimento alle prime edizioni di ogni opera oltre che, quando siano disponibili, su edizioni *ne varietur*, o vulgate che introducano varianti significative e poi divenute correnti (si pensi ad esempio a *Nel magma* di Luzi).

Il problema più importante tuttavia, in questa prima fase, non è tanto l'allestimento del *corpus* o le inevitabili questioni filologiche riguardo alla schedatura di plaquee o di varianti ecc. quanto definire gli aspetti legati al lavoro di schedatura e al riversamento dei testi schedati nel database dell'archivio. È ovvio che la costituzione del database obbliga a rispondere in via preliminare ad una serie di domande circa la fenomenologia dei testi con cui ci si dovrà confrontare, cercando il modo di descrivere quella casistica varia e sfuggente con una serie di parametri che in linea di massima richiedono alternative nette, le quali rispondono ad una rigorosa griglia concettuale determinata a priori.

2. *Il verso*

Per quanto riguarda il verso, la schedatura dovrà dar conto della lunghezza sillabica e della struttura prosodica, ma non solo. Va da sé che qualsiasi indagine su vasta scala sul verso libero italiano non può prescindere dal fatto che, individualmente considerato, il verso libero non dice poi granché dal momento che, per dirla con Giovannetti, «libere non sono le singole misure versali, libere sono le *relazioni* che fra di esse si instaurano» (Giovannetti, Lavezzi 2010, p. 25).

E allora la prima cosa da sapere, che riguarda però anche il metro, è se si ha a che fare con un testo isosillabico o polisillabico. Sarebbe utile cioè, mentre si visualizza il singolo verso e la sua struttura avere anche questa informazione per cogliere immediatamente se quel verso, poniamo un endecasillabo, fa parte di un testo di soli endecasillabi o meno. D'altra parte, date le caratteristiche della metrica debole novecentesca, può essere utile semplicemente sapere la misura del verso precedente e seguente. Se pochi o decisamente minoritari sono nel tardo Novecento i testi isosillabici, più frequenti sono invece le sequenze di versi con lo stesso numero di sillabe.

In questo campo in ogni caso il problema fondamentale è legato alla lunghezza dei versi. Attualmente l'AMI non scheda versi superiori all'endecasilabo e bisognerà predisporre il database in modo da avere questa possibilità. Il verso lungo è tra le maggiori innovazioni della metrica contemporanea ma, come noto, la lunghezza sillabica non è che uno degli elementi che lo costituiscono. Il repertorio dovrà allora fornire anche altre informazioni, e dovrà

spingersi a dare qualche interpretazione sulla struttura di quel verso lungo, pur tenendo presente che sono in larga parte legittime letture diverse e multiple della stessa unità versale: le variabili da considerare sono molte e vanno dal contesto prosodico immediato e dalla struttura ritmica alla sintassi e alla retorica, per risalire alla prassi dell'autore, che tra l'altro può cambiare nel tempo.

Prendiamo ad esempio questi versi:

Fortini	Non riposano secoli ma solo qualche estate	3 6 10 12 14 / 3 6 + 2 4 6
Sereni	Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori	4 6 10 13 / 4 6 + 3 6
Orelli	dicevano il colore degli occhi e dei capelli	2 6 9 13 / 2 6 + 2 6
Fortini	Scopro dalla finestra lo spigolo d'una gronda,	1 6 9 14 / 1 6 + 2 7

Qui il fatto interessante non è solo che si tratta di versi di 14 o 15 sillabe ma che si tratta di doppi settenari e nell'ultimo caso di un doppio settenario per così dire ipermetro (con sdruciolina interna). Nel repertorio sarà necessario non solo avere a disposizione entrambe le informazioni, ma si dovrà anche avere la possibilità di cercare entrambe le soluzioni. In altre parole il database dovrebbe essere interrogabile anche inserendo queste formule composite: ad es. 7+7, 7+8 o 8+7 ecc. Ma anche solo il primo elemento: dovrà essere possibile cioè trovare tutti i versi lunghi e lunghissimi che iniziano con un settenario, o con un novenario o con un endecassillabo ecc. Inoltre, utilizzando semplicemente i pulsanti relativi alla posizione delle sillabe toniche, si potrà cercare versi lunghi con un attacco anapestico o giambico ecc.

La struttura di un verso lungo può però anche essere più complessa e dar luogo a più possibilità:

Sereni	né, più fondo, quel repentino vento che la turba	3 8 10 14 / 3 + 4 6 10
Sereni	Vorrei rispondergli con un'inezia della mente	2 4 10 14 / 2 4 10 + 3
Pusterla	se il vento delle altezze alza il sipario in un turbine,	2 6 7 10 13" / 2 6 7 10 + 3"

/ 2 6 + 1 4 7"

In questi versi, e negli ultimi casi in particolare, aspetti sintattici e insieme intonativi guidano la scansione del verso, permettendo di individuarne la struttura. Nel verso di Pusterla inoltre è forse possibile anche una scansione settenario giambico più ottonario dattilico.

Ci sono poi versi ancora più lunghi come quelli di Pagliarani:

ho violenta fiducia, non importa, che tu mi trovi in mezzo alla furiana	3 6 10 15 17 21 / 3 6 10 + 4 6 10
treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli	1 3 6 10 12 16 / 11 + 7
e sopra passa il tram, la filovia di fianco, la gente che cammina	4 6 10 12 15 19 / 7 + 7 + 7

Se in estensione il database non dovrà porsi limiti, bisognerà però sempre fare attenzione a non favorire interpretazioni troppo libere nella struttura del verso.

3. *L'inarcatura*

Altra domanda che sarebbe interessante poter fare al database è quanti versi di una determinata misura terminano con una pausa sintattica, e sono dunque versi-frase, e quanti invece terminano con un'inarcatura.

Il fatto che la sintassi si distribuisca su due o più versi non è un dato di così grande rilevanza. A contare soprattutto è infatti la qualità di quello scavallamento, i modi di quel protendersi della sintassi oltre la misura. Non è ovviamente pensabile, con questo database, andare molto oltre in questa direzione: se da un lato la schedatura deve essere puntuale e deve tener conto della qualità della parola in punta di verso e del rapporto sintattico che si instaura tra fine e attacco di verso, l'archivio non può darsi anche questo compito. Si può dunque dare semplicemente l'indicazione della presenza o assenza di inarcatura, magari aggiungendo una colonna in cui è fornita la categoria grammaticale della parola in uscita di verso, in modo tale che i due valori insieme possano dare indicazioni – da misurare nel contesto – sull'autonomia del singolo verso. Si potrà così ad esempio chiedere al database di estrarre dal repertorio tutti i versi in cui è presente una inarcatura e la cui ultima parola sia un avverbio, una preposizione, o un sostantivo, un aggettivo ecc.

Mettendo insieme queste informazioni (lunghezza versale, sua composizione e situazione in uscita, nonché misura del verso precedente e seguente), si dovrebbero avere le informazioni sufficienti per una valutazione complessiva della singola tipologia versale e del suo contesto.

4. *Il metro*

Sarà necessario ovviamente segnalare se il testo è monostrofico o pluristrofico con l'indicazione, nel secondo caso, del numero delle strofe e della loro composizione.

Il testo monostrofico però può avere una partizione interna che non appare in superficie. Questa partizione può essere resa evidente ad esempio dall'anafora, da altre figure di ordinamento, ma anche dalla sintassi o da altri fenomeni come ad esempio la misura versale.

Si prenda il caso di *Affinità* (da *Il nastro di Moebius*, 1980) di Luciano Erba:

Per aver perso la strada
 contro la nebbia
 non ho più fretta.
 Ogni tanto un passo
 come il corvo
 che batte l'ala, sbadato.
 Se mi vedi con gli occhi sulle stoppie
 è come l'alba che sapemmo amare.

Qui è evidente, al di là del monostrofismo, che la struttura interna del componimento è formata da una formula versale del tipo di 3+3+2 con il rinforzo determinato dal distico di endecasillabi conclusivo. È un dato interessante da avere a disposizione, che indica la persistenza (o meno) di moduli parallelistici e simmetrici nella gestione del testo poetico. Si deve in questo senso valutare la possibilità di indicare con una marcatura se il testo monostrofico contiene o meno elementi strutturali (di modo che sia rintracciabile) e poi nel campo note indicare quali sono gli elementi su cui si costruisce il testo (sintassi, rime, altre figure retoriche come l'anafora, l'epifora ecc.).

Certo, il testo monostrofico può anche nascondere un testo rimato o anche un testo della tradizione come ad esempio un sonetto (vd. Frasca, Raboni, Cacciatore ecc.). In questo caso è necessario ovviamente poter isolare all'interno dei testi che si presentano come monostrofici quelli che rinviano a uno schema metrico della tradizione (aspetto fondamentale per i neometrici naturalmente ma non solo). Anche qui le cose possono essere particolarmente complicate e bisognerà valutare bene i confini e i limiti di un'interpretazione che non pertiene all'archivio: per quanto, come già detto, la metrica contemporanea giochi le sue carte migliori quando scende nel campo della stilistica, l'archivio deve mantenere la sua funzione di contenitore di dati quanto possibile non manipolati.

Certo è che qualche rischio interpretativo bisognerà pure prenderlo altrimenti i dati possono rimanere silenziosi. È evidente infatti che tra il sonetto della tradizione e quello novecentesco la distanza può essere molta. Ecco che anche in questo caso tra le parole chiave interrogabili potrà essere necessario aggiungere un termine come *parasonetto* che indica un rapporto lasco con la struttura del metro (formula rimica incompleta o surrogata da elementi sostitutivi alla rima) e *criptosonetto* in cui invece la struttura del metro tradizionale è individuabile solo dopo un'operazione di tipo critico, che mette in gioco elementi paratestuali (un esempio subito evidente sono i testi con titolo metrico che però non rinviano precisamente al metro indicato: penso naturalmente alla *Prova per un sonetto* di Zanzotto)³ o il caso in cui il contesto sia fondamentale per l'interpretazione del testo in questione (penso alla quartina

3. In *IX Egloghe*, 1962.

e poco più che chiude la sequenza di sonetti di *Quare tristis* di Raboni; una quartina che non è un sonetto ma è una partenza, un abbozzo non finito di sonetto). Ma la casistica è naturalmente varia: qui è necessario intervenire, dal mio punto di vista, proponendo la categoria, suggerendo un'interpretazione senza però che questa sia invasiva rispetto al piano descrittivo. Di nuovo, si può aggiungere una parola chiave per dare un'indicazione al lettore: si potrà cioè indicare che si tratta di un criptosonetto (categoria dei sonetti mancati) e poi nelle note suggerire uno schema per quanto manchevole o frutto di semplificazioni e riduzioni che coinvolgono rapporti sostitutivi (l'assonanza al posto della rima ecc.).

Per il testo pluristrofico andrà segnalata naturalmente anche la sua struttura, ossia se è composto da strofe dello stesso numero di versi (isometriche o isomorfe) o da strofe di numero vario di versi (strofe eterometriche o eteromorfe) di cui andrà indicata la composizione.

5. *La rima*

Una colonna del database sarà riservata all'indicazione delle rime, o meglio dei versi che rimano all'interno del componimento, mentre la colonna successiva segnalerà se la rima in questione si trova all'interno del verso. Nel campo delle note inoltre ci sarà spazio per una eventuale descrizione delle rime tecniche (ipermetre, ricca, franta ecc.). Bisognerà valutare inoltre se rendere interrogabili queste informazioni, utilissime sul piano dello stile ma non sempre pertinenti sul piano metrico.

Nell'arco di tempo che è intercorso tra la comunicazione di questo intervento e la sua pubblicazione per gli atti, si è costituito il gruppo di lavoro – composto dalle unità di Padova (Fabio Magro, Ilaria Cavallin, Sara Moccia) e Udine (Rodolfo Zucco, Davide Belgradi, Riccardo Vanin) – ed è stato avviato il progetto di ricerca. A partire dall'ipotesi di lavoro di cui si è cercato qui di dar conto sommariamente, nei limiti dello spazio a disposizione, il gruppo si è riunito per discutere e definire i fenomeni da schedare e le modalità di schedatura. Ne sono sorte discussioni e riflessioni di grande interesse, al punto che alcuni problemi hanno trovato elaborazione autonoma. I saggi che seguono danno conto di una parte delle questioni che è stato necessario affrontare in una fase preliminare. L'invito dunque è quello di leggere i contributi inseriti in questa sezione anche come frutto di una riflessione collettiva (fatta salva naturalmente l'autorialità della stesura dei singoli interventi).

Riferimenti bibliografici

- Fortini 1981 = Franco F., *Metrica e biografia* [1981], in *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Castelvecchi, Roma, 2015.
Giovannetti, Lavezzi 2010 = Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma.

I versi lunghi doppi e composti. Il caso di Giovanni Giudici

DAVIDE BELGRADI
Università degli Studi di Udine

1. Premesse generali e note sul verso di Giovanni Giudici¹

L'implementazione novecentesca dell'Archivio Metrico Italiano (AMI) si confronta con alcuni problemi specificamente novecenteschi, rispetto ai quali è necessario giungere a delle soluzioni che siano, a un tempo: economiche (per il compilatore e per l'utente), soddisfacenti per il fenomeno descritto, coerenti con la poetica autoriale e, infine, estendibili in buona misura agli altri autori del *corpus*. Per descrivere un problema e proporre alcune linee guida generalizzabili saranno necessari compromessi e valutazioni specifiche (non sempre totalmente soddisfacenti), ma si tratta di una via necessaria per far sì che i dati siano razionali e confrontabili.

Un problema specifico su cui è utile ragionare è quello del verso lungo, che certamente è una delle principali innovazioni della poesia novecentesca e che pertanto presenta problematicità complesse e articolate.² In questa sede, tuttavia, non si può discutere di tutti gli aspetti legati al verso lungo e ci si limiterà a parlare di un dettaglio collaterale, ovvero della trattazione di tutti quei versi lunghi che si prestino a letture bipartite, composte (talvolta con più possibilità di scomposizione o perfettamente ancipiti).³

Quella che segue è una dispensa sulle letture composte o bipartite in Giudici che è stata condivisa con il gruppo di lavoro dell'AMI 900, perché in parte è sembrata estendibile ad altri autori del *corpus*. Si dichiarano subito i limiti della dispensa, grossomodo tre: 1) per quanto in buona misura le norme sembrino generalizzabili, ogni compilatore dovrà fare i conti con le peculiarità della metrica d'autore; 2) in Giudici i versi lunghi non presentano mai casi estremi, in cui la stessa valutazione di "verso" potrebbe

1. I libri di Giudici vengono indicati con queste sigle: VV (*Vita in versi*), A (*Autobiografia*), QS (*Quanto spera di campare Giovanni*). Tutte le citazioni sono da Giudici 2000.

2. Vd. quanto detto da Mengaldo (1991, p. 38) a proposito delle «nuove regolarità che si profilano nell'uso del verso lungo libero» della poesia novecentesca, così come la discussione di testi in cui diverse "metricità" sembrano poter coesistere e portare a letture alternative (Mengaldo 1991, p. 42).

3. Vd. quanto detto a proposito delle letture multiple, «le cui componenti non sono sempre "oggettivamente" riconoscibili», da Giovannetti, Lavezzi 2010, p. 242.

<davide.belgradi@uniud.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. 221-228

vacillare;⁴ 3) in Giudici il modello orientativo per quanto riguarda il verso lungo sembra essere quello dell'alessandrino, ma se in altri autori fosse individuato un altro modello orientativo andrebbero ricalibrate anche le partizioni.⁵

Per la costituzione della presente dispensa ho diviso il *corpus* per semplicità in base alla lunghezza versale. In Giudici lo statuto dell'alessandrino e dei para-alessandrini ha una presenza specifica e ciò ha influito sulle note che seguono. Mi limito a segnalare che ho prestato attenzione alle varie forme dei para-alessandrini (anche in senso diacronico, comparando la scansione di VV con QS, che è del 1993 ed è l'ultima raccolta con incisiva presenza di versi lunghi).⁶ In base a tale scansione, i cui dati non si possono qui riportare, ho rilevato una presenza strutturale del settenario e ho pertanto ragionato in maniera più articolata sulle forme dell'alessandrino. Ho preso in considerazione tutti i versi propriamente alessandrini, e tutti quelli che ne subiscono maggiormente l'orbita attrattiva (con l'escursione massima di una sillaba: 8+8; 7+8; 8+7; 7+6; 6+7). In seguito, ho diviso i para-alessandrini secondo tre tipologie fondamentali:

1. Tipo A (8+8; alessandrino ipermetro);
2. Tipo B (7+8 e 7+6);
3. Tipo C (8+7 e 8+6).

La valutazione diacronica mi ha portato a notare un peso crescente di tutti quei versi lunghi che iniziano con il passo del settenario e, per contro, una drastica diminuzione dei para-alessandrini di "tipo A" e di "tipo C". A questo si aggiunga, inoltre, la drastica diminuzione generale dei versi lunghi. Almeno per Giudici, quindi, mi sembra ragionevole supporre che di libro in libro si debba prestare sempre maggior cautela nel segnalare le composizioni versali che non hanno un settenario in uno dei due emistichi e, insieme, bisogna evidentemente essere più cauti anche per le forme para-alessandrinarie di "tipo A" e di "tipo C".

Per i versi lunghi del *corpus* sono sempre segnalate sia le misure doppie (ad es. 7+7), sia quelle che coinvolgono segmenti versali estremamente significativi e di probabile interesse per un utente (come l'endecasillabo e il settenario). Nei casi in cui la divisione non sembra invece pacifica, si suggerisce di segnalare un verso come doppio/composto soltanto nel caso in cui ciò sia fortemente rafforzato da:

4. Questo avviene per esempio in alcuni testi di Cucchi (1976), uno degli autori del *corpus*, in cui i limiti del verso vengono messi a dura prova e per cui talvolta, non potendo individuare con certezza delle partizioni (che al limite paiono sintattiche ma non sempre metricamente significative), ci si deve limitare a segnalare il computo totale delle sillabe.

5. È il caso, ad esempio, degli esametri. Per quanto riguarda le possibilità degli esametri (e anche le ambiguità create dagli esametri "sbagliati"), rimando almeno a Giovannetti-Lavezzi (2010, pp. 235-39).

6. Riporto in maniera molto sintetica e senza tutte le premesse necessarie i risultati esposti al Convegno *Giovanni Giudici 1984-2004: versi, prose, scritti* (Udine, 3-5 dicembre 2024); mi permetto di rimandare a Belgradi i.c.p.

1. Contesto (influisce se i versi circostanti sono tutti versi doppi sicuri o plausibili);
2. Prassi autoriale (influisce se si può riscontrare una ricorsività attribuibile a uno specifico e individuabile stilema autoriale);
3. Ritmo replicato (un segmento versale, diverso dal settenario e dall'endecasillabo, può essere segnalato se il *pattern* ritmico è ricorsivo e fortemente riconoscibile; è il caso del novenario anfibrachico in Giudici);
4. Presenza di almeno 4 *ictus* e/o netta cesura interna.

Se è vero che queste considerazioni sono indicative soprattutto per chi rileggerà e computerà in futuro Giudici, il modello di divisione dei para-alessandrini e il principio metodologico spero che possano essere estendibili anche per altri autori e altre autrici.

2. Dispensa sul verso lungo di Giudici: norme generali verso per verso

Dodecasillabi (e segmenti ritmici piani di 12 sillabe)

1. Segnalata la divisione in doppio senario per il dodecasillabo canonico.
2. Tutti i segmenti ritmici di 12 sillabe si segnano come unitari, con l'unica eccezione di segmenti (diversi dal doppio senario), fortemente cesurati internamente e che fanno parte di una catena di versi bipartiti. Ad esempio:

Guarderò indietro, non avrò più paura.
Dimenticare amici, dimenticare sventura
o ventura, non serve, cambiare accento,
sapere tutte le giuste notizie,
dunque non serve. Se è da rifare il mondo,
datemi la mia parte, fissatemi il tempo,
[...]

12 = 5+7
15 = 7+8
12 = 7+5
11
12 = 5+7
13 = 7+6
[...]

VV, *Guarderò indietro*, p. 52, vv. 1-6

Tredecasillabi

1. Sempre unitari se poggianti su 3 *ictus* (endecasillabi espansi). I più canonici presentano perno di 4a-7a:

alla distanza del tempo rimpicciolire

| 13 (4 7 12)

VV, *Vivranno per sempre?*, p. 81, v. 3

Molto comuni anche con *ictus* su sedi diverse e con valle accentuali più marcate per via di sdrucciole interne, parole composte e avverbi in “-mente”. In tutti questi casi, tuttavia, propendo per non segnalare gli *ictus* secondari e considerare sempre unitario il verso, come variante estrema della dilatazione versale; ad esempio:

L'opuscolo di propaganda che ti dice? | 13 (2 8 12)

VV, *Dal suo punto di vista*, p. 18, v. 1

Avvocaticchio in una lite di confini | 13 (4 8 12)

QS, *Da Jalta in poi*, p. 928, v. 19

Del tuo fantasma nerazzurro una débâcle | 13 (4 7 12) = 5+7

QS, *Un tardo colloquio*, p. 948, v. 18

2. Bipartiti tutti gli alessandrini e i para-alessandrini. Non sono chiaramente problematici i casi di 7+x e x+7, mentre vanno valutati caso per caso tutti i 6+8 e gli 8+6 che, pur non potendo essere computati come degli alessandrini (o para-alessandrini), potrebbero di fatto esserlo per via di qualche espediente metrico (ad esempio fenomeni di anacrusi in cesura o ipometrie con sdruciolata in cesura).
3. Bipartiti tutti i versi che sono endecasillabi con coda o endecasillabi preceduti da segmento versale (ovvero i $13 = 11+x/x+11$). La lettura è più persuasiva se vi sono elementi che la avvalorano (vedi le possibili motivazioni esposte nel §1: contesto, prassi autoriale, replicazione di un ritmo, presenza di quattro *ictus* e cesura). Ad esempio:

Essenzialmente lei di lui delusa, non | 13 = 11+2

VV, *Amore rivisitato*, p. 112, v. 1

Ma cosa vuole con questi lamenti questo | 13 = 11+2

A, *Della vita in versi*, p. 131, v. 1

a me che non volevo vederla finire | 13 = 3+11

A, *L'amore che mia madre*, p. 133, v. 5

4. Se nessuno dei due emistichi è un settenario o una versione ipometra-ipermetra del settenario, è necessario valutare caso per caso considerando tutti i possibili elementi di rafforzamento (vd. §1); in mancanza di elementi

abbastanza significativi non vengono segnalati. Per Giudici vale la pena rilevare almeno la pregnanza del ritmo del novenario anfibrachico, di solito evidenziato soprattutto se il componimento (come di solito accade) ne presenta altri in posizione ravvicinata; ad esempio:

ma ricco di ferme parole nel mattino | 13 = 9+4

VV, *Una casa a Milano*, p. 37, v. 13

Alessandrini (e segmenti ritmici piani di quattordici sillabe)

1. È possibile ma rara la casistica del verso su 3 ictus (salvo sviste c'è un unico caso in VV, che viene riportato qui sotto). Come per i tredecasillabi, si propone di considerare sempre unitari questi versi. Ad esempio:

La mia compagna di lavoro discretamente | 14 (4 8 13)

VV, *La mia compagna di lavoro*, p. 107, v. 19

Euridice dai sopraccigli maldepilati | 14 (3 8 13)

A, *Euridice*, p. 157, v. 1

2. Bipartiti gli alessandrini e para-alessandrini;
3. Bipartiti tutti i versi scomponibili come endecasillabo con coda o endecasillabi preceduti da segmento versale (ovvero i 14+x/x+14). Un'attenzione particolare va prestata agli alessandrini solo virtuali e che per sintassi si costituiscono come endecasillabi. In questo caso ho sempre favorito la sintassi sul ritmo puramente virtuale del doppio settenario, anche laddove il contesto presenti contiguità con altri alessandrini perfetti. Ad esempio:

ai pori della pelle percepisci, l'odore | 14 = 11+3
della tua casa vuota dopo una lunga assenza. | 14 = 7+7
Era un letto, e col dorso della mano una cosa | 14 = 4+11

VV, *Roma, in quel niente*, p. 123, vv. 36-38

Vale la pena sottolineare che per questi versi è comunque possibile un'interpretazione secondo un modello 7+7, e dunque è da accettare e prevedere una sensibile oscillazione nelle letture.

4. Se nessuno dei due emistichi è un settenario o una versione ipometra-ipometra del settenario, è necessario valutare caso per caso considerando tutti i possibili elementi di rafforzamento (vd. §1); in mancanza di elementi abbastanza significativi non viene segnalata la struttura. Anche qui, come

in precedenza, si presti attenzione al novenario anfibrachico, spesso usato da Giudici in versi contigui e con bipartizioni speculari; ad esempio:

crollando il capo, scuotendo gli stessi grembiali, | $14 = 5+9$
di nero o di grigio vestite e decisamente | $14 = 9+6^7$

VV, *Vivranno per sempre*, p. 81, vv. 6-7

Segmenti ritmici piani di 15 e di 16 sillabe

1. I versi idealmente su 3 *ictus* sono pressoché impossibili perché quasi sempre vi sono accenti secondari promuovibili a tonici. Non ho riscontrato versi di questo tipo in VV ma ne riporto uno da QS che può essere utile come esempio:

A San Francisco nel sole del dopoterremoto | 15 (4 7 [10] 14)⁸

QS, *Da Jalta in poi*, p. 930, v. 72

Questo verso è in prossimità di alcuni tredecasillabi triaccentuali di cui, per effetto di viscosità, conserva una qualche memoria ritmica. Evidentemente, anche se non si contesta “San Francisco” come un nesso mono-accentuale, è impossibile non promuovere a primario l’accento secondario della parola composta. In ogni caso, però, mi sembra più corretta la lettura unitaria e più vicina la conformazione ai versi su 3 *ictus* che a quelli nettamente bipartiti su 4-5 *ictus* (che nel caso avrebbe letture anicipiti).

2. Bipartiti tutti i para-alessandrini di “tipo A”.
3. Bipartiti tutti i versi scomponibili come endecasillabo con coda o preceduti da un segmento ritmico (ovvero $11+x/x+11$).
4. Se nessuno dei due emistichi è un settenario o una versione ipometra-ipometra del settenario, è necessario valutare caso per caso considerando tutti i possibili elementi di rafforzamento (vd. §1); in mancanza di elementi abbastanza significativi non vengono segnalati. Vale la stessa raccomandazione di cui sopra per i novenari anfibrachici.

Segmenti ritmici piani che superano le 16 sillabe

La casistica è rarissima in Giudici, e per lo più il caso è quello di 17 sillabe piane, con un solo caso di 18. I versi tendono a essere frantumati internamente o a essere parti di catene in cui compaiono versi bipartiti, pertanto in queste

7. Qui il senario è leggibile come un quinario in sinalefe.

8. Promuovendo a primario l’accento di 10^a si può anche ottenere un para-alessandrino con cesura inarcante (8+7).

situazioni è molto arduo immaginare una lettura convincentemente unitaria. Vale la pena segnalare:

1. I versi di 17 o più sillabe che sono versioni ipermetre (anche imperfette o con uno dei due emistichi decasillabico) del doppio ottonario, o per cui sembri riconoscibile un modello esametrico, e per cui la scansione sarà bipartita. Ad esempio:

Né so se da un cielo o finestra l'illuminava la luna: | 17 = 9+8

VV, *Roma, in quel niente*, p. 123, v. 41

2. Bipartiti tutti i versi scomponibili come endecasillabo con coda o preceduti da un segmento ritmico (ovvero 11+x/x+11).
3. Propendo per la segnalazione bipartita anche per tutti quei versi che sono scomponibili come x+13, x+14 e x+15 (e viceversa), e in cui l'alessandrino o para-alessandrino sia a sua volta evidentemente divisibile in due settenari (o da un 7+x/x+7 nel caso dei para-alessandrini). Lo presento qui perché probabilmente si tratta di una situazione più frequente con versi piani che superano le 16 sillabe, ma il caso più emblematico di VV è il seguente:

L'avìco – uno sbirro rapace che usciva la sera: | 15 = 3+13

VV, *L'avìco*, p. 79, v. 5

Evidentemente il tredecasillabo è un 7+6, ma trovo concettualmente sbagliato mettere tutti i 3 segmenti ritmici sullo stesso piano (e quindi propongo di non segnalare il verso come un 3+7+6), poiché il primo segmento è separato dal successivo tredecasillabo, e troverei per contro poco economico e poco opportuno segnalare le scansioni nella scansione. A margine di questa lettura, tuttavia, è altresì lecita e immaginabile una segnalazione unitaria di questo verso, poiché – pur con una netta cesura interna – presenta la replicazione di una perfetta struttura ad anfibrachi.

Un altro esempio significativo è in QS:

A non si sa ben quali pie donne ripeteva – O care: | 16 = 14+3

QS, *O care*, p. 934, v. 8

Dunque, per tutti questi casi in cui un verso composto sia formato da due parti, di cui una a propria volta scomponibile, propongo di fermare sempre la segnalazione a un solo grado di scomposizione. Dunque il verso qui sopra verrà segnalato come un 14+3 e non come un 7+7+3, rimandando all'utente la specifica valutazione di tutte queste occorrenze. Anche su questo aspetto, tuttavia, si anticipa una possibile oscillazione in base all'interpretazione dei singoli compilatori.

Riferimenti bibliografici

- Belgradi i.c.p. = Davide B., *Avere in tasca «una moneta fuori corso»: l'evoluzione del verso lungo di Giudici da La vita in versi (1965) a Quanto spera di campare Giovanni (1993)*, in corso di pubblicazione.
- Cucchi 1976 = Maurizio C., *Il disperso*, Milano, Mondadori.
- Giovannetti, Lavezzi 2010 = Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Giudici 2000 = Giovanni G., *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con saggio introduttivo di C. Ossola, Milano, Mondadori.
- Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo M., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Terza Serie, Torino, Einaudi, pp. 27-74.

Schedare l'inarcatura

ILARIA CAVALLIN
Università degli Studi di Padova

In seno al progetto *MeCo. Le forme della poesia italiana contemporanea*, volto a integrare il database AMI (Archivio Metrico Italiano) con i risultati ricavati dallo spoglio e dall'analisi metrico-retorica di un *corpus* di testi poetici secondo-novecenteschi quanto più esteso possibile, la schedatura delle inarcature ha reso necessari il ripensamento e la messa a punto della maschera di inserimento dati, da un lato, e la definizione di precisi criteri di individuazione e circoscrizione del fenomeno inarcante, dall'altro, misure indispensabili al fine di garantire una lettura razionale e omogenea dei dati, nonché una fruizione funzionale degli stessi in relazione alle potenzialità e ai limiti dello strumento di consultazione.

Per quanto concerne la maschera di inserimento dei dati, inizialmente strutturata per categorizzare la qualità dell'inarcatura in termini di cataforicità e anaforicità, secondo le definizioni messe a punto da Soldani nel suo lavoro sulle inarcature nei sonetti di Petrarca,¹ si è stabilito – visti i numerosi casi di *enjambement* difficilmente inquadrabili, in modo univoco e definitivo, nell'una o nell'altra categoria – di ricorrere alla sola indicazione di presenza o assenza del fenomeno, ottenendo non solo una semplificazione nella lettura dei dati ma evitando anche di sovrapporre alla registrazione di un elemento metricamente strutturale una sfumatura interpretativa di tipo stilistico passibile di soggettività.

Sempre al fine di omologare l'interpretazione e l'inserimento dei dati, è stata operata una prima fondamentale distinzione tra quello che – con Tasso – si può definire «periodo lungo»,² che comprende la segmentazione a cavallo dei versi di «giunture sintattiche importanti»,³ e il «rompimento de' versi»,⁴ ossia l'«*enjambement* strettamente detto»,⁵ che prevede la rottura in

1. Soldani 2003, pp. 247-49.

2. Tasso 1959, p. 399.

3. Menichetti 1993, p. 480.

4. Tasso 1959, p. 399.

5. Afribo 2001, p. 168.

<ilaria.cavallin@unipd.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,

pp. 229-234

sede di pausa versale di un'un'unità lessicale, di un nesso sirremico, infrastigmatico⁶ o, al limite, intrafrastico.⁷

Tale distinzione – fondata sulla discriminazione tra meccanismi tensivi propri, innanzitutto, del linguaggio e quelli primariamente attinenti alla versificazione⁸ – ha permesso di circoscrivere significativamente l'accezione di *enjambement* a curvature coinvolgenti una sola coppia versale, trascurando dunque quelle strutture che, stimolando una trazione cognitiva mediante strategie di procrastinazione, esasperano oltre il distico la divaricazione tra i costituenti.

La considerazione dell'inarcatura quale fatto innanzitutto metrico consente quindi di estromettere fenomeni di natura primariamente linguistica dal database, scongiurando così la compresenza di casi tipologicamente differenti e il rischio di una loro omologazione. Inoltre, mediante l'esclusione dei casi più deboli di curvatura sintattica⁹ afferenti al dominio del *periodo lungo*, si evita la moltiplicazione di dati poco rilevanti, dando invece visibilità a fenomeni indicatori di «un carattere marcato [...] e perciò significativo [...] nel modo in cui sono legati tra loro due versi».¹⁰

Tale selettività incontra infine le esigenze strutturali del sistema di interrogazione dei dati, che permette di visualizzare non più di tre versi per volta (vale a dire, oltre al preciso verso selezionato, il suo antecedente e il successivo). Si rende quindi opportuna, in tale contesto, la registrazione delle sole strutture inarcanti i cui inneschi e rigetti occupino versi contigui, al fine di fornire informazioni evidenti e subito verificabili dall'utente.

Sulla scorta dell'indicazione indirettamente suggerita da Menichetti¹¹ di escludere la presenza di inarcatura quando la pausa di fine verso viene a coincidere con l'indugio che si avrebbe se il medesimo testo fosse scritto in prosa, si stabilisce dunque che c'è inarcatura tra due versi contigui quando la fine del primo impone, in quanto fine del verso,¹² una pausa che la sintassi non contempla.

I confini metrici tra i vv. 18-19 e 19-20 della sereniana *A Parma con A. B.*,¹³ ad esempio, – «e non l'accovacciato nella mente l'un motivo odoroso di polvere

6. Categorie definite in Menichetti 1993, pp. 488-91.

7. Definizione coniata da Afribo (2001, p. 186) per identificare l'allontanamento di sintagmi distinti della medesima frase, come per esempio soggetto e verbo.

8. Si veda, in proposito, Menichetti 1993, p. 480: «appartiene all'inarcatura solo ciò che non dipende né dalla sintassi né dalla retorica».

9. «Per lo più l'inarcatura sintattica è meno intensa dell'inarcatura semplice» (*ibid.*).

10. Beltrami 1991, p. 63.

11. Vd. Menichetti 1993, pp. 480-81.

12. «la poesia [...] va a capo prima che sia finita la pagina. Ci deve essere una ragione. [...] Nella poesia tradizionale, e in gran parte di quella moderna, la ragione è fonica. Fonica, non fonologica, e dunque non grammaticale, non linguistica, caso mai tonemica, paralinguistica, so-prasegmentale. L'andare a capo suggerisce un respiro, impone una pausa» (Eco 1985, pp. 248-49).

13. Sereni 1981.

e pioggia» – coincidono con le soste che normalmente si farebbero se il testo fosse letto nella forma continuativa della prosa, di modo che tra essi e i successivi non vi è inarcatura.

Similmente, si esclude l'inarciatura in presenza di punteggiatura in fine di verso, laddove cioè la pausa metrico-fonica¹⁴ viene a coincidere con una sospensione, anche debole, di tipo sintattico, pure quando tra i due versi implicati non manchi una concatenazione logico-sintattica («Tinnivano, leggeri, | i brindisi, cristallini. | Cantavano, serafini, | gli angeli, nei bicchieri», *Urlo*, vv. 5-8).¹⁵ Allo stesso modo l'*enjambement* non viene di norma registrato quando, dopo il potenziale innesco in punta al primo verso, intervenga in principio al secondo (e comunque al confine tra i due) una pausa sintattica in grado di spezzare la continuità dell'arcata tesa interversalmente tra gli elementi logicamente connessi. Un esempio può essere ricavato dai vv. 8-9 della caproniana *Riferimento*,¹⁶ «cercavo di capire: d'aggiungermi | – disarmato – alla corte», il cui primo verso non viene considerato inarcante perché una pausa, determinata da inciso, viene a cadere all'inizio del secondo verso, ovvero in sede di confine metrico.

Proprio certi fattori sintattici, come l'ordine perturbato dei costituenti o la divaricazione di quelli logicamente connessi per interposizione di altro materiale verbale, possono rallentare a tal punto la concatenazione tra versi da rendere scarsamente percepibile l'*enjambement*, pure quando i termini logicamente allacciati si dispongono su versi contigui.

Tra la coppia di versi «dove segnò il carnefice dei giorni | a passi eguali diseguali l'orme» (*Al pensiero della morte e dell'inferno*, vv. 3-4),¹⁷ ad esempio, l'*enjambement* non viene registrato perché, nella dizione, la pausa di fine verso, favorita dall'anastrofe tra il soggetto e il verbo e dall'allontanamento tra quest'ultimo e l'oggetto, viene naturalmente rispettata.

L'effetto depotenziante generato sull'inarciatura dall'allontanamento tra costituenti logicamente legati può inoltre essere enfatizzato dalla dilatazione sillabica di questi ultimi mediante la loro espansione logica, come avviene tra i vv. 3-4 della fortiniana *Weekend a Porta Tenaglia*¹⁸ («Come le giovani carni di sé impietose | la stagione in delicati venti strazia!»). La spezzatura tra oggetto e verbo risulta attenuata, in primo luogo, dall'espansione del complemento diretto mediante una relativa implicita che, estendendone la durata alla quasi interezza del primo verso, conferisce ad esso rilievo sillabico e una certa autonomia semantica, favorendo la coincidenza tra la pausa di fine verso e una

14. «la misura del verso [...] [impone] un ritmo fonico [...] che non ha nulla a che fare col ritmo semantico» (Eco 1985, p. 249).

15. Caproni 1965.

16. Id. 1986.

17. Fortini 1984.

18. *Ibid.*

momentanea sospensione sintattica; in secondo luogo, dalla divaricazione dei due nuclei sintagmatici, disposti ai due opposti poli della frase espansa. Anche in questo caso, dunque, l'inarcatura non viene registrata, rientrando piuttosto l'esempio, in qualità di caso-base, all'interno della categoria di *periodo lungo*.

È bene a questo punto sottolineare come il concetto di *periodo lungo* non sia perfettamente sovrapponibile a quello di *inarcatura sintattica*, la quale comprende, anzi, alcuni fenomeni riconducibili al dominio dell'*enjambement* strettamente inteso. Si tratta, ad esempio, dell'allontanamento, a cavallo dei versi, tra il nucleo della reggente, posto in innesco, e una subordinata soggettiva, oggettiva, interrogativa indiretta o, talora, dichiarativa posta in *rejet*, ossia di quei casi in cui la dipendente sia di tipo argomentale e costituisca una parte integrante della frase nucleare. In questo modo la spezzatura in sede di fine verso avviene al confine tra la principale e la secondaria completiva, comunemente luogo di continuità sintattico-intonativa, dando luogo, in virtù del legame logico stringente, ad inarcatura. Negli esempi che seguono l'intensità del fenomeno inarcante è tanto più marcata quanto il ridgetto è breve:¹⁹

con subordinata soggettiva

Districati ci basta

Tacere e città vasta

Il ruscello nel bosco, vv. 188-89 (Cacciatore 1960)

con subordinata oggettiva

E fosse almeno un doppio gioco – lui sa

che è sicura, è paura, la mia fedeltà.

La coscienza sporca, vv. 17-18 (Giudici 1969)

con subordinata interrogativa indiretta

e non sapete

quanto più ci state.

Il poggio, vv. 9-10 (Sereni 1981)

con subordinata dichiarativa

Ma lei non ti sta innanzi inerte ha volontà

Di stracciare il nero

La clausola singolare, vv. 49-50 (Cacciatore 1960)

19. Vd. Menichetti 1993, p. 487.

Diversamente, le subordinate circostanziali, separate a monte o a valle dalla reggente in sede di confine versale, non contribuiscono a originare inarcatura.

Similmente alle completive, invece, si comportano le relative di tipo determinativo, che, costituendo un tutt'uno col termine al quale si legano, non possono essere separate da esso dalla pausa metrica di fine verso senza che questa interferisca con la normale enunciazione del nesso, generando inarcatura, come si osserva ai vv. 24-25 della giudiciana *La mia compagna di lavoro*:²⁰ «anch'io posso permettermi il viso | che ho, abbassare la guardia: [...].» Tuttavia, l'Inarcatura viene meno laddove l'unità del nesso venga depotenziata da un iperbato che allontani il potenziale innesco dal suo *rejet*, come avviene tra i vv. 1-2 della fortiniana *Gli alberi*:²¹ «Gli alberi sembrano identici | che vedo dalla finestra».

La relativa appositiva, separata dal termine di riferimento in sede di pausa versale, non genera invece *enjambement*, indipendentemente dal suo carattere esplicito («e subito negli occhi gli cresce una luce | che induce a sparare», *La recita I*, vv. 5-6)²² o implicito («Per me è un gran gelato | servito con la frutta», *Don Giovanni*, vv. 5-6).²³

Va da sé, ovviamente, che l'Inarcatura non è presente in caso di esposizione di innesco potenziale e successiva aposiopesi, con soppressione del *rejet*. Similmente, il potenziale innesco non adempie la funzione promessa nel caso in cui sia reiterato in anadiplosi all'inizio del verso successivo, disinnescando il meccanismo inarcante («[...] e no | no il fendente di platino della schiarita sulle acque», *Il piatto piange*, 13b-14);²⁴ «ma non è questo il punto, se | se messo a letto da pietose mani», *La seconda casa*, vv. 21-22).²⁵

Si rileva, infine, come la registrazione del fenomeno inarcante incontri alcuni ostacoli nei contesti poetici in cui sia difficile ricostruire sempre con esattezza i rapporti logico-sintattici tra i costituenti o attribuire un esatto valore grammaticale ad alcune parole. Così avviene nella poesia di Cacciatore, dove l'ambiguità semantica di certe sequenze verbali poste a cavallo dei versi – cui concorre l'assenza di punteggiatura – può rendere incerta la presenza dell'Inarcatura, come accade tra i vv. 26-27 de *L'uomo qualunque*,²⁶ dove non si può stabilire con perfetta sicurezza se l'aggettivo «aggressivo» venga riferito a «piglio» o a «figlio» («La voglia di vivere si stiracchia ha un piglio | Risolutamente aggressivo nasce un figlio»).

20. Giudici 1965.

21. Fortini 1973.

22. De Signoribus 1989.

23. Erba 1960.

24. Sereni 1965.

25. Erba 1980.

26. Cacciatore 1960.

Inoltre, in Cacciatore non si registra inarcatura quando la tipica continuità semantico-figurativa del materiale verbale posto a cavallo tra i versi manchi del supporto di un'esplicita ed inequivocabile connessione morfo-sintattica («Di sfarzo in clava a sesto odio è a rivoli | Cola e in siero di sguardi», *Ripudio dell'odio*, vv. 62-63).²⁷

Riferimenti bibliografici

- Beltrami 1991 = Pietro Giovanni B., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2002⁴ (I ed. 1991).
- Cacciatore 1960 = Edoardo C., *Lo specchio e la trottola*, Firenze, Vallecchi.
- Caproni 1965 = Giorgio C., *Congedo del viaggiatore ceremonioso & altre prosopopee*, Milano, Garzanti.
- Caproni 1986 = Giorgio C., *Il Conte di Kevenbüller*, Milano, Garzanti.
- De Signoribus 1989 = Eugenio D.S., *Case perdute*, Bologna, Il lavoro editoriale.
- Eco 1985 = Umberto E., *Il segno della poesia il segno della prosa*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, pp. 242-60.
- Erba 1960 = Luciano E., *Il male minore*, Milano, Mondadori.
- Erba 1980 = Luciano E., *Il nastro di Moebius*, Milano, Mondadori.
- Fortini 1973 = Franco F., *Questo muro*, Milano, Mondadori.
- Fortini 1984 = Franco F., *Paesaggio con serpente*, Torino, Einaudi.
- Giudici 1965 = Giovanni G., *La vita in versi*, Milano, Mondadori.
- Giudici 1969 = Giovanni G., *Autobiografia*, Milano, Mondadori.
- Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Sereni 1965 = Vittorio S., *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi.
- Sereni 1981 = Vittorio S., *Stella variabile*, Milano, Garzanti.
- Soldani 2003 = Arnaldo S., *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca: un repertorio ragionato*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti», s. VIII, III (2003), 253, pp. 243-342.
- Tasso 1959 = Torquato T., *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in Id., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 349-410.

27. *Ibid.*

Note sul verso a gradino

SARA MOCCIA

Università degli Studi di Padova

Il seguente intervento tenta di sintetizzare parte del dialogo avvenuto nella fase embrionale del lavoro del gruppo di ricerca del progetto *MeCo* durante il quale sono emerse delle problematiche in parte dovute all'oggetto stesso del lavoro, la poesia del secondo Novecento, e la sua osservazione tramite indicatori legati alla metrica tradizionale che potessero offrire dei dati comparabili e quindi incasellare in una griglia rigida una casistica molto variegata. Il confronto, protrattosi per tutto il corso del progetto, ha portato poi alla definizione di alcune linee guida, di cui si darà conto altrove. In questa sede mi occuperò esclusivamente di alcune realizzazioni che insidiano il concetto di unità versale partendo dal livello più semplice del problema, cioè dai versi a gradino.

Innanzitutto questo tipo di divisione del verso pone difficoltà relative alla rappresentazione del fenomeno, il più delle volte comprensibile solo guardando all'insieme, al di fuori del confine previsto dallo strumento che offre un contesto limitato al verso immediatamente precedente e a quello successivo. Un nodo problematico è poi legato alla prosodia e si presenta anche se si considerano solo gli usi non marcati, in particolare laddove tra una parte e l'altra del verso c'è un incontro vocalico e una divisione netta accentuata anche dalla sintassi e dalla punteggiatura, o dove l'attrazione ritmico-sintattica con il verso successivo sembra essere molto forte e sottolineata anche dall'emersione continua di endecasillabi introversali. Le incertezze chiaramente aumentano se si prendono in considerazione autori, come molti della neoavanguardia, che oltre al verso a gradino, distribuiscono il testo su piani orizzontali diversi, o usano il bianco frapponendolo tra parole o sequenze di parole del verso lungo. Tali aspetti, che si pongono in linea teorica come urgenti, sono rimasti tuttavia quasi del tutto inesatti, riguardando per lo più poeti non ancora schedati.

Nell'ottica di mostrare problemi e limiti ma anche dare prova delle potenzialità del mezzo, sottolineo, presentando il corpus e prima di mostrare alcuni casi specifici, l'utilità di poter avere a disposizione una grande mole di dati comparabili. Nel nostro caso specifico inserendo nel campo di ricerca il simbolo della barra verticale (|) l'utente potrà confrontare tutti i versi a gradino.

<sara.moccia@unipd.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,

pp. 235-241

Si tenga conto che, in questa fase preparatoria, il corpus era però limitato a Sereni (*Gli strumenti umani* e *Stella variabile*), Giudici (*La vita in versi*) e Caproni (*Congedo del viaggiatore ceremonioso*, *Il muro della terra*, *Il franco cacciatore*). Non ci interessa qui mostrare le strategie differenti con cui i tre autori si servono del gradino, sebbene sia evidente che mostrino una condotta diversa tra loro, per quantità d'utilizzo, modalità e funzioni. Adottando una prospettiva che possa abbracciare delle problematiche comuni, esemplifichiamo alcune caratteristiche del verso a gradino secondo-novecentesco partendo da Caproni, senz'altro il più interessato qualitativamente e quantitativamente al fenomeno, e in particolare da *Il muro della terra* dove si nota immediatamente come tale etichetta abbracci realizzazioni differenti tra loro, di cui prolierò un campionario.¹

Il primo componimento della raccolta con un gradino è *All'alba*, dove la spezzatura, che, come spesso accade, introduce un'avversativa che segna il passaggio a una nuova sequenza narrativa, si verifica nel modo meno marcato possibile, cioè come distribuzione alternativa del materiale linguistico all'interno della stessa strofa.

Eran costretti, tutti,
a seguir lui, il solo
che avesse una lanterna.

Ma all'alba

Acciaio, secondo testo che presenta gradini, ha uno sviluppo orizzontale che fa sì che le code del verso siano spinte progressivamente sempre più al margine destro della pagina. In questo caso il gradino segna anche il passaggio strofico (distinto nel database con una doppia linea verticale ||).

S'erano rifugiatì
dove?

L'antro
del carbonaio era nero
– soffiava notte il vuoto
Del cammino.

1. Rispetto allo sfondo teorico, se è vero che «uno degli argomenti [...] meno studiati della metrica novecentesca riguarda la manipolazione grafica degli spazi», Giovannetti, Lavezzi 2010, p. 202 tale lacuna è stata affrontata da Barbisan 2020 che ha proposto una classificazione che distingue il materiale in base alla funzione che può essere attribuita al fenomeno, approfondendo poi recentemente (Ead. 2024) alcuni aspetti prosodici legati al gradino e alla disposizione non convenzionale dei versi nella pagina. Altro studio imprescindibile è quello di Zucco 1999, tra i primi a occuparsi da vicino del gradino, proprio attraverso l'analisi del primo Caproni. L'autore, oltre ad augurarsi una prosecuzione del suo lavoro dal punto di vista dell'arco cronologico analizzato, sottolineava come un aspetto d'interesse passato in sordina nella trattazione fosse quello prosodico.

Esitarono,
le labbra schiuse.

Il gelo
della candela, certo

Il gradino strofico è particolarmente adottato nel *Franco cacciatore*, tanto che in alcuni testi l'espedito è così estremizzato da ottenere «il risultato paradossale», notava Giovannetti 2010, p. 205, «di riconoscere tre strofe in due versi!». Continuando a sfogliare virtualmente la raccolta, ci sono poi testi, come *L'esito*, dove a lato della realizzazione normale, si trovano gradini strofici dove la coda è preceduta da un rientro che sembra insistere sul passaggio strofico («il pianto avesse un senso. | A chi»).² L'amplificazione della distanza della coda del gradino con la sua testa, tramite l'immissione di spazio bianco ulteriore, si può verificare anche all'interno della stessa strofa, come avviene ad esempio in *Andantino* (vv. 16-18), dove il bianco aggiuntivo sottolinea ancora una volta lo snodo narrativo e il passaggio a un respiro sintattico diverso. Altra modalità riscontrabile in Caproni è quella in cui la porzione isolata a destra non combacia o in parte si sovrappone con la testa, come in *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre* (vv. 1-3).

Portami con te lontano
...lontano...
nel tuo futuro.

Diventa mio padre, portami
per la mano

Casi di questo tipo sembrano indicare un legame tra usi e funzioni diverse del gradino da parte del medesimo autore. Ammesso che i vv. 1 e 3 siano da considerarsi unitari, la loro trascrizione su un'unica riga non restituisce la differenza tra questi ultimi e i casi visti in precedenza. Ma al di là dell'omologazione che la trascrizione su righe fisse impone, la domanda che rimane in sospeso, a cui è utile soprattutto rispondere in funzione di autori più oltranzisti in materia (senza arrivare ai casi estremi della poesia visiva, si pensi anche solo a Zanzotto o Pagliarani), è se considerare i versi spezzati alla stregua degli interi e quindi come scandirli. Introducendo questioni di ordine prosodico, si rilevano alcuni casi di unità a cavallo tra il verso intero e una parte spezzata che isola anche ritmicamente la strofa. Così, ad esempio, avviene nella strofa di *Träumerei*, «le trombe militari / nella neve... || Gli spari...» (v. 1-2), dove il primo verso insieme alla testa del secondo costituisce un endecasillabo

2. A tal proposito si segnala che nell'edizione Garzanti il fenomeno si registra più volte, mentre nel Meridiano viene mantenuto solo per il v. («a pezzi. || Vorrebbero»).

canonico di 2 6 10 – sebbene considerati complessivamente i due versi mostri- no un’unità ritmica, essendo entrambi settenari. In uno strumento che consi- dera il verso come unità minima, aspetti di questo tipo non sono valorizzati se non all’interno delle note, che però non sono direttamente interrogabili essendo un campo libero di testo (in altri termini non si potrà chiedere alla maschera di mostrare tutti gli endecasillabi introversali).

Semplificando potremmo porre da una parte una serie di realizzazioni che sottolineano l’unità versale attraverso segnali prosodici e/o sintattici, dall’altra indicatori netti di spezzatura, a livello grafico, ritmico e/o sintattico – chiaramente nulla vieta che entrambe le modalità convivano, talvolta negli stessi autori e testi, come si può riscontrare nei vv. 22-23 di *Intervista a un suicida* di Sereni «non la storia d’un uomo: | simulacri, [11] / e nemmeno, figure della vita. | La porta [14 = 11 + 3]. Si possono includere nella prima casistica anche versi in cui la punteggiatura e il gradino rompono un’unità sintagmatica, come in *Celebrazione*, dove al v. 3, «I morti. | Per la libertà», viene ripetuto spezzato il verso iniziale; oppure, ma è tecnica ricorrente in Caproni, il v. 2 di *In delizia (e saggezza) del bevitore* dove la sintassi nominale è rafforzata dalla scissione, tramite punteggiatura forte, di molti elementi della frase con l’obiettivo, in questo caso, di focalizzare l’aggettivo sepa- randolo da un *continuum* («bicchiere dopo bicchiere. / D’un bel rosso. | Acceso», vv. 1-2).

Nel largo campionario di versi che mostrano tensioni opposte, coesive ma anche divaricanti, si segnala la possibile copresenza all’interno di un verso di unità a livello prosodico e stacco sintattico, o al contrario una segmentazio- ne prosodica e un’unità sintattica, elementi che forse si possono intendere, a fronte di un’esigenza di focalizzazione o gerarchizzazione espressa dal gra- dino, come meccanismi di compensazione per tenere attaccata la coda alla testa. Mi limito a citare un caso tra tanti di Giudici che spesso al netto di una cesura sintattica forte tra la testa e la coda compatta il verso usando un pro- filo uniforme al contesto endecasillabico come in *L’intelligenza col nemico* «e tornerò per avvisarti. | È questo / il campo che ho prescelto e tra le sponde» (vv. 23-24, ma anche poco dopo ai vv. 29-31). L’adozione di un dettato continuo su più piani è però minoritaria in Caproni che tende ad adeguare sintattica- mente, e spesso anche prosodicamente, la testa, al verso precedente, la coda a quello successivo. L’interpretazione non unitaria o addirittura frammentata del verso, con elementi che dividono in modo incontrovertibile la prima parte dalla seconda sempre in termini prosodici (come endecasillabi introversali), e/o sintattico-retorici (presenza di pause forti, termine di sequenze, ecc.), e/o tramite la messa in rilievo di un legame fonico tra la testa e la coda di un altro verso, è riscontrabile in più autori, come ad esempio nel Sereni di *La pietà ingiusta*, dove il passaggio al discorso riportato in francese che apre il

componimento («Mi prendono da parte, mi catechizzano: | il faut / faire attention, vous savez», vv. 1-2) è sottolineato dal gradino e si conclude, qualche verso più avanti, con aposiopesi e ritorno all’italiano, marcato ulteriormente dall’avverbio deittico («quoique pas allemand... | Ecco in cosa erano»). Oppure nell’inciso tra due discorsi diretti delimitato da due versi a gradino in *Una visita in fabbrica* (v. 62 al 66); o ancora in alcuni versi lunghi o lunghissimi di Cucchi dove il gradino taglia in modo incontrovertibile dei blocchi, altrimenti non percepibili come versi, in strutture regolari, come in *Libretto personale III*: «fuori dalla cappella sul porticato opposto [14 = 7 + 7] / le ceste coi famigli: | di qui col pane, le brioches; di là [18 = 7 + 11] col cioccolato, le marmellatine [11]».

Tornando a Caproni, un caso particolarmente marcato perché se ne ricava un’inattesa regolarità ritmica (endecasillabi di 3 e 6) è *Il vecchio zingaro*, dove la prima strofa come la quarta sono formate da un endecasillabo composto da un verso più la testa di un gradino («Non è stato scacciato / da nessuno [...]») e «Poi, anche lui s’è eclissato / a passo a passo [...]»), la seconda strofa si chiude con un verso più una testa che formano un endecasillabo («si è seduto in disparte / su un pietrone [...]»), e parallelamente compongono un endecasillabo la coda del gradino con cui inizia la terza strofa e il verso successivo («[...] ha lasciato / che tutti i carrozzoni»).

Al netto di tali rilievi, come si possono considerare gli incontri vocalici come quelli a cavallo del passaggio strofico nel verso 12 di *Parata* «li avvicino. || Io?», o quello sdruciolato + nesso discendente, che di norma genera raramente dialefe,³ del verso 19 de *L’ultimo borgo* «inattendibili. || Ora». Tali dubbi inglobano al loro interno un problema di ordine generale: se a questa altezza orientare, come si domanda Piasentini 2026, «la scansione di alcune giunture verso una lingua naturale oppure verso la convenzione poetica, trainata dalla sinalefe». La proposta è di privilegiare la dialefe nei casi dove tale possibilità emerge *in primis* per ragioni ritmico-fonetiche e operare sinalefe laddove la doppia possibilità di scansione è motivata solo da ragioni logico-sintattiche. Forse, tornando a noi, essendoci ragioni oltre che ritmico-fonetiche anche visivo-iconiche, l’interrogativo potrebbe coinvolgere anche circostanze del tutto pacifiche qualora si presentassero in una stesura lineare, come tra parola che termina in atona o tonica + trisillabo piano, ossia la tipologia più frequente in Caproni. Se è vero infatti che di norma la punteggiatura o la cesura non inficiano sulla sinalefe che non comporta «la soppressione nella pronuncia delle due vocali coinvolte» (Menichetti 1993, p. 172), per i testi in metrica libera dove il materiale linguistico è disposto sulla pagina in modo non convenzionale si può ipotizzare una scansione che assecondi le pause imposte all’occhio al pari, o quasi, di un a capo – nel nostro

3. Beltrami 1991, p. 175.

caso anche in ragione della messa in rilievo del «rapporto coessenziale con il vuoto, esibito anche attraverso lo spazio della pagina» che è il corrispettivo grafico-fonico dell'«ontologia negativa caproniana».⁴

Ad ogni modo, anche limitandoci all'interpretazione convenzionale non è detto che essa si accordi sempre con quella del poeta. In tal senso esemplari sono alcune glosse di Caproni tese a chiarire le proprie scelte prosodiche in direzione divergente rispetto alla lettura tradizionale. La documentazione a tal proposito, riportata nell'apparato critico del *Meridiano* e citata anche da Piasentini, si colloca ad altezze cronologiche diverse e interessa testi e circostanze eterogenee. Ne è un esempio significativo il foglietto che accompagna la copia inviata a Mengaldo del terzo *Appunto*, dov'è proposta una scansione con tanto di spartito che mette in rilievo la dialefe. Il testo presenta anche un appunto al margine: «Vuoi ridere? È un mio tentativo di giusta scansione. Tutti leggono: Songiàoltrelamòrte, invece di Songiàdl-trela/mòrte».⁵ La dialefe, qui e in altri casi, «normalizza» il verso, rendendolo un settenario o un endecasillabo. Ecco allora che si aggiunge un altro anello alla catena delle questioni. Siamo abituati a pensare alla prosodia versale come semi-oggettiva, a fronte della sua osservazione in testi metricamente chiusi e unicamente scritti. In un repertorio che ricalca questo approccio al testo poetico, in che misura possono essere considerate o, al contrario, fino a che punto possono essere ignorate, annotazioni come questa, o letture d'autore registrate e fruibili? Anche qui opteremo per una scelta il più possibile orientata al lettore e quindi a un ipotetico standard che non tiene in considerazione le volontà autoriali, anche quando dichiaratamente espresse, ma qualche incertezza rimane.

Cercando di tirare le fila: la vocazione sistematica dello strumento lo rende poco duttile, incapace di ridefinire i propri parametri in base all'oggetto di studio. Dovendo offrire dei dati comparabili, si sono definite delle condotte comuni che assicurino che al variare dell'autore e/o del compilatore, lo stesso fenomeno sia schedato allo stesso modo. Chiaramente quanto detto ammette delle eccezioni che dipendono dal prendere atto che il contesto può orientare la promozione di una sede di norma atona a tonica in base al riscontro, ad esempio, di un'inerzia ritmica verticale. Il tentativo di offrire una panoramica ad uso comparativo e statistico, tenendo a mente che il lavoro interpretativo è a carico di chi esegue la ricerca, ci fa propendere per la scelta di fornire un dato il più possibile oggettivo e privo di interferenze.

In sintesi quindi, per quanto concerne il trattamento dei versi a gradino, si è stabilito che: lo stacco grafico tra una parte e l'altra del verso, al di là della profondità e intensità del salto (cioè della distanza in lunghezza e in altezza

4. Barbisan 2020, p. 231 e 233.

5. Caproni 1998, p. 1701.

tra le due parti), trova una sua corrispondenza in una pausa che divide il verso in due o più parti e spinge a darne, soprattutto nei casi in cui le parti scomposte potrebbero essere cercate singolarmente (es. 7 + 7), anche la scansione come verso doppio. Nonostante ciò non si considera traducibile ritmicamente il fenomeno grafico di separazione e messa in rilievo di un segmento di verso, anche qualora segni un passaggio strofico, e/o in presenza di una compattezza prosodica intraversale tra la coda di un verso e la testa del successivo, e/o di cesura sintattica forte o altre strategie di messa in rilievo dello stacco come la conclusione o l'inizio di un discorso diretto, ecc. Specifichiamo che lo strumento permette di dare doppie possibilità di scansione, ma nell'ottica di evitare una proliferazione a danno della consultabilità, questa opzione è stata circoscritta ai soli casi in cui l'ambiguità ci è sembrata insolubile. Infine, laddove si potrebbe essere già in dubbio tra le due possibilità, il gradino, soprattutto quando strofico, potrebbe fare da ago della bilancia, che ci farebbe pretendere, ad esempio, per la diafesi tra *scesi* e *uno*, nel contesto ottonario dei vv. 1-2 di *Determinazione* «Non è arrivato nessuno / Tutti sono scesi. | Uno / (l'ultimo) s'è soffermato».

Riferimenti bibliografici

- Barbisan 2020 = Elisa B., *Spazi stilistici. Stacco grafico e mise en page nella poesia italiana del secondo Novecento*, «Stilistica e metrica italiana», XX (2020), pp. 211-46.
 Barbisan 2024 = Elisa B., *Spazio grafico e stile. Un'indagine attraverso la poesia italiana del secondo Novecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova e Sorbonne Université.
 Beltrami 1991 = Pietro Giovanni B., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino.
 Caproni 1975 = Giorgio C., *Il muro della terra*, Milano, Garzanti.
 Caproni 1982 = Giorgio C., *Il franco cacciatore*, Milano, Garzanti.
 Caproni 1998 = Giorgio C., *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, con prefazione di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori.
 Cucchi 1976 = Maurizio C., *Il disperso*, Milano, Mondadori.
 Giovannetti, Lavezzi 2010 = Paolo G., Gianfranca L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
 Giudici 1965 = Giovanni G., *La vita in versi*, Milano, Mondadori.
 Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
 Serení 1965 = Vittorio S., *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi.
 Sereni 1981 = Vittorio S., *Stella variabile*, Milano, Garzanti.
 Zucco 1999 = Rodolfo Z., *Versi "a gradino" nel primo Caproni*, «Istmi», 5-6 (1999), pp. 125-52, poi in Id., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013, pp. 27-58.

Sulle rime imperfette

RICCARDO VANIN
Università degli Studi di Udine

o.

Elaborare un sistema di valutazione del grado di imperfezione delle cosiddette ‘rime imperfette’ significa anche cercare di stabilire una possibilità di discriminare tra una rima che, pur imperfetta, sia l’esito di una *volontà* da parte del poeta di rimare e una rima che invece possa essere ritenuta difficilmente percepibile come tale o casuale.

Darò solo qualcuno al metodo che ho elaborato per i casi più tipici di rima piana seguendo un criterio principalmente di tipo fonetico e fonologico.

L’analisi è stata condotta su alcune migliaia di serie rimiche¹ che ho selezionato da testi di diversa natura in cui vi fosse una indubitabile *volontà di fare rima*: insomma, a metrica più o meno vincolata.

Se la definizione canonica di rima è ‘identità di suoni tra due parole a partire dalla vocale tonica’, possiamo considerare, come segmento da esaminare per il confronto tra due parole in rima imperfetta, il modello più semplice, così composto: vocale tonica + segmento consonantico + vocale atona finale. A partire da questo modello ho confrontato tra loro rimanti: 1) differenti nella vocale tonica, ma identici nella porzione post-tonica (*Caronte* : *volante* – Raboni); 2) differenti nella vocale atona, ma identici nella tonica e nel segmento intervocalico (*trasporta* : *morte* – Montale); 3) differenti nel segmento intervocalico, ma identici nelle vocali tonica e atona (*maligno* : *puntiglio* – Pasolini).

1. Consonanza ricca

L’analisi ha prodotto dei dati contraddittori qualora venga mantenuta la distinzione tra vocali medio-alte e medio-basse (/e/ /ɛ/, /o/ /ɔ/). Ciò induce a ipotizzare che tale distinzione abbia scarsa rilevanza nell’economia delle rime

1. I poeti coinvolti – in misure diverse – sono Montale, Solmi, Quasimodo, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni, Luzi, Orelli, Zanzotto, Pasolini, Giudici e Raboni.

<riccardo.vanin@uniud.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. 243-250

imperfette – come da rima tradizionale, insomma. I dati diventano invece più coerenti nel momento in cui consideriamo grave e acuta come un'unica vocale.²

È possibile subito notare come la vocale bassa e centrale /a/ sia quella maggiormente coinvolta in questo genere di permutazione. Immaginando il triangolo vocalico, si può notare la sua posizione mediana lungo l'asse di anteriorità-posteriorità, il quale potrebbe essere dunque più rilevante, nella percezione della differenza tra due vocali, rispetto all'asse dell'altezza. Non è forse un caso che la /e/ preferisca trasformarsi in /a/ piuttosto che in /o/. Analogamente la /u/ preferisce essere associata alla /o/ piuttosto che alla /i/.

Le permutazioni /i/ - /o ɔ/ e /e ε/ - /u/, coinvolgendo tanto l'asse dell'altezza quanto – soprattutto – quello di anteriorità-posteriorità, sono sentite come negativamente impattanti sulla qualità della rima.

Negativamente impattante è anche la permutazione /a/ - /u/, assai distanti tra loro nel triangolo vocalico. La simmetrica permutazione /a/ - /i/, con i suoi 11 casi, tuttavia, sembra essere tutt'altro che sottorappresentata.

2. Rima imperfetta all'atona

I dati riguardanti le permutazioni vocaliche diventano ancor più coerenti se si sovrappongono a quelle della tonica le sostituzioni della vocale atona finale.³

Tabella 1.

	<i>in posizione tonica</i>	<i>in posizione atona</i>
A-E	-4	-2
A-I	-6	-3
A-O	-4	-2
A-U	-6	
E-I	-4	-2
E-O	-5	-2,5
E-U	-6	
I-O	-6	-3
I-U	-5	
O-U	-4	

2. Questi i numeri delle occorrenze delle permutazioni tra vocali toniche (in ordine di frequenza): 1) /a/ - /e ε/ = 18; 2) /a/ - /o ɔ/ = 14; 3) /a/ - /i/ = 11; 4) /e ε/ - /i/, /e ε/ - /o ɔ/ = 9; 6) /o ɔ/ - /u/ = 8; 7) /i/ - /u/ = 6; 8) /e ε/ - /u/ = 5; 9) /a/ - /u/ = 4; 10) /i/ - /o ɔ/ = 3.

3. Riporto le occorrenze delle permutazioni della vocale atona, sempre in ordine di frequenza: 1) /a/ - /o/ = 76; 2) /e/ - /i/ = 69; 3) /a/ - /e/ = 66; 4) /e/ - /o/ = 63; 5) /i/ - /o/ = 49; 6) /a/ - /i/ = 22.

Qui si nota che la permutazione di gran lunga meno frequente è quella tra /a/ e /i/, separate dalla maggior distanza possibile all'interno del triangolo. Analogamente il secondo valore più basso è quello dato dallo scambio tra /i/ e /o/. La vocale maggiormente coinvolta, per la sua posizione mediana nel vocalismo atono-finale (che esclude la /u/), è questa volta /e/; e tra le permutazioni che la coinvolgono, la distribuzione è peraltro molto bilanciata. Anche in questo frangente si nota come la condivisione dell'altezza sia un fattore meno importante per la buona riuscita dell'armonia vocalica rispetto a quanto non lo sia invece la vicinanza nell'asse anteriorità-posteriorità. Le tre permutazioni più frequenti coinvolgono infatti suoni vocalici adiacenti nell'asse anteriorità-posteriorità: /a/ - /o/, /e/ - /i/, /a/ - /e/.

Conseguenzialmente a quanto appena notato, e volendo attribuire un valore numerico all'imperfezione vocalica, tonica e atona, propongo i valori consultabili nella tabella.

3. Assonanza

Valutiamo ora il segmento intervocalico della rima nei casi di sostituzione di un suono consonantico (uno e uno solo) con un altro (uno e uno solo), con mantenimento della stessa quantità.

Qualsiasi manuale di linguistica classifica i suoni consonantici in tre macro-categorie basate su: luogo di articolazione; modo di articolazione; sonoro vs. sordo. Ci si potrebbe pertanto aspettare che due suoni diversi che facciano sentire il meno possibile l'imperfezione della rima, si distinguano per uno solo di questi tre tratti. E invece già in posizioni alte di frequenza⁴ vediamo diverse permutazioni che coinvolgono due tratti su tre: /r/ - /t/ (modo e sonorità), /n/ - /v/ (luogo e modo), /r/ - /v/ (luogo e modo). E in una posizione discretamente alta abbiamo (con 6 occorrenze) le permutazioni /ʃ/ - /r/ e /t/ - /v/, che coinvolgono tutti e tre i tratti di luogo, modo e sonorità. Bisogna ragionare in un altro modo.

I tratti di luogo, modo e sonorità non hanno lo stesso peso. L'opposizione sordo/sonoro ha una frequenza ridotta nella casistica presa in esame: ciò suggerisce che il poeta che produce una rima imperfetta preferisce mantenere inalterato il tratto di sonorità. Decisamente più frequenti (e quindi sentiti come meno impattanti sulla qualità della rima) sono invece i mutamenti di luogo e – soprattutto – di modo. Si può quindi suggerire, in prima

4. Queste le permutazioni consonantiche rilevate (trascrivo solo le più frequenti): 1) /l/ - /r/ = 139; 2) /m/ - /n/ = 51; 3) /k/ - /t/ = 37; 4) /n/ - /r/ = 24; 5) /d/ - /r/ = 14; 6) /ʃ/ - /t/ = 12; 7) /r/ - /t/, /n/ - /v/, /r/ - /v/ = 11; 10) /d/ - /v/, /ʃ/ - /s/ = 9; 12) /n/ - /t/, /d/ - /t/, /l/ - /n/ = 8; 15) /p/ - /t/, /s/ - /t/ = 7; 17) /ʃ/ - /r/, /t/ - /v/, /m/ - /r/, /t/ - /s/, /r/ - /z/ = 6; 22) /l/ - /t/, /n/ - /z/ = 5; 24) /dʒ/ - /t/, /j/ - /r/, /d/ - /l/, /m/ - /v/, /z/ - /t/ = 4; ecc.

approssimazione, che il poeta preferisca sacrificare (in quest'ordine): il modo di articolazione, il luogo di articolazione e solo infine la sonorità.

L'analisi ha dimostrato come lo spostamento del luogo di articolazione sia tanto determinante che non ci si può limitare a constatare la presenza di tale spostamento, ma si deve valutarne anche l'entità. Appare evidente che i poeti preferiscono sostituire un suono consonantico con un altro che sia articolato il più vicino possibile al primo lungo l'asse che congiunge l'anteriorità massima dei suoni bilabiali – attraverso i suoni labio-dentali, alveolari, post-alveolari e palatali – alla massima posteriorità dei suoni velari.

Per quanto riguarda la sonorità, si è già detto che solo raramente il poeta si concede un'assonanza che coinvolga una consonante sonora e una sorda. Saremmo portati a credere che non esistano fonemi consonantici più simili tra loro di quelli che si oppongono soltanto per il tratto sonoro/sordo. Eppure, con due fonemi con alta – se non altissima – frequenza assoluta, l'opposizione tra /d/ e /t/ (con 8 occorrenze) è relativamente poco praticata, e quindi sentita come abbastanza impattante sulla qualità della rima. E per trovare, scorrendo la classifica delle frequenze, un'altra permutazione che coinvolga solo l'opposizione sorda vs. sonora, dobbiamo arrivare a /b/ - /d/ e /k/ - /g/, con solo 2 occorrenze.

Le campionesse indiscusse sono le permutazioni /l/ - /r/ e /m/ - /n/, che sono quattro suoni detti *sonoranti*. Un fonema è sonorante quando prevede una «restrizione scarsa»⁵ del canale fonatorio (restrizione che è connaturata a tutti i suoni consonantici). Questa restrizione più scarsa avvicina le consonanti sonoranti alle vocali, che sono prive di ostruzione: insomma, le consonanti sonoranti (liquide, nasali e approssimanti) sono più sonore delle consonanti *ostruenti* (non-sonoranti). Nelle posizioni alte della classifica delle frequenze troviamo altre due permutazioni tra sonoranti, /n/ - /r/ e /l/ - /n/: è dunque probabile che la condivisione del tratto *sonorante* tra due suoni consonantici implicati in un'assonanza indebolisca molto la percezione dell'imperfezione rimica. Insomma, la sonorità ha un peso importantissimo nelle permutazioni consonantiche.

Le sonoranti sono molto affini tra loro proprio perché hanno una intensità (o forza) di emissione superiore alle altre consonanti – anche sonore – che le avvicina alle vocali. Le sonoranti si discostano dunque di non poco da quello che Jakobson definisce «l'optimum non-vocalico»⁶ (consonantico), che consiste in un massimo di ostruzione del canale fonatorio e in una drastica riduzione del grado di sonorità (di forza e intensità). Il grado di sonorità delle consonanti è stato classificato e ordinato secondo il loro modo di articolazione nella cosiddetta *scala di sonorità*: tra le ostruenti, le consonanti occlusive (con il massimo di ostruzione) sono le meno intense, seguite dalle affricate e,

5. Nespor, Bafile 2008, p. 34.

6. Jakobson 1966, p. 116.

infine, dalle fricative. Mentre, tra le sonoranti, a costituire il limite estremo delle consonanti più intense (più vicine alle vocali) sono le vibranti e – chiaramente – le approssimanti.⁷

Combinando questa scala di sonorità con la necessità di distinguere nettamente tra suoni sordi, sonori (non sonoranti) e sonoranti,⁸ si ottiene una scala di sonorità, più utile e conforme ai risultati di questa analisi, di questo tipo: 1) occlusive sordi; 2) affricate sordi; 3) fricative sordi; 4) occlusive sonore; 5) affricate sonore; 6) fricative sonore; 7-8) laterali e nasalì; 9) vibrante; 10) approssimanti. Dopo quello di anteriorità-posteriorità, che concerne il luogo di articolazione, abbiamo quindi un secondo asse gerarchico che consideri congiuntamente il modo di articolazione e l'opposizione sordo-sonoro delle consonanti.

Ho quindi elaborato due diversi sistemi per verificare l'affinità o la diversità tra due suoni consonantici.

4. *Modello topologico*

Il primo costruisce una topologia delle consonanti basandosi sui due assi sopra descritti. A questo scopo ho approntato questa tabella dei fonemi, in cui più sono distanti due suoni tra loro, maggiore è la probabilità che un poeta che *vuole* alludere alla rima li consideri decisamente poco intercambiabili. Viceversa, maggiore è la loro vicinanza, più sensibile sarà la loro affinità. Si noterà che, pur avendo riunito le liquide (laterali e vibrante), ho mantenuto invece la distinzione tra nasale e liquida perché il tratto di nasalità, nel segmento intervocalico, ha un impatto molto forte sulla qualità dell'assonanza. La nasale tende ad assuonare con un'altra nasale, mentre sembra non gradire di essere accostata a una consonante non-nasale.⁹ La scelta di mettere le

7. Vd. Nespor, Bafile 2008, p. 67; Albano Leoni, Maturi 2018, p. 73; Marotta, Vanelli 2021, p. 156.

8. Una scala di sonorità che divide i suoni sordi da quelli sonori e sonoranti è quella che, riprendendo le proposte prima di Jespersen e poi di Malmberg, si trova in Savoia 2014, p. 184.

9. Penso che questa solidarietà tra nasalì – e la conseguente incompatibilità con le non-nasali – sia dovuta al ruolo forte della nasale nel fenomeno di *coarticolazione*, per cui un determinato suono in una catena fonica influisce sulla pronuncia dei suoni adiacenti. La nasale ha infatti la non indifferente qualità di nasalizzare le vocali vicine (vd. Nespor, Bafile 2008, p. 29; Albano Leoni, Maturi 2018, p. 66): per questo motivo, in un'assonanza tra nasale e non-nasale, l'imperfezione consonantica si estenderebbe anche alle vocali adiacenti, che sarebbero nasalizzate in un caso e non nell'altro. La nasalizzazione delle vocali non sembra un fenomeno secondario se – come si è notato – la percezione il tratto distintivo [nasale] di un suono consonantico «è in gran parte affidata» proprio «alle vocali adiacenti», senza la cui nasalizzazione il suono [n] verrebbe percepito dall'ascoltatore come [d] (Albano Leoni, Maturi 2018, p. 155). Inoltre, il tratto [nasale] è intrinsecamente più distintivo di altri tratti, pur distintivi anch'essi, tanto che l'opposizione tra suoni orali e nasalì è una delle prime acquisizioni del linguaggio infantile ed è presente in quasi tutte le lingue del mondo (vd. Jakobson 1966, p. 111; Jakobson 1971, pp. 29 e 65).

nasali sotto le liquide corrisponde a questa volontà di isolare da tutte le altre consonanti.

Sulla base di questa *tabella dei fonemi* è abbastanza facile dare un valore all'imperfezione consonantica: se si deve confrontare un suono consonantico con un altro, basterà partire da uno dei due e raggiungere con spostamenti orizzontali e/o verticali, di casella in casella, l'altro fonema. Gli spostamenti a cavallo di linea tratteggiata accumulano un'imperfezione di -0,5, a cavallo di linea continua un'imperfezione di -1 e a cavallo di linea continua grossa di -1,5 per le linee verticali e di -2 per la linea orizzontale, che separa le sonoranti dalle ostruenti.

Tabella 2.

	bilabiale	labio-dentale	alveolare	post-alveolare	palatale	velare
occlusiva sorda	p		t			k
affricata sorda			s	tʃ		
fricativa sorda	f	s	ʃ			
occlusiva sonora	b		d			g
affricata sonora			ð	dʒ		
fricativa sonora		v	z			
liquida			l r		ʎ	
lasale	m		n		ɲ	
approssimante					j	w

5. Modello dei tratti distintivi.

Il secondo sistema di calcolo prevede invece di analizzare i tratti distintivi che distinguono i due fonemi da confrontare e può essere utile come verifica dei risultati ottenuti con il primo sistema.

Ho attribuito a tutti questi tratti distintivi un valore di divergenza sulla base della loro frequenza e rilevanza nell'opposizione tra i fonemi.

Ai tratti che con più frequenza distinguono i suoni consonantici coinvolti nelle assonanze si è attribuito un valore basso di imperfezione: di -0,5 e -1 a seconda del loro minore o maggiore impatto sulla qualità della rima. Mentre invece è stato attribuito un valore di -1,5 al tratto [nasale], per la forte incidenza cui si è accennato; di -2 al tratto [anteriore], che ha una forte

Tabella 3.

	vocalico	consonantico	sonorante	sonoro [-2,5]	anteriore [-2]	coronale [-0,5]	posteriore [-1]	continuo [-0,5]	stridente [-1]	sol. ritardata [-0,5]	nasale [-1,5]	laterale [-0,5]
p	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
b	-	+	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-
t	-	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-
d	-	+	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-
k	-	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
g	-	+	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-
ts	-	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	-
dz	-	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	-
ʃ	-	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-
ʒ	-	+	-	+	-	+	-	-	+	+	-	-
f	-	+	-	-	+	-	-	-	+	+	-	-
v	-	+	-	+	+	-	-	-	+	+	-	-
s	-	+	-	-	+	+	-	+	+	+	-	-
z	-	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	-
ʃ	-	+	-	-	-	+	-	+	+	-	-	-
l	-	+	+	+	+	+	-	-	+	-	+	+
ʎ	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-	+	+
r	-	+	+	+	+	+	-	-	+	+	-	-
m	-	+	+	+	+	+	-	-	-	-	+	-
n	-	+	+	+	+	+	-	-	-	-	+	-
p	-	+	+	+	+	-	-	-	-	-	+	-
j	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-	-	-
w	-	-	+	+	-	-	-	-	+	+	-	-

rilevanza, perché divide i fonemi sulla base dell'importantissimo parametro del luogo di articolazione;¹⁰ di -2,5 al tratto [sonoro], perché come si è già notato, quella tra consonante sonora e sorda rappresenta la differenza che più di ogni altra è evitata in sede di assonanza, e per questo ha il massimo valore di imperfezione.

Riferimenti bibliografici

- Albano Leoni, Maturi 2018 = Federico A.L., Pietro M., *Manuale di fonetica*, Roma, Carocci.
- Jakobson 1966 = Roman J., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, traduzione di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli.
- Jakobson 1971 = Roman J., *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, traduzione di L. Lonzi, Torino, Einaudi.
- Marotta, Vanelli 2021 = Giovanna M., Laura V., *Fonologia e prosodia dell'italiano*, Roma, Carocci.
- Nespor, Bafile 2008 = Marina N., Laura B., *I suoni del linguaggio*, Bologna, il Mulino.
- Savoia 2014 = Leonardo M. S., *Introduzione alla fonetica e alla fonologia*, Bologna, Zanichelli.

¹⁰ Sono anteriori i suoni bilabiali, labiodentali e alveolare; non-anteriori i suoni post-alveolari, palatali e velari. Suggerisco comunque un minimo di cautela nelle permutazioni tra le zone adiacenti la soglia di anteriorità (ovvero tra consonanti alveolari e post-alveolari).

Indice dei manoscritti e dei materiali d'archivio

MILANO

Archivio privato della famiglia Sereni

- I.21-23 (ora SER QU 0021-23), Quaderni W₁, W₂, W₃ (relativi a *Un lungo sonno*), 73-74, 76, 79n
- II.82 (ora SER PO 0141; piano generale per una ristampa di tutte le poesie), 74
- III.8 (ora SER BO 0014), SU^a (dossier preparatorio de *Gli strumenti umani*), 73

Biblioteca Ambrosiana

- Buzzi 34 (*Romanze in Re minore*), 3n

PAVIA

Centro Manoscritti

Fondo Sereni

- 21 (prima redazione aut. di *Comunicazione interrotta*), 73, 74n
- 17 (prima redazione aut. di *Mille Miglia*), 79n
- 18 (seconda redazione aut. di *Mille Miglia*), 79n
- 41 (due redazioni di *Le sei del mattino*), 78-79

Indice dei nomi

- Adorno, Theodor W., ix, 158n
Afribo, Andrea, x e n, xii, 111, 116n, 122, 125, 146n, 159, 203n, 207
Agamben, Giorgio, 8on, 86, 179
Aganor Pompili, Vittoria, 39
Agliozzo, Andrea, 29n, 31, 192n, 207
Albano Leoni, Federico, 247n, 250
Albonico, Simone, viii, xii, 67, 70,
Alfano, Giancarlo, xii, 32
Alighieri, Dante, 70, 89
Altomonte, Antonio, 86n
Anda, Géza, 87
Anedda, Antonella, 113-14
Annino, Cristina, 117-18
Antonelli, Giuseppe, 142
Aprile, Francesco, 14, 31
Ariosto, Ludovico, 164
Arminio, Franco, 144-48 e nn, 151n, 153, 154n, 157 e n, 159 e n
Asor Rosa, Alberto, 32
Auden, Wystan Hugh, 35
Bacchelli, Riccardo, 11 e n, 31
Bafile, Laura, 246n, 247n, 250
Balestrini, Nanni, 116
Barbieri, Daniele, 129n, 134, 140, 154-56 e nn, 159
Baudelaire, Charles, 22, 130-31nn
Belgradi, Davide, 219, 222n, 228
Belli, Giuseppe Gioacchino, 197n, 209
Belloli, Carlo, 13, 31
Bello Minciachchi, Cecilia 96n
Beltrami, Pietro Giovanni, 66 e n, 99n, 100n, 108, 230n, 234
Benelli, Sam, 38, 39
Bertelli, Diego, 31
Bertolucci, Attilio, ix, 58n, 191, 201, 203, 204, 205n, 207, 209, 243n
Besomi, Ottavio, 141
Betocchi, Carlo, 87 e n, 88, 89
Boero, Matteo, 78n, 92
Boine, Giovanni, 13 e n, 31
Bolter, Jay David, 1, 31, 144n, 159
Bordini, Carlo, 136, 138, 139 e n, 140
Borrelli, Giovanni, 4in
Bortolotti, Gherardo, 24 e n, 30
Bozzola, Sergio, 8n, 31
Bourdieu, Pierre, 158n
Brailowskij, Alexander, 87
Bre, Silvia, 115-16 e n
Brecht, Bertolt, 203, 209
Buffoni, Franco, 162
Bugiani, Roberto, 191n, 207
Bukowski, Charles, 151, 154
Buzzi, Paolo, 3 e n, 11, 39n, 42-43, 46-48
Cacciatore, Edoardo, 5, 95-107, 108, 218, 232, 233, 233n, 234
Caggiula, Cristiano, 14, 31
Canali, Luca, 204
Canudo, Ricciotto, 6, 31
Capasso, Aldo, 194
Caprioli, Ettore, 32
Caproni, Giorgio, xi, 69-94, 95n, 108, 231n, 176, 192, 194 e n, 195 e n, 196, 198 e n, 202 e n, 206 e n, 207, 208, 209, 234, 235-41, 243n
Capuana, Luigi, 5 e n, 31, 38
Caputo, Francesca, 209
Carbognin, Francesco, 33
Cardarelli, Vincenzo, 206
Cardilli, Lorenzo, 144n, 146n, 153n, 158n, 159
Carducci, Giosuè, vii, 33, 38, 42, 91
Carlucci, Lorenzo, 119-20
Carmina, Claudia, xii
Carpita, Chiara, 33
Carrai, Stefano, 77 e n, 92
Castiglione, Davide, 117n, 125, 153n, 160
Catalano, Guido, 144, 150-54 e nn, 156-57, 159 e n, 160
Cattafi, Bartolo, 20 e n, 31
Cattaneo, Michel, 73n, 77n, 92

- Cavacchioli, Enrico, 40
 Cavalcanti, Guido, 91
 Cavallin, Ilaria, 100n, 108, 219
 Cavani, Guido, 194n
 Cecchi, Emilio, 199n
 Celati, Gianni, 154n
 Cesareo, Giovanni Alfredo, 39
 Charry Roje, Rebecca, 143n, 160
 Chopin, Frédéric, 87, 89 e n
 Cinti, Decio, 39n
 Colautti, Arturo, 39
 Colli, Barbara, 93
 Colosi, Eugenio, 5 e n, 31
 Colussi, Davide, 89n, 92, 140n, 141
 Contini, Gianfranco, 36, 49
 Coppo, Elena, 6n, 31
 Corazzini, Sergio, 37
 Cortellessa, Andrea, 96n, 109, 181, 209
 Costa, Corrado, 127, 130n, 133, 136, 140, 141
 Cucchi, Maurizio, 222n, 228, 239
 Culler, Jonathan, 154, 160
 Cummings, Edward Estlin, 176
- Dal Bianco, Stefano, 99n, 109, 111, 114-15 e nn, 117, 125, 128n, 161-74
 Dalla, Lucio, 154n
 Damiani, Claudio, 116n
 D'Annunzio, Gabriele, vii, 33, 38, 41-42, 119n
 De Caprio, Chiara, 140n, 141
 De Amicis, Edmondo, 39
 De Angelis, Milo, 22 e n, 31, 116 e n, 122-23
 Dei, Adele, 33, 89n, 90n, 92, 93, 108
 De March, Silvia, 33
 De Maria, Federico, 42-48
 De Palma, Emilia (Mima), 87
 De Rosa, Francesco, 130n, 141
 Derrida, Jacques, 176n, 183
 De Signoribus, Eugenio, 233n, 234
 Donnarumma, Raffaele, vii, ixn, xii, 29, 31
 Dorfles, Gillo, 14, 16, 31
- Eco, Umberto, 230n, 231n, 234
 Eliot, Thomas Stearns, 30, 205
 Elwert, Wilhelm Theodor, 8, 31
 Erba, Luciano, 217, 233n, 234
 Esposito, Edoardo, viii e n, xiii, 92
 Evan, Gio (Giovanni Giancaspro), 144, 147-48 e nn, 151n, 157, 159n, 160
- Faber, Andrew (Andrea Zorretta), 144, 147-148 e nn, 151n, 153-154, 159n, 160
 Fatini, Enrico, ix e n, xiii
 Farrokhzad, Forugh, 154n
- Fautrier, Jean, 203
 Favriaud, Michel, 175n, 184, 187
 Ferrari, Angela, 149n, 160
 Ficara, Giorgio, 92
 Fiordaliso (Marina Fiordaliso), 154n
 Fioroni, Georgia, 92
 Flora, Francesco, 199 e n, 200 e n, 202n, 208
 Folli, Anna, 141
 Fortini, Franco, x, xi, ii, 15, 16n, 19, 29, 31, 32, 58n, 78, 79n, 88, 154n, 162, 167, 191 e n, 192 e n, 193 e n, 194, 195, 198 e n, 199, 201 e n, 204 e n, 206 e n, 207, 208, 214, 216, 220, 231n, 233n, 234
 Foscolo, Ugo, 197n
 Frasca, Gabriele, 20, 21 e n, 32, 218
 Frost, Robert, 168
 Fusco, Florinda, 96 e n, 99n, 109, 183
- Galavotti, Jacopo, 127n, 130n, 135n, 141
 Gasparov, Michail, 29, 32
 Gatto, Alfonso, 154n
 Genet, Jean, 84
 Genetelli, Christian, 72n, 75n, 76n, 92
 Genette, Gérard, 176
 Gezzi, Massimo, 112-13, 195n, 208
 Ghidinelli, Stefano, 51n, 66, 80n, 92, 144n, 146n, 153n, 158n, 159
 Gianella, Giulia, 141
 Giovanardi, Stefano, 91n
 Giovannetti, Paolo, vii, viii, ix, xiii, 2n, 21, 32, 33, 58n, 67, 96, 109, 119n, 120n, 125, 147n, 152n, 160, 181n, 215, 220, 221n, 222n, 228
 Giovannuzzi, Stefano, 33
 Giovenale, Marco, 118-19
 Girardi, Antonio, 76n, 77n, 78 e n, 79 e n, 80 e n, 89n, 91, 92
 Giudici, Giovanni, 186, 191, 193n, 199n, 202, 208, 221-28, 232, 233n, 234, 236, 238, 243n
 Giuliani, Alfredo, 16, 32, 96 e n, 109, 191, 193, 195, 199 e n, 200 e n, 201 e n, 202 e n, 203 e n, 208, 209
 Giusti, Simone, 10, 32, 175
 Gorni, Guglielmo, 70 e n
 Govoni, Corrado, viii, 7 e n, 8, 9 e n, 32, 38, 42
 Gozzano, Guido, 88, 37
 Graf, Arturo, 39
 Grignani, Maria Antonietta, 32
 Grosser, Jacopo, 111, 125
 Grusin, Richard, 1, 31
 Guatteri, Mariangela, 23 e n, 32
 Guglielmi, Giuseppe, 201
 Gutenberg, Johannes, 1

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, ix, 158n
 Hikmet, Nazim, 154
 Hölderlin, Friedrich, 164, 165, 166
 Huyssen, Andreas, 2, 32
- Inglese, Andrea, 33, 96 e n, 109, 112
 Insana, Jolanda, 132, 134, 136, 140, 141, 208
 Isella, Dante, 33, 73n, 74n, 75n, 79nn, 93
 Italiano, Federico, 162
- Jakobson, Roman, 246 e n, 247n, 250
 Jannaccone, Pasquale, 5, 32
 Jemma, Salvatore, 96 e n, 109
 Jenny, Laurent, 10, 32, 178
 Jespersen, Otto, 247n
 Jolanda (pseudonimo di Maria Majocchi), 31
 Juri, Amelia, viii, xii, 67
- Kahn, Gustave, 41, 46
 Kanisza, Gaetano, 180
 Kaur, Rupi, 150, 154
 Kittler, Friedrich Adolph, 1, 32
 Koselleck, Reinhart, 2
 Krauss, Rosalind, ix e n, xiii
- Lavezzi, Gianfranca, viii, xiii, 96 e n, 109, 119n, 120n, 125, 147n, 160, 181n, 215, 220, 221-222nn, 228
- Leiser, Ruth, 204
- Lenzini, Luca, 31, 32, 208
- Leopardi, Giacomo, viii, 3, 4, 8n, 11, 13, 22, 79n, 116, 162, 164
- Livingston, David, 23
- Lombardo, Fabrizio, 109
- Locarini, Giulia, 152n, 160
- Lorenzini, Niva, 33
- Loreto, Antonio, 33
- Lucarini, Paola, 86n
- Lucini, Gian Pietro, 39, 41, 43
- Luzi, Mario, 51-67, 112, 176, 181-83, 185, 191, 193 e n, 195, 197 e n, 199n, 201, 205 e n, 206 e n, 207, 208, 215, 243n
- Maccari, Paolo, 33, 112
- Magrelli, Valerio, 116n
- Magro, Fabio, viii, 58n, 67, 72n, 93, 219
- Majorino, Giancarlo, 95-109
- Malinconico, Alfonso, 125
- Mallarmé, Stéphane, 6, 178, 182, 183n, 184, 206
- Malmborg, Bertil, 247n
- Manfrina, Giulia, 78 e n, 93
- Manganelli, Massimiliano, 96n
- Mari, Michele, 154
- Marin, Biagio, 196
- Marinelli, Alberto, 31
- Marinetti, Filippo Tommaso, 9, 38-41
- Marotta, Giovanna, 95n, 105n, 247n, 250
- Martini, Alessandro, 141
- Massini, Giuliana, 191, 209
- Matteoni, Francesca, 162
- Maturi, Pietro, 247n, 250
- Maurici, Andrea, 31
- Massia, Federica, 5n, 32
- Mazzoni, Guido, 112 e n, 125, 135, 137n, 138 e n, 141, 147n, 155n, 158n, 160
- McLuhan, Marshall, 1, 20, 32
- Mengaldo, Elisabetta, 204n, 209
- Mengaldo, Pier Vincenzo, vii e n, viii e n, xiii, 8n, 32, 76 e n, 79, 80n, 86, 93, 95n, 121, 125, 128n, 131n, 141, 158n, 160, 221n, 228
- Menichetti, Aldo, 99n, 100n, 101n, 109, 131, 141, 177, 200n, 209, 229n, 230n, 232n, 234
- Merini, Alda, 154
- Mesa, Giuliano, 96, 109
- Moccia, Sara, 219
- Montale, Eugenio, xi, 4, 14 e n, 32, 73, 77, 112 e n, 116, 162, 178, 202, 204n, 206, 208, 243 e n
- Montefoschi, Paola, 210
- Monti, Vincenzo, 13
- Morbiato, Giacomo, 58n, 67, 131-32nn, 135n, 139n, 141, 205n, 209
- Moschino, Ettore, 39
- Motolese, Matteo, 142
- Motta, Uberto, 72n, 93
- Munari, Bruno, 14
- Muzzioli, Francesco, 124, 125
- Natale, Massimo, 164, 167
- Negri, Ada, 41n
- Neera, 43n
- Neri, Giampiero, 22, 23n, 32
- Neruda, Pablo, 154
- Nespor, Marina, 95n, 109, 246n, 247n, 250
- Onofri, Arturo, 13
- Orazio, Quinto Flacco, 53
- Orelli, Giorgio, 203n, 216, 243
- Orsini, Giulio (pseudonimo di Domenico Gnoli), 8, 33
- Ortoleva, Peppino, 32
- Ortore, Michele, 117n, 125
- Orvieto, Angiolo, 39, 43
- Ossola, Carlo, 33
- Ostuni, Vincenzo, 123-24
- Ottонieri, Tommaso, 96n, 109

- Pagliarani, Elio, 21 e n, 32, 180, 216, 237
 Palazzeschi, Aldo, 38, 120
 Pallavicini, Paola, 32
 Palli Baroni, Gabriella, 33
 Paratore, Ettore, 204
 Parronchi, Alessandro, 73 e n
 Pascoli, Giovanni, VII-VIII, 38, 40, 42, 119n, 195n, 209
 Pasolini, Pier Paolo, 16, 32, 120n, 195n, 196 e n, 197, 243 e n
 Patrizi, Giorgio, 108-9
 Pavese, Cesare, 5, 120
 Pedrotta, Guido, 141
 Pelosi, Andrea, 78n, 93
 Penke, Niels, 143n, 145n, 149n, 155n, 160
 Penna, Sandro, 195n, 201, 209, 243n
 Peri, Lorenzo, 88 e n, 93
 Petrarca, Francesco, 164, 165, 170, 172
 Piasentini, Andrea, 19n, 32, 58n, 67, 77n, 78nn, 93, 105n, 109, 204n, 209
 Piccini, Daniele, 208
 Picconi, Gian Luca, 130 e n, 131, 141
 Pietropaoli, Antonio, 209
 Pinchera, Antonio, 1633, 187, 200n, 202n, 209
 Pistolesi, Giulio Aureliano, 145n, 160
 Pola, Marco, 195n, 210
 Policastro, Gilda, 116-17 e n, 145n, 147n, 155n, 160
 Pollock, Jackson, 203
 Ponti, Vitaliano, 38
 Porta, Antonio, 17 e n, 33, 134, 142, 187, 191, 196 e n, 199 e n, 200n, 209
 Portesine, Chiara, 141
 Pound, Ezra, 176
 Pozzi, Giovanni, 177, 178, 184n
 Praloran, Marco, 69, 99n, 214
 Prévert, Jacques, 154
 Puccini, Davide, 31
 Pugno, Laura, 121
 Pusterla, Fabio, 26 e n, 30, 33, 112, 116n, 162, 216
 Quasimodo, Salvatore, 243n
 Quiriconi, Giancarlo, 208
 Raboni, Giovanni, XI, 19, 112, 176n, 177, 191, 192 e n, 195, 196 e n, 197, 201, 202 e n, 203 e n, 204n, 207, 209, 210, 218, 219, 243 e n
 Raboni, Giulia, 93
 Ramat, Silvio, 80n
 Rebora, Clemente, IX, 12n, 13, 33, 193
 Reitani, Luigi, 164 e n, 166 e n
 Renello, Gian Paolo, 109
 Rimbaud, Artur, 38
 Risso, Erminio, 33
 Rivalta, Bruno, 191, 209
 Rizzante, Massimo, 109
 Roccatagliata-Ceccardi, Ceccardo, 39
 Roger, Thierry, 176n
 Rondoni, Davide, 208
 Rosselli, Amelia, 18, 19n, 28, 33, 130n, 183, 191, 197n, 209
 Ruwed, Nicolas, 132n, 142
 Saba, Umberto, 29, 76n, 79n, 206
 Sangirardi, Giuseppe, 130n, 141
 Sanguineti, Edoardo, 16, 17n, 33, 116, 191, 195 e n, 196, 201n, 203, 208, 209
 Sanseverino, Luca, VIII e n, 2, 33, 128n, 131n, 139n, 142
 Santagata, Marco, 165
 Santucci, Francesca, 141
 Savoia, Leonardo M., 247n, 250
 Sbarbaro, Camillo, 12 e n, 33, 193, 194 e n, 195, 207, 208
 Scaffai, Niccolò, VIII, XI e n, XIII, 72n, 76n, 93
 Scarpa, Raffaella, 120n, 126, 194n, 208
 Scotellarò, Rocco, 154n
 Sereni, Vittorio, 19 e n, 32, 33, 58n, 69-94, 105n, 112, 162, 191 e n, 203, 204 e n, 207, 208, 209, 216, 230n, 232, 233n, 234, 236, 238, 243n
 Sica, Gabriella, 32
 Siciliano, Enzo, 90n
 Simonetti, Gianluigi, X e n, XIII, 124n, 126, 145n, 160
 Siti, Walter, 15, 33, 146n, 160
 Shakespeare, William, xi
 Socrate, 92
 Soffici, Ardengo, 10 e n, 33
 Soldani, Arnaldo, 99n, 109, 146n, 160, 229 e n, 234
 Soleri, Giorgia, 144, 149-151 e nn, 153-54, 157, 159n, 160
 Solmi, Sergio, 243n
 Spignoli, Teresa, 13n, 33
 Staël, Nicolas de, 204
 Stevens, Wallace, 137
 Stravinskij, Igor, 91
 Surdich, Luigi, 80n, 208
 Szymborska, Wisława, 154
 Tandello, Emmanuela, 33
 Tasso, Torquato, 229 e n, 234
 Teresah, 39-40
 Testa, Enrico, 214
 Testa, Italo, 26, 28n, 33, 51n, 67, 119, 162
 Thovez, Enrico, 4 e n, 33

- Thomas, Dylan, 21
Tomasin, Lorenzo, 142
Tommaseo, Niccolò, 38
Tonani, Elisa, 175n
Tonelli, Natascia, 96n, 109
Tordi, Pietro, 88n
Tortora, Massimiliano, 31
Tröccoli, Giuseppe, 194
Trompeo, Pietro Paolo, 4, 33

Ungaretti, Giuseppe, 15 e n, 33, 154, 193 e n, 199n, 205n, 206, 210

Valduga, Patrizia, 195n, 196, 209
Valéry, Paul, 168
Vanelli, Laura, 95n, 105n, 247n, 250
Vanin, Riccardo, 219
Ventroni, Sara, 162
Verdino, Stefano, 51n, 52, 67, 183
Verga, Giovanni, 39
Verhaeren, Émile, 42
Versace, Stefano, 7n, 33
Villa, Carlo, 204, 209
Villa, Marco, 97n, 109, 132n, 142, 163, 164, 167
Villalta, Gian Mario, 121-22, 210
Viviani, Cesare, 26 e n, 33
Vojnović, Anamarija, 143n, 160
Volta, Stefano, 51n, 67

Warburg, Aby, 26
Whitman, Walt, 3, 5, 15, 21, 29, 30, 32
Winthrop-Young, Geoffrey, 32
Wutz, Michael, 32

Zaffarano, Michele, 25n, 30, 33
Zampa, Giorgio, 32
Zanette, Emilio, 40
Zannerio, Carlo, 194n, 207
Zanzotto, Andrea, 164, 165 e n, 166, 176, 191, 195n, 196, 197 e n, 202 e n, 210, 218, 237, 243n
Zublena, Paolo, 84 e n, 89n, 92, 93, 130n, 142
Zucco, Rodolfo, viin, 80, 93, 142, 143n, 186, 213, 219
Zulberti, Marco, 208
Zuliani, Luca, 81n, 84 e n, 85n, 87n, 91 e n, 93, 108, 134, 143n, 147n, 160

Indice dei fenomeni metrici, prosodici e stilistici

ACCENTI

77-78, 79n

- a. linguistico vd. anche prosodia: lingua, p. della a. metrico, 44-46, 147
- a. d'impulsione o oratorio, 46
- contracentri o scontri d'arsi, 115, 116n, 124
- densità a., 77, 115
- metrica accentuativa, vd. VERSO: v. accentuativo scansione, 57, 58, 60, 78, 237, 239-41, vd. anche VERSO: scansione e possibilità di s. criteri di s., 239

commento metrico, XI-XII, 69-94

- competenza (e coscienza) metrica, IX, XI, 35-49, 87-88, 95, 191-207
- enjambement*, vd. SINTASSI: inarcatura esecuzione (del testo in versi), 88, 151, 240; vd. anche VERSO: esecuzione del v.
- e. musicale, 88
- lettura ad alta voce (e mentale), 88, 239-40

FIGURE METRICHE E PROSODICHE

XI

- dialefe, 95, 98-100, 239-41
- dieresi, 98, 100
 - antietimologica, 99.
 - d'eccezione, 101
 - latinizzante, 98
- iato, 95, 101, 103, 105, 107
- incontro vocalico, 95-108
- nesso discendente, 101
- sinalefe, 95, 99-100, 105-6, 239

FORME METRICHE E GENERI

- X-XI, 80, 91
- atonali (forme metriche), 16
 - cola*/unità minime, 16
- ballata antica, 21
- canzone, 21, 97
 - libera leopardiana, 3, 8n, 39-40

canzonetta, XI, 80n

distico, 133

- d. elegiaco (carducciano), 39
- endecasillabo sciolto, 8n, 12, 30, 39
- forme chiuse, 91, 96-100, 111, 116n, 124
- isosillabismo vd. SCHEMA METRICO: configurazione strofica dei testi

metrica installativa (concettuale), 1, 3, 18, 25, 27, 30, 31

metrica libera, VIII, 95, 102, 111, 128n, 131, 134-35, 139, 192

metrica liberata, VIII, 128n, 131

metrica scalare, 134

neometricismo, VII, X, 20, 21, 31, 111, 120n, 124 e n

neo-neometricismo, 26, 27, 31

ottava, 196

periodicità, 94, 130-31, 133

polimetria vd. SCHEMA METRICO

polimetro, 39-40, 43

prosopopea, 80n

quartina, 39, 43, 80, 82, 85, 86, 89, 91, 196

ricorsività, 131

saffica (sistema saffico), 5

sestina o sestetto (strofe di 6 vv.), 39 (di endecasillabi ABCBCA)

sonetto, XI, 27, 28, 39, 96, 196-97

elisabettiano, XI, 96

stanza

unissonans, 97

terzina (strofe di 3 vv.), 39, 196

t. di ottonari scolti, 39

t. di novenari pascoliani, 39

v. isolato (in chiusa) vd. VERSO

Gestalttheorie, 180

Ghost of meter, 30

GRAFICA

72, 87, 97n, 106, 169-70, 175-89

a-capo, 179

- bianco tipografico, 235, 237
blanchissement, 184, 187
découpage, 129, 136, 137, 179
 iconotesto, 8, 10, 23, 24, 31
mise en page, 175-88, 235-41
 punteggiatura, 184
 rigo tipografico, 183
 spazialità grafica, 175-88
 tratteggio, 184
 unità grafico-linguistiche, 178, 180
- inarcatura, vd. SINTASSI: confini sintattici e versali
 innovazione metrica, 1
 interpunzione, 105-7
 ironia metrica, 80, 82, 83, 85, 89, 90-92, 107, 157
 istituti metrici, vii, xi, 69-70
 lettura a-lineare, 183-87
 metrica e macrotesto, xii, 69-94, 169
 connessioni intertestuali metriche, 71-74
 diacronia, xii, 71-79
 sincronia, xii, 78
- METRO E TESTO
 compensi (all'assenza della metrica), xii, 118, 127-42
 fenomeni retorico-discorsivi, vd. SINTASSI:
 sintassi-metro e f. r.-d.-
 formanti m., xii, 70, 134, 140
 funzione della metrica, 130n
 intenzione dell'autore, x, xi, 73, 88-89
 realizzazione dell'i., x, 89
 “misura del testo”, 70, 74-76, 85
 progettualità metrica, x, 70, 80
 prospettiva istituzionale *vs* individuale, 69-71
 “senso della forma”, 69-94
- MUSICA (MELODIA)
 dissonanza, 91
 titolo musicale, 82, 90-91
 scansione musicale
 dei versi, 39, 44-47, 87-89, 147n
 del testo, 91
 sistema tonale, 91
- naturalenza (linguistica), x
 neometricismo vd. FORME METRICHE E GENERI
- PROSODIA
 39, 44-47, 51-67, 80, 86, 87-88, 168, 98, 100, 132
 a-prosodia, 86
 competenza prosodica, 87-88
 lingua, p. della, 88, 95, 103
- p. d'autore, 100
 sensibilità prosodica, 87-88
 velocità elocutiva, 106, 133
- RIMA E FENOMENI PARARIMICI
 fenomeni pararimici, 91, 243-50
 assonanza, 80, 82, 114, 117, 128, 147n, 245-50
 consonanza, 80, 114, 243-44
 omeoarco, 84
 connessioni rimiche
 funzioni della r., 79-92
 iconica, 81, 87
 strutturante, 40
 parola-rima
 rima, 39, 63, 71, 80-91, 111, 128, 134, 243-50
 r. alternata, baciata, incatenata, incrociata,
 vd. SCHEMA METRICO: rima
 r. desinenziale, 85, 87
 r. ‘dissonante’, 80, 81, 83-84
 r. *extrampas*, 97
 r. facile, 81, 82
 r. identica, 128, 136
 r. imperfetta, 81n, 84, 91, 114, 128
 r. inclusiva, 84
 r. interna, 21, 81, 113
 r. perfetta, 91, 128, 244-45 (all'atona)
 r. ritmica, 82
 r. tronca, 84
 r. vocalica, 84
 r. nella prosa, 13
 rimanti, 82, 87, 243
 r. e processi cognitivi, 80
 schema rimico, vd. SCHEMA METRICO
 versi anarimi, 81, 82
- ripetizione, 71, 75-76, 79n, 80, 81, 83-84, 85, 86, 89, 129, 130n, 131, 136, 139-40, 173, 186
 connessioni di equivalenza e di trasformazione, 76, 131
 forme
 allitterazione, 114, 117, 118n, 121
 anadiplosi, 89, 139, 173
 anafora, 76, 79n, 128-29, 130n, 131, 133-36, 139, 146-150 e nn, 152-153 e nn, 155
 echi fonici, 82, 173
 enumerazione, 136-37 (*tricolon*)
 geminatio, 76
 parallelismo, 129-31, 133-35, 137, 139, 140; vd. anche STILE: parallelismo biblico
 polisindeto, 76, 135n
 funzione strutturante, 81

RITMO

52, 76-77, 88, 147n, 154n
cola/unità minime vd. FORME METRICHE E GENERI: atonali (forme metriche)
 inerzia ritmica, 118n, 240
 modello ritmico, 43, 44-46, 47-49
 onda dattilica, 3, 4, 11, 30; vd. anche SCHEMA METRICO: polimetria estesa: con dattilo "parlato", simulazione del, 103
 piede ritmico, 177
 anapesto, 5, 55, 57, 62, 113n, 114, 117, 119 e n, 134
 anifibraco, 5, 27, 118 e n
 dattilo, 115n, 113n, 117, 118, 119 e n, 122
 giombo, 55, 62, 115 e n, 118, 119, 121
 trocheo, 27, 113n, 118 e n
 polisillabi, 77, 87
 rallentamento r., 113n, 117, 125
 ricorsività ritmica, 104-5, 117-20, 122, 125
 riduzione ritmica, 115
 ritmema, 177, 187
 ritmo ternario, 118, 119n
 sequenze isoritmiche, 39, 82, 117, 122, 128, 134, 239
 stilizzazione ritmica, 77-78

SCHEMA METRICO

80-91, 97, 111
 configurazione strofica dei testi, 8 e n, 39, 72, 74-75, 76n, 79n, 80-91, 84, 128, 132, 147, 149, 151, 169-70, 177, 179; vd. anche FORME METRICHE E GENERI
 isometria, 127, 134
 isosillabismo, 7, 39-40, 80, 111, 128n
 isostrofismo, 128n
 monostrofismo, 72, 74-75, 84, 150, 169
 formula sillabica, 97
 polimetria, 96-97, 102, 147 e n, 153, 156
 estesa ("ditirambica"), 2, 3, 4 II, 12, 20, 22, 26, 30, 31
 con dattilo, 11, 26, 31
 installativa, 22, 31; vd. anche FORME METRICHE E GENERI: metrica installativa (concettuale)
 schema rimico; vd. anche RIMA E FENOMENI PARARIMICI: rima
 rima alternata, 39
 rima baciata, 81, 85
 rima incatenata, 39
 rima incrociata, 43
 scrittura (*écriture*), 24
 sensibilità metrica degli autori, x, 70-71

SINTASSI

asintattismo, 176
 confini sintattici e versali, 89, 128-40; vd. anche VERSO: segmentazione metrica
 inarcatura (o *enjambement*), 87, 100-1, 106, 146-47 e nn, 130 e n, 136-37, 150-53, 156, 179, 229-34
 frase argomentale, 232
 i. ana- e cataforica, 130, 229
 i. sintattica, 229, 232
 nesso sirremico, 230
 nesso infrasintagmatico, 230
 nesso intrafrastico, 230
 ordine delle parole (artificiale), 231
 pause sintattiche, 230-31
 punteggiatura, 231
 subordinata completiva, 233
 subordinata relativa, 233
 unità lessicale, 230
 coordinazione, o paratassi, 60-61, 129, 133, 136-37
 correlazione, 129
 elenco, 185
 frammentazione della sintassi, 105
 intonazione, 128, 135-37, 140
 metro e sintassi, 130, 132, 134, 136, 138, 140
 microsintassi, 238
 ordine delle parole (marcato/artificiale), 64, 115n, 150n, 185
 focalizzatore a sinistra, 106n
 ritmo sintattico, 187
 s. digressiva, 182
 s. e fenomeni retorico-discorsivi, 132, 170-73
 s. intessuta, 183-87
 s.-metro e argomentazione, 70, 74-76, 79n
 s. nominale, 103
 s. parlata, 77, 87
 subordinazione, o ipotassi, 171, 232-33

STILE

XII, 35-36, 47, 78, 131-32, 143, 194n
asemic poetry (writing), 14
 atonalità vd. VERSO: verso atonale o informale
 e FORME METRICHE E GENERI: atonali (forme metriche)
 concretismo, 2, 13, 30
 grande stile, 167, 173
 informale, 176-77; vd. anche VERSO: verso atonale o informale
 (neo-)neometricismo vd. METRO
 oratio perpetua, 24
 parallelismo biblico, 5, 15; vd. anche VERSI: v. biblico-whitmanniano

- parole in libertà, 8, 9
 poesia narrativa, viii
 poesia in prosa, 3, 6, 13, 22, 24, 30, 31, 135, 137-38, 140
 ritmica, 13, 30
 poesia-prosa (convivenza di), 167
 sperimentazione metrica, 96, 99
 stilistica degli individui testuali, xi, 71
variatio, 44, 47, 129, 130n, 133
- STORIA DELLA METRICA**
 vii, 1-31, 69-70, 78
 impianto di una storia della metrica
 per generi, viii
 evenemenziale, ix
 “mediale”, viii
 per eventi metrici, ix
 storico, viii
 tipologico, viii
 s. della metrica e storia letteraria, 69-70
- strofe vd. SCHEMA METRICO
- TESTUALITÀ**
 70, 105-6
 coerenza, 130-31
 coesione, 131
 parlato, 77, 105, 107
- VERSI**
 adonio, 122
 alessandrino vd. settenario: doppio
 anisosillabismo (novecentesco), viii, 3, 11, 13,
 15, 37, 86, 98, 101, 112, 118, 125
 decasillabo, 43-44, 47, 53, 54, 56, 73, 99, 113 e n
 anapestico, 43
 dodecasillabo, 43-44, 47, 53, 54, 55, 56, 113 e n
 endecasillabo, 16, 26, 39, 43-44, 47-48, 53, 54, 55,
 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 72, 77, 78 e nn, 79n,
 98, 103-7, 112, 113 e n, 114, 115 e n, 117, 118,
 120-24 e nn, 125, 127, 137n, 147, 157n, 168-69,
 182, 193-95, 199-200, 235, 237-39
 accenti (densità), 77
 accenti (anomalias), 78-79
 e. con coda, 224-27
 e. interversale, 82, 114, 115n, 117, 118n, 121n, 235
 e. sciolto vd. FORME METRICHE E GENERI
 e. e settenario, 2, 4, 11, 15, 22, 26
 iper- e ipometro, 13, 20, 26, 37, 79n, 98 113 e
 n, 120n, 121n, 222, 225, 227
 profili ritmici
 anapestico, 77, 117
 dattilico, 4, 117
- giambico, 77
 irregolare, 77n, 78-79, 121n, 122
 ritmo, 77, 99, 103-4
 specializzazione funzionale (dell'endecassillabo), 121-24
 specializzazione topica (dell'endecassillabo), 121-24
- esametro, 4, 43, 222, 227
 carducciano, 119n
 clausola e., 115n
 isosillabismo, 86, vd. anche SCHEMA METRICO
 logaedo, 11
 novenario, 43-46, 113, 114, 128
 giambico, 122
 in combinazione con l'endecassillabo, 15,
 30; vd. anche SCHEMA METRICO: polimetria estesa
 pascoliano, 39, 45, 113n, 117, 125
 ottonario, 39, 43-45, 47, 113 e n, 241
 dattilico, 117
 doppio, 222, 226
 pentametro, 43
 polimetria vd. SCHEMA METRICO
 quadrisillabo, 113n
 quinario, 47-48, 56, 114, 115
 semiritmo, 3, 5-6
 senario, 43-44, 47-48, 113
 dattilico, 117
 settenario, 2, 4, 11, 15, 22, 26, 39, 43-44, 47-48,
 53, 56, 57, 58, 63, 72-73, 83, 87, 89, 99, 103,
 105-7, 112, 114, 115 e n, 118, 121, 122, 128, 169,
 182, 222, 224-225, 227, 238, 240
 s. anapestico, 117
 cantabilità del s., 83, 87, 89
 s. doppio o alessandrino, 39, 47, 99, 104n,
 107, 127, 169, 195n, 198
 in combinazione con l'endecassillabo, 11, 14, 24, 30; vd. anche SCHEMA METRICO: polimetria estesa
 tredecasillabo, 5, 7, 8, 20, 30, 43, 47, 96-99, 114
 trisillabo, 114, 117
 v. asintattico (atonale o informale), 10, 16, 17,
 18, 19, 21, 31, 202-4
 v. barbaro, 39
 v. biblico-whitmaniano, 3, 5, 15, 21, 30, 151
 v. breve installativo, 25, 31; vd. anche FORME METRICHE E GENERI: metrica installativa (congettuale)
 v. congettuale vd. FORME METRICHE E GENERI:
 metrica installativa (congettuale)
 v. di traduzione, 3, 15, 30; vd. anche v. congettuale e v. biblico-whitmaniano
 v. irregolari, 77 e n

- v. medio-brevi, 80, 112n, 117n, 121
v. libero, VII, VIII, X, 3, 7, 8, 10, 14, 29, 111, 112,
124-25, 131n, 134, 150-52
v. lunghi (oltre l'endecasillabo), 19, 21, 22, 31,
43, 47-48, 51-67, 104, 112n, 127, 130n, 134,
137n, 147n, 169, 221-28, 239
estremi, 21, 22, 32; vd. anche FORME ME-
TRICHE E GENERI: metrica installativa
(concettuale) e VERSO: v. biblico-whitma-
niano, v. visivo
v. visivo, 8, 9, 10, 18, 23, 30

VERSO

- cesura, 99
esecuzione del v., 95
pronuncia regionale, 103
metricità (del verso libero), 8, 29
misure versali, 72-73 e n, 82
riconoscibilità e capacità di riconoscere, xi
scansione e possibilità di s., 77n, 105, 108, 237,
239-41; vd. anche ACCENTI
segmentazione metrica, 128, 130-33, 137, 139-40;
vd. anche SINTASSI: confini sintattici e ver-
sali: inarcatura
struttura sintattica e intonativa, 77n
teoria del v., 175, 179
versicoli, 177, 184, 186
versoliberismo o *versliberisme*, 36-43, 46, 175
v. accentuativo, 8, 11, 17, 18, 30, 31, 88, 147n, 192,
198-200
v. a gradino, 13, 73, 82, 83-84, 91, 177, 181, 182,
184, 187, 235-41
v. composti, 134, 221-28
v. doppi, 134, 221-28
v. imparisillabo, 115
v. isolato (in chiusa), 72, 73, 74n, 118, 179, 181
v. trans-versale, 177, 182
v. tronchi, 77

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di gennaio 2026