

Rodolfo Zucco
Studi di metrica
italiana contemporanea

Studi 60

STUDI

collana diretta da

Ida Campeggiani, Francesca Castellano, Enrico Mattioda

La collana accoglie saggi su autori e autrici, opere e dinamiche culturali della civiltà letteraria italiana dal Medioevo all'età contemporanea, in una prospettiva che si avvale di una pluralità di orientamenti metodologici a carattere storico, filologico, linguistico, critico-ermeneutico, stilistico.

La qualità scientifica delle pubblicazioni è garantita da un processo di revisione tra pari (*peer review*) e dal Comitato scientifico internazionale. I Direttori sono garanti della trasparenza delle procedure.

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Andrea Aveto (Università di Genova), Leonardo Bellomo (Università di Padova),
Mimmo Cangiano (Università "Ca' Foscari" Venezia),
Valerio Cappozzo (University of Mississippi),
Vincenzo Caputo (Università di Napoli "Federico II"),
Silvia Chessa (Università di Perugia),
Valeria Giannetti-Karsenti (Université Sorbonne Nouvelle),
Monica Jansen (Universiteit Utrecht), Monica Marchi (Università di Siena),
Federica Millefiorini (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano),
Christine Ott (Universität Frankfurt), Niccolò Scaffai (Università di Siena),
Giulia Tellini (Università di Firenze), Monica Venturini (Università Roma Tre),
Laura Wittman (Stanford University).

Rodolfo Zucco

Studi di metrica
italiana contemporanea

*Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU,
Missione 4 Componente 2, investimento 1.1, CUP G53D23006220006
Progetto prot. 2022FFR2YY, MeCo - Le forme della poesia italiana contemporanea,
resp. scientifico Rodolfo Zucco (Università degli Studi di Udine -
Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale)*



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE
hic sunt futura

© 2026 Società Editrice Fiorentina, per le edizioni a stampa
© 2026 The Author, per i testi

via Capo di Mondo, 78 - 50136 Firenze
info@seditrice.it
edu.seditrice.it

ISBN: 978-88-6032-845-8
E-ISBN: 978-88-6032-846-5
ISSN: 2035-4363
DOI: 10.35948/SEF/978-88-6032-846-5



Il presente volume è pubblicato ad Accesso Aperto
con licenza Creative Commons Licence CC-BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

7	Avvertenza
9	1. <i>Lettera 19</i> di Volponi
33	2. Caproni e la tradizione melica
47	3. Com'è fatto il verso lungo di Bandini
65	4. Paradigmi metrici mariniani
93	5. Varianti metriche di Viviani
125	6. Holan, Ceriani, Raboni: reperti da un'officina di traduzione
145	7. Un <i>Lied</i> di Pascutto
159	8. Due fonti russe in <i>Catabasi</i> di Dal Fabbro
173	9. Geda Jacolutti “dentro la tradizione”
183	10. Metrica, sintassi e Tempo nel primo Hindermann
201	11. Come ho letto <i>Working</i> di Coviello
209	Indice dei nomi

Avvertenza

Gli *Studi* che raccolgo in questo libro costituiscono una sezione cospicua del lavoro che ho dedicato alla metrica della poesia italiana contemporanea nel quindicennio 2003-2018: quella – qui ripresa quasi per intero – in cui l'interesse si è rivolto, principalmente, alla versificazione. Un'altra sezione, anch'essa coesa per il preciso settore della disciplina a cui i vari interventi hanno puntato, ha preso forma in un libro pensato in queste stesse settimane dell'estate 2025, intitolato *Saggi sulla rima* (Marin Caproni, Giudici Bandini) (per Franco Cesati). Ma se lì la concentrazione delle mie ricerche su quattro poeti ha suggerito l'organizzazione dell'insieme in parti, qui l'estrema varietà delle esperienze di scrittura in versi che ho inteso indagare mi ha indotto alla scelta del criterio cronologico dato dalla prima stesura dei saggi.

Come si sarà visto anche solo da una scorsa all'*Indice*, nulla, se si guarda ai nomi, fa di questa raccolta un libro. La maggior parte di questi *Studi*, infatti – quelli su Volponi, Caproni, Ceriani e Raboni, Pascutto, Jacolutti, Hindermann e Coviello –, si deve a occasioni convegnistiche o editoriali (le ho ricordate in nota ai singoli titoli) che mi è piaciuto cogliere, e di cui sono grato ai colleghi e agli amici a cui devo i diversi inviti. Rispondono a mie libere iniziative quelli su Bandini, Marin, Viviani e Dal Fabbro: poeti, questi, la cui presenza qui consegue da un'insistenza critica pluriennale (il che vale, peraltro, anche per Caproni, Ceriani, Raboni). L'assenza, qui come nei *Saggi sulla rima*, di un poeta a me carissimo, Eugenio De Signoribus, si deve al fatto che alla sua opera ho dedicato, qualche anno fa, una monografia.

L'unico elemento coesivo di questo libro è, insomma, la strumentazione: quella che mi sono procurato durante la mia formazione all'Istituto di filologia neolatina dell'Università di Padova e poi nella frequentazione del lavoro degli amici di «Stilistica e metrica italiana». A tutti, maestri e compagni di studio, nel congedare questo libro, penso con gratitudine e affetto.

A parte la necessaria uniformazione editoriale, non ho fatto più che ritoccare e correggere qualche errore. Ho segnalato con le parentesi quadre le poche integrazioni in nota.

Avverto che la rappresentazione alfabetico-numerica dei metri, entro il corpo del testo, è segnalata dall'uso delle sbarrette oblique. L'uso del maiuscolo corsivo indica la successione rimica astratta dalla sua concreta realizzazione versale. Valgono, per il resto, le convenzioni consuete (quelle fissate in PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 9-11).

Lo stacco versale è indicato – secondo le convenzioni della Società Editrice Fiorentina, con la sbarretta verticale (|). Nelle note, per l'a-capo in prosa e per la conformazione dei versi “a gradino” uso le sbarrette oblique (rispettivamente / e \).

Barza, 27 agosto 2025

1. Lettera 19 di Volponi*

1. Genette inizia il capitolo di *Palimpsestes* dedicato al lavoro della *versification* con il passo che trascrivo:

Une touchante tradition qui remonte au *Phédon* veut que Socrate condamné à mort ait employé ses derniers jours en prison à mettre en vers les fables d'Ésope. Nous n'avons évidemment pas trace de cet incertain passe-temps carcéral, et ne pouvons savoir si ce travail de *versification* [...] s'accompagnait, comme plus tard chez Phèdre ou La Fontaine, d'opérations plus complexes et plus ambitieuses. A tout hasard, créditons Socrate d'une retenue exemplaire, et donc d'une transposition minimale: versification pure aux moindres frais. C'est déjà, en toute langue, une tâche délicate, et je ne me hasarderai pas à en produire un exemplaire fictif.

D'autant que la lacune est ici elle-même exemplaire. Curieusement, la versification a laissé dans l'histoire des textes moins de traces que l'opération inverse, que nous retrouverons¹.

Come unico esempio è citata la versificazione che Antoine Houdar de La Motte compie sulla prosa di una propria tragedia, ed è affidata al lettore l'analisi dei due testi proposti con impaginazione sinottica. Il solo viatico è dato da poche osservazioni metriche e retoriche: «il s'agit, au prix d'un aménagement minimal (suppressions, additions, inversions), d'adapter le discours au rythme de l'alexandrin, et d'introduire, ou dégager au bon endroit, les mots (*larmes, pleurs*) qui recevront une rime (*alarmes, fureurs*)»². Ma è chiaro che quello dell'autoversificazione è un caso particolare all'interno di un tipo di scrittura in versi che deve assumere invece come caso tipico quello della versificazione operata su un testo altrui, come nell'episodio esemplare del Socrate suggesti-

* Con titolo *Nell'officina poetica di Volponi: «Lettera 19»*, già in «Istmi», 15-16, 2004-2005 (*Nell'opera di Paolo Volponi*), pp. 311-337. Il testo volponiano era stato oggetto di un lavoro seminariale all'Università di Basilea nella primavera del 2003.

¹ GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 244-245.

² Ivi, p. 246.

vamente evocato ad insegna del capitolo. Quando lo scrittore in versi si esprime versificando un testo in prosa allotrio, l'elenco dei punti di interesse critico emerge con maggiore chiarezza e completezza. Si tratterà, certo, di studiare il nuovo testo sotto l'aspetto metrico, in relazione alla prosa di partenza; ma, insieme, occorrerà interrogarsi sulle ragioni che hanno guidato all'individuazione del testo su cui l'autore ha deciso di lavorare, sul significato della selezione specifica del brano all'interno (quasi sempre) di un testo più ampio, sulle eventuali operazioni selettive interne alla porzione del testo scelto. Occorrerà, infine, procedere all'interpretazione del nuovo testo, una chiave per la quale sarà fornita proprio dalla sua particolare genesi: sia che l'autore inviti esplicitamente a questa operazione critica (dichiarando, nella citazione della fonte, il tipo di lavoro compiuto), sia che egli lasci al lettore la scoperta della natura dell'esercizio e dunque il reperimento del testo di partenza.

La poesia italiana degli ultimi due decenni può offrire a chi si interessi della scrittura poetica per versificazione alcuni esempi interessanti, uno dei quali è l'oggetto dello scritto presente; di alcuni altri non potrò dare, in questa sede, che una rapida rassegna, trattando per cenni le questioni critiche appena elencate.

2. Fondamentale nella decisione della scrittura in versi "di secondo grado" può essere un movente metrico. È il caso, mi pare, di Toti Scialoja, di cui si può leggere utilmente un passaggio dell'intervento intitolato *Come nascono le mie poesie*:

Ci sono poesie che nascono da versi amati: *Notizie di sospiri* ha preso spunto da Cavalcanti. Nelle mirabili pagine di Leopardi, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, ho trovato ben tre poesie. Una è la semplice trascrizione di questo rapido ricordo: «... intanto la figlia del cocchiere alzandosi da cena e affacciata alla finestra per lavare un piattello nel tornare dice a quei dentro "stanotte piove da vero. Se vedeste che tempo. Nero come un cappello" e poco dopo sparisce il lume di quella finestra...»

Qui c'era già quasi tutto, i versi, le rime. Ecco la mia poesia, pubblicata in *La mela di Amleto*:

La cerea ragazzetta
alzandosi da cena
si affaccia alla finestra
e lava un suo piattello.

Dice: «Stanotte piove
davvero» a quelli dentro.
«Se vedeste che tempo.
Nero come un cappello.»³

³ TOTI SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in «il verri», s. VIII, 8, dicembre 1988, pp. 9-20 (la citazione da p. 15). Per la prosa leopardiana cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Righi, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 1988,

Presiede alla scrittura, dunque, l'effetto d'eco nella coscienza ritmica dell'autore di lacerti della prosa leopardiana (si noti però che Scialoja parla di «versi amati») avvertiti come settenari (una delle sue misure versali più tipiche), anche per azione di un omeoteleuto (*piattello* : *cappello*) che si traduce in rima strutturante, a definizione delle due quartine. L'insieme delle operazioni è tuttavia piuttosto complesso – nonostante Scialoja parli di una «semplice trascrizione» – e non esclude iniziative in proprio: evidente, in apertura, la decisione di sostituire con «La cerea ragazzetta» quel «la figlia del cocchiere» che pure si offriva naturalmente come settenario (la trascrizione è però fedele al livello del ritmo, tanto il verso potenziale che quello realizzato avendo accento di 2^a).

Siamo più vicini a una trascrizione di grado zero con gli *Esercizi platonici* di Elio Pagliarani, per i quali si potrà tener conto della *Nota* che conclude il volumetto:

Prigioniero, almeno in parte, come avevo cominciato a sentirmi, del mio verso lungo, sempre più lungo, della fisarmonica spalancata – ho voluto cercare di riacquistare facoltà di articolazione più variegata (mi riferisco, per esempio, al pedale sommesso dell'*Inventario privato*). Qui non ho fatto che trascrivere e scandire il linguaggio colloquiale di Platone (del *Filebo*, soprattutto; ma anche delle *Lettere* e, nell'apertura finale, del *Convito*, come è trasparente), quale è stato reso in lingua italiana nella «versione e interpretazione» di Enrico Turolla, quel patito di classe⁴.

Come per Scialoja, è fondamentale l'aspetto della ricerca metrica, operata però qui nell'ambito del verso libero. Un'analisi dei venticinque esercizi nel loro rapporto con la fonte (di cui manca però l'indicazione puntuale) dimostrerebbe che il «trascrivere» di Pagliarani non va senza iniziative proprie, che riguardano soprattutto la tecnica del montaggio. Si confronti, per esempio, il secondo dei testi (*Ma le scritture e le figure dipinte*), che l'autore ottiene dall'accostamento di tre distinte battute di Socrate nel *Filebo*⁵. Quanto all'esito della trascrizione, esso tende a volgere il discorso platonico nella direzione dell'epigramma, gnomico o lirico. Si veda come esempio questo passo, ancora dal *Filebo* (il corsivo è dell'originale):

PROTARCO – Ma, vedi, Sócrate, quali saranno allora veramente piaceri? Non vorrei commettere errore.

SÓCRATE – I piaceri in rapporto a bei colori, a figure, alla maggior parte dei profumi; i

2 voll., II: *Prose* (a cura di R.D.), pp. 1185-1199 (il passo citato da Scialoja si legge qui a p. 1196). La poesia si legge in TOTI SCIALOJA, *La mela di Amleto*, Milano, Garzanti, 1984, p. 130.

⁴ ELIO PAGLIARANI, *Esercizi platonici*, con dodici disegni di Ettore Sordini, Palermo, Acquario-La Nuova Guanda, 1985, p. 85.

⁵ Cfr. PLATONE, *I dialoghi, l'Apologia e le Epistole*, versione e interpretazione di Enrico Turolla, Milano-Roma, Rizzoli, 1953, pp. 986-987.

piaceri che provengono dal suono, dalla voce; in genere, *quelle impressioni piacevoli che comportano un bisogno inavvertito e non doloroso*, e che ci offrono, soave e gradita, sensibile soddisfazione di quel bisogno⁶.

Dalla risposta Pagliarani ricava il testo che segue (quarto della sequenza):

I piaceri in rapporto a bei colori,
a figure, alla maggior parte dei profumi;
i piaceri che provengono dal suono, dalla voce;
in genere quelle impressioni che comportano
un bisogno non doloroso e inavvertito...⁷

Sciolto dalla sua relazione dialogica, il lacerto acquista nell'indeterminatezza funzionale dell'elenco e nella sospensione reticente una forte connotazione lirica. Per la metrica, noteremo che la trascrizione inizia isolando un canonico endecasillabo di 3^a, 6^a, e 8^a, sulla cui misura andranno apprezzate le variazioni che seguono secondo un principio scalare ascendente-discendente (tredici, sedici, tredici, tredici sillabe). Per il resto, si noterà soltanto l'impianto anaforico della scansione in due e tre versi, la conclusione del penultimo verso con una parola sdrucchiola finalizzata all'effetto di tensione ritmica, la corrispondente distensione nel verso finale ottenuta con un'inversione («non doloroso e inavvertito» da «un bisogno inavvertito e non doloroso») che distanzia i due ultimi accenti del verso e prepara la sospensione per aposiopesi⁸.

Non farò più che citare un testo di Magrelli, *G. Berkeley, I Trattato sui principi della conoscenza umana, I Parte prima, paragrafi 30, 31, 32*⁹, come esempio di una scelta fatta sulla spinta di un interesse tematico: mi pare del tutto convincente l'accostamento della «situazione del soggetto» in *Ora serrata retinae* al pensiero di Berkeley proposto da Federico Francucci¹⁰. Per conto mio,

⁶ Ivi, p. 1002.

⁷ ELIO PAGLIARANI, *Esercizi platonici*, cit., p. 19.

⁸ Di Pagliarani si vedano anche gli *Epigrammi ferraresi*, introduzione di Romano Luperini, Lecce, Manni, 1987 («Qui ho trascritto, – dice l'autore nella *Nota* conclusiva, p. 66 – scandito, sotto-lineato (o saccheggionato: certo talvolta, una volta o due, distorto bruscamente dal contesto) brani delle *Prediche* di Frate Hieronymo da Ferrara, segnatamente quelle *Sopra Ezechiele*») e gli *Epigrammi da Savonarola, Martin Lutero eccetera*, note di Pietro Cataldi e Romano Luperini, Lecce, Manni, 2001.

⁹ In VALERIO MAGRELLI, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 18.

¹⁰ FEDERICO FRANCUCCI, *Il sonno, il soggetto, il «cielo del cervello»: una linea della poesia di Valerio Magrelli*, in «Studi novecenteschi», xxx, 65, gennaio-giugno 2003, pp. 99-131. Francucci ha ragione, mi pare, a non dar credito eccessivo alle «motivazioni puramente «estetiche» dichiarate da Magrelli: «Ecco, questa è una pagina estrema del mio libro, perché è una pagina non mia. Io non ho fatto quasi nemmeno la traduzione. Semplicemente, stavo leggendo questo testo e mi è sembrato molto bello, molto solenne. C'è questa cadenza fredda ma anche dolorante, perché si parla di un bambino, quali sono i suoi sensi, qual è l'esperienza del suo essere gettato sulla terra... Fa parte di un trattato. Io ho fatto solo gli a capo. Ma mi pareva molto bello che in un trattato, anche noioso, potesse esserci una pagina di poesia. [...] Anche lì, mi interessava vedere in che modo una scrittura che

mi limito a osservare che con una scelta eccezionale in un libro le cui poesie non hanno titolo, qui Magrelli ha cura di indicare la fonte fin nella precisazione dei paragrafi da cui trascrive. Non solo, dunque, si dichiara l'origine del prelievo, ma si invita il lettore al confronto del nuovo testo con la prosa di Berkeley, sollecitandolo neanche troppo implicitamente a quella lettura contrastiva che nell'interpretazione di Francucci, a cui rimando, si rivela particolarmente ricca di risultati critici¹¹.

3. Anche Volponi dichiara la sua fonte nella combinazione di titolo e sottotitolo in *Lettera 19 / di Costanzo Felici da Piobbico (1525-1585), medico e letterato*, trentesima poesia di *Con testo a fronte*¹². Seguendo questa indicazione, non è difficile individuare il testo di partenza nelle *Lettere a Ulisse Aldrovandi* pubblicate a Urbino nel 1982 per cura di Giorgio Nonni¹³. Nella sua *Presentazione* Giuseppe Olmi si sofferma lungamente sulla lettera che avrebbe suscitato l'interesse di Volponi:

Quando Aldrovandi gli esprime il desiderio di avere notizie «degli uccelli et animali pertinenti all'aere», Felici, anche se non ha «mai atteso a simili studii de ucelli d'alcuna sorte», risponde ugualmente con una lunga e minuziosa descrizione dell'avifauna marchigiana; con una lettera, per di più, che oltre ad essere importante scientificamente non è, come tale, arida e noiosa, ma anzi scritta in uno stile fresco, immediato, ricco di umana simpatia (lettera 19). L'elenco di uccelli scorre sotto i nostri occhi rapido sì e senza sbavature, ma gonfio, al tempo stesso, di piumaggi, scandito da infiniti colori («penne machiate in arugine e beretino scuro» / «negrissimo con piedi e becco giallo» / «bianco e bigio» / «zallo remesso»). I volatili non sono impersonalmente visti dall'occhio freddo e analitico dello scienziato; si sente, invece, che chi li descrive è abituato ad averli compagni nella vita di tutti i giorni, ha stabilito con loro quel rapporto di consuetudine tipico dell'uomo di campagna. Così per il gufo che ha occhi «grandi e de una terribile guardatura»; così per la coturnice, «vago ucello a vedere e poi più grato al gusto»¹⁴.

non ha come termine di proiezione la letteratura, possa alla fine ritornarvi per altri giri»: VALERIO MAGRELLI, *Scrittura e percezione: appunti per un itinerario poetico*, in «il verri», 1-2, marzo-giugno 1990, pp. 185-202: 193).

¹¹ Su una trascrizione di Giovanni Raboni operata su un testo di d'Annunzio ho scritto in *La prosa nell'opera in versi di Raboni*, in «Istmi», 11-12, 2002, pp. 119-142: 128-129. Voglio anche segnalare le versificazioni di materiale processuale d'archivio di GIGI CORAZZOL, *Trentanove fonogrammi da Mel (con una lettera del conte). Dialoghi e monologhi tra 1612 e 1655*, Feltre, Pilotto, 2000 [e il mio saggio *Sui 'Trentanove fonogrammi da Mel' di Gigi Corazzol*, in «Quaderni Veneti», 43, giugno 2006, pp. 141-154].

¹² PAOLO VOLPONI, *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 112-114; la poesia si legge ora in ID., *Poesie 1946-1994*, a cura di Emanuele Zinato, prefazione di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 2001, pp. 304-306.

¹³ COSTANZO FELICI, *Lettere a Ulisse Aldrovandi*, a cura di Giorgio Nonni, presentazione di Giuseppe Olmi, Urbino, QuattroVenti, 1982. La *Lettera 19* si legge alle pp. 65-71.

¹⁴ Ivi, p. 8.

Ci sia stata o no la mediazione di questo passo, Volponi deve avere trovato in questa lettera del Felici un rispecchiamento del proprio interesse per gli uccelli; valga, oltre alla presenza diffusa nell'opera in prosa e in versi che il lettore di Volponi ben conosce, questo passo della conversazione con Leonetti:

Da ragazzo ho vissuto molto in campagna, e Urbino aveva un cielo molto popolato: colombi, rondini, passerì, merli, tortore, gufi, civette, erano tutti presenti nella testa della mia persona e nel mio animo¹⁵;

e più avanti:

I poeti che sono coloro che, per loro natura e anche motivazione e proposito, guardano all'interno di sé più degli altri, possono ancora essere detti «custodi degli animali» e un poco animali essi stessi. Non solo custodi e simili ma anche interlocutori, osservatori, fratelli degli animali ancora esistenti al mondo, ancora con l'occhio e l'orecchio ai voli e ai canti degli uccelli, alle loro migrazioni in branchi, o in solitudine; alle loro incredibili sorprendenti bravure nel traversare, alla loro grazia nel conservarsi, nel lavorare, nello spostarsi, nel difendersi, nel cacciare, nel sopravvivere, nell'allevare i figli, nell'istruirli. Ancora da soli, interi, che riescono a trapassare emisferi, dall'Artico all'Equatore e così ancora intanto i poeti possono porgere orecchio al canto dei delfini, alle navigazioni, ai soffi delle balene, alle loro leggende, come si sa, come alle loro apparizioni improvvise in luoghi inconsueti, o ai loro scoraggianti, profetici suicidi¹⁶.

Ma anche deve aver colpito Volponi la lingua del Felici, per la quale lo scrittore avrà formulato un giudizio analogo a quello espresso allo stesso Leonetti sul *Cantico delle creature*, dove si parla di «una scrittura limpida, materiale, ben riferita alle cose, che serve per elencare, prendere, usare, sentire la materia»¹⁷ (vi si noti la significativa preminenza dell'azione dell'«elencare» nella rappresentazione della potenzialità conoscitiva della lingua).

Volponi legge dunque la lettera del Felici sugli uccelli delle Marche, e ne ricava un proprio testo poetico, questo:

1. Non conosco dopo questi altro che la civetta,
2. detta così vulgarmente, noctua da' latini,
3. quale ancora è rapace vivendo d'uccelletti,
4. sorci e simili animali;
5. et è uccello tanto conosciuto da uccellatori,

¹⁵ PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, p. 100.

¹⁶ Ivi, p. 102.

¹⁷ Ivi, p. 99. Per un inquadramento linguistico delle lettere del Felici vd. il capitolo su *Le Marche* (di Giancarlo Breschi) in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1992, pp. 462-506 (in part. le pp. 484-488, *Il Cinquecento*) e *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, a cura di Francesco Bruni, ivi, id., 1994, pp. 496-497 e 498-500 (descrizione e annotazione linguistica, a cura dello stesso Breschi, del diario del maceratese Giovan Battista Mercuri).

6. pigliandosi per mezzo d'essa, con il vischio,
7. tanta sorte d'uccelletti con tanto piacere.
8. Ne vien poi un'altra sorte de un'altra sorte,
9. più piccoli assai, simili alla civetta.
10. Nasce ne' buzzi e cavi d'arbori, con penna
11. bertinaccia assai, con eleanza di penne in testa
12. a foggia de doi cornicelli. Non è
13. in uso alcuno a uccellatori.
14. Si chiama da habitatori de' nostri paesi allocarelli.
15. Cantano la notte un canto mesto,
16. preferendo una simil voce: chiù.
17. Se ne trova un altro pur la notte per nostri paesi,
18. de grandezza de un colombo o poco minore,
19. con penna machiata da tane e bertinaccio oscuro,
20. con ale longhissime e brutte, con una bocca
21. larga fuori dell'ordinario la quale,
22. sbattendola, la notte fa rumore assai,
23. che da questo ha il suo nome, cioè boccabattelo.
24. Fra notturni ancora, se bene non ha forma d'uccello
25. (se bene ha ale, ma membranose),
26. ma d'animale che tutto simiglia il sorce e partorendo
27. vivo, si pole connumerare la nottola, detta così vulgarmente,
28. vespertillo pare, a me de' latini.
29. Nascono ancora ne' nostri monti uccelli assai,
30. quali ancora loro si cibano de uccelletti quando
31. possono pigliarli e perhò ancora potremo
32. in un certo modo seguitare il numero de' mezzo rapaci.
33. E prima fra questi ponerò un occhio
34. che ne' paesi nostri chiamasi gastrica,
35. se bene de questi sotto questo nome
36. se ne trovano de tre sorte.
37. Uno si è più piccolo della lodola (quale ancora
38. pongono de doi sorte, una capelluta, l'altra no)
39. con penne machiate in arugine e beretino scuro,
40. senza li onghi e becco adunco: pigliasi
41. da uccellatori a ballesstrucci e stride assai.
42. L'altra è macchiata di bianco e beretino chiaro.
43. L'altra poi del medesimo colore,
44. ma ha il becco adunco e gl'onghi rapaci e piglia
45. uccelletti e già l'ho vista portare in pugno
46. da giovini a questo effetto; et è questi
47. de grandezza d'un tordo; li quali
48. son de doi sorte, uno più grande dell'altro
49. e machiato de machie bianche e chiamasi a noi
50. tordo gagiaio, l'altro semplicemente tordo.
51. Ma tornando agl'altri che vivono ancora di preda,
52. se ben non han becco e onghi adunchi, son li corbi,
53. che pigliano, quando s'imbattono, gli uccelli ne' nidi
54. e si cibano de ova de altri uccelli e fan nidi in balze.
55. Fanno il medesimo quando si imbattono le cornacchie,
56. quale son parte bertinaccie e parte negre;

57. e il corbo è negrissimo.
58. La gaggia brusca, composta de penna de diversi colori
59. (e contrafa versi de molti animali), fa il medesimo
60. vivendo de rapina;
61. et il simile fa la gaggia con la coda longa
62. de colore bianco e negro,
63. che fa nidi in le sumità d'alberi.
64. Uno piccolo che si vede solamente l'inverno
65. come a-nuntiatore del cattivo tempo, che rampiga
66. per li muri mangiando ragni ed altre cose, machiato
67. de varii e diversi colori; un altro
68. de simile grandezza, de colore quasi azurro,
69. che rampiga per gli alberi; un altro più...
70. Infiniti altri uccelli così grandi come piccoli
71. si trovano alla montagna, ma per essere hora
72. il caldo grande che m'impedisce il scrivere,
73. e poi non mi sovengono alla memoria,
74. e perhò circa questo non sarò più longo,
75. che ancora mi pare per una volta havervi detto assai,
76. perhò faretive con questi per una volta. Se mi verrà
77. poi altro notabile per le mani, ve lo scriverò.
78. E se ci sarà ancora qualche cosa vaga,
79. che pensi che non l'abbiate visto...

4. Lo scrittore non mette in versi una parte continua della lettera, ma opera invece il montaggio di tre parti distinte, corrispondenti ai vv. 1-63, 64-69, 70-79. Sulle ragioni della scelta mi soffermerò più avanti. Notiamo intanto come alcune differenze rispetto al testo del Felici lascino supporre una prima trascrizione manoscritta, sulla base della quale deve essere stata ricavata una redazione dattiloscritta. Questa può essere stata opera dello stesso Volponi ma forse (e direi più probabilmente) si deve a Elena De Angeli: nella prima edizione di *Con testo a fronte* si legge (sul verso del frontespizio) questa nota: «Un caro ringraziamento a Elena De Angeli che mi ha aiutato a tirar fuori molti di questi testi da pagine sparse e illeggibili»¹⁸. È sicuramente mancata una collazione del dattiloscritto con la prosa originale, e occorre pensare a una correzione delle bozze piuttosto frettolosa. In ogni caso, mi pare che una futura edizione dovrebbe considerare la possibilità di emendare il testo almeno al v. 16, dove il «proferendo» del Felici è stato sostituito dal *facilior* «preferendo», e al v. 19, ripristinando la lezione «machiata de tané» ('colore marrone bruciato, con tonalità che vanno dal rossiccio al nero, simile a quello del cuoio o della buccia

¹⁸ La nota è stata espunta dall'edizione in PAOLO VOLPONI, *Poesie 1946-1994*, cit. Per la parte avuta da Elena De Angeli nel lavoro editoriale per *Le mosche del capitale* cfr. EMANUELE ZINATO, *Commenti e apparati* a PAOLO VOLPONI, *Romanzi e prose*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2003, 3 voll., III, pp. 784-785 e 810-811.

della castagna': così il *Grande dizionario* del Battaglia) in sostituzione di «machiata da tane», che non dà senso. Ma anche è difficile attribuire un'intenzione espressiva alla scrizione «a-nuntiatore» del cattivo tempo, dove il Felici ha «anuntiatore»: si può pensare a una scrizione manoscritta della forma con la consonante doppia «annunziatore», e a una cattiva lettura della prima «enne» in sede di copiatura. Altri passi rivelano errori di trascrizione compiuti in uno dei passaggi di copiatura. Al v. 26 è caduta la preposizione «in» (Felici ha «animale che in tutto simiglia il sorce»); al v. 28 è introdotta una virgola immotivata tra verbo e complemento, e la preposizione «da'» è sostituita da un «de'» che non ha relazione col verbo (Felici ha «pare a me da' latini»); e al v. 48 l'ordine del Felici in «uno grande più dell'altro» è invertito dal trascrittore in «uno più grande dell'altro». Altri punti in cui il testo di Volponi si distacca in maniera significativa da quello del Felici sono al v. 28, dove la forma «vespertilio» della prosa (in corsivo) è sostituita (per errore o per normalizzazione della forma latineggiante in favore della variante popolare) da «vespertillo», e al v. 34, dove il «castriga» del Felici è mutato in «gastrica» (per scambio tra i due grafemi o adozione di un'altra forma regionale: il *Grande dizionario* del Battaglia registra *càstrica* come dialettale, e *gàstrica* come variante regionale). In generale, la veste linguistica del Felici risulta moderatamente normalizzata, nel senso dell'occasionale, non programmatico, adeguamento allo standard dell'italiano contemporaneo. Lo si vede bene nell'uniformazione alla forma con doppia «c» di «ucelletti», «ucello», «ucelli» (ai vv. 7, 24, 70; è invece conservata l'oscillazione nella vocale pretonica, cfr. «occello» al v. 33); e in generale negli interventi sulle scempie: sistematicamente raddoppiate nelle preposizioni articolate («dell'ordinario» da «del'ordinario» al v. 21, «dell'altro» da «del'altro» al v. 48), ma anche in «piccolo» da «pico» al v. 37 (la scempia però si conserva in «picoli» al v. 70). Sistematica è anche la sostituzione dell'antico «medemo»: con «medesimo» ai vv. 43 e 55, con «medesimo» al v. 59; «como» è volto in «come» ai vv. 65 e 70, «romore» in «rumore» al v. 22, «et» in «ed» al v. 66 (ma «et» si conserva ai vv. 5, 46, 61). Analogamente, è adeguata all'uso moderno o prevalente la forma elisa dell'articolo («gli alberi» da «gl'alberi» al v. 69) e del pronome («si imbattono» da «s'imbattono» al v. 55). Ancora, si perde il corsivo dei nomi latini (il Felici ha «noctua» e «vespertilio» in corrispondenza dei vv. 2 e 28). Per la punteggiatura, oltre all'erronea introduzione della virgola al v. 28, di cui si è detto, registro la caduta di due virgole ai vv. 14 e 45 (il Felici ha la virgola dopo «paesi» e dopo «ucelletti») e due sostituzioni ai vv. 40 e 46 (il Felici ha rispettivamente «adunco; pigliasi» e «effetto: et è questi»). Infine, Volponi fa cadere l'apostrofe nella forma apocopata al v. 24 (Felici ha «Fra' notturni») e la introduce al v. 32 (Felici ha «il numero de mezzo rapaci»).

5. Con tutto ciò, Volponi è in linea di principio fedele alla lettera del testo trascritto, e non sembra operare intenzionalmente (vale a dire con intento

espressivo) interventi diversi dalla versificazione e dal montaggio di passi di prosa discontinui. Iniziamo con qualche dato sulla misura dei versi¹⁹, che ho ordinato nella tabella che segue (nella colonna di sinistra la misura sillabica del verso, nella centrale l'elenco dei versi con la misura data, in quella di destra la somma degli stessi):

6	57	1
7	60	1
8	4, 62	2
9	13, 36	2
10	15, 25, 40, 47, 63, 79	6
11	16, 28, 43, 46, 67	5
12	8, 9, 12, 21, 33, 34, 35, 44, 48, 69, 72, 73	12
13	6, 10, 13, 18, 22, 23, 31, 41, 45, 52, 56, 74	12
14	1, 2, 3, 7, 20, 29, 42, 49, 50, 71	10
15	5, 11, 19, 51, 61, 65, 68, 70	8
16	17, 24, 30, 37, 38, 39, 53, 54, 55, 59, 64, 66	12
17	26, 75, 77	3
18	14, 58	2
19	32, 76	2
20		—
21		—
22	27	1

Volponi adotta insomma una gamma di misure assai larga: dalle sei sillabe del v. 57 alle ventidue del v. 27, con lacune soltanto in corrispondenza delle venti e ventuno sillabe. E tuttavia la libertà metrica del testo si coniuga a una certa tendenza alla riduzione se non alla regolarizzazione della misura dei versi: ne è indice il fatto che la somma delle misure tra le dodici e le sedici sillabe fa contare 54 versi sui complessivi 79, e quella delle misure tra le dieci e le sedici sillabe addirittura 65. Vale a dire che l'area mensurale preferita si aggira intorno alle lunghezze dell'endecasillabo e del doppio settenario: notevole, a colpo d'occhio sulla tabella, la rarità di versi di lunghezza inferiore alle dieci sillabe o superiore alle sedici, sopra la quale non si contano più di otto versi. D'altra parte, Volponi non sembra manifestare un'attrazione particolare per versi di lunghezza e forma canonica. Lo si vede dalla presenza dell'endecasillabo. Sono endecasillabi il v. 16 (di 3^a, 6^a, 8^a), 28 (di 3^a, 5^a, 7^a), 43 (di 1^a, 3^a, 6^a), 46 (di 2^a, 5^a, 7^a), 67 (di 2^a, 5^a, 8^a): realizzazioni per lo più di profilo accentuale anomalo, a cui si può aggiungere, operata una dialefe tra articolo e nome, il

¹⁹ Scelgo di computare con sinalefe tutti gli incontri vocalici, dunque anche «questi ^ altro» al v. 1, «si ^ è» al v. 37, «sorte, ^ una» al v. 38, «sorte, ^ uno» al v. 48, «becco ^ e ^ onghi» al v. 52, «alberi; ^ un» al v. 69, «essere ^ hora» al v. 71. Considero al v. 2 «noctua» bisillabo.

v. 40 (contato sopra tra i versi di dieci sillabe), con accenti di 1^a, 4^a, 6^a, 8^a. Ed è significativo il fatto che Volponi non traduca in endecasillabi alcune sequenze in cui questo verso è individuabile nella prosa tra le pause della sintassi: *«et è questi de grandezza d'un tordo» (spezzato tra i vv. 46-47), *«fa il medesimo vivendo de rapina» (cfr. vv. 59-60), *«ma per essere hora il caldo grande» (cfr. vv. 71-72; l'endecasillabo richiederebbe diafe dopo «essere»). E due endecasillabi si possono individuare nelle sequenze verbali che hanno costituito il v. 14 («da habitatori de' nostri paesi») e 27 («si pole connumerare la nottola»). La perdita di centralità dell'endecasillabo si rivela anche nella sua assimilazione funzionale ai versi medi, che nel testo in esame si specializzano nel ruolo di clausola ritmico-sintattica. Volponi isola dunque i versi di lunghezza inferiore o uguale alle undici sillabe in corrispondenza della fine della proposizione o della frase: si vedano i vv. 4, 13, 16, 28, 36, 57, 60; e la preferenza per la collocazione liminare di questi versi trova conferma nell'impiego dell'endecasillabo 43 a inizio di frase. L'adozione tendenziale del verso lungo fa sì che molti versi si presentino come variazioni sulla misura del doppio settenario, le cui sole realizzazioni perfette si hanno ai vv. 3 e 49-50 (queste ultime due con cesura *enjambée*). Limitiamoci a passare in rassegna analiticamente i versi lunghi nella parte iniziale del testo (fino al v. 16; altro si vedrà più avanti). Il verso iniziale si compone di ottonario e settenario, con incontro di vocali in cesura. Il successivo varia la struttura del doppio settenario compensando l'ipermetria del primo emistichio con l'ipometria del secondo (così, cinque versi sotto, il v. 7). Detto del v. 3, doppio settenario, il v. 5 è un verso indiviso di quindici sillabe. Lo seguono un verso di tredici sillabe scomponibile per la sintassi in due gruppi asimmetrici di nove e quattro, secondo una formula che sarà replicata, con appendice ridotta a tre sillabe, ai vv. 10 e 12. Il v. 8 si compone di settenario e quinario, il 9 di senario e settenario; di nuovo fortemente asimmetrico il v. 11, composto di due gruppi di sei e dieci sillabe. Il v. 14 è un verso lungo indiviso di 18 sillabe (ma contiene, come si è visto, un endecasillabo); il successivo, di dieci sillabe, si può leggere come endecasillabo ipometro per suggestione della prossimità dell'endecasillabo canonico 16.

6. Ma non si può negare l'insufficienza descrittiva di questo tipo di analisi – come del precedente computo meccanico delle sillabe – su un testo che fonda la sua versificazione su regole evidentemente diverse, di natura sintattica. Diremmo allora che l'imposizione degli a-capo è descrivibile come coniugazione dei principî costruttivi che seguono:

- a) la chiusura del verso avviene in corrispondenza di una pausa logica;
- b) per l'aspetto mensurale, la scelta fondamentale è a favore del verso lungo;
- c) le misure medio-brevi sono utilizzate residualmente, per lo più isolate in chiusura di proposizione e di frase.

Su questa base è costruita senz'altro la versificazione della prima frase, dove

il principio (a) impone l'individuazione dei vv. 1, 3, 5 e 7, (b) inibisce la divisione su due linee dei vv. 2 e 6, (c) fa preferire l'isolamento del v. 4 alla sua aggregazione al verso precedente. E si vedano i vv. 51-57, dove (a) individua senz'altro i vv. 51, 54, 55, 56, (b) detta l'aggregazione di membri sintattici ai vv. 52 e 53, (c) determina l'individuazione del v. 57. E tuttavia, la presenza di un numero notevole di versi inarcati dimostra che l'azione di questi principî è comunque parziale. Occorrerà chiedersi se nelle infrazioni non sia osservabile qualche costante. Cominciamo osservando gli a-capo dei vv. 8-16, per i quali si registrano inarcature ai vv. 10-11 e 12-13. Nel primo caso, la fine sintatticamente naturale del verso è elusa con l'aggregazione in *contre-rejet* di «con penna», che evita la costruzione di un verso per accostamento di membri sintatticamente omogenei: *«con penna bertinaccia assai, con eleanza di penne in testa»²⁰. Volponi si comporterà in modo analogo ai vv. 20-21: individuato sintatticamente il v. 19, «con penna machiata da tane e bertinaccio oscuro», la disposizione parallelistica dei due membri che seguono è evitata per anticipazione di un elemento in *contre-rejet*: e dunque non *«con ale longhissime e brutte, | con una bocca larga fuori dell'ordinario la quale» ma invece la soluzione che rompe nel verso l'iterazione della formula sintattica. Quanto ai vv. 12-13, si noterà che la soluzione adottata elude da un lato il parallelismo del primo dei due versi con il v. 5 («et è uccello tanto cognosciuto da uccellatori» : *«Non è in uso alcuno a uccellatori»); dall'altro evita l'esposizione in fine verso di quei *cornicelli* destinati a trovare replicazione rimica negli *allocarelli* che la sintassi fa collocare in chiusa del v. 14. Attenuata la replicazione fonica nella forma della rima interna (che in questa zona del testo si somma alla sensibilissima *uccellatori* 13 : *habitori* 14 int.), la scelta degli a-capo propone una corrispondenza tra parole tronche con vocale tonica differente: è 12 : *chiù* 16. Si potranno allora introdurre un quarto e un quinto principio, che limitano l'azione normatrice di (a):

d) è evitato il parallelismo sintattico;

e) è evitata l'esposizione di coincidenze foniche e lessicali in fine verso.

Volponi persegue insomma in maniera assai chiara la creazione di dissonanze, tanto nella disposizione dei nessi sintattici quanto in quella delle corrispondenze rimiche o associabili alla rima. Cominciamo dalla costante (e). L'eventualità piuttosto rara di un omoteleuto di cui Volponi debba censurare la traduzione in rima è un caso isolato e tuttavia significativo, soprattutto per la creazione in suo luogo di un rapporto fonico di dissonanza clamante come la corrispondenza tra ossitone è : *chiù*. Ma ad esso si potranno appunto aggregare un paio di casi in cui ad essere elusa è la ripresa lessicale in fine verso. Vediamo subito al v. 30 come l'anticipazione di «quando» eviti un'ulteriore collocazione in uscita di verso di una parola della famiglia lessicale dominante: il testo ha già *uccelletti* 3, *uccellatori* 5 e 13, *uccello* 24, e avrà di seguito

²⁰ Faccio precedere da un asterisco le proposte di versificazione fittizia.

occello 33. Ma è qui forse in azione anche la costante (d), per cui la disgiunzione di «quando» dal verbo si trova a variare la collocazione del nesso interna al verso («che pigliano, *quando s'imbattono*, gli uccelli ne' nidi» al v. 53, «Fanno il medesimo *quando si imbattono* le cornacchie» al v. 55). Al v. 40, Volponi aggiunge dopo i due punti il verbo «pigliasi»; si noti che le due occorrenze precedenti del verbo si trovavano in apertura di verso («pigliandosi [...]» al v. 6, «possono pigliarli [...]» al v. 31). Iterata la collocazione in chiusa al v. 44 («e piglia | uccelletti»), il verbo si ritrova in apertura al v. 53 («che pigliano [...]»).

Quanto alla costante (d), essa si traduce nella caduta del principio-guida della coincidenza tra le unità metrica e sintattica in concomitanza con il presentarsi di situazioni sintattiche già occorse o (molto più raramente, il che è assai significativo) che occorreranno più avanti nel testo (un caso è stato descritto appena sopra). Il fenomeno si avvicina a un'eloquente sistematicità, e si realizza di preferenza – come nei casi di inarcatura rispondente alla costante (e) – nella figura metrico-sintattica del *contre-rejet* dopo pausa sintattica marcata da segno di interpunzione. Si veda il caso di inarcatura successivo a quelli già analizzati: la disgiunzione del nesso «partorendo | vivo» ai vv. 26-27. Due le soluzioni alternative: l'aggregazione di «vivo» al verso superiore, con creazione di un parallelismo con il v. 3, «quale ancora è rapace *vivendo d'uccelletti*», oppure la collocazione del nesso in apertura del verso inferiore, con allineamento del gerundio alla serie di versi che presentano questa forma in apertura (6, 16, 22, 51, 60). E veniamo al v. 31, dove la collocazione anticipata di «potremo» in fine verso (con *reddito* lessicale) evita la collocazione dei due servili in parallelo (*«possono pigliarli e perhò ancora | potremo in un certo modo seguitare [...]»; al v. 27 il nesso è interno al verso). E ancora ai vv. 37-38, dove l'anticipazione alla fine del verso superiore dell'apertura della parentetica è alternativa alla soluzione *«(quale ancora pongono de doi sorte, una capelluta, l'altra no)», sintatticamente iterativa rispetto a 30, «quali ancora loro si cibano de uccelletti [...]», oltre che produttrice di un verso eccedente le sedici sillabe. Ai vv. 49-50 la disgiunzione del verbo *chiamare* dal suo predicato («e chiamasi a noi | tordo gagliaio») varia la disposizione del costrutto nelle due occorrenze precedenti, ai vv. 14 («*Si chiama* da habitatori de' nostri paesi *allocarelli*») e 34 («che ne' paesi nostri *chiamasi gastrica*). Lo stesso varrà per il nesso *fare il medes(i)mo*: la cui anticipazione al v. 59, dopo la parentetica – «(e contrafa versi de molti animali), *fa il medesimo* | vivendo de rapina» – evita la collocazione in parallelo rispetto al v. 55 («*Fanno il medesimo* quando s'imbattono le cornacchie»). Così ancora al v. 65, dove dopo la pausa segnata dalla virgola Volponi estende il verso a includere il pronome relativo soggetto e il verbo *rampigare*, «[...] che rampiga | per li muri mangiando ragni ed altre cose, [...]», così da evitare la disposizione iterata del nesso rispetto al v. 63, «che fa nidi in le sumità d'alberi» (nella successiva occorrenza di frase relativa con pronome soggetto dopo pausa sintattica, ancora con verbo *rampigare*, il nesso

potrà tornare nella naturale posizione in apertura di verso: v. 69, «[...] | che rampiga per gli alberi; [...]»). Subito di seguito, il participio «machiato» è disgiunto in chiusura del v. 66 dal complemento che ne dipende («[...] machiato | de varii e diversi colori; [...]»); sopra, al v. 49, il nesso era in apertura di verso: «e machiato de macchie bianche [...]». Infine si osservi la collocazione del pronome indefinito soggetto in posizione di *contre-rejet* al v. 67: per variazione rispetto al v. 64 («Uno piccolo che si vede solamente l'inverno») e, arretrando nel testo, anche rispetto alla coppia dei vv. 42-43: «L'altra è macchiata di bianco e beretino chiaro. | L'altro poi del medesimo colore». Concluderò questa rassegna con un'osservazione riguardante l'inciso «detta così vulgarmente», che si legge ai vv. 2 e 27. Ora, che il principio della dissimilazione sintattica costituisca un fattore decisivo nella determinazione dell'a-capo si vede dal fatto che, perfino a venticinque versi di distanza, Volponi ha cura di evitare la collocazione dell'inciso nella stessa posizione, anche al prezzo di una misura versale – ventidue sillabe – che eccede di molto quella lunghezza di sedici sillabe che è superata in soli otto casi, e solo qui da un verso con più di diciannove sillabe.

Non sono molti i casi di inarcatura che non rispondano alle costanti (d) ed (e). Registriamo dunque ancora due fenomeni. Il primo è l'esposizione in fine verso di parole tronche, produttrice di accostamenti fonicamente dissonanti, di cui si è già visto un caso ai vv. 12-16. Si veda ora al v. 76. L'inizio della nuova frase dopo punto fermo nella solita costruzione del *contre-rejet* espone una parola – «verrà» – nella quale si ha un'eco di «un altro più...» sette versi sopra, continuato immediatamente nello «scriverò» del verso successivo. Ma anche si noti come si venga a creare in conclusione di testo una sequenza di versi caratterizzati dall'allitterazione di /v/ in uscita (tralascio la segnalazione grafica delle insistenze vocaliche e di altre allitterazioni; si osservi però almeno la parte della /r/): «[...] scrivere» 72 : «[...] havervi detto assai» 75 : «[...] per una volta. Se mi verrà» 76 : «[...] ve lo scriverò» 77 : «[...] cosa vaga» 78 : «[...] habbiato visto» 79.

Il secondo fenomeno notevole è una sorta di “effetto domino” che si osserva in due luoghi del testo, e segnatamente ai vv. 44-50, dove la “regola” della coincidenza dell'unità metrica con quella sintattica sembra valere in negativo. Capita qui che l'inarcatura del v. 44 sul successivo si ripercuota nella determinazione sintatticamente asimmetrica di tutti i versi successivi fino alla fine della frase. Restando valide le osservazioni che si sono fatte sopra per un paio di questi *enjambements* (vv. 44-45, vv. 49-50), mi pare significativo che il darsi della figura “a cascata” avvenga nella zona del testo in cui la versificazione è particolarmente prossima alle misure dell'endecasillabo e del doppio settenario: come se la pressione di modelli versali canonici (oscillano tra le 10 e le 12 sillabe i vv. 43-48, e sono doppi settenari i vv. 49-50) avesse l'effetto di compromettere l'egemonia della sintassi che regola la misura del verso nella parte restante del testo. *Enjambements* “a cascata”, ma in sequenza più breve, si hanno

anche ai vv. 64-68; e la concomitanza di un'inarcatura replicata con l'instaurarsi di misure prossime a versi regolari (combinazioni opposte di settenari e ottonari) si osserva ai vv. 70-71.

Qualcosa di simile a quanto vale per la versificazione – dove si ha l'azione di principi in opposizione reciproca – varrà anche per le figure di corrispondenza in fine verso, rime e fenomeni analoghi. Di alcune serie (*uccello* e derivati, le voci del verbo *pigliare*) si è detto sopra per registrarne la disposizione variata; altre sono costituite da *civetta* ai vv. 1-9, *sorte* ai vv. 8 e 36, *assai* ai vv. 22, 29, 41, 75 (ai vv. 9 e 11 in posizione interna, in entrambi i casi sintatticamente rilevata). Notevoli le sequenze polittotiche: *negre* 56 : *negrissimo* 57 : *negro* 62 e *scrivere* 72 : *scriverò* 77, *colore* 43 : *colori* 58. La rima perfetta in fine verso non si dà che a distanze che ne annullano la percettibilità; si registrino comunque *minore* 18 : *colore* 43, *chiù* 16 : *più* 69, *ancora* 37 : *hora* 71. La rima effettiva si incontra dunque nelle varianti imperfetta in uscita di verso e perfetta interna. Per le prime segnalo *civetta* 1 : *uccelletti* 3, *testa* 11 : *mesto* 15, *ancora* 37 : *colore* 43, *hora* 71 : *memoria* 73; per le seconde (oltre alle due ai vv. 12-14, di cui si è detto) *quale* 21 : *ale* 25 int. : *animale* 26 int. Più significativa la serie delle sdruciole in uscita di verso, soprattutto nella concentrazione finale: *boccabattelo* 23 : *gastrica* 34 : *pigliasi* 40 : *negrissimo* 57 : *alberi* 63 : *rampiga* 65 : *picoli* 70 : *scrivere* 72 : *memoria* 73 (proseguita all'interno dei versi che seguono: *faretive* 76 : *notabile* 77).

7. La sequenza indivisa di 79 versi, svolgendosi in essa una rassegna di oggetti, impone l'indagine sull'individuazione e sulla misura delle parti. L'attacco è *in medias res*, con sette versi dedicati alla *civetta*. Segue un distico che presenta gli *allocarelli* (vv. 8-9), alla cui descrizione sono dedicati i sette versi successivi (vv. 10-16). Viene poi la sezione del *boccabattelo*, anch'essa di sette versi (vv. 17-23), seguita da quella della *nottola*, di due versi più breve (vv. 24-28). I quattro versi successivi servono da transizione alla parte restante della rassegna (vv. 29-32). La *gastrica* viene prima presentata genericamente (vv. 33-36), poi dettagliatamente nelle sue tre «sorte», cui si riservano rispettivamente i vv. 37-41, il v. 42, i vv. 43-47. Alla fine dello stesso verso si inizia a parlare delle due «sorte» del *tordo*, fino al v. 50. Vengono poi i quattro versi del *corvo* (vv. 51-54), i tre delle *cornacchie* (vv. 55-57), i tre della *gaggia brusca* (vv. 58-60) e i tre della *gaggia con la coda longa* (vv. 61-63). A un primo tipo di uccello innominato, che la lettura del Felici permette di ricostruire come *picchio*, si dedicano tre versi interi e la maggior parte di quello che segue (vv. 64-67); a un secondo tipo di picchio la parte restante e i due successivi (vv. 67-69), evocando nel solo pronome indefinito sfumato per aposiopesi la prosecuzione dell'elenco. I dieci versi finali (vv. 70-79) servono da conclusione. Riassumo i dati nella tabella che segue (attribuendo per approssimazione alla sezione superiore i due versi inarcati, 47 e 67; ma vedi *supra*):

«civetta»	vv. 1-7	7 versi
Introduzione agli «allocarelli»	vv. 8-9	2 versi
«allocarelli»	vv. 10-16	7 versi
«boccabattelo»	vv. 17-23	7 versi
«nottola»	vv. 24-28	5 versi
Introduzione al seguito	vv. 29-32	4 versi
«gastrica», genericamente	vv. 33-36	4 versi
«gastrica» (prima «sorte»)	vv. 37-41	5 versi
«gastrica» (seconda «sorte»)	v. 42	1 verso
«gastrica» (terza «sorte»)	vv. 43-47	5 versi
«tordo» e «tordo gagiaio»	vv. 47-50	3 versi
«corvo»	vv. 51-54	4 versi
«cornacchie»	vv. 55-57	3 versi
«gaggia brusca»	vv. 58-60	3 versi
«gaggia con la coda longa»	vv. 61-63	3 versi
[picchio]	vv. 64-67	4 versi
[altro picchio]	vv. 67-69	2 versi
Conclusione	vv. 70-79	10 versi

Col che si vede con chiarezza 1) come Volponi si attenga preferibilmente a un numero molto ristretto di sequenze versali: tre, quattro, cinque, sette versi; 2) che la tendenza è all'iterazione di sequenze dello stesso numero di versi, con variazione mensurale limitata all'unità: di sette versi nella parte iniziale dell'elenco (vv. 1-23), di quattro-cinque versi in quella mediana (vv. 24-47), di tre-quattro versi in quella finale (vv. 47-69); 3) che la dimensione delle sequenze pseudo-strofiche subisce una contrazione non perfettamente coerente ma certamente stabile (soprattutto agli estremi dell'elenco). Ciò discende evidentemente dalla distribuzione del materiale lessicale nella prosa di partenza; e tuttavia la strutturazione pseudo-strofica non avviene senza una chiara intenzionalità, che mi pare evidente soprattutto nella costruzione della serie di tre gruppi tristici ai vv. 55-63 (i primi due mostrano una spiccata analogia morfologica). Ciò che interessa a Volponi è insomma la struttura ritmica dell'enumerazione. Per questo aspetto, *Lettera 19* va a far gruppo con altri memorabili elenchi di uccelli. Mi limiterò a citarne due, in prosa e in versi. Il primo si legge nel *Pianeta irritabile*, nella scena in cui quello che diventerà «l'imitatore del canto di tutti gli uccelli» ascolta per la prima volta la registrazione dei canti:

Il tecnico non chiamò nessuno, pompò al massimo il commutatore, tolse il nastro militare, infilò il suo, si mise la cuffia e cominciò ad ascoltare, a udire: merlo italicus, passero, fringuello, cormorano, tarabuso, allodola, averla, Corvus carax, tucano (Ramphastus mefuratus), usignolo, Oriolus chinensis, quaglia tridattila (Tumix suscitator), kagu

(*Rhynocetus jubator*), merope scarlatto, tortora, verzellino, cardellino, lucherino; poi una pausa, poi suoni confusi... poi, mordelon: qui il nastro avvertiva che il canto seguente poteva essere stato, per le sue cadenze e ripetizioni, il grido di avviso di gruppi di scolari ribelli delle scuole della città di Milano, e che quindi la sua catalogazione come canto di uccello poteva essere impropria.

Ma anche questi canti piacquero molto al tecnico.

Alla fine dell'audizione fissò i vetri della finestra e pianse a lungo²¹.

Il secondo è in *Con testo a fronte*, e costituisce la quarta lassa della prima sezione del *Detto dei passerii*:

Allora se non i passerii quali altri
 uccelli della terra e del cielo
 poter guardare e confidarsi?
 Averle capinere verzolini
 ansiosi renitenti fringuelli
 timidi celati usignoli lucherini
 allodole migranti o stanziali ai confini
 degli altipiani oppure canarini
 variegati e domestici dottorali e fini
 merli dell'India pappagalli brasiliani tordini
 dell'Equatore tortore africane colibrini
 oppure gufi o cuculi solitari
 civette colombi del grano pettirossi
 babussini delle piccole pinete e dei fossi
 prossimi alle mura merli clienti
 tra i giardini delle ville e dei parchi
 o i vigili schedati piccioni urbani?
 Quaglie starne pernici fagiani
 che pure cantano amorosi
 espansi e ripetuti nel maggio dei grani
 o nelle boschine vicine o nei terrosi
 scavi, oggi solo nelle liste
 preferenziali delle riserve fra il Ticino
 e i contrafforti monferrini e alpini
 in gabbia o in cella frigorifera
 nel menù dei ristoranti di lusso
 o nelle contropartite commerciali con i paesi dell'est
 boscosi agricoli secondari?²²

Volponi trova dunque nella lettera del Felici la possibilità di dar corpo a questa che va riconosciuta come una sua figura ritmica fondamentale (si torni al passo della conversazione con Leonetti riportato sopra, e al posto che vi occupa l'azione linguistica dell'*elencare*). Questa disposizione formale contribuisce certo fortemente a determinare il punto in cui inizia la sua trascrizione,

²¹ Cito da PAOLO VOLPONI, *Romanzi e prose*, cit., II, pp. 321-322.

²² Cito da ID., *Poesie 1946-1994*, cit., pp. 315-316.

ma agisce in combinazione con un impulso che è invece sostanzialmente tematico. Occorre allora tornare alla lettera del Felici.

8. Nella pagina introduttiva egli espone quella che per lui è la distinzione fondamentale, chiarendo subito che l'interesse maggiore dell'avifauna marchigiana sta nei rapaci:

Credo adunque sappiate per cosa certa che fra gl'uccelli sia questa principal differenza, che o sonno rapaci o non rapaci, con tutto che vi sia ancora la differenza del mansueto e silvatico e dell'acquatico e campestre e montano e di gran corpo e di piccolo e di mezzano e simile. Ma tornando alla prima differenza e fra questi nostri monti nascendo molte sorte de rapaci, mi è parso conveniente transcorrere un poco fra essi e darvi de lor notitia, benché credo l'abbiate prima che hora e più perfetta. Ma per non mancare al debito mio e per parere de scrivere qualche cosa, troverò questi de' nostri monti²³.

Il Felici inizia col parlare dell'*aquila* («Gli è comune opinione de tutti gl'homini, se bene ancora si trovano ucelli maggiori e forse più rapaci [...], che l'aquila sia il principale e regina de tutti gl'altri ucelli»)²⁴, alla quale dedica una ventina di righe. Segue poi un lungo paragrafo (venticinque righe) dedicato al *falcone* («Dopo l'aquila vi nasce ancora il falcone, qual da molti è reputato per un'aquila minore, uccello cognosciuto assai, con velocissimo volo»)²⁵. Poi una rassegna di «uccelli grandi rapaci, ma più vili»²⁶, che comprende la *barbia ossara* (l'ossifraga, di cui si tratta per sette righe), il *voltore* (sei righe), la *barbia bianca* (quattro righe e mezzo), il *bozzago* (due righe e mezzo), il *nebbio* (tre righe e mezzo), e infine («Vien poi il minor de tutti») il *cualandello* (quattro righe). Si noti che la misura ridotta di queste descrizioni si presterebbe bene a tradursi nel tipo retorico del catalogo, ma che Volponi passa oltre. Il paragrafo successivo (quindici righe) è dedicato all'*astore* e al *terzuolo*. Quello che segue si apre con lo *sparvieri* (cinque righe); poi una frase di transizione introduce alla trattazione dei rapaci notturni:

E questi son gl'uccelli, cognosciuti in questi paesi, rapaci e che si vedono e praticano di giorno. Ne nascono poi degl'altri rapaci, ma o non si vedono mai o raro di giorno, ma di notte solamente. E con tutti ne siano descritti assai, ne dirò solamente quelli ho visto²⁷.

«E prima si trova il gufo», di cui il Felici scrive per una decina di righe, seguito dall'*alocco barbagianni*: «Ve n'è un altro noturno, con il becco adunco

²³ COSTANZO FELICI, *Lettere a Ulisse Aldrovandi*, cit., p. 65.

²⁴ Ivi, p. 66.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 67.

²⁷ Ivi, p. 68.

e rapace, di colore più bianchiccio», proseguendo per sei righe («[...] e fanno ancora rumore nel sbattere di quel lor becco adunco»)²⁸. Ed eccoci al punto in cui Volponi comincia a copiare: «Non conosco dopo questi altro che la civetta», uccello la cui descrizione occupa poco più di quattro righe. Prende poi poco più di cinque righe la descrizione degli *allocarelli*, quattro e mezzo quella del *boccabattelo*, eccetera. La trascrizione inizia dunque quando la trattazione dei rapaci notturni si dà per descrizioni di misura contratta, tale da potersi tradurre in un numero limitato di versi. Che l'interesse tematico sia precisamente quello sottolineato è dimostrato dal fatto che la copiatura si interrompe dopo la descrizione della «gaggia con la coda longa de colore bianco e negro, che fa nidi in le sumità d'alberi»²⁹. E se ne spiega facilmente la ragione, il testo del Felici riprendendo infatti con: «Fra questi, ma non rapaci, vi è la monachia tutta negra, nidifica in muraglie e torre»³⁰. Da un punto di vista sintattico, il testo a questo punto si presterebbe anche meglio al progetto stilistico del poeta. Si legga per esempio il bellissimo passo che segue, che non può non aver suscitato l'attenzione emozionata dello scrittore:

Nasce ancora ne' nostri monti la starna o perdice e la quaglia, che vogliono essere la coturnice degl'antichi. Nasce poi particolarmente ne' nostri monti la coturnice, così detta vulgarmente degl'habitatori del luoco, molto vago ucello a vedere e poi più grato al gusto, più grossa della perdice, con pinna variata di colore e il becco rosso, li piedi rossigni, e pratica luochi selvaticchi; e poi tenendola in casa si domestica facilmente. Ci nascono poi uccelli minuti, diversi e molti, li quali non credo né penso retrovarli hora tutti, perché troppo saria. Vi è la rondine comune nelle case, vi <è> il rondone, *apodes*, tutto negro e sempre stride. Nasce in muraglie, è quasi senza piedi. Vi è poi il grasello, che è la terza rondine, pur senza piedi, quasi. Nasce in balze facendo il nido tondo di terra e ha per la schiena la piuma bianca, et è piccolo. Vi è poi l'altro grassello tutto negro, più piccolo degl'altri, et è il primo a tornare la primavera. Vi son le passere, animale tanto dannevole, che il maschio è più rosso con il becco più grosso della femina. Vi è il passero cieco, così detto, che si vede l'inverno, con il becco sutilissimo e la piuma machiata alquanto, più longhetto e più vago del'altro. Vi è il losignolo, fanello, cardelino, la coda rossa (così detta dal colore di essa), che sempre pare che pianga, grossa a modo della lodola. Il forasiepe, *regulus*, uccello sì piccolo che fa nidi in muraglie vecchie. Vi è la codatremola di doi sorte, l'amachiata di bianco e bigio e l'altra bigio e zallo. Vi è il gaulo, tutto zallo e intenso il maschio, la femina zallo remesso: ucello che si parte l'invernata. Vi è il forregnolo, che ancora esso si cognosce il maschio dalla femina bene³¹.

Ma è comunque dominante l'interesse tematico, tant'è vero che la trascrizione riprende, con ardito trapasso sintattico, quando il Felici passa a parlare dei *picchi*. Non si tratta più di rapaci, ma pur sempre di uccelli di cui si torna-

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, pp. 69-70.

³⁰ Ivi, p. 70.

³¹ *Ibidem*.

no a descrivere (l'ultimo era stata la *gaggia*, che vive «de rapina») la soddisfazione predatoria delle necessità alimentari. Leggiamo (in corsivo la parte verificata da Volponi) il seguito della lettera:

De picchi poi ve ne son diverse sorte, *uno piccolo che si vede solamente l'inverno como anuntiatore del cattivo tempo, che rampiga per li muri mangiando ragni et altre cose, machiato de varii e diversi colori; un altro de simile grandezza, de colore quasi azurro, che rampiga per gl'alberi; un altro più grande del tordo, misto de varii colori, con un palmo o più di lingua con la quale piglia le formiche, cavandola fuori per li pedali degl'arbori e lassandola riempire di esse e retirandola dentro poi piena. E de questa se ne trovano ancora degl'altri che la forma loro non bene me ricorda hora*³².

La trascrizione è dunque interrotta nel punto segnalato, per essere ripresa con l'apertura del paragrafo che segue quello appena trascritto, e che copio per intero:

Infiniti altri ucelli così grandi como piccoli si trovano alla montagna, ma per essere hora il caldo grande che m'impedisce il scrivere, e poi non mi sovengono alla memoria, e perhò circa questo non sarò più longo, che ancora mi pare per una volta havervi detto assai, perhò fareteve con questi per una volta. Se mi verrà poi altro notabile per le mani, ve lo scriverò. E se ci sarà ancora qualche cosa vaga, che pensi che non l'abbiate visto, gli seccarò e mandarolli³³.

Volponi lascia dunque nell'indeterminato il seguito di informazioni che il Felici è disponibile a fornire all'Aldrovandi, evitando il macabro particolare dell'offerta di esemplari imbalsamati. Con questo, il poeta non ha certo di mira il quadro idilliaco, ma è mosso con ogni evidenza da un'intenzione allegorica. È anzi questo un caso in cui la parola *allegoria* si potrà utilizzare nel senso proprio della definizione, che cito nella classica formulazione del Lausberg: «L'*allegoria* [...] è la metafora [...] continuata come tropo di pensiero [...] e consiste nella sostituzione del pensiero che si intende per mezzo di un altro pensiero che si trova in un rapporto di somiglianza [...] con il pensiero che si vuole intendere»³⁴. *Lettera 19* è, più precisamente, un testo allegorico al grado più alto, quello della «*tota allegoria*, conchiusa in se medesima (cioè senza alcun elemento del pensiero che si vuol intendere)»³⁵. E tuttavia non direi che si possa parlare di un *enigma*, secondo la definizione per cui questo è «un'allegoria racchiusa in se stessa, la cui idea fondamentale si possa intendere e riconoscere difficilmente (cioè soltanto conoscendo in precisi dettagli la si-

³² Ivi, pp. 70-71.

³³ *Ibidem*.

³⁴ HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, § 423.

³⁵ *Ibidem*.

tuazione sociale e psicologica di chi parla)»³⁶. Trascrivendo una sezione della lettera del Felici in cui si parla dei rapaci notturni – con frequenti notazioni sul loro cibarsi di altri uccelli e sull’asservimento agli uccellatori – il pensiero che Volponi «intende» non è la descrizione del mondo degli uccelli ma trasparentemente la descrizione del mondo degli uomini.

9. Testo geneticamente eccentrico, alla particolarità dell’occasione e della tecnica compositiva si limiterà il suo carattere eterogeneo e appartato nel complesso dell’opera dello scrittore. Per altri aspetti, *Lettera 19* nasce invece all’incrocio perfetto di interessi tematici e progetti espressivi fondamentali nella scrittura dell’ultimo Volponi. *Terminus post quem* il luglio dell’82 in cui vengono pubblicate le *Lettere a Ulisse Aldrovandi*, il testo volponiano andrà considerato nella sua prossimità tematica al trittico di prose costituito da *Guerra di piume sopra la città*, *Cosa insegnano quei gabbiani?*, *Quei passerelli dell’infanzia*, a stampa tra il gennaio e il marzo dell’84³⁷, dove la convocazione degli uccelli non avviene secondo le forme dell’allegoria ma propriamente in quelle dell’apologo, come spiega Zinato parlando delle tre prose elencate e di altre due ad esse aggregate nell’ambito delle *Prose minori 1983-1994*³⁸ raccolte nel terzo volume di *Romanzi e prose*:

Gli ultimi quindici lupi intenti ad arrotare i denti sui tralicci dei ripetitori televisivi, il toro, solitaria allegoria della sopravvivenza spettrale dei paesi appenninici, i passerelli ridotti a cubi alimentari surgelati e importati dalla Cina, i gabbiani che abbandonano le coste e si spingono nell’entroterra, le cornacchie metalliche nate dalle discariche sono figure di fine di un mondo, annunciano una ultimata apocalisse antropologica. I duelli fra stormi nei cieli di Urbino e le memorie adolescenti di cattura e strazio dei passerelli celano a malapena quel «cataclisma» che passa sempre, secondo Franco Fortini, nella pagina volponiana, con scarti e accensioni quasi surrealistiche³⁹.

Se si considera poi *Lettera 19* nell’organismo testuale di cui fa parte, si vedrà come l’inclusione del poemetto risponda all’urgenza del «tema “notturno”, che in *Con testo a fronte* si costituisce come asse centrale, nel suo significato di spazio-tempo parallelo e antitetico al giorno, di quadro capovolto di un mondo frantumato e sconnesso, tempo e luogo dell’angoscia e del lavoro poetico»⁴⁰. Si osservi, nella concreta costruzione del libro, come il poemetto si stringa a dittico con *La notte ansima nel freddo*, che precede, dove la scena notturna è

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ora in PAOLO VOLPONI, *Romanzi e prose*, cit., III, rispettivamente alle pp. 732-735, 736-739, 740-743.

³⁸ *Elogio dei lupi solitari ed ostinati e Toro italiano in solitudine*.

³⁹ EMANUELE ZINATO, *Commenti e apparati*, cit., p. 838.

⁴⁰ ALDO MASTROPASQUA, *La dolorosa rima di Paolo Volponi. Commento al testo*, in «Allegoria», 3, 1989, pp. 74-80 (il testo commentato è *Tormenta*, poi in *Nel silenzio campale*).

domestica e psichica. Rilevo, in appoggio alla continuità tematica, la significativa insistenza lessicale sul verbo *stridere*: cosicché nello *stridere* sinistro dell'avverla («pigliasi | da uccellatori a ballesstrucci e stride assai», vv. 40-41) ritorna quello del letto nei versi conclusivi de *La notte ansima*:

[...] e il piccolo letto che stride

teme di sprofondare all'alba tra le dure
fantasie del piancito che niente più intride
sotto le travi infide
o tra le coltri troppo sicure⁴¹.

Senza insistere sull'appartenenza della *Lettera* all'altro asse tematico centrale, quello ornitologico, osservo ancora che la presenza delle cornacchie al v. 55 del poemetto è immediatamente continuata in *Più in là della notte* (si noti l'*incipit*) nelle «piume | di una cornacchia al margine | dell'autostrada tra Giove | e Orte»⁴². Nella poesia che segue, *Il percorso*, gli uccelli tornano a presentarsi come collettività: «Gli uccelli ancora in tanti | sbrancati per canto e coraggio | dietro la loro scrittura | vanno a capo sopra di me» ecc.⁴³. E siamo così subito al grande *Detto dei passerì*, che *Lettera 19* ha dunque sapientemente anticipato e preparato.

Non solo. Se dalle costanti tematiche si passa a considerare la volontà progettuale che muove la poesia dell'ultimo Volponi, si vedrà come anche l'eccentricità genetica di *Lettera 19* può essere sottratta all'occasionalità dell'incontro col testo di Felici e fatta rientrare in un preciso atteggiamento di poetica. Leggo nell'intervista a Francesco Muzzioli:

Ti dirò, infatti, che io oggi lavoro sulla poesia con lo scrupolo di non indulgere mai a un «io» poetico narcisistico, egoistico e ansioso. Vorrei poesie in terza persona o al plurale, con la capacità di riuscire a percepire la voce esterna degli altri e delle cose: di tanti segnali o rumori o sussulti o richiami. Per come sta andando la nostra mediocre democrazia, per come si sono diffusi l'individualismo, il privilegio e l'onesta psicoanalisi, ancora lamentarsi in proprio di qualcosa di personale mi sembra di cattivo gusto. Mi sembra una pretesa assurda quanto stolta e nello stesso tempo invadente, prepotente. Magari riuscissi a fare una poesia epica con vari soggetti, con tante voci, tirando giù tanti cieli. Questo è lo sforzo mio di adesso. Se non epica, almeno orante, cantilenante, che si può recitare in tanti. E non solo per la condanna o la denuncia di qualcosa, ma più ancora per una proposta comune, un procedere insieme lavorando, dichiarando, disegnando⁴⁴.

⁴¹ PAOLO VOLPONI, *Poesie 1946-1994*, cit., p. 303.

⁴² Ivi, p. 307.

⁴³ Ivi, p. 309.

⁴⁴ PAOLO VOLPONI, «Vorrei scrivere versi epici», in «l'Unità», 27 ottobre 1990.

Se si impiega retrospettivamente per *Con testo a fronte* questa dichiarazione, che accompagna la pubblicazione di *Nel silenzio campale*, l'idea di una poesia «orante, cantilenante, che si può recitare in tanti» si troverà realizzata esemplarmente in un poemetto come *Il legno della croce*, che accosta su colonne parallele i testi di due voci e annulla così la possibilità di una esecuzione individuale, per richiedere, invece, una recitazione corale, nella forma concreta di due voci plurali (nel testo non vi è traccia della prima persona) che si sovrappongono e intrecciano⁴⁵. Ma non occorrerà insistere su quanto anche *Lettera 19* risponda all'esigenza profonda di una riduzione della presenza dell'«io» poetico narcisistico», alla volontà di una sua fusione in una voce plurale, corale appunto: che nella scrittura come trascrizione della parola altrui – dove l'*io* scrivente non si fa più che *medium*, strumento – trova la sua realizzazione al grado massimo.

Ma qualcos'altro andrà aggiunto, che ci avvicini ulteriormente a quella che è la volontà di significazione integrale di *Lettera 19*. L'operazione compiuta da Volponi è dunque consistita nei tre momenti dati dalla trascrizione selettiva del testo del Felici, dall'imposizione di a-capo, e dal trapianto del nuovo testo in un co-testo diverso. Dal primo e dal terzo di questi momenti discende la necessità dell'assunzione allegorica del testo: che avrebbe potuto darsi – conservando nella sua integrità l'intenzione comunicativa che non di uccelli ma d'altro si sta parlando – come trascrizione in prosa. Occorre chiedersi allora quale sia l'incremento, o meglio la correzione di significato che viene alla *Lettera 19* dal suo essere imposta al lettore come testo in versi: «Quale correzione – si chiedeva Fortini – viene al “pensiero” leopardiano dalla “poesia” dei *Canti*?»⁴⁶. Direi che ad essere affidata alla specificità del veicolo poetico è la speranza utopica e progettuale, come elemento di contraddizione all'oscenità dello scempio e dell'orrore consegnati al livello discorsivo del messaggio allegorico: «Perché la poesia – con le parole di Volponi – serve proprio a cantare le aspirazioni alla libertà dell'uomo, la sua voglia ancora di essere protagonista, di prendere questa terra e dominarla con la lingua come con gli occhi e gli altri sensi e capacità»⁴⁷. La semplice, meccanica versificazione basterebbe, di per sé, alla realizzazione di questa intenzione comunicativa complessa in risposta a una volontà progettuale. Altro rivela invece quanto di questo pensiero non è progettuale ma pare invece sorprendersi come scoperta propria del fare poesia, della gioia dell'incontro imprevisto. E sarà la sapienza organizzativa della forma, la dedizione inattesa alla felicità della voce lirica: «Infiniti altri uccelli così grandi come piccoli | si trovano alla montagna...».

⁴⁵ Ora in ID., *Poesie 1946-1994*, cit., pp. 229-230.

⁴⁶ FRANCO FORTINI, *Il passaggio della gioia* [1967], che leggo in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 274-280: 279.

⁴⁷ PAOLO VOLPONI, *A lezione da Paolo Volponi*, in «Poesia», 1, 2, febbraio 1988, pp. 7-15: 9.

2. Caproni e la tradizione melica*

1. Questa indagine sulla persistenza della tradizione melica in Caproni si limiterà a un arco cronologico ristretto: il decennio 1932-1942 di *Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanigorda*, *Finzioni* e *Cronistoria*¹; ma comincerò, strumentalmente, da un testo più tardo, databile tra il '50 e il '55, che Zuliani e Mengaldo hanno scelto di pubblicare tra le *Poesie inedite* dell'*Opera in versi*. È l'epigramma lirico intitolato *Vittorelliana*, in cui Caproni vuole alludere – vedremo subito in che modo – alle *Anacreontiche ad Irene* di Jacopo Vittorelli:

Oh vive e nere chiome!
Oh ventilanti gonne!
Oh luna bianca come
il petto delle donne!²

L'allusività di questi versi è di due tipi. Ci sono, intanto, due citazioni vere e proprie: le «chiome» alla fine del primo verso derivano dall'*incipit* «Cinto le bionde chiome | Della materna rosa | Sull'alba rugiadosa | Venne il fanciullo Amor» della prima delle *Anacreontiche*³; e naturalmente la «bianca luna» è quella di un altro memorabile attacco: «Guarda che bianca luna! | Guarda che notte azzurra! | Un'aura non susurra, | Non tremola uno stel»: tessere alle qua-

* È il testo del mio intervento alla giornata di studi *Omaggio a Giorgio Caproni*, Udine, 4 maggio 2005; poi in «Rassegna europea di letteratura italiana», 26, 2005, pp. 101-114.

¹ Che citerò anche nelle sigle CA, BF, FN, CR.

² GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. 1006 (apparato critico alle pp. 1831-1832). Da qui la citazione di tutti i testi caproniani.

³ Cito le *Anacreontiche ad Irene* nel testo delle *Rime* del 1826 (Padova, pei tipi della Minerva, vol. I) [ora riprodotta in appendice al mio saggio *Per le «Anacreontiche ad Irene» di Jacopo Vittorelli*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVII, 2008-2009, Classe di scienze morali, lettere ed arti, fasc. 1-11, pp. 125-174].

li si accostano come elementi stranianti le «ventilanti gonne» e il «petto delle donne». Ma discendono dall'intenzione scherzosamente emulativa anche alcuni tratti formali: il profilo accentuale del settenario è quello «melico» del Vittorelli, ed è tratto vittorelliano l'impostazione parallelistica della strofa, che nell'anafora trimembre del vocativo vuole forse rinviare precisamente a quella, duplice, in apertura della sedicesima *Anacreontica*: «La vidi (oh che portento! | Oh che fulgor celeste!) | In azzurrina veste, | Che l'ago ricamò». Non è invece vittorelliana la forte inarcatura ai vv. 3-4; né è del metro-modello lo schema a rime piane alternate. L'apparato critico attesta però tre stesure in cui le rime sono invece abbracciate, così da alludere alla serie rimica dell'originale (/paab_t : pccb_t pdde_t : pffe_t/) nella successione di una coppia rimata a un verso iniziale piano anarimo. Ecco la terza di queste stesure (ai vv. 14-17 dell'abbozzo): «La luna è bianca come | il petto delle donne. | Le brezze sono gonne | alzate – sciolte chiome»; dopo la quale lo schema passa alle rime alternate, ma con la compensazione dell'impianto anaforico (vv. 18-21): «Che sventolio di chiome, | che sussurrar di gonne. | La luna è bianca come | il petto delle donne» (dove «sussurrar» rafforza la citazione dell'*Anacreontica* VIII).

L'emersione editoriale di questo testo ci è utile per due motivi. Episodicamente, può indirizzarci a riconoscere un'ascendenza vittorelliana sulla stroficità delle liriche de *Il seme del piangere*, quando la strutturazione sia in quattro tetrastici di versi medi. È il caso de *La stanza* e di *Urlo*, la prima delle quali trascrivo qui:

La stanza dove lavorava
tutta di porto odorava.
Che bianche e vive folate
v'entravano, di vele alzate!

Prendeva di rimorchiatore,
battendole in petto, il cuore.
Prendeva d'aperto e di vita,
il lino, tra le sue dita.

Ragazzi in pantaloni corti,
e magri, lungo i Fossi,
aizzandosi per nome
giocavano, a pallone.

(Annina li guardava
di sottocchi, e come
– di voglia – accelerava
l'ago, che luccicava!).

Più sostanzialmente, *Vittorelliana* ci dice molto della consapevolezza con cui Caproni maneggia gli istituti metrici della melica italiana; e ci mette di

fronte all'opportunità di un ricorso non generico ma tecnicamente puntuale al termine *melicità* nell'analisi delle sue poesie.

Il patrimonio formale della tradizione melica – come è venuto definendosi nei decenni che vanno dalla fine del Seicento al terzo decennio del Settecento – comprende, per la metrica, una serie di tratti che riguardano la selezione e l'impiego delle misure versali, alcune convenzioni nell'uso della rima, alcune notevoli tendenze nella disposizione dei versi piani, sdrucchioli e tronchi, un repertorio strofico ricchissimo ma riducibile a un numero limitato di forme-modello. Al suo interno, un posto particolare va riconosciuto alla strofa geminata e composta, divisa in due emistroke legate dalla rima dei versi conclusivi – tronca nella stragrande maggioranza dei tipi⁴. Data la forte peculiarità di questa tradizione formale, pare a me che sia particolarmente opportuno l'indirizzo operativo formulato da Girardi nel suo studio sulle “canzonette” di Bertolucci, quando afferma che

non è giusto annoverare tra le canzonette solo quelle rimate più o meno regolarmente. In una metrica in sostanza versoliberista, la soglia sarebbe troppo alta. Ce ne vuole una bassa, in cui trovino posto le lirichette legate più blandamente alla forma canonica. In altri termini, del *corpus* si può dare una descrizione a cerchi concentrici, con in mezzo quelle che rispettano tutti o quasi i dettami del genere, e via via verso l'esterno le altre che ne rispettano solo alcuni⁵.

Nella continuazione immediata di questo passo Girardi viene a toccare l'argomento che ci interessa:

Dovrebbero bastare, per isolare queste ultime, due condizioni: 1) la prevalenza di versi medi e brevi, diciamo il settenario e dintorni verso l'alto e verso il basso, con relativa esclusione o almeno bassissima frequenza di misure dall'endecasillabo in su; 2) un intreccio fonico “facile” e leggero, in qualche modo melico appunto. Inutile dire che queste condizioni sono necessarie ma non sufficienti se poi mancano leggerezza e facilità nella lingua, nello stile, nel tema stesso, o meglio nel tono con cui il tema è svolto. Mentre si può aggiungere che condizioni simili si verificano anche in altra poesia di primo Novecento, a cominciare dalle operette d'esordio, *Come un'allegoria* (1936) e *Ballo a Fontanigorda* (1938) di un grande coetaneo, ed amico, di Bertolucci, Giorgio Caproni, dove anzi l'uso di canzonette libere è pressoché esclusivo.

E infatti, anticipando implicitamente il criterio di giudizio formale appena esposto, senz'altro di una «stagione delle canzonette» in Caproni parla Mengaldo nella sua introduzione all'*Opera in versi* («le canzonette di Caproni – stringe

⁴ Rinvio, una volta per tutte, al mio *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001.

⁵ ANTONIO GIRARDI, *Le canzonette di Bertolucci*, in «Belfagor», LVIII, 3, 31 maggio 2003, pp. 327-336: 333 (come la citazione che segue) [il saggio si legge ora anche in *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 163-173].

definitivamente – sono un po' a spigoli, un po' a spirale, di fil di ferro come il magnifico uomo che le ha scritte»)⁶. Se dunque la melicità del primo Caproni – e sia pure una melicità radicalmente versoliberista – è un risultato critico acquisito, avrà senso un'indagine che cominci dai testi collocabili al centro o nei pressi del centro dell'area circolare immaginata da Girardi. Occorre insomma verificare la presenza di poesie che soddisfino le richieste definitorie di quella melicità “forte”, caratteristicamente settecentesca, la confidenza con la quale in Caproni è comprovata da uno “scherzo” come *Vittorelliana*.

2. Nel primo Caproni c'è una sola poesia il cui schema metrico risulta attestato nel repertorio settecentesco. Si tratta di *Sono donne che sanno*, in *Finzioni*, «un testo altrettanto celebre che bello, insieme settecentesco e “popolare”» (Mengaldo)⁷; metricamente, due quartine di settenari a rima alternata, ma disposte tipograficamente a distici (la suddivisione non è però di tutti i testimoni)⁸:

Sono donne che sanno
così bene di mare

che all'arietta che fanno
a te accanto al passare

senti sulla tua pelle
fresco aprirsi di vele

e alle labbra d'arselle
deliziose querele.

Se i precedenti sette-ottocenteschi abbondano (i nomi sono quelli di Forteguerri, Frugoni, Rolli, Bertola, Luigi Lamberti, Meli, ancora Vittorelli), bisogna riconoscere che la lirica soddisfa sì pienamente le condizioni di una melicità “forte”, ma che il suo referente non è, nel complesso del patrimonio formale settecentesco, quella parte più melicamente marcata dall'adozione di una strofa bipartita con rima di collegamento tronca. Occorre però correggere subito questa valutazione derivante da un criterio esogeno secondo l'indicazione che viene da un criterio endogeno, equilibrando per questa via il giudizio sulla melicità del testo, indubbiamente sensibilissima. Ricaveremo allora da *Vittorelliana* il fatto che proprio la quartina di settenari corrisponde,

⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., pp. IX-XLIV: XII-XVI.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Vd. l'apparato a GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., pp. 1085-1086.

nella coscienza metrica di Caproni, alla più stilizzata melicità; e che il settenario, se non è qui il settenario “melico” metastasiano (con divieto di accento sulla 3^a, meno che in presenza di un accento su una delle sillabe contigue)⁹, è però programmaticamente quello di 3^a: che Caproni adotta in sequenza ininterrotta – con evidente mira a un effetto di cantabilità – in un testo di *Cronistoria*:

(Era un grido nel grigio
consumato nell'etra
delle case il colore
sulla piazza di pietra
del tuo abito, ligio
all'andazzo. 5

Da un mazzo
di garofani, un rosso
sanguinoso era mosso
al mio viso, donato
con tristezza al peccato. 10

Era un grido nel vento
doloroso l'argento
così vecchio dell'acque
del tuo fiume.

Nell'acque
la tua effigie matura
era fuoco di brace,
era amore verace
la mia rossa paura). 15

Insieme alla peculiarità della versificazione, noteremo che, dopo la loro libera disseminazione ai primi sei versi, le rime delineano con estrema nettezza due quartine a rima baciata e una, finale, a rima abbracciata: iperdeterminata melicamente, questa, da un modulo anaforico – l'anafora ai versi centrali e rimati di quartina – per il quale richiamerò, a esemplificazione minima, il Vittorelli della sedicesima *Anacreontica*: «O aurette, che le udisti, | Fur dolci, o furo ingrati? | Se fosser dolci state, | Le sentirei nel cor» (nel tetrastico di chiusa).

Ma tornando all'impiego caproniano del settenario, rileviamo che anche quello dal profilo accentuale tradizionalmente melico è ben attestato. Ecco, da *Finzioni*, *E ancora*, dove l'unica (moderata) eccezione si ha al v. 9 (ma si po-

⁹ [Ricordo che la definizione di settenario «melico» si deve a Remo Fasani, che la introduce nel saggio *Endecasillabo e cesura*, nel suo *La metrica della «Divina Commedia» e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 69-90: 85.]

trebbe insistere sull'aggettivo possessivo). Con l'istituzionale melicità del settenario cooperano l'impiego di una sola rima (ERA, ai vv. 2, 3 int., 5, 7, 11, con ricco sistema di consonanze in appoggio) e l'interrogativa-*refrain* che si presenta variata ai vv. 7-8 e 11:

Sorpresa in delicate
tinte nella leggera
ora di sera, a un'aria
bruciata nel sudore
del giorno la tua cera
mi reca una puntura
di nostalgia: 5

Stasera
ti troverò?

La rosa
del tuo nome è bruciata
nella memoria. E ancora: 10

Ti troverò stasera?

Resta da notare, per il settenario, che è questo l'unico verso usato dal primo Caproni in sequenze isometriche. Accanto ai due casi segnalati si vedano altri due testi che alternano settenari dai diversi profili accentuali: *Senza titolo* (in FN), dove rimano *carnagione* 2 : *stagione* 4, *fiore*, *prim'ore* 3 (ad eco) : *odore* 7 (in assonanza con *dolce* 1 e *nuove* 5); e *Dove l'orchestra un fiato* (CR): dove il venir meno della periodicità ritmica (vi è anche un ipermetro al v. 13, correggibile apocopando mentalmente «colore») trova il compenso di un trasparente disegno strofico. I sedici versi sono infatti divisi in cripto-quartine definite dalla rima ai vv. 1-4, 7-8, 9-10, 13-16 (con l'ultima quartina arricchita da una rima interna che delinea, insieme a quella in punta, la figura delle due rime alternate: *colore* : *rosso* : *sudore* : *commosso*):

Dove l'orchestra un fiato
dava a dolci figure
sopra la scena, ancora
mi conduce al tuo lato
la tua insistenza – al rosso
buio che appena in fuoco
liberava il tuo volto. 5

Io non ero in ascolto
di quelle note: l'ore
le bruciava l'odore
della tua maglia – il vento 10

lieve che la tua bocca
 senza colore, nel rosso
 del teatro librava
 il tuo sudore – l'aria
 del tuo petto commosso. 15

È un tema, quello della presenza di cripto-strofe, sul quale tornerò per qualche nota più sistematica. Vediamo intanto qualcosa delle rime. Di quelle tronche importerà, più che l'impiego all'interno della strofa (*Ricorderò San Giorgio e Così lontano l'azzurro*, entrambe in CR), la loro disposizione in clausola. Così in *Giro del Fullo* (FN), dove la serie *tram : già : oscurità* è ai versi pari della strofa esastica che chiude; e in *Finita la stagione rossa* (CR), che termina con questa quartina di tre ottonari e un novenario: «(Oppure riudrò più chiari | i suoi squilli – spaccherai tu | il sasso sulla mia fronte | col grido di gioventù?)». Il caso in cui l'impiego delle tronche ci avvicina di più ai tratti della melicità settecentesca è questa poesia di *Cronistoria*:

Assisi ha frenato il dardo,
 la fame. Fu fedeltà.

La strada che con coraggio
 prendemmo al buio, non fa
 capo al rossore: è un raggio
 nel cerchio di santità. 5

Stampiamolo nel ricordo,
 il sasso roseo d'Assisi,
 apparso col primo esordio
 del sole! Sui nostri visi
 un giorno sparsi, sarà
 rogo di lacrime: «Assisi!»,
 il sangue conclamerà. 10

Alziamolo nella memoria,
 l'altare fondo del Santo,
 che spese l'aperta gloria
 dell'erba nel nostro pianto
 muto di comunione,
 d'irraggiungibile unione. 15

(Un tempo ci sferzerà
 come una frusta il viso
 quel buio chiaro, inciso
 in petto senza viltà). 20

La rima-*refrain* è esposta a chiusura del distico di esordio; si ripresenta ai versi pari della quartina che segue e chiude (alla stessa distanza di due versi) la terza strofa, eptastica. Tace nella successiva strofa esastica, per tornare nella

quartina finale come prima delle due rime abbracciate. Si consideri, al contempo, l'eterometria moderata della versificazione, dove l'ottonario di gran lunga prevalente sale di una misura al solo v. 14 (con sdrucchiola all'interno) e scende al settenario ai vv. 5, 18, 21, 22: cosicché di tutti ottonari risulta la strofa centrale. Quanto alle sdrucchiole, il solo caso notevole è offerto dal testo di esordio di *Cronistoria*:

Il mare brucia le maschere,
le incendia il fuoco del sale.
Uomini pieni di maschere
avvampano sul litorale.

Tu sola potrai resistere
nel rogo del Carnevale.
Tu sola che senza maschere
nascondi l'arte d'esistere.

Sono due quartine fondamentalmente isometriche, dove l'ottonario è appena variato dal novenario che chiude la prima (ma vi si noti, ancora, la sdrucchiola all'interno). Non è consueto, nella prassi settecentesca, l'uso di ottonari sdrucchioli; tuttavia Caproni poteva ben avere nell'orecchio, tra l'altro, le rilevanti e tempestive eccezioni date da luoghi di Da Ponte per Mozart: «Io, com'uom al mondo cognito, | Vengo qui per testimonio | Del promesso matrimonio | Con prestanza di danar» (*Le nozze di Figaro*, a. II, sc. XII), «Il fragor di trombe e pifferi, | Lo sparar di schioppi e bombe | Forza accresce al braccio e all'anima, | Vaga sol di trionfar» (*Così fan tutte*, a. I, sc. v), «Siete vaghe, siete amabili, | Più tesori il ciel vi diè, | E le grazie vi circondano | Dalla testa sono ai piè» (ivi, a. II, sc. VIII)¹⁰. Risponde invece a una tendenza quasi normativa la disposizione delle sdrucchiole in uscita dei versi dispari: qui regolare, benché proseguita – con rottura del passo strofico – nel verso finale.

3. Spostiamoci per un'ultima serie di annotazioni sui dati della melicità che abbiamo definito "endogena" del primo Caproni; e leggiamo *Quale debole odore* (CR):

Quale debole odore
di gerani ritocca
questa corda del cuore
come un tempo?

Trabocca

¹⁰ Cito da LORENZO DA PONTE, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976.

nel mio cuore la piena
dei tuoi giorni perduti,
dei miei giorni vissuti
senza spazio – con pena. 5

E lo spazio era un fuoco
dove ardevi per gioco 10
coi tuoi abiti – il bianco
del tuo petto, ed il fianco
che nel vento odoroso
dei gerani, in riposo
replicava il tuo accento. 15

Era un debole vento
che portava lontano
il tuo nome – un umano
vento acceso sul fronte
d'un continuo orizzonte. 20

La lirica, che nei testimoni dattiloscritti non presenta divisioni strofiche¹¹, dispone le rime configurando cinque quartine pienamente e perfettamente rimate, in musicale controttempo rispetto a una divisione strofica effettiva che con quella rimica coincide solo ai vv. 8-9. Le quartine sono a rima alternata la prima, abbracciata la seconda (con anafora ai versi centrali), baciata le ultime tre. Si instaura insomma a partire dal v. 9 un regolato procedere a distici; ed è un esempio chiaro di quanto la quartina e il distico possano agire profondamente nella disposizione delle rime, dando luogo a una sorta di stroficità molecolare che si costituisce come aggregazione di versi secondo i due modelli più semplici: l'iterazione della rima a uno e due versi di distanza. È eloquente, per questo aspetto, la relativa minore incidenza del modello a due rime abbracciate, più intellettualistico¹². La quartina rimata, del resto, ha in questo Caproni una sua presenza anche nella forma tipograficamente esplicitata e sintatticamente definita: in *Questo odore marino* (BF, strofa iniziale), *Sagra* (BF, strofa finale; una quartina senza rime in apertura), *Rivedo il tuo paese* (CR, strofa finale), *Finita la stagione rossa* (CR, seconda strofa). Ma più conta, mi pare, la sua costituzione nel *continuum* della serie versale e della sintassi. I tre esempi che seguono esemplificano i casi in cui ciò avvenga in apertura, all'interno e in chiusura del testo (in nota i relativi elenchi completi). Ecco dunque la prima strofa di *Ora il tuo viso ha spazio* (CR; mia la corsivazione delle parole in rima):

¹¹ Cfr. l'apparato a GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1100.

¹² [Cfr. MICHEL GRIMAUD, LAWRENCE BALDWIN, *Versification cognitive: la strophe*, in «Poétique», 1993, 95, pp. 259-276.]

Ora il tuo viso ha *spazio*
 per rompere il marmo di *maggio*
 sulla mia fronte – e uno *strazio*
 di sangue dal mio *lignaggio*
 etrusco non può frenare,
 alzata la capigliatura¹³;

ed ecco *Vespro* (da CA, a indicare la tempestività con cui lo stilema si affaccia nella poesia di Caproni, e a esemplificare l'impiego di rime imperfette):

La fila lunga dei soldati
 è passata; sul prato è rimasto
 aspro l'odore dell'erba
 pestata – e l'eco
 d'un canto nell'aria *serale*.

Ad occidente, nel *fuoco*
 bianco d'un astro, *scompare*
 l'ultima rondine. A *poco*
 a poco, sbiadisce il giorno
 (ricordo d'uomini e di giardini)
 nella memoria stanca della sera¹⁴;

e infine la strofa finale di *Alle mondine* (BF), dove in corrispondenza con l'as-sestarsi del disegno rimico la versificazione si regolarizza sul settenario:

[...] E a sera, poi,
 quando su voi più basso
 garrisce il rondone,
 s'apra di giovanili
 voci, al vostro sparso
 coro, l'*illuminata*
 piana dove in *allegria*
 corsa s'è *disfrenata*
 la novella *puledra*¹⁵.

Un caso particolare è dato da *Ma le campane concordi* (CR), dove tre quar-tine a rima incrociata si profilano in *incipit* (con *Tarquinia* : *prima* ai versi

¹³ Cfr. *Udine come ritorna* e *Metti il disco e ripeti* (CR; entrambe a rima abbracciata).

¹⁴ Cfr. *Veneziana* (FN), vv. 4-7 (a rima baciata); *Corso Oddone* (FN), vv. 4-7 (a rima baciata); *Mentre senza un saluto* (FN), vv. 9-12 (a rima baciata); *Acacia* (FN), vv. 4-7 (a rima alternata); *Giro del Fullo* (FN), vv. 4-7 (a rima alternata); *Dove l'orchestra un fiato* (CR), vv. 7-10 (a rima baciata); *Tarquinia e sulla spalletta* (CR), vv. 2-5 (a rima abbracciata), 11-14 (a rima baciata) e 15-18 (a rima alternata); *Finita la stagione rossa* (CR), vv. 2-5 (a rima alternata); *Così lontano l'azzurro* (CR), vv. 12-15 (a rima baciata).

¹⁵ Cfr. *Ad Catacumbas sull'Appia* (CR, a rima alternata); *Tarquinia e sulla spalletta* (CR; a rima abbracciata, con assonanza *scotta* : *fossa*); *Ma memorando è il tuono* (CR, a rima abbracciata, con assonanza *sasso* : *sguardo*); *Così lontano l'azzurro* (CR; a rima alternata, di tutti settenari).

pari), ai vv. 13-16 e – come proseguimento per rima baciata di un verso di transizione – 18-21 (finali). Trascrivo a partire dal v. 13 (iniziale di strofa):

Né fu l'epigrafe angusta,
la polvere di Tarquinia,
dei nostri passi: fu adusta
cenere nella mattina
illuminata d'eventi
– fu vampa che dai viventi
ai seppelliti robusta
febbre disperse ai venti
sulla pianura combusta.

Per insistere sulla produttività del modulo a due rime, ecco quattro casi in cui esso si costituisce con un rimante all'interno, su quattro versi o su tre (nei primi due le rime sono abbracciate, negli altri due incrociate); faccio seguire un caso di distribuzione delle quattro rime su cinque versi, in chiusura di testo, con penultimo verso anarimo:

L'erba dove tu *posi*
i fianchi, le *reni*
giovani data ai *terreni*
riposi, come si sponna
languida nella serata
piena d'aria e volubili
voci [...]
(FN, *A Rina*),

Come dev'esser dolce
della tua *carnagione*
il *fiore*, alle prim'ore
d'alba colto in *stagione*
chiara [...]
(FN, *Senza titolo*),

[...] Nei tuoi profumi
remota, uno sfarzo
di giovinezza al tuo *petto*
arde *carboni* – un *perfetto*
sogno: le tue *canzoni*
diroccate dal vento
(CR, *Tu che ai valzer d'un tempo*),

[...] e data
tutta che sei ai profumi
di scoglio, agli aromi
forti di monte o ai fumi
dei vini nei giovanili

giochi, di quanti *agguati*
non sai sian folti i *pochi*
giorni tuoi *prelibati*
(FN, *Batticuore*),

[...] odori
d'erbe e di *carnagioni*
indocili – e perfino il *fumo*
dei roghi copre il *profumo*
che tra i fienili muove
il gioco delle tue *finzioni*
(FN, *Finzioni*).

Ma forse si può far leva sulla predilezione di Caproni per la quartina a rima alternata e guadagnare così un gradino in astrazione, ipotizzando che sia la rima a due versi di intervallo a costituire uno dei modelli fondamentali nella seriazione dei versi. Noto che su questo intervallo si fonda la serie rimica (*ABACBCI*) della seconda strofa di *Ricorderò San Giorgio* (CR):

Ritroverò nella mia
chiusa tristezza, il di più
che m'hai lasciato: la pia
immagine di concordia
– la medaglietta con su
«Mi Iesu misericordia»;

serie che si ritrova, a due pagine di distanza, nella terza strofa di *Finita la stagione rossa*:

Né Roma avrà più *gloria*
dalle campagne a *fuoco*
verdi, ma *cronistoria*
sulle sue lapidi *spente*
dal mio soggiorno – *dal gioco*
rude che le sue *lente*
immagini, alzando i massi,
aprirono in di precari.

Di questo intervallo conterà soprattutto la distribuzione diffusa, la cui pervasività credo verrebbe evidenziata dai risultati di un computo statistico. Qui mi limito a segnalare i casi di rima tra primo e terzo verso e tra terzultimo e ultimo (escludendo naturalmente quelli già registrati con le quartine a rima alternata). Per il primo tipo si vedano i testi alle pp. 49, 59 (assonanza *comitive* : *aprile*), 78 (rima identica), 84; per il secondo quelli alle pp. 33, 41, 42, 48 (assonanza *grezzi* : *signoreggi*), 50, 52, 55, 56, 57, 70 (i due tipi sono combinati nella poesia di p. 46).

Sui versi rimati a contatto, per concludere. Mi è già capitato di notare la frequenza, nel primo Caproni, della rima tra versi separati da spaziatura strofica¹⁶, che mi pare l'impiego più caratterizzante della rima baciata entro queste poesie. Senza voler ridurre l'importanza della sua presenza intrastrofica¹⁷, credo che il lettore di Caproni riconosca come peculiare il tipo che esemplifico con la lirica che apre *Come un'allegoria* e dunque *L'opera in versi, Marzo*:

Dopo la pioggia la terra
è un frutto appena sbucciato.

Il fiato del fieno bagnato
è più acre – ma ride il sole
bianco sui prati di marzo
a una fanciulla che apre la finestra.

Si può riconoscere, in questo tipo, l'ascendenza della tradizione melica settecentesca? A me pare di sì, se si considera come nelle strofe geminate tetrastiche che prevedano la rima dei versi centrali di emistrofa còpiti con frequenza che la rima leghi ciò che la sintassi separa. Ecco un esempio vittorelliano in cui il caso si dà con eccezionale concentrazione:

Zitto. La bella Irene
Schiude le labbra al canto.
Zitto. Non osi intanto
Moversi fronda o fior.

Tacete su quegli olmi,
O passare inquiete:
Taci, o Silvan: tacete,
Fistule dei pastor.

Ecco l'ondoso Brenta
Fassi tranquillo e crespo;
Ecco s'infiora il cespò;
Ecco s'inerba il pian.

No, che follie non sono
I raddolciti pardi;

¹⁶ RODOLFO ZUCCO, *Versi "a gradino" nel primo Caproni*, in «Istmi», 5-6, 1999 (*Nell'opera di Giorgio Caproni*), pp. 125-152: 143 [il saggio si legge ora nel mio *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Nino Aragno, 2013, pp. 27-58 (il passo a cui faccio riferimento è qui alle pp. 50-51)].

¹⁷ Cfr. *Vento di prima estate* (CA), vv. 7-8; *Saltimbanchi* (CA), vv. 17-18 (su versi separati da punto fermo); *Sei ricordo d'estate* (CA), vv. 4-5; *A una giovane sposa* (BF), vv. 4-5; *Veneziana* (FN), vv. 11-12; *Acacia* (FN), vv. 8-9; *Udine come ritorna* (CR), vv. 6-7; *L'abito che accende i selci* (CR), vv. 2-3; *Ora il tuo viso ha spazio* (CR), vv. 8-9; *Tarquinia e sulla spalletta* (CR), vv. 11-12; *Ma memorando è il tuono* (CR), vv. 5-6; *Assisi ha frenato il dardo* (CR), vv. 18-19.

No, che non son bugiardi
I muri del Teban.

Ci siamo allontanati, è vero, da quel punto centrale dell'area della melicità in cui si riconoscono a prima vista i tratti della tradizione settecentesca, ma il rilievo mantiene, o così mi pare, una sua pertinenza. L'alternativa è attribuire a questa particolare rima interstrofica il valore di un tratto melico endogeno; o magari valorizzare, anziché l'ascendenza tradizionale, quella della sperimentazione melica più recente, dato che la rima tra versi contigui ma separati da spaziatura strofica è di due schemi metrici – impiegati in otto poesie su dodici – in *Preludio e canzonette* di Saba.

3. Com'è fatto il verso lungo di Bandini*

1. Il lettore di *Memoria del futuro*¹ si imbatte a p. 23 [TP, p. 11] in un testo dall'assetto metrico assai particolare. Si intitola *Il pane*:

Fu quando il pane si gonfiava nel forno del sole e dilagava dovunque il suo profumo di melo cotogno

e noi ritornati bambini correvamo sull'erbosio crinale, muovendoci a balzi, volando con naturalezza come capita in sogno.

Allora scese il galattico gallo nella sua nave spaziale e sbucato dalla botola fece *chicchirichì* (la sua arma respirava con un roco sussurro).

Oh, la terribile cresta nervosa che vibrava contro l'azzurro!

Sei dunque venuto a prenderti il mondo? Proprio adesso che l'avevamo lavato ben bene

dalle sue macchie di sangue, di lacrime e di metilene?

Sulla pagina dello «Specchio» nel formato degli anni Sessanta la terza linea occupa quasi interamente tre righe (di 10 cm esatti), la seconda due righe e mezzo, la prima supera di poco le due righe (esorbita la parola «cotogno»), la quinta alle due righe si avvicina per difetto, la quarta e la sesta superano di poco la riga singola. Ed ecco i dati del computo sillabico (ora in ordine pro-

* Già in «Istmi», 17-18, 2006 (*Insorgenze. La poesia dei narratori*), pp. 259-277.

¹ FERNANDO BANDINI, *Memoria del futuro*, Milano, Mondadori, 1969. [Il libro si legge ora in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Rodolfo Zucco, introduzione di Gian Luigi Beccaria, con un saggio biografico di Lorenzo Renzi, Milano, Mondadori, 2018. Nello scritto presente lascio i rinvii alla paginazione della prima edizione, mettendo tra parentesi quadre il rinvio alla raccolta complessiva, che indicherò con la sigla TP.]

gressivo): 32, 42, 48, 20, 26 e 17 sillabe metriche. Se l'impatto visivo fa registrare immediatamente uno scarto rispetto all'impianto delle otto poesie che precedono, la lettura riporta immediatamente questa in oggetto nell'ambito – diciamo – della scrittura in versi non appena, giunti al termine della seconda linea, si siano registrati due dati che immediatamente correggono la prima impressione di una fondamentale prosaicità di quanto ci sta di fronte. Il primo: la spaziatura che separa le due linee non ha appoggio sulla sintassi, introducendo una pausa – per la scrittura in prosa – del tutto “irrazionale”; il secondo: le due linee sono rimate, e formano un sia pur anomalo distico a rima baciata. I due dati si confermano, nel prosieguo della lettura, nelle rime *sussurro* : *azzurro* e *bene* : *metilene*, e in una spaziatura – la quinta – che allontana, più arditamente di quanto capitava per le prime due linee, il verbo da un suo complemento. Si impone insomma una ricezione in versi di un testo che si descriverà come sequenza di sei versi-strofa legati a due a due dalla rima (benché sia legittimo dubitare di una natura davvero strofica dei bianchi tipografici tra linee rimate, attribuibili piuttosto alla necessità di evidenziare una struttura rimica che la composizione contigua delle linee avrebbe forse opacizzato). Acquisita la natura strofica – nella forma più elementare della tradizione romanza – del nostro testo, si tornerà a fare i conti con l'anomala misura sillabica di quelli che occorre chiamare senz'altro *versi*. Denominazione convenzionale, assunto «come appartenente all'ambito della poesia (*forma-poesia*)», e dunque passibile di studio metrico, qualsiasi testo prodotto e recepito come letterario il quale si presenti suddiviso in segmenti tali, per estensione e per eventuali altre caratteristiche, da essere identificati come “versi”². Certo, l'estensione anomala di questi versi rende del tutto legittima l'evocazione della categoria formale della *prosa*, che è quel che fa Raboni parlando, per testi come questi (ma fatta la tara della rima), di «prosa ritmica». In una recensione a *Per partito preso*³, trattando dello sperimentalismo formale di Bandini, Raboni elenca «strofette, verso lungo, prosa ritmica, prosa»⁴. Scorrendo le pagine di

² ALDO MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. I.

³ FERNANDO BANDINI, *Per partito preso*, Vicenza, Neri Pozza, 1965.

⁴ GIOVANNI RABONI, *Tre libri di poesie*, in «Paragone», xvii, 196 (16 n.s.), giugno 1966, pp. 150-151; poi, con titolo *La giusta dose di piombo*, in *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 129-130 [ora in GIOVANNI RABONI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, pp. 327-328]. Della recensione mi pare utile riportare la parte centrale: «In che senso il modo di fare di Bandini è, a mio avviso, intrinsecamente sperimentale? Nel senso che davanti ai suoi contenuti egli sembra porsi ogni volta il problema di quali strumenti – quali moduli sintattici e metrici, quale tonalità, quale punteggiatura, quale lingua persino – adibire alla loro realizzazione espressiva; e se lo pone, questo problema, e lo risolve via via, *in concreto*, con una notevole mancanza di pregiudizi e di intenti dimostrativi. Il fatto è, credo, che Bandini non vuole dimostrare un bel niente; non si sente in possesso di nessuna formula di relazione, né per dritto né per storto, fra linguaggio e realtà, tant'è vero che è sempre pronto a ricominciare da capo, e sempre con entusiasmo, credendoci fin che dura: strofette, verso lungo, prosa ritmica, prosa, strofette; rime, assonanze, dissonanze, rime; lingua, dialetto, lingua...».

quel libro con questa griglia classificatoria sott'occhio, nella sezione eponima cadranno sotto la dicitura «strofette» i testi ai nn. 2 (dove però il quarto verso ha quattordici sillabe, e il settimo venti), 4 (anche questo con frequenti versi lunghi), 5, 10, 11, 17, 19, 23 (aperto da tre tredecasillabi); sotto quella di «verso lungo» quelli ai nn. 7 (*Ci vorranno giorni e giorni...*: lo si vedrà nella sez. 2), 12, 24; sotto quella della «prosa» il n. 6 (*Scampò alla morte Samuele...*: trascritto anch'esso nella sez. 2); sotto quella di «prosa ritmica» (quello che qui invece si dice, fin dal titolo, *verso lungo*) i quattordici restanti. Dell'elemento di continuità formale dato dal ricorso, nei diversi tipi, alle figure della ripetizione, dirò più avanti.

Ma al di là della forse non del tutto soddisfacente (va ammesso) definizione di queste linee di scrittura come versi (anche specificato che si tratta di *versi lunghi*), occorrerà dare di questa entità metrica una adeguata descrizione morfologica. Il tentativo di ricondurre l'ignoto – l'ignoto di linee di gran lunga (a parte l'ultima) esorbitanti da ciò che la nostra cultura (la nostra coscienza metrica) può ammettere come verso – al noto, o a qualcosa che vi si approssimi, ricorrerà istintivamente a tentativi di segmentazione. Non sarà una segmentazione su base sillabica a dare un qualche risultato, quanto piuttosto una segmentazione sintattica. Una nuova lettura potrebbe rilevare una scomposizione come quella che evidenzierò trascrivendo gli emistichi di ogni verso su due righe e introducendo uno spazio bianco a separare gli eventuali due membri di un emistichio (d'ora in poi, convenzionalmente, *piedi*):

Fu quando il pane si gonfiava nel forno del sole
e dilagava dovunque il suo profumo di melo cotogno

e noi ritornati bambini correvamo sull'erbosio crinale,
muovendoci a balzi, volando con naturalezza come capita in sogno.

Allora scese il galattico gallo nella sua nave spaziale
e sbucato dalla botola fece *chicchirichì* (la sua arma respirava con un
[roco sussurro]).

Oh, la terribile cresta nervosa
che vibrava contro l'azzurro!

Sei dunque venuto a prenderti il mondo?
Proprio adesso che l'avevamo lavato ben bene

dalle sue macchie di sangue,
di lacrime e di metilene?

Tutti i versi, dunque, si fanno agevolmente bipartire in due emistichi; a loro volta, gli emistichi più lunghi (i secondi nella seconda e nella terza linea) sono anch'essi bipartibili in due piedi. Ci si potrebbe aspettare l'emergere di

segmenti ritmico-sillabici tradizionali, ma il nuovo tentativo di computo non fa cogliere più che un endecasillabo di 7^a, «Oh, la terribile cresta nervosa». Non è dunque la presenza di cripto-versi a costituire un elemento di significativa ricorsività, quanto il ritorno – chiaramente riconoscibile – di una struttura binaria, anche variata per bipartizione in piedi del secondo emistichio (secondo uno schema “ad albero”):

V	
e ¹	e ²
p ¹	p ²

Come questa binarietà “orizzontale” si combini con una binarietà “verticale” (rimica, nella fattispecie), si è visto.

Ma ecco a p. 33 [TP, p. 16] – nella stessa sezione iniziale *Spade di legno* – un testo la cui parentela formale col *Pane* ci appare evidente, *I proverbi italiani*. Nell’impaginazione mondadoriana tutte le linee superano il confine della prima riga, occupando la seconda in maniera diseguale; la linea finale occupa quasi interamente tre righe. Le sillabe metriche sono 26, 25, 23, 17, 21, 21, 24, 23, 20, 30, 40. In questo caso do subito la trascrizione che rileva emistichi e piedi:

Ora che la nostra nazione è questo riverbero di tetti e di antenne sotto il crepuscolo,

dilatando la bocca fino a farla cigolare
il pesce piccolo ingoia il cetaceo

e un pezzo di lardo semovente stacca con un morso lo zampino alla gatta.

Dio non vorrebbe,
eppure le foglie dei viali si muovono.

Chi l’ha fatta sorride sotto i baffi protervo
e non si aspetta un bel niente.

Oh, i nostri bambini singhiozzano
perché c’è un cane che abbaia e che morde.

Spuntano grattacieli, accampano smalti nell’aria,
ed è il tempo che Berta filava.

Esce una rondine dalla polaroid,
attraversa i piovachi e fa primavera.

Chi ha pietà delle nostre scarpe leggere
e del nostro cervello grosso?

È venuta l'età dei fiori glaciali,
quando la genziana tremerà sull'orlo di conche moreniche

e le stelle troveranno sostegno sulle nostre spalle ormai stanche,
noi affranti saremo il bastone della loro crudele giovinezza.

Lasciando per il momento da parte la novità costituita dalla rinuncia alla rima, l'interpretazione ritmica delle linee secondo il principio costruttivo della bipartizione su base sintattica trova appoggio sull'effettiva discrezione sintattica di nove linee su undici, saldamente unitarie la prima e la terza. Rispetto al modello proposto per *Il pane*, dunque, la descrizione deve contemplare la possibilità che la bipartizione non si dia affatto: eventualità ricevibile senza che la funzionalità del modello ne risenta, data la larga maggioranza numerica delle linee trasparentemente bipartite. Semmai, occorrerà correggere lo schema in modo che esso contempli anche la possibile bipartizione del primo emistichio, che si dà nella settima linea (la bipartizione del primo emistichio si incontra nell'ottava); e sarà dunque:

V			
e ¹		e ²	
p ¹	p ²	p ¹	p ²

Quanto alle relazioni in senso verticale, le due sdrucchiole in chiusura delle prime due linee – *crepuscolo* : *cetaceo* – creano una salda unità para-strofica, che però non ha riscontro in un'aggregazione a coppie delle linee restanti (ma è pur vero che quella coppia trova eco alla fine della quarta e della decima linea – *muovono*, *moreniche*). Ciò che si perde sul lato destro della pagina si recupera però – parzialmente – sul lato sinistro, quando si noti come si diano tre casi in cui il rapporto tra linee appartiene a uno dei tipi sintattici sulla base dei quali abbiamo stabilito la bipartizione in emistichi delle linee. La terza e l'undicesima linea sono infatti strette alle due che precedono dalla loro natura di coordinate sindetiche («[...] il pesce piccolo ingoia il cetaceo // e un pezzo di lardo semovente stacca con un morso lo zampino alla gatta»; «[...] la genziana tremerà sull'orlo di conche moreniche // e le stelle troveranno sostegno sulle nostre spalle ormai stanche [...]»; così, del resto, anche le due linee iniziali del *Pane*); la settima e l'ottava linea sono apparentate dalla tripartizione e dalla sequenza iniziale *verbo-soggetto* («Spuntano grattacieli [...]»; «Esce una rondine dalla polaroid»).

Sulla base di quanto osservato su *Il pane* e su *I proverbi italiani*, propongo la descrizione che segue: «Il metro utilizzato da Bandini in questi due testi prevede l'uso di versi di misura metrico-sillabica discontinua (dalle diciassette alle quarantotto sillabe), negando dunque pertinenza metrica alla lunghezza del verso. Tali versi sono sintatticamente bipartiti in due emistichi. La bipartizione può essere replicata all'interno degli emistichi, ma anche del tutto elusa

da una strutturazione sintatticamente continua del verso. Il collegamento tra linee si dà come rima e/o come parallelismo anaforico (la formulazione è volutamente generica: la prima forma è, in Bandini, un *hapax* metrico)».

2. *Memoria del futuro* – primo libro riassuntivo dell'esperienza poetica dell'autore – si compone di cinque sezioni disposte in ordine cronologico inverso: dalla più recente *Spade di legno* (1966-1968) alla più remota *In modo lampante* (1959-1961). Alla prima sezione appartengono i due testi analizzati sopra; nei quali si riconoscerà il proseguimento di una sperimentazione formale che ha il suo banco di prova – l'ho anticipato – in *Per partito preso* (negli esempi adotterò l'abbreviazione PPP), giunta ad essere sezione centrale di *Memoria del futuro* dopo una prima pubblicazione come sezione iniziale del libro eponimo (seguito qui le sezioni *Neve e tuono* e *Difesa*). Trattando, qualche anno fa⁵, di vari aspetti stilistici del libro, notavo come «il massimo di apertura lessicale si *avese* con l'assunzione di istanze narrative, argomentative, aforismatiche che si verifica in *Per partito preso*», e come in ragione di tali istanze – che sono poi quelle della *prosa* – si fosse imposta a Bandini «la necessità di uno strumento metrico non limitato dalle strutture del verso tradizionale, e nello stesso tempo in grado di contenere la deriva del discorso verso la prosa». Nella sequenza (o poemetto) come si presenta – scorciato di sei testi rispetto alla prima pubblicazione – in *Memoria del futuro*, Bandini adotta il verso lungo che poi sarà de *Il pane* e de *I proverbi italiani* nei testi ai numeri 1, 3, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 17, 19, 20 (finale), restando a una versificazione latamente tradizionale in quelli ai numeri 2, 4, 5, 7, 10, 14, 16, 18, e adottando per il 6 la forma di un *poème en prose* –

Scampò alla morte Samuele che nel Pequod strizzava lo spermaceti nel grande tino per renderlo fluido, e strizzando lo spermaceti stringeva le mani dei suoi simili, e nel profumo che si spandeva dalla tinozza non distingueva più l'inebriante sperma della balena dalle mani dei suoi simili, sognando una vita di quotidiani lavori come strizzare spermaceti, fabbricare tini, alla sera accendere la lampada, abitare una casa di pietra.

Quale spermaceti da strizzare ci hanno lasciato queste tinozze polverose e piene di ragnatele? È restata una balena sui mari? Dio gira ancora nei mondi per more? E c'è un Pequod per noi, un'alba col Pequod alla fonda? –

che maschera appena nella scrizione continua una struttura basilare per versi lunghi:

Scampò alla morte Samuele che nel Pequod strizzava lo spermaceti nel grande tino per renderlo fluido,

⁵ Nella giornata di studio *Per Fernando Bandini*, Università degli Studi di Verona, Dipartimento di linguistica, letteratura e scienze della comunicazione, 23 maggio 2001 [poi a stampa: RODOLFO ZUCCO, «E Bandini?». *Note per una lettura di «Memoria del futuro»*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di Erasmo Leso, Padova, Esedra, 2006, pp. 49-77].

e strizzando lo spermaceti stringeva le mani dei suoi simili,
 e nel profumo che si spandeva dalla tinozza non distingueva più
 l'inebriante sperma della balena dalle mani dei suoi simili,
 sognando una vita di quotidiani lavori come strizzare spermaceti,
 fabbricare tini, alla sera accendere la lampada, abitare una casa di pietra.
 Quale spermaceti da strizzare ci hanno lasciato queste tinozze polverose
 e piene di ragnatele?
 È restata una balena sui mari? Dio gira ancora nei mondi per more?
 E c'è un Pequod per noi, un'alba col Pequod alla fonda? –

Rinviando ad altra occasione (che è infine quella presente) la descrizione dettagliata «di un metro – dicevo – che ha le sue fonti nel linguaggio biblico [...], in Claudel e in Jahier», il profilo che ne tracciavo era sostanzialmente quello proposto in chiusura della sezione precedente. Soltanto, il computo esaustivo della misura metrico-sillabica dei versi –

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
PPP I	15	25	19	25	23	26	21	27	27	31	19	26	25	38	24	28	34	15
PPP 3	34	19	26	17	29	15												
PPP 8	22	30	35	18	19	23	15	9	34	22	14							
PPP 9	32	32	25	28	24	20	20	30	30	20	26	35	32	14				
PPP II	11	21	26	34	27	29	21	18	18	17	23	14	18					
PPP 12	29	26	23	35	24	25	28	19	28	22	23	27	21	22	17	16	19	
PPP 13	40	21	29	28	17	22	34	24										
PPP 15	32	33	25	16	40	22	23	30	16									
PPP 17	26	26	15	26	20	20	23	21	22	23	33	22	29	26	22			
PPP 19	22	21	28	22	23	26	17	26	25	34	18	32	16	17				
PPP 20	40	36	23	26	24	19	17	21	27	32	26	15	17	15				

– faceva fissare in 9 e 48 sillabe (rispettivamente in PPP 8 e ne *Il pane*) i due estremi, accertava come si verificasse raramente che «una singola linea non fosse implicata né in una struttura binaria orizzontale né in una verticale», e permetteva di determinare come la bipartizione sintattica dei versi rispondesse ai principi del *parallelismus membrorum*. È ora il caso di precisare come questo – nella descrizione di Vigilio Mattevi, che del linguaggio poetico biblico ha studiato il lascito nella poesia di Jahier – «consista nella spartizione di ciascun verso in due o più colon o membri, oppure in uno sdoppiamento del pensiero poetico in due o più versi». Mattevi continua distinguendo tre tipi di parallelismo:

il concetto espresso nel primo verso può essere o ripetuto con parole simili, equivalenti, nel secondo (parall. sinonimo), o illustrato con la esposizione del suo contrario (parall. antitetico), o semplicemente proseguito come un ampliamento, un séguito o completamento (parall. sintetico o progressivo). Ad ampliare ulteriormente le possibilità di varianti di tale ritmo, per così dire, del senso e del significato, si deve aggiungere la constatazione che le parti poste

in parallelismo possono essere anche più di due, tre, quattro, e anche di più. Ognuno dei tre tipi di parallelismo, quindi, può essere bimbembre o doppio, triplo, quadruplo, ecc.⁶.

Qualche esempio bandiniano per i tre tipi. Per il parallelismo sinonimo:

e sostituire al pino l'agave di cristallo
e al faggio l'araucaria d'alluminio
(PPP I, 4);

il cemento armato ha il suo primo attacco di arteriosclerosi
e perde di elasticità
(PPP I, 13);

noi fare case più giuste
e città più trasparenti
(PPP 3, 6);

Da bambino, avendo commesso sacrilegio,
essendomi accostato alla mensa eucaristica in peccato mortale
(PPP 9, 1);

e talvolta mi pareva che in quelle voci ci fosse uno spaventato stupore,
mi pareva di udire delle grida
(PPP 9, 12);

o lo vesto da parà
o da aviatore americano che va a bombardare Hiroscima
(PPP 12, 5);

e [ho sentito] tremare ragnatele negli angoli,
il *situs* tradire l'estranea presenza sotto la calce.

Dio, non bastava una scopa,
non serviva uccidere il ragno
(PPP 13, 4-5);

una formica dentro i vestiti,
un ago di pino tra le lenzuola dell'ultimo sonno
(PPP 17, 14).

Al parallelismo antitetico Bandini ricorre più raramente:

⁶ VIGILIO MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, in «Studi novecenteschi», 1, 1, marzo 1972, pp. 63-101: 80-81. L'interesse di Bandini per la poesia di Jahier è testimoniato dal saggio *Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, nell'opera collettiva *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Stem-Mucchi, 1980, pp. 513-524.

e per fortuna l'acqua non è sangue
ma soltanto idrogeno ossigeno e sali
(PPP 17, 10);

Noi tendiamo allo schema
e lo schema ci risponde come una lente incrinata
(PPP 19, 4);

mentre nella grande maggioranza dei casi gli emistichi si fanno agevolmente catalogare come casi di parallelismo sintetico:

cosicché nelle celle nascono bambini dai visi paffuti
e le madri invecchiano e diventano isteriche
(PPP 1, 10);

piantano impalcature,
fanno emboli controllando il bollettino dei valori dell'oro
(PPP 3, 3);

io ti faccio arrivare i marziani,
io ti spiego il segreto dei quattro cavalli dell'Apocalisse
(PPP 12, 9);

Per molti anni da bambino ho pensato a una dimensione diversa,
vasta come un pianeta eppure raccolta dentro le pareti di casa
(PPP 13, 1);

sottintende che in cucina c'è il caffelatte,
che fuori dai vetri c'è il sole, che nella strada ci sono automobili
(PPP 15, 2).

Per questo che si rivela essere (*et pour cause*, data la tendenza del discorso a prendere direzioni diverse dalla verticalità lirica) il tipo più produttivo, sarà possibile delineare una specifica tipologia grammaticale. Particolarmente frequente, dunque, lo sviluppo del primo emistichio con un secondo costituito da una proposizione relativa (già nel *Pane 4*):

e hanno un ciclo di circa vent'anni
durante il quale effettuano la sintesi clorofilliana
(PPP 1, 8);

qualcosa simile all'addome della campanula
che, rinsecchito dal tempo, lascia cadere minuscoli semi
(PPP 8, 9);

o una borchia dell'antico volume
che narra com'io rotolai tra gli scogli
(PPP 11, 11);

un'orma di catrame sotto il calcagno
che nemmeno la nafta cancella
(PPP 17, 15);

in ogni caso rubandoci pezzi di realtà
che non ci riesce di mettere a fuoco
(PPP 19, 6).

Ben rappresentato anche l'emistichio-proposizione gerundiva (vd. anche *Il pane 2, I proverbi italiani 2*):

ma la terra non può dimenticarti
non avendoti mai conosciuto, essendo priva di occhi e di mani
(PPP 8, 2);

avendo commesso sacrilegio
trascorrevi notti infelici e piene di paura
(PPP 9, 3);

[i romanzi] che hanno impicciolito le selve
trasformandole in giardini della ricordanza
(PPP 12, 11);

e i miei genitori accorrevano, «cos'hai, di che cosa hai paura, vedi come
[tutto è normale],
accendendo la luce
(PPP 13, 7),

casi privilegiati nella comune costruzione del verso come successione di reggente e subordinata (vd. già *I proverbi italiani 6 e 10*), anche in ordine inverso (vd. il terzo degli esempi portati di seguito):

e aspettavo la fine del mondo
(perché ero convinto che la fine del mondo fosse ormai prossima)

e prima di andare a letto spiavo le stelle,
se ci fosse tra gli astri un indizio
(PPP 9, 4-5);

ma poiché non c'era che quel silenzio senza scosse
stavo attento alle voci dei passanti
(PPP 9, 11);

e sono sicuro di aver già letto questo strano alfabeto
scritto lentamente sulla roccia dalle onde e dal vento
(PPP 11, 4);

non era sufficiente picchiare coi pugni sul muro
 perché se ne andassero
 (PPP 13, 6).

Analogamente, spesso il secondo emistichio (ma in un caso anche il primo) è costituito da un complemento:

nelle intercapedini la sintesi clorofilliana avviene sempre più di rado
 con sibili e incrinature negli sfiatatoi
 (PPP 1, 14);

Vi vivevano esseri in tutto simili a noi,
 con fauna, flora e nuvole
 (PPP 13, 2);

pulendo la polpa dei giorni con la punta del coltello,
 seme per seme, intenzione per intenzione
 (PPP 15, 8);

e la chiave della macchina è in camera sotto il cuscino
 assieme a un silenzioso scorpione
 (PPP 17, 4);

e con le tessere colorate delle cose
 ricostruire il disegno dell'uomo,
 (PPP 19, 9).

Come testo esemplare scelgo di leggere quello conclusivo, dove tanto la bipartizione dei versi che la costruzione per richiami strutturali da un verso all'altro sono particolarmente trasparenti:

1. Per partito preso le fragole continuano a crescere
 e i frutti di rosa selvatica arrossano le siepi anche se nessuno li coglie.
2. Essere uomo significa essere urbano
 e dimenticare l'alone luminoso degli antichi pittori olandesi.
3. Noi avevamo portato una colazione al sacco
 per girare a lungo in metrò
4. e un libretto di devozioni
 per superare i posti di blocco del neocapitalismo
5. sognando impossibili salvezze
 in scapolari di foglie o in medagliette di nuvole,

6. prendendo i clacson per violini
e le camicie da notte per pepli.
7. E tuttavia per partito preso il merlo torna a fischiare
8. e ci gabella il cemento per legno
e la ninfomane per pastorella.
9. Ci si imbatte nella verità poche volte
come, camminando scalzi, in un coccio tagliente.
10. Eppure per partito preso i settembrini fioriscono,
si stringono l'uno all'altro come lana di un gregge
11. e quando tramontana li scuote
contano sulle dita il numero giusto delle sillabe.
12. Io inganno gli altri
oppure le cose ingannano me.
13. Ho una collezione di ombrelli
ma da dieci anni non piove,
14. il mulino non c'è più
e il vento continua a soffiare.

Nel dettaglio: i primi due versi coordinano sindeticamente i due emistichi con la congiunzione *e* (ma la prima con valore sinonimico, la seconda piuttosto sintetico), sviluppando un parallelismo verticale che si ripete nella coppia successiva (due proposizioni finali al secondo emistichio). Il quinto verso, sviluppo sintetico dei due precedenti, ha come secondo emistichio un sintagma dato da una coppia di complementi coordinati disgiuntivamente. Ad esso il sesto verso si coordina per geminazione della proposizione gerundiva, sviluppandosi per ulteriore geminazione (sinonimica) di oggetto e complemento. Il settimo verso, unico non bipartito, è dato da una ripresa sinonimica dei due emistichi del primo, e ha continuazione nella coordinata sindetica del verso successivo, la cui costruzione riprende strettamente quella del sesto. Nel nono verso si accostano (per sintesi) alla principale del primo emistichio una breve gerundiva e un complemento di paragone. Il decimo verso, ripresa ulteriore del primo e del sesto, è dato da coordinate asindetiche, con sviluppo di tipo sintetico in un secondo emistichio anch'esso bipartito: ne viene un'analogia morfologica con il verso precedente. L'undicesimo verso si lega al decimo per coordinazione sindetica (in ciò richiamando l'ottavo), distribuendo nei due emistichi la subordinata temporale e la reggente. Il parallelismo si rafforza nei tre versi finali, tutti costituiti da principale e coordinata sindetica: disgiuntiva

nella dodicesima, avversativa nella tredicesima, copulativa ma semanticamente (come paradosso) ancora avversativa nella quattordicesima.

«Resta da aggiungere – concludevo nel lavoro già citato – che alcune caratteristiche di questo tipo di scrittura in versetti si rilevano anche in testi di *Per partito preso* (2, 4, 7, 18) con versificazione “tradizionale” e nei due commi della “prosa” 6, in un chiaro progetto di omologazione stilistica al tipo metrico principale». Particolarmente chiaro il settimo testo, dove sei versi su sette superano la misura dell’endecasillabo:

Ci vorranno giorni e giorni per lavare questa colpa
che non è colpa né mia né tua
ma di chi diede gli ordini e di chi vi obbedì,

per tutto il fascismo che ci brulica sotto
come un formicaio nascosto dall'erba:
fascismo nell'occhio della quaglia tremante

e in quello del ragazzo che attraversa il grano.

Altro si potrà aggiungere intorno al problema delle fonti, in Bandini, di questo verso lungo. In particolare andrà sottolineata l'influenza di Claudel, nella cui opera in versi Bandini poteva trovare esempi di quell'organizzazione a distici sulla quale modellerà *Il pane*. Nell'edizione tascabile delle *Poésies* che ho sotto mano⁷ è questa la forma di *Ténèbres*, *Obsession*, *L'irréductible*, *Strasbourg*, *Chant de la Saint-Louis*, *Saint Nicolas*, *Le jour des cadeaux*, *Sainte Cécile*, *Sainte Thérèse*, *L'architecte*, *Préface*, *La route interrompue*, *Réponse du sage Hsien Yuan*, *Préface au «Soulier de satin»*, *Préface à un livre récent*, *La nuit de Pâques*, *La Vierge qui écoute*, *Le Christe Roi*, *Saint Jérôme*, *Solvitur acris hiems* (con diverso allacciamento dei versi iniziali), *Le 25 décembre 1886*, *Le fleuve*, *La musique*. Trascrivo la prima sezione (dieci distici) de *La route interrompue*:

Il y a longtemps que je suis parti; et la Route commençait bien dans le décor officiel et régulier.

Un rond-point avec la statue de la République au milieu, et le Lycée à droite, et l'Administration à gauche, et les rues à perte de vue de toutes parts s'enfonçant dans le Capital immobilier.

En avant! Il y a une borne tous les cent mètres et les endroits sur la carte d'avance sont piqués avec une exactitude astronomique,

C'est à peu près aussi facile de se perdre pour moi que pour un bœuf dans le couloir d'un abattoir mécanique.

Pourtant je n'avais pas fait dix mille pas que déjà je ne savais plus où j'étais.

Sans doute que j'ai dormi en marchant, il me semble que j'ai traversé vaguement une forêt...

⁷ PAUL CLAUDEL, *Poésies*, introduction de Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1970.

La Route était à elle-même si pareille qu'on ne la voyait plus.
 Maintenant il faut que je me débrouille tout seul au travers de ce pays
 inconnu.
 Inconnu? pas autant que mes yeux voudraient me le faire croire, il y a
 quelque chose en moi qui sait que le paysage a un sens.
 Un invisible courant peu à peu me rend les repères et les distances.
 Quelque chose guide mes pieds et je sens que de ce sol à mes semelles
 il y a une ancienne abitude.
 Et voici soudain le dallage que je heurte sous l'herbe rude.
 Mon pas pour quelques mesures se lie à ce mouvement tout préparé
 qu'on lui offre.
 Les arbres sur les talus alignés s'entendent pour une double strophe
 Qu'un tronc à la renverse par endroits entrecoupe de son insulte.
 Et cette borne effacée sous les ronces de quelque terme inconnu
 indique la distance occulte.
 Puis tout finit vaguement peu à peu dans le savart et le marécage.
 Il n'y a plus qu'à buter et boiter et béquiller comme je peux jusqu'au
 prochain village,
 Où parmi ses poteaux-télégraphe (le bâton du pèlerin moderne)
 m'attendait
 La Grande Route officielle sans accident qui détale à toute vitesse et
 qui brait!⁸

L'elenco delle ascendenze può essere completato, ma senza pretesa di esautività, dal nome di Péguy e da quello di Whitman. Del primo citerò, ad apertura di pagina, questi versi da *Le Mystère des Saints Innocents*:

Longue destinée temporelle, dit Dieu, patience temporelle, en vérité
 cette terre a été fort honorée.
 Les pas ont marché dans les pas, dit Dieu, le talon juste dans le talon
 et les pieds ont retrouvé leur propre trace.
 C'est un pays de désert, dit Dieu, du moins on le dit.
 Ou plutôt c'est une grasse vallée longue toute bordée, toute entourée
 de déserts et l'on n'y accède point autrement que par le désert et le sable.
 Mais sur ce sable les traces ne se sont point effacées et les pieds ont
 retrouvé la trace des pieds.
 Les pieds nouveaux sont retombés juste dans les pieds antiques.
 O terre antique, de loin en loin par le désert, par la mer le voyageur est
 venu.
 Des siècles passaient, ô terre antique, des siècles d'intervalle, et tout
 paraissait oublié.
 Mais après des siècles d'intervalle par le désert, par la mer ton roi
 revenait, ô terre antique, ton roi voyageur.
 Et les pieds n'hésitaient point pour se poser dans la trace des pieds.
 Ton roi est venu trois fois, ô terre antique, ô terre destinée⁹.

⁸ Ivi, pp. 110-111.

⁹ CHARLES PÉGUY, *Œuvres poétiques complètes*, introduction de François Porché, chronologie de la vie et de l'œuvre par Pierre Péguy, notes par Marcel Péguy, Paris, Gallimard, 1957, pp. 797-798.

Di Whitman, ricorderò che le *Leaves of Grass* ebbero circolazione popolare in Italia nella traduzione di Luigi Gamberale. Eccone un esempio in *Quando udii la sera di un giorno*:

Quando udii la sera di un giorno che il mio nome era stato accolto con applausi nel Campidoglio, non fu per me una notte felice quella che seguì;
E né quando gozzovigliavo o quando i miei disegni erano riusciti, io mi sentia felice:

Ma, quel dì ch'io mi levai di letto perfettamente sano, e fresco, e che, canticchiando, respirai il maturante aere dell'autunno,

E vidi la luna piena impallidire ad occidente e sparire alla luce del mattino,

E che, vagando sulla sponda, svestitomi mi bagnai, ridendo fra le onde fresche, e vedendo il sole spuntare,

E che pensai che l'amico mio diletto, il mio amante era in via per venire, oh! allora mi sentii felice;

Allora ogni respiro aveva sapore più dolce, e tutto quel dì il cibo mi nutrì meglio, e il dì grazioso passò bene,

E il dì appresso arrecò egual gioja, finché alla sera dell'altro dì il mio amico giunse.

Quella notte, mentre che tutto era queto, ascoltai le onde travolgersi mollemente, continuamente verso le sponde,

E udii il murmure dei baci dell'onda e della sabbia, come se susurranti per congratularsi meco;

Perché l'uomo ch'io più amo giaceva dormendo accanto a me, sotto la stessa coverta, alla fredda notte,

Entro la tranquillità dei raggi della luna dell'autunno; e la sua faccia era richinata verso me,

E il suo braccio soavemente posava sul mio petto: oh! quella notte io fui felice!¹⁰

Ma la storia del verso lungo nel Novecento italiano resta da scrivere¹¹. Basti dunque aver suggerito l'idea – assai plausibile – di una poligenesi di questa forma (Claudel e Péguy per conoscenza diretta, Whitman in traduzione, Piero Jahier come campione autoctono) nella poesia di Bandini.

3. Fissati in *Per partito preso* i modi del suo verso lungo, dopo le due riprese in *Spade di legno* Bandini vi ricorre in tre testi del libro successivo, *La mantide e*

¹⁰ WALT WHITMAN, *Canti scelti*, tradotti da Luigi Gamberale, Milano, Sonzogno, [s.d.] («Biblioteca Universale», 198), pp. 52-53. La prima edizione einaudiana, con traduzione di Enzo Giachino, esce nel 1950.

¹¹ [Così scrivevo vent'anni fa, limitandomi a rinviare ad ALDO MENICCHETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 8. La situazione è ora felicemente mutata, quantomeno per quel che riguarda la fase aurorale, grazie a due lavori recenti: FEDERICA MASSIA, *Il 'fogliame' americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Modena, STEM Mucchi, 2021; ELENA COPPO, *La nascita del verso libero tra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press, 2022.]

*la città*¹²: *Aznèciv*, nella sezione *Il filo del discorso*, e i testi secondo e terzo di *Dedicata ai satelliti dei principi*. Le forme del parallelismo binario orizzontale e verticale non mutano rispetto alle prove più antiche. La trascrizione di uno dei testi più recenti si giustifica dunque, più che per necessità illustrativa della tecnica descritta e esemplificata, come opportuna antologizzazione da un libro anch'esso di non facile reperibilità¹³. Scelgo il secondo testo di *Dedicata...*, rinunciando all'ormai inutile rappresentazione tipografica delle sotto-unità e facendolo precedere – come occorre – da quello di apertura (ma senza la numerazione d'ordine romana):

O mia terribile città se un giorno
quando l'ultimo nudo di una donna
svanisce e non più giovane
il sangue diventa grumoso e si placa,

non ci farà più sfuggire al guardingo
occhio dei principi un amplesso o un bacio
e le mazze ferrate delle guardie
si abatteranno sulla nostra porta,

allora
avrò perso le penne come il tordo in autunno
sarò del tutto muto.

Ma il codazzo satellite dei principi

quante volte l'ho sentito con voci rauche mormorare: «Aznèciv è nostra»

aprendosi coi gomiti la strada tra la folla, schiaffeggiando con sdegno i
mangiatori di fagioli, i puzzoni.

Quante volte li ho visti, deliziati inquilini di nubi, godersi gli agi nelle loro
torri di vetro,

scendendone a volte per sorridere al vescovo che applica due dita alla
guancia del loro bambino

miles Christi con futuro conto in banca.

Eccoli tutti qui a pretendere il nostro quadrifoglio trovato in Campo
Marzio e messo a seccare nelle *Massime Eterne*:

¹² Milano, Mondadori, 1979.

¹³ [Osservazione superata dalla disponibilità, ora, di *Tutte le poesie* di Bandini, cit.]

quelli che parlano nel sonno del problema dei costi e il borbottio si propaga nel silenzio dei nuovi quartieri

e cadono dal letto con un tonfo felici di non essere morti;

quelli che mandano i figli all'alta scuola di *management* del MIT e i figli tornano a casa vestiti da *managers* e diventano dirigenti d'azienda che ancora non gli tira l'uccello;

quelli che spronando il cavallo a fianco di femmine ipertrofiche – frustino ben stretto, occhio da frosone ubriaco di sorbo – inseguono una coda spelacchiata di volpe confondendo vita con polvere;

quelli che hanno abbandonato la città troppo stretta per le loro dottissime natiche e insegnano filologia chichingica a Koenisberg

e ti mandano l'estratto di un articolo apparso sulla «Kikingische Philologische Zeitschrift»

accompagnato da un biglietto che ribadisce essere la cattedra evento centrale del cosmo...

Eccoli qui: il poeta della Controriforma che fulmina in epodi i luterani del nord piangendo sulle tette di Cristina di Svezia

il boia che trita il cuore del crimine [*sic*] e ne fa un pastoncino per i suoi usignoli,

i costruttori di *Wolkenkuckucksbaus* che costruiscono intere periferie con gli involucri già contenenti il denaro spalmato sui crani dell'Ufficio Tecnico,

tutti insieme con voci rauche mormorare: «Aznèciv è nostra».

E intanto i principi passavano indenni attraverso il tunnel di tante fioriture e burrasche

da morte a morte tramandando cipiglio e sorriso, e noi da vita a vita continuando a servire¹⁴.

Nei due libri più recenti¹⁵ la ricerca poetica di Bandini si è svolta in altri

¹⁴ Questa la nota al testo dell'autore: «La "filologia chichingica" non esiste, naturalmente. Il chichingio è nome corrente dell'alchechengi, pianta delle solanacee che produce dei calici arancione che contengono una bacca rossa, fiore-frutto cantato dai poeti veneti e dai lombardi, inserito nei cioccolatini. "*Wolkenkuckucksbaus*", variante di "*Wolkenkuckucksheim*", "paradiso dei matti", qui grattacieli che si costruiscono con le carte da gioco».

¹⁵ *Santi di dicembre*, Milano, Garzanti, 1994; *Meridiano di Greenwich*, ivi, id., 1998. Ai due volumi è seguito il *Sirventese sugli angeli di Aznèciv*, collages di Flavio Paolucci, Bellinzona, Sottosca-

ambiti: nell'allestimento di "sature" linguistiche in cui la scrittura poetica in italiano convive con quella dialettale e latina, e nel proseguimento, nella poesia in lingua, di una raffinatissima sperimentazione formale su versi rime strofe che tocca al discorso presente, questa volta, rinviare ad altra occasione, ma che rimane indubbiamente una delle cifre della lingua poetica del nostro autore. La pratica del verso lungo, nella forma che si è cercato di descrivere, pare chiusa, al momento, con la prima fase del percorso di Bandini. Colpisce però trovare in una poesia di *Santi di Dicembre* l'evocazione di un «verso-deltaplano» che a noi non può non riportare quell'esperienza. Il sentimento che Bandini dichiara è *invidia*, ma non sarà piuttosto *nostalgia*? La poesia, che prende il titolo dal primo verso, è questa:

Invidio chi possiede grandi patrie
(Chlebnikov e la Moore)
e il verso-deltaplano che si libra
su mille miglia di foresta.

Qui una farragine di tetti ingombra
una storia già nota, non c'è spazio
nell'intrico dei fili per il volo
di un aquilone.

Laggiù ti vengono incontro città
soffiando forte sotto le tue ali,
ti stormiscono in petto, si fendono in scisti
senza intervento di Sovrintendenze.

la, 2001 [poi in *Dietro i cancelli e altrove*, Milano, Garzanti, 2007. Le due ultime sillogi di Bandini sono le *Quattordici poesie*, con tre note di Pietro Gibellini, Massimo Raffaeli e Francesco Scarabicchi, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 2010, e *Un altro inverno*, Valverde (CT), Il Girasole, 2012].

4. Paradigmi metrici mariniani*

1. Dopo aver fatto propria, nella sua trattazione dei versi italiani, la suddivisione dantesca in imparisillabi e parisillabi, Menichetti ricorda che «la poesia tradizionale non ama troppo mischiare le due serie [...]: nei componimenti polimetrici gli endecasillabi stanno per lo più con settenari o quinari, gli ottonari coi quadrisillabi»¹. Per entrambi gli aggregati il catalogo resta aperto; e s'intenderà aperto segnatamente, per il primo, ai due versi che in un precedente elenco accompagnavano i tre citati: «il ternario o trisillabo, nonché il novenario, che però occupa una posizione a sé»². Ci interessano in primo luogo i paragrafi sul novenario, nei quali non trovano posto i cospicui episodi pascoliani – in *Odi e inni* – di integrazione del verso nella sua variante accentuale giambica ai due imparisillabi maggiori: al solo endecasillabo ne *L'aurora boreale*, *Gli eroi del Sempione*, *Il dovere*; all'endecasillabo e al settenario in *A Giuseppe Giacosa* e ne *La sfogliatura*³. È un'integrazione che costituisce uno dei tratti più salienti nella tecnica metrica di Biagio Marin, come rilevava Faccani in un intervento dal quale occorrerà partire⁴: registrato il prevalere dell'endecasillabo e del settenario, il metricista osservava («ed è un fenomeno che negli studi su Marin finora non ha trovato il debito rilievo») che «fra i due metri – a fungere spesso da elemento di mediazione – si insinua, sempre più vistosamente, il novenario giambico»⁵. Il saggio traccia un percorso critico ineccepibile: richiama l'ascendente pascoliano (nei testi citati sopra); rileva il tempesti-

* Già in «Stilistica e metrica italiana», 8, 2008, pp. 253-286.

¹ ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 427.

² Ivi, p. 127.

³ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Ancora sui novenari di Castelvechio* [1990], in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 91-116: III.

⁴ REMO FACCANI, *Biagio Marin nel novenario giambico*, in «Belfagor», xxxviii, 1983, pp. 460-466.

⁵ Ivi, p. 461.

vo apparire del novenario giambico nel *corpus* mariniano (ne *La girlanda de gno suore*, 1922), nota la possibilità di combinazione con novenari di diverso profilo accentuale; abbozza un computo statistico («Nel Marin dell'ultimo decennio, circa la metà delle poesie contengono novenari giambici, distribuiti più o meno fittamente all'interno del testo, e sempre con grande libertà»⁶; pone la questione del rapporto con Heine («Dietro il novenario giambico di Biagio Marin [...] come non intravedere (*anche, e in primo luogo*) il *vierfüssiger Jambus* della poesia tedesca?»⁷; accenna, infine, alla «spiccata propensione agli inizi di verso discendenti, che testimoniano [...] una matura, sapiente "acclimatazione" del novenario giambico al sistema metrico italiano»⁸).

Di una vicenda – quella del novenario italiano – «contrassegnata da larghi vuoti e zone opache»⁹, il saggio di Faccani illumina davvero un'esperienza che è tra le più notevoli – perché continuata nel tempo e imponente nella quantità – della nostra poesia novecentesca: paragonabile o forse superiore a episodi più tardi quali il verso dell'*Onieghin* di Giudici¹⁰ o le strutture di imparisillabi "a clessidra" dell'ultimo Raboni¹¹. Il dato di partenza, del resto, viene incontro al lettore di Marin con un'evidenza che è impossibile ignorare. Se si apre l'antologia *La vita xe fiamma*¹², per esempio, ecco che già la quarta poesia (*Dàila*, dalle *Elegie istriane*, 1963) si presenta così: «Gera tanti columbi sui pilastri | del gran portal setecentesco, | che deva a mar, sul vento fresco | su le rote coi fiumi in siel a nastri», quartina a rima abbracciata che tra due endecasillabi incornicia – solidamente al disegno rimico – due novenari rispettivamente di 2^a, 4^a e 2^a, 4^a, 6^a. Ma anche per gli altri punti della trattazione non si potrà, in prima battuta, che allegare qualche chiosa. La diramazione della pratica di Marin da Pascoli è ri-

⁶ Ivi, p. 463.

⁷ Ivi, p. 465. Merita riportare interamente il capoverso che segue: «Durante un nostro incontro del maggio 1982, ho fatto cadere il discorso sull'argomento, e Marin non ha avuto la minima difficoltà a riconoscere un tale debito. Sono stati migliaia (m'ha assicurato) i versi tedeschi da lui appresi sui banchi di scuola. Ma il poeta che l'ha "influenzato di più dal punto di vista metrico" (egli confessa) è Heine. Il debito, il legame di Marin nei confronti del "verso tedesco" assume però anche una suggestiva dimensione teorica. Essendo la lingua tedesca "costituita soprattutto da monosillabi e bisillabi", ecco che "verseggiare in tedesco (sostiene Marin) è una felicità meravigliosa", che consente di sposare melodia a ricchezza. "In un endecasillabo" – un endecasillabo tedesco – "si può far stare mezzo mondo, e perfino in un quinario"; ma dove trovar posto a "un armadio di tre o quattro sillabe italiane"? E Marin fa addirittura scaturire la "scelta" del dialetto natale, gradese (con le sue "riduzioni del volume della parola"), anche da un bisogno incoercibile – per il proprio linguaggio – di evitare l'"ingombro spaventoso" della lingua, della parola italiana, e nello stesso tempo ricreare l'"onda", la "flessuosità del verso tedesco"...».

⁸ Ivi, p. 466.

⁹ GUIDO CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88: 75.

¹⁰ [Vd. ora SARA CERNEAZ, *L'«Onieghin» di Giovanni Giudici: un'analisi metrico-variantistica*, Milano, Ledizioni, 2018.]

¹¹ [Vd. GIOVANNI RABONI, *Rappresentazione della Croce*, Milano, Garzanti, 2000, e Id., *Barlumi di storia*, Milano, Mondadori, 2002.]

¹² BIAGIO MARIN, *La vita xe fiamma e altri versi 1978-1981*, a cura di Claudio Magris, prefazione di Pier Paolo Pasolini, Torino, Einaudi, 1982.

conoscibile proprio nell'uso del novenario in compaginazioni strofiche vincolate. È la caratteristica del primo apparire del verso, che viene però significativamente continuata nelle raccolte successive: per quel che ho visto – il primo volume de *I canti de l'isola*, con le poesie fino al 1969¹³, cui si limiterà questo *excursus* – l'ultimo caso è in *Dopo la longa istàe*, 1965¹⁴. In nessun caso si ha però la riproduzione di un metro pascoliano: i casi di maggiore avvicinamento si hanno con le quartine di *Tenpo lisiero* (*L'estadela de San Martin*, 1958, p. 446) e *Me thè bevùia* (*Dopo la longa istàe*, p. 749), rispettivamente con successione versale 9-7-9-11¹⁵ e 9-9-11-7, che distribuiscono diversamente nello spazio della strofa i versi di *A Giuseppe Giacosa* – 9-9-7-11 – riprendendone la proporzione numerica. Prevalgono, è vero, le serie libere, dove a Pascoli subentra probabilmente – anche alla luce di quel che si dirà – l'ascendente di Govoni¹⁶. Molte di queste liriche non vedono affatto il novenario in posizione ancillare rispetto ai due imparisillabi immediatamente inferiore e superiore. Si veda questa poesia che prende titolo dal primo verso (da *El mar de l'eterno*, 1967, p. 891), dove su tre quartine la misura delle undici sillabe è raggiunta solo ai vv. 4-5, e i restanti dieci versi sono paritariamente settenari (vv. 1, 6-8, 12) e novenari (vv. 2-3, 9-11):

T'ha spigolào 'l to gran
che 'l gera duto d'oro vivo,
de canti tu ne ha colti un rivo,
de fiuri gera piene le to man.

Adesso porta in pase i to tesori
ne la to casa sita
e lassa che la vita
la te daga i so ori.

L'ultimi canti dei recordi
l'ultime note dei to sogni
quel rie del fior dei milicogni,
i mie ultimi acordi.

Ed è proprio quando la versificazione si emancipa più coraggiosamente dall'endecasillabo che si può accertare l'influsso di Heine. Pur non frequenti, indirizzano in questo senso le quartine isocoliche: «Viso brusà da sol e vento

¹³ ID., *I canti de l'isola (1912-1969)*, Trieste, LINT, 1970 (rist. 1991), d'ora in poi citato con la sigla C170. A questa edizione si riferiranno le indicazioni di pagina da opera non specificata.

¹⁴ Vd. C170, pp. 53, 105, 106, 429, 446, 449, 463, 536, 539, 569, 749, 804. In qualcuno dei testi citati l'isostrofismo conosce qualche limitata infrazione: per esempio a p. 429, terzine di novenari con settenario al centro, il verso di apertura è un quinario.

¹⁵ Con un settenario in apertura della quarta strofa.

¹⁶ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)* [1984], in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 139-188, in part. pp. 154-158, 171-172, 180.

| spacà da un reo de ripigiuni, | do vogi comò l'aqua, buni | 'pena velà dal patimento»¹⁷, «Parole d'oltri: senza son, | xe lassi al colo e xe manete; | no' giova indosso le pianete | a fà, de piere, pan e bon»¹⁸, «Quel che 'ndeva sercando scusse | longo le spiase e sora i dossi, | e che l'ameva 'l mar e i fossi | de l'aqua e pùo le mamolusse»¹⁹, fino a un caso eccezionale come le tre quartine che sto per citare, di tutti novenari le prime due, di due novenari e due quinari l'ultima (da *El piccolo nio*, 1969, con titolo dal primo verso):

Bóssolo bianco e canarin
preson de seda al fantulin
cheba ristreta a le gno ale
cò in siel ciameva le corcale;

duta la vita in tu serào,
picolo mondo del gno Grào
e solo pasto a me la ruta
amara tanto in boca suta.

Ma un dì se verze el to parèo
el vecio cuor se fa farfala
che no' se cala
sul to canèo²⁰.

Agisce in queste serie l'Heine delle quartine in *vierfüssigen Jamben*, che esemplifico con la trentanovesima lirica di *Die Heimkehr*:

Das Herz ist mir bedrückt, und sehnlich
Gedenke ich der alten Zeit;
Die Welt war damals noch so wöhnlich,
Und ruhig lebten hin die Leut'.

Doch jetzt ist alles wie verschoben,
Das ist ein Drängen! eine Noth!
Gestorben ist der Herrgott oben,
Und unten ist der Teufel todt.

Und alles schaut so grämlich trübe,
Und krausverwirrt und morsch und kalt,
Und wäre nicht das bischen Liebe,
So gäb' es nirgends einen Halt²¹.

¹⁷ ci70, pp. 306-307. È la quartina di apertura.

¹⁸ Ivi, p. 567. È la quartina di chiusura.

¹⁹ Ivi, p. 745.

²⁰ Ivi, p. 1202.

²¹ HEINRICH HEINE, *Buch der Lieder* (Hamburg 1827), herausgegeben von Joseph Kiermeier-Debre, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005, p. 199.

Si verificherà, nel confronto con la sequenza tedesca, la maggiore mobilità (per acclimatazione, come suggeriva Faccani) dell'accento nel verso italiano. Vi tornerò dopo aver detto di un'altra situazione che Marin ha verosimilmente derivato da Heine: l'alternanza di novenari e settenari, sul modello di strofe tedesche che accoppiano versi di quattro e tre piedi giambici: «Ich lag und schlief, und schlief recht mild, | Verscheucht war Gram und Leid; | Da kam zu mir ein Traumgebild, | Die allerschönste Maid. || Sie war wie Marmelstein so bleich, | Und heimlich wunderbar; | Im Auge schwamm es perlengleich, | Gar seltsam wallt' ihr Haar» (quartine di apertura di *Junge Leiden*, IX)²². Come per Pascoli, anche per Heine Marin allude senza citare. Penso alle quartine de *El gran fiurisse in saca* (ne *L'estadela...*). Nella prima la serie è l'heiniana 9-7-9-7 (con rima tronca a cornice: «In saca s'ha inverdio za 'l gran: | sora 'l teren salmastro | 'ndola che 'l mar vigniva a incastro | adesso cresce 'l pan»); ma subito dalla seconda si instaura l'ordine speculare 7-9-7-9 («Fra quii sabiuni zali | in t'i pauliti a brule e a cane | se caleva i corcali | per pastisà co' 'l novelame»), che con l'eccezione della sesta strofa (7-9-9-7) è continuato fino alla fine²³. E si vedano, in gran numero, le quartine che mescolano liberamente novenari e settenari²⁴.

Ma, come si diceva, è tutta mariniana la varietà accentuale di quello che è ragionevole chiamare novenario giambico, pur nella ricca varietà di esiti. Costeggerò, per la descrizione, lo schema tipologico proposto da Dal Bianco per Zanzotto²⁵. Per novenario giambico si intenderà la sommatoria dei suoi tipi I, IV e V (qui con qualche aggiustamento):

i) *Novenari con andamento tendenzialmente giambico*. Vi rientrano i tipi di 2^a, 4^a, 6^a («el mar el boge e canta e fuma»), 1^a, 4^a, 6^a («l'urlo che dà la carne rota»), 2^a e 6^a («l'amor de mamolete risse»), 4^a e 6^a («'na primavera fresca e viva»), 2^a e 4^a («nei zurni grandi de l'arsura»), 1^a e 4^a («ciàcola l'aque del palù»), 4^a («per navegà fra le sirene»)²⁶.

iv) *Novenari di 3^a, 6^a, 8^a*, con i tipi di 1^a, 3^a, 6^a («Mama, voggio la strà de Dio!») e 3^a, 6^a («nel mistero del vostro volo»)²⁷.

v) *Novenari con ictus distanziati*, o «aritmici»: 1^a e 6^a («dolse de fioridure nove»), 2^a («'nfiamagia de l'eternità»), 6^a («e la manincunia del calo»)²⁸.

Non sono in grado di produrre dati numerici, che sarebbero da verificare anche in diacronia. Mi limito a un'impressione: quella che la variazione si svolga perlopiù entro il perimetro del primo tipo. Se consideriamo come cam-

²² Ivi, pp. 32-33.

²³ Ivi, p. 463.

²⁴ Cfr. ivi, pp. 618, 745, 756, 832, 838, 844, 854, 870, 889, 891, 894, 980, 1005.

²⁵ STEFANO DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, pp. 39-40.

²⁶ Cfr. rispettivamente CI70, pp. 372, 965, 1158, 1307, 850, 377, 446.

²⁷ Cfr. rispettivamente ivi, pp. 962 e 889.

²⁸ Cfr. rispettivamente ivi, pp. 537, 1313, 446.

pione le quartine isocoliche citate sopra, vediamo che la prima presenta nell'ordine i tipi di 1^a, 4^a e 6^a, 2^a e 4^a, 2^a e 6^a, 1^a e 4^a; la seconda mescola i tipi di 2^a, 4^a, 6^a (vv. 1 e 4) e 2^a e 4^a (vv. 2-3); la terza ha il primo verso del tipo IV (1^a, 3^a e 6^a), seguito da tre versi del tipo I: 2^a, 4^a e 6^a, 4^a e 6^a, 2^a e 4^a²⁹. Anche nella seriazione di dieci versi l'alternanza si limita a tre profili del tipo I: 1^a e 4^a (vv. 1, 3, 6), 2^a e 4^a (vv. 2, 4, 9), 2^a, 4^a e 6^a (vv. 5, 7, 8, 10). Ma il dato, così esposto, è troppo parziale per poter essere significativo. Occorrerebbe saggiare la varietà accentuale sull'intero sistema degli imparisillabi, assumendo unitariamente il *corpus* costituito dal novenario col settenario e con l'endecasillabo. Quel che infatti non emerge dalla considerazione del solo novenario appare invece in tutta chiarezza nella compaginazione di misure diverse dentro la singola quartina. Così, per esempio, a p. 644, dove la varietà accentuale è cercata nella collocazione non allineata del primo *ictus* (un settenario di 3^a, un endecasillabo di 1^a, 4^a e 6^a, un novenario di 2^a e 6^a, un endecasillabo di 1^a, 3^a e 6^a; è la quartina centrale di *Vògieme ben*, da *Il non tempo del mare*):

Tu savivi de covo
coldo, de fogie rùsene de piopo,
de levro scaturìo che dopo
core e solta per scòndesse in t'un rovo.

2. L'impiego del novenario completa dunque il repertorio degli imparisillabi colmando nella pratica della scrittura la lacuna che la tradizione registrava tra le due misure egemoni nel paradigma. La promozione del novenario è di notevolissimo interesse in sé, ma va vista anche nell'ambito di una strategia metrica di più ampia portata, che comprende l'allargamento di quel repertorio nella valorizzazione delle due misure inferiori al settenario – quinario e trisillabo – e di quella immediatamente superiore all'endecasillabo – il tredecasillabo³⁰.

La diacronia dell'impiego del quinario ha in partenza le strofe saffiche di *Tè vogio ben*, in *Fiuri de tapo* (1912)³¹; ma già nella poesia di apertura di *Cansone piccole* (1927) la prima delle due quartine di endecasillabi si espande a ritroso in un quinario che isola un vocativo – «Paese mio | piccolo nìo e covo de corcali» ecc. –, secondo un modulo metrico-sintattico che avrà fortuna soprattutto con il trisillabo³². Nella stessa raccolta, la seconda lirica della sequenza che dà

²⁹ Tengo presente, nella scansione, i criteri esposti in MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123 (che in qualche caso richiamerò puntualmente).

³⁰ Il primo impiego notevole nel Novecento è quello di Govoni, per cui cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, cit., pp. 154-158.

³¹ CI70, p. 22.

³² Ivi, p. 93. Si noti la rima paronomastica al mezzo del secondo verso, che ribadisce la misura pentasillabica dell'*incipit*.

titolo al volume presenta un'impaginazione di settenari con quinario finale di matrice senz'altro metastasiana: «Sol coldo per le stràe, | sol belo duto d'oro; | el vento a refolàe | passa per ogni foro. || Me sè che intanto moro; | sento l'onbra che vien; | ma, solo pel seren, | vita, te adoro»³³. L'impiego del quinario secondo una tecnica combinatoria che sarà una delle cifre metriche di Marin avviene nella seconda stagione del poeta. La seconda poesia di *Canti de prima istàe* (1951), *Oh, triste*, è una poesia di sette quartine che a diciotto endecasillabi alternano liberamente otto settenari, un novenario e un quinario³⁴. Di qui in avanti l'impiego del quinario insieme agli altri imparisillabi si farà via via più frequente e avrà proporzioni numeriche che lo sollevano dall'iniziale condizione di minorità, fino all'impaginazione in contesti metrici che escludono la presenza dell'endecasillabo. In *Stà siti*, ne *El mar de l'eterno*, il quinario diventa il verso egemone; ad esso si accompagnano tre settenari (vv. 11-13) e un novenario (v. 2):

Megio stà siti
comò l'albe che apena ingrisa,
prima che i piti
nei nii buchisa.

Comò la luna
che la camina
co' i piè desculti
su la marina;

comò i gran pini
ne la bonassa
e quii profumi fini
che invisibili passa.

Stà siti a dute l'ore
e soportà
e inverno e istà
fin che se more³⁵.

Anche l'impiego del trisillabo insieme agli altri imparisillabi comincia nella seconda stagione di Marin. Lo si incontra la prima volta in un'altra raccolta del '51, *Le setenbrine*, assieme ai settenari (venti) e agli endecasillabi (due) di *Che inporta se fa sera*³⁶. Diverrà tipico, nel prosieguo dell'opera mariniana, il suo impiego in apertura di lirica o di strofa nella forma grammaticale del vo-

³³ Ivi, p. 95.

³⁴ Ivi, p. 148.

³⁵ Ivi, p. 903.

³⁶ Ivi, p. 196.

cativo (tipicamente «Signor»): la prima volta in *Signor, gno frèli sofre, ne L'ultima refolada* (sempre del '51)³⁷. In questi casi il trisillabo costituisce un oggetto alla quartina, quasi dando esposizione grafica alla sua natura di *pars endecasillabi* – o parte comunque di uno dei versi maggiori nella serie: «Signor, || l'áne-ma in préstio tu n'ha dà» (p. 872, endecasillabo), «Signor, | me per pensàte hè 'l canto» (p. 833, novenario), «Signor, || hè amàò 'l to mondo» (p. 873, settenario). Il che va insieme all'impiego non topologicamente e grammaticalmente marcato, interno alla quartina o alla strofa: la prima volta in *Tristessa de la sera* (1957), *T'hè levàò ogni fogia*, quartina 7-5-5-9 e strofa ottastica 5-9-5-5-7-3-5-5³⁸. Un episodio-limite è offerto da *Stè siti*, in *Tra sera e note* (1968), quattro quartine di undici quinari e cinque trisillabi: «Stè siti, | movève a pian: | vien da lontan | in svolò i piti. || Solo parola | che passa: | su tera bassa | solo nebiola, || che 'l vento sperde | ne l'ora | e duto 'l verde | scolora. || Drìo de le quinte | la morte | co' le so porte | verte sul ninte»³⁹.

La storia del tredecasillabo mariniano ha anch'essa inizio tardo. Il primo impiego («La cale qua gireva e se vegheva el volto») è all'interno di *Cale del Volto* (ne *Le setenbrine*), una lassa indivisa di 32 tra endecasillabi (con un ipermetro e un ipometro), novenari, settenari⁴⁰; quello successivo è nella terza parte della sequenza che segue nella raccolta, *El brigantin*, in un co-testo più schiettamente polimetrico⁴¹. La prima occorrenza nell'organismo della quartina denuncia l'originaria concezione del verso «come complemento o sostituto dell'endecasillabo»⁴²: il testo è il terzo della sequenza *La Burlota* (*Omini e mestieri*, 1951), in tre quartine con profilo versale 7-II-II-II // II-II-13-II // II-II-II-II⁴³. L'impiego nella quartina insieme all'endecasillabo resta la modalità più frequente: si veda alle pp. 326 (la quarta quartina ha la sequenza II-13-II-II), 369 (la terza delle cinque quartine ha II-13-II-II), 589 (la prima delle quattro quartine ha II-13-II-13, le restanti tutte II-13-13-II), 850 (la seconda delle tre quartine ha II-II-13-II), 878 (la terza delle quattro quartine ha II-II-13-II), 1101 (due tredecasillabi sono rispettivamente in terza e prima posizione nella seconda e terza quartina), 1225 (tredecasillabo in terza posizione nella quarta quar-

³⁷ Ivi, p. 336. Vd. poi ci70, pp. 366-368, 833, 834, 835, 872, 873, 874, 876, 877.

³⁸ Ivi, p. 426 (la lirica deriva – mi fa notare Mengaldo – da una nota poesia di Jiménez. Marin: «T'hè levàò ogni fogia | comò a una ruosa | che se desfogia | per veghète el boton co' l'oro. || No' l'hè catàò: | ma 'l to profumo m'ha 'nbriagàò | e adesso moro | de tanta voglia | de quel profumo andàò | disperso | comò un gno verso | desmentegàò»; Jiménez: «Te deshoié, como una rosa | para verte tu alma, | y no la vi. \ Mas todo en torno | – horizontes de tierras y de mares –, | todo, hasta el infinito, | se colmó de una esencia | inmensa y viva»: J.R.J., *Poesie*, con testo a fronte, versione e introduzione di Francesco Tentori Montalto, Parma, Guanda, 1965, p. 98). Vd. poi alle pp. 505 (primo impiego del trisillabo nella quartina), 668 (in apertura di lirica, ma non vocativo), 702, 888, 894, 943, 954, 958, 978, 1029, 1233, 1321.

³⁹ Ivi, p. 1023.

⁴⁰ Ivi, p. 212.

⁴¹ Ivi, pp. 214-215.

⁴² PIER VINCENZO MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, cit., p. 156.

⁴³ ci70, p. 278.

tina). Più rara la compaginazione strofica anche con misure inferiori: a p. 699 la strofa di apertura ha 5-7-11-13-11⁴⁴; a p. 1226 le prime due quartine hanno 11-13-11-13 || 11-11-11-13, segue una quartina di tutti endecasillabi e una con sequenza 7-13-11-11, infine altre due quartine di tutti endecasillabi. Quanto ai profili accentuali, prevale un tipo tendenzialmente giambico con cinque *ictus*: conto cinque occorrenze per il tipo di 2^a, 4^a, 6^a, 8^a («che fa l'amor, la luse d'oro ponentina», p. 589; «Murì: che gran tristessa pèrde la parola», p. 1101), un'occorrenza per i tipi di 2^a, 4^a, 6^a, 10^a («La cale qua gireva e se vegheva el volto», p. 212) e 2^a, 6^a, 8^a, 10^a («cò Gravo se marieva, gera el so conpare», p. 589). Con quattro *ictus* registro i tipi di 4^a, 6^a, 8^a («e no' l'assolve più le zente dei pecài», p. 296; «la veladura bianca vè dei brigantini», p. 699) e 4^a, 6^a, 10^a («e tu te fivi forte e tu te fivi peso», p. 878); con tre *ictus* quelli di 4^a e 8^a («che 'l maistral el sventoleva a no' finî», p. 1226; «inamoragia de la luna setenbrina», *ibid.*) e 4^a, 6^a («la me suride calma, co' manincunia», p. 1225). L'andamento giambico può naturalmente incorrere in *ictus* su sillabe adiacenti e avere cambi di passo: «la inruosa sul mar biavo, a bócolo, Piran», 2^a, 5^a, 6^a, 8^a (p. 589); «che nissun barco nostro pol 'tracà ai so moli», 3^a, 4^a, 6^a, 10^a (*ibid.*); «Venessia sposa, in mar gera un bel maridare», 2^a, 4^a, 6^a, 7^a, 9^a (*ibid.*). «nissun s'ha mosso e cresse e duol ogni mantina», 2^a, 4^a, 6^a, 8^a, 9^a (*ibid.*). Il profilo di 1^a, 6^a, 10^a fa contare due occorrenze: «gera la lontanansa de le sime alpine» (p. 850), «pèrde la so parola musical, discreta» (p. 1101). Più frequente l'attacco di 3^a, 6^a, con *ictus* di 3^a, 6^a, 8^a («l'ha girào el Friul descolsa e ravagiagia», p. 278; «una fame de sielo senza sassietà», p. 326; «a conforto del cuor che l'ha manincunia», p. 589), 3^a, 6^a, 8^a, 10^a («e una zogia sutila core corde e tela», p. 369), 3^a, 6^a, 9^a («fassuliti de testa de duti i culuri», p. 214). In questo co-testo, il trisillabo tronco “aggettante” in apertura di lirica (vd. sopra) darà un verso appartenente al sistema anche quando il verso successivo sia un endecasillabo: «Signor, | gno frèli sofre, ma no' i pol fiurì» (p. 336), «Maestral, | cu 'i ha insegnào a le màmole de Gravo | quel moto ondoso e quel andà de vento» (p. 366), «Signor, || no' t'ha una boca e pur tu me faveli» (p. 877)⁴⁵.

Il risultato di questo lavoro è un repertorio di imparisillabi che mette a disposizione dello scrittore in versi ben sei lunghezze: trisillabo, quinario, settenario, novenario, endecasillabo, tredecasillabo. Non si danno casi di un loro impiego integrale entro una singola lirica, ma è del tutto comune nel secondo

⁴⁴ «Mámuli grandi, | co' vogi fantulini | ve vardemo za prunti per salpà: | la veladura bianca vè dei brigantini | tesa a l'ultimo sol de questa istà».

⁴⁵ È chiaro che molti dei versi computati come tredecasillabi offrono la possibilità di una scansione alternativa come nitidi doppi settenari. La problematicità della questione non è risolvibile quando si tratti di versi isolati; ma tenderei a sbilanciarmi sulla lettura tredecasillabica quando nello stesso organismo testuale la lettura alternativa sia praticabile per alcuni versi e non per altri. Per un principio di economicità, escluderei in questo caso la presenza di due modelli di verso lungo. Si veda *Piran*, nelle *Elegie istriane* (p. 589). Lo schema è /AB₇₊₇ BA₇₊₇ CD₁₃ D₇₊₇ C EF₁₃ E₇₊₇ F GF₁₃ F₇₊₇ G/, con endecasillabi e versi lunghi. Sono computabili come doppi settenari i vv. 2 (diafele in cesura), 4, 7, 11, 15 (dial. in c.), tredecasillabi – irriducibilmente – i vv. 6, 10, 14.

Marin – a partire dalla citata *Oh, triste dei Canti de prima istàe* – il ricorso alle quattro centrali, anche in situazioni di studiato bilanciamento numerico. *Mantina a Sitanova*, nelle *Elegie istriane* (1963), ha tre endecasillabi, quattro novenari, quattro settenari e un quinario:

El vin teran nei goti,
odor de pesse rosto e de mantina,
e púo, la bava levantina
d'un taneco sui flochi.

Mar blu fin l'orizonte duro,
e solo intorno ai moli garghe s-cioco
de l'aqua; in alto un svolo puro
de nuvolete a fioco.

Pan fresco e rosto d'oradele
e ciacole lisiere sul teran,
e più lontan
del taneco le vele⁴⁶.

L'uso può comprendere però le cinque misure inferiori (pp. 834, 978, 1233) e le cinque superiori (pp. 699), e una varietà di combinazioni di quattro misure (3/5/7/9: pp. 426, 894, 1321; 3/7/9/11: pp. 336, 833, 835; 7/9/11/13: pp. 850, 1101, 1225). L'allargamento del repertorio è sfruttato da Marin per effetti di dinamismo interni alla quartina. E cioè: il mariniano «dominio assoluto delle quartine integralmente rimate e raramente debordanti sulle successive»⁴⁷ è tratto stilistico la cui iteratività si coniuga a una continua sperimentazione delle combinazioni versali. È dunque particolarmente vero quel che Faccani affermava con l'occhio al solo novenario giambico e al precedente di Pascoli: «Di schietamente nuovo [...] c'è la disposizione ormai del tutto "irregolare", asimmetrica dei versi di differente lunghezza, che rende più mobile e frastagliata la cornice della strofa (fenomeno che si sarebbe tentati di ascrivere a un sommesso sperimentalismo *sui generis* di Marin)»⁴⁸. Si torni a *Mantina a Sitanova*. La composizione versale delle quartine (il disegno rimico delle quali, per inciso, è discontinuo, con le rime in successione prima abbracciata, poi alternata, poi di nuovo abbracciata) è 7-11-9-7 // 9-11-9-7 // 9-11-5-7; dunque nessuna quartina contiene meno di tre misure, e la terza ne ha addirittura quattro. Non è una situazione isolata. In *Avril e piove* (*Quanto più moro*, 1969) l'alternanza di tre versi caratterizza una successione di ben cinque quartine⁴⁹; ed è frequente la composizione

⁴⁶ CI70, p. 594.

⁴⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Marin come lirico* [1996], in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 47-52: 49.

⁴⁸ REMO FACCANI, *Biagio Marin nel novenario giambico*, cit., p. 466.

⁴⁹ CI70, p. 1173. La sequenza è: 5-11-11-7 // 5-11-9-11 // 5-7-11-11 // 5-11-11-7 // 5-11-7-7.

di quattro misure versali: «L'istàe malàò xe sa passàò | e sul gno pràò | xe duto una brusera; | no' nasse filo d'erba su la tera» (9-5-7-II, discendente-ascendente: p. 868), «La tera arsia | l'ha voglia de la piova, | no' 'i basta giossa che va via | a fàla rinverdi, a fàla nova» (5-7-9-II, interamente ascendente: p. 887), «La primavera torna e va | e segue istàe de fogo | e me son qua | senza compagna a l'amoroso zuogo» (9-7-5-II, discendente-ascendente: p. 971), «De là del sol, tu 'i disi, | i te dà in dote | dute le stele d'oro de la note | co' sento mila paradisi» (7-5-II-9: p. 1010), «Ma dopo la stagion | voravo la corente del mar grandò, | de quando in quando | cognòsse in Tu la perdition» (7-II-5-9: p. 1026), «Xe nato 'l gran | co' spighe d'oro al sol, al vento | e l'omo ha fato 'l pan | e da le vide 'l vin contro 'l tormento» (5-9-7-II: p. 1124), «El silensio doman sarà più vasto, | e fiuri e canti solo vento, | breve lamento | nel sielo fermo e casto» (II-9-5-7: p. 1136), «Te fa pur festa viole e fegatele | cò 'riva marso; | e, a zugno, sora 'l Carso | quel vogio blu de gensianele» (II-5-7-9: p. 1157) ecc.⁵⁰. Nel gioco può entrare naturalmente anche il trisillabo: «De stele m'hè nudrìo | lontane, | in quele sere de l'istàe sovrane | cò fresco mormoreva el rio» (7-3-II-9: p. 978), dove è particolarmente notevole la collocazione al centro delle due misure estreme.

Non siamo lontani da certe sperimentazioni sabiane, con la differenza che il sistema di quattro imparisillabi attivo in larghe zone del *Canzoniere* contempla di preferenza il trisillabo, il quinario, il settenario e l'endecasillabo; per esempio (e per citare un testo intero) in *Bocca (Ultime cose)*: «La bocca | che prima mise | alle mie labbra il rosa dell'aurora, | ancora | in bei pensieri ne sconto il profumo. || O bocca fanciullesca, bocca cara, | che dicevi parole ardite ed eri | così dolce a baciare!»⁵¹. La *palette* di Saba, è vero, non esclude il novenario. *Infanzia (Il piccolo Berto)*, per esempio, ha come v. 13 «che non ero, che avrei voluto», novenario di 3^a6^a in un testo che allinea per il resto venti endecasillabi, un settenario, tre quinari. E con un novenario inizia *Il poeta (Trieste e una donna)*: «Il poeta ha le sue giornate | contate, | come tutti gli uomini; ma quanto, | quanto variate!»⁵². La peculiarità rispetto alla metrica di Saba riguarda piuttosto la prassi, che nel *Canzoniere* mantiene di fatto il novenario in posizione emarginata. È significativo, al di là della rara presenza, il faticoso imporsi del modello giambico su quello di 2^a5^a5³, e la collocazione preferenziale, nel Saba tardo, in chiusura di lirica o di strofa endecasillabica, come per un effetto di dissolvenza metrica: «Amore, gelosia, taciuta brama | di belle cose come prede

⁵⁰ Si veda anche alle pp. 513 (dove il numero di quattro misure si tocca con l'alterazione della successione vincolata II-5-II-7 in II-5-9-7), 950 (la prima quartina ha II-9-5-7), 980 (la prima quartina ha 9-II-5-7), 1005 (la seconda quartina ha 9-5-7-II), 1292 (la quarta quartina ha 5-9-7-II), 1299 (la seconda quartina ha 7-5-9-II).

⁵¹ Cito da UMBERTO SABA, *Il canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi, 1961, p. 446.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 95.

⁵³ *Ivi*, pp. 84 (un novenario di 2^a5^a), 93 (un novenario di 2^a4^a6^a, un altro di 2^a5^a), 107 (due novenari di 2^a5^a), 413 (un novenario di 2^a5^a). Cfr. ANTONIO GIRARDI, *Metrica e stile del primo Saba* [1984], in *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987, pp. 1-48: 40-41.

esposte, | ti lasciano un rimpianto oscuro, aggiungono | ancora un filo nell'antica trama | che spezzerà, forse, la morte» (strofa centrale di *Ecco, adesso tu sai*, in *Ultime cose*), «Ma quel pensiero di te, che tu vivi, | mi consola di tutto. Oh tenerezza | immensa, quasi disumana!» (*explicit* di *Quando il pensiero*, *ibid.*), «Puoi d'un vecchio sorridere. Puoi anche, | se più ti piace, perdonargli» (*explicit* di *I libri...*, in *Quasi un racconto*), «[...] Ed ira e pena | mi fai. Pure la colpa è tua, se colpa | v'è, v'è mai stata, in queste cose...» (*explicit* di *Canarina azzurra*, *ibid.*: si noti la chiusura sui puntini), «Che serve all'uomo anche la sua grandezza, | se il mistero per lui resta mistero, | e ha perduto, per via, la grazia?» (*explicit* di *Ai miei modelli*, *ibid.*)⁵⁴. Diverso, anche, l'atteggiamento verso il tredecasillabo: accolto da Marin e rifiutato da Saba, che la misura delle tredici sillabe, anche sintatticamente continua, preferisce slogare in endecasillabo e trisillabo ad attacco vocalico: «Cresceva come tra le verdi fronde | un frutto», «Lo feriva talvolta come un dardo | al cuore», «Diritto e saldo era il suo corpo, un bene | ignoto», «Dormiva come al principio del mondo | Adamo», «E rosseggiava a metà del bicchiere | il vino» (tutti esempi da *L'uomo*)⁵⁵.

3. Quello che è possibile definire “paradigma giambico” – l'aggregazione nello stesso testo di versi il cui modello tende a privilegiare le sillabe pari come sedi di *ictus*⁵⁶ – non è l'unico accertabile nell'opera in versi di Marin. In *Bela istàe de fogo* (*Le setenbrine*) è all'opera un “paradigma trocaico”, se all'ottonario con tendenziale distribuzione degli *ictus* sulle sillabe dispari si può accompagnare, in apertura, un isolato senario di 1^a e 3^a: «Bela istàe de fogo | sora i dossi biundi e zali, | co' i corcali in aria e in zuogo, | sora 'l specio dei fondali. || Sighi bianchi in sielo blu, | per cantà 'na fresca voglia, | alti, alti, senpre in su, | vento e sol per la gno zogia» ecc.⁵⁷. Ed esiste un paradigma anapestico, che tende alla moltiplicazione della cellula ritmica data da due atone e una tonica. Ne trovo un esempio in *Signor, son la fogia* (*Sénere colde*, 1957), lirica costruita sulla congruenza del settenario di 3^a con il decasillabo di 3^a e 6^a, con sconfinamenti (a partire dal trisillabo iniziale) per i quali si potrà vedere, più avanti, la sez. 4 dello scritto presente. Le prime due strofe dichiarano bene, tuttavia, la pulsione ritmica di fondo: «Signor, | son la fogia su l'albero tovo | da l'imensa corona: | bevo l'aria e sol novo | duto perso nel vento che sona. || Fàme câge sul siolo in fermento, | andà marso in t'el fango, | o fàme svolà fin al rango | alto del firmamento»⁵⁸. Se si tratta, per questi due tipi di aggregazione versale, di manifestazioni episodiche (utili però a chiarire sul piano generale una *forma*

⁵⁴ In UMBERTO SABA, *Il canzoniere (1900-1954)*, cit., rispettivamente alle pp. 452, 470, 562, 563, 583.

⁵⁵ Ivi, pp. 333 sgg.

⁵⁶ Per «il carattere tendenzialmente 'giambico' dell'endecasillabo» cfr. ALDO MENICETTI, *Mettrica italiana*, cit., pp. 393 sgg., dove tale carattere è giudicato «incontestabile».

⁵⁷ CI70, p. 216.

⁵⁸ Ivi, p. 418.

mentis ritmica), il paradigma anfibrachico gareggia invece con quello giambico nel numero delle realizzazioni concrete. La misura delle nove sillabe, acquisto innovativo nel paradigma giambico, è tradizionalmente al centro di quest'altro sistema nel profilo accentuale di 2^a e 5^a, accompagnata preferibilmente dal senario di 2^a. La solidità del nesso novenario-senario è confermata dall'uso di questi soli due versi in sequenze isocoliche (si veda alle pp. 691, 701, 1028 per il primo, 549 per il secondo). Il *pattern* pascoliano, evidente, è confermato dalla possibilità che il novenario avanzi il primo *ictus* sulla terza sillaba, portando così all'accostamento dei due tipi restanti di novenario nella sistemazione di Dal Bianco⁵⁹ (l'esempio, è chiaro, viene da liriche pascoliane come *Il gelsomino notturno*, fatta salva la libera alternanza di novenari con i due profili in Marin). La stessa possibilità è data, sia pure più raramente, al senario. Si prenda *Son 'rivào* (da *Il non tempo del mare*, 1964):

Son 'rivào doboto traverso:
el vento ha molào,
xe lasche le scote
e za se fa note.

Qua e là crita incòra un penon;
preparo la sima;
lisiero 'l trabacolo rima
co' l'ultimo réfolo bon.

Le rive no' xe più lontane:
el porto co' bite d'armiso
el xe paradiso;
za sona le antiche canpane.

A pupa del barco,
in man la rigola,
za doman me sbarco
per 'ndà cu sa indola⁶⁰.

Le eccezioni al modello anfibrachico nella sua realizzazione pura non sono numerose ma sì significative per distribuzione: a parte il v. 5, con accenti contigui di 2^a e 3^a, troviamo un novenario di 3^a proprio in apertura, un senario di 1^a e 3^a al penultimo verso. E si veda l'alternanza in un caso di sequenza isocolica come *Arsura de linpide stele* (*Dopo la longa istàe*), dove al maggioritario

⁵⁹ Cf. STEFANO DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., pp. 39-40. Per il novenario di 2^a5^a preferisco tuttavia la denominazione "anfibrachico" proposta da REMO FACCANI, *Biagio Marin nel novenario giambico*, cit., p. 461 a quella di «dattilico» impiegata da Dal Bianco, sia pure come alternativa di comodo alla descrizione numerica degli *ictus* (per il novenario di 3^a5^a Dal Bianco si serve, analogamente, della sinonimia con «novenario trocaico»).

⁶⁰ c170, p. 669.

verso di 2^a e 5^a si accompagnano due novenari di 3^a5^a («Podê vêghe incòra la luna»⁶¹, «del vignal de Venere nùà») e uno di 1^a e 5^a («dopo la calísine grisa»)⁶².

Vanno insieme a novenario e senario il verso coerentemente superiore al primo e quello inferiore al secondo: il dodecasillabo (anche nella variante del doppio senario: tale il primo dei tre che trascrivo da p. 777: «Son sol setenbrin che 'l mondo l'incanta | co' 'l sovo tepor e la luse più spanta, | che l'intra nei cuor e là 'l porta la pase») e il trisillabo. Dell'impiego integrale della serie si danno più frequentemente combinazioni libere in quartine, in perfetta corrispondenza con analoghi impieghi del paradigma giambico. Questa è *L'arsura d'agosto*, ne *Il non tempo del mare*, con sequenza 12-6-9-12 // 6-6-6-9 // 9-6-6-6 // 6-6-3-9 (si noti, ancora in analogia con quanto visto per il paradigma giambico, la combinazione di tre misure nella prima e nella quarta strofa):

L'arsura d'agosto la 'veva sfinìo
el vecio susin:
su l'erba e sul troso vissin
susine selesti sercheva 'l so nìo:

'na man che lisiera
dal pràò le tolessa
e quela belessa
godessa co' l'ánema intiera;

'na boca vogiosa e sigura
de l'oro so sconto
de quela frescura
nel cuore za pronto.

Susine per tera
vogiose de boca
che stioca
do basi a l'eterna maniera⁶³.

Non mancano tuttavia le alternanze vincolate. Ne *La vera del posso* (nelle *Elegie istriane*) Marin costruisce una quartina decrescente: dodecasillabo, due novenari, senario. Si noterà l'accentazione dissonante nel secondo emistichio del v. 5:

La vera del posso la 'veva 'l leon,
la 'veva la stema d'un dose;
la gera za l'ultima vose

⁶¹ Cfr. MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, cit., p. 119.

⁶² CI70, p. 701. Analogamente per il senario, cfr. p. 549: «El tenpo co' 'l vento | m'ha tolto ogni fogia | un álboro nùò | ne l'ágere vasto. || Anche i gno recordi | se disfa nel sielo | comò nuvolette | bianchisse de marso. || Cussì resto solo | e l'aria de sora | e in giro, selesti | xe senpre in aurora».

⁶³ Ivi, p. 650.

del tempo più bon.

No' inporta se l'aqua gera salmastrela,
un poco de sal no' fa mal;
San Marco inpisceva 'l feral
in ogni stradela.

La vera del posso no' l'ha più leon
e secio no' luse su l'oro,
le pute no' canta più in coro
la vecia canson⁶⁴.

4. Un diverso principio di aggregazione dei versi in Marin non considera come fondamento un certo gruppo sillabico con un determinato profilo accentuale, dalla cui moltiplicazione risulti costituito un repertorio di misure ritmicamente geminate; e pone invece come principio di congruenza l'identità del profilo accentuale a partire dal primo *ictus*, indifferente il numero di sillabe che lo precedono. È quel principio che Andrea Pelosi ha denominato «metrica scalare», riscontrando nel «polimetrismo sereniano» di *Frontiera* la forte presenza percentuale di senari di 2^a e 5^a, settenari di (1^a,) 3^a e 6^a, ottonari di 1^a, 4^a e 7^a, novenari di 2^a, 5^a e 8^a, decasillabi di 3^a, 6^a e 9^a: in buona sostanza un paradigma dattilico, ma con possibilità di anacrusi monosillabica (nel senario e nel novenario) o bisillabica (nel settenario e nel decasillabo)⁶⁵. Si prenda ora *Su l'ultime rame* (in *Dopo la longa istàe*):

Su l'ultime rame là in alto,
perse in un sielo sfinìo,
gera un ciapo de fogie sburio
dai sighi del vento;
ma bele, ma rosse le gera, 5
comò un siel de setembre de sera.

Duto el griso del mondo
no' basteva a 'ngiutì quele fiamme
esaltàe su l'ultime rame
in riva a l'abisso. 10
Che coldo in t'el cuor a vèghele solo
un momento vanpà!

Che gloria quel volo

⁶⁴ Ivi, p. 588.

⁶⁵ ANDREA PELOSI, *La metrica scalare del primo Sereni* [1988], in *Stile Novecento. Saggi di stilistica e metrica da Leopardi a Svevo*, presentazione di Marco Praloran, Firenze, Cesati, 2006, pp. 75-83.

de lengue de fogo,
che fêva el so zuogo,
per dopo calâ
dal sielo sul siolo. 15

E infin le gera dute per tera
e nùe desolâe ne l'aria za grisa.
Le rame le speta la nova camisa
de fogie e de fiuri
cò fa primavera⁶⁶. 20

L'omologia con la situazione descritta da Pelosi per Sereni è perfetta, Abbiamo infatti: nove senari di 2^a (vv. 4, 10, 13-17, 21, 22), due settenari di 3^a (vv. 7, 12), un ottonario di 1^a e 4^a (v. 2), due novenari di 2^a e 5^a (vv. 1, 5), quattro decasillabi di 3^a e 6^a (vv. 3, 6, 8, 9: qui si legga «esaltàe» quadrisillabo), tre doppi senari con emistichi di 2^a (vv. 11, 19, 20). Pare irriducibile al sistema il solo v. 18, decasillabo di 2^a, 4^a e 6^a; senonché un suo recupero parziale può far leva su una scansione del verso come doppio quinario: in questo caso l'anomalia si limita al primo emistichio, di 2^a, mentre il secondo è un regolare quinario di 1^a. Un'altra lirica con metrica scalare è *Comò un nuòlo* (ne *El mar de l'eterno*):

Comò un nuòlo che passa
pel sielo d'oro,
la màmola passa per strà.

La fa luse,
la vilisa in silensio,
portagia da l'aria contenta. 5

La varda una vecia za sfata,
comò in sogno, vegghendo la so zoventù
passà in svolo incòra una volta.

Cussì bela la gera
anche ela,
co' l'ale in t'i piè
più tesa de candida vela,
che fila e che rìe. 10

Anche ela riussèva,
beata de duti i so incuntri,
beata de l'aria lisiera⁶⁷. 15

⁶⁶ CI70, p. 695. Correggo al v. 7 il refuso «le griso» sulla base del testo nella prima edizione della raccolta (BIAGIO MARIN, *Dopo la longa istae*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1965, pp. 37-38, dove la lirica non ha divisione strofica).

⁶⁷ CI70, p. 865.

Rispetto a *Su l'ultime rame* l'escursione sillabica acquista le misure di quattro e tredici sillabe. Troviamo qui due quadrisillabi di 3^a (vv. 4, 11), due senari di 2^a (vv. 12, 14), quattro settenari di 3^a (vv. 1, 5, 10, 15), sei novenari di 2^a e 5^a (vv. 3, 6, 7, 13, 16, 17), un tredecasillabo di 3^a, 6^a, 9^a (v. 8). I due versi fuori sistema avanzano il primo *ictus* di una posizione: sono il v. 2, quinario di 2^a, e il v. 9, novenario con *ictus* ribattuto in 2^a e 3^a⁶⁸.

Le due poesie appena lette testimoniano senza incertezze l'esistenza di un paradigma scalare nella coscienza metrica di Marin; un paradigma, tuttavia, che non ha altre manifestazioni come principio informatore di un testo nella sua interezza⁶⁹. Molto frequentemente, invece, la scalarità interviene puntualmente come meccanismo regolatore delle oscillazioni mensurali. La minore attestazione del fenomeno nei testi costruiti nel paradigma giambico si spiega con la maggiore mobilità accentuale dello stesso. Esempi significativi, è pur vero, non mancano, a cominciare dalla presenza di bisillabi leggibili come varianti scalari del più comune trisillabo: «Nona, | el cuor xe incòra fantulin, | el va per strà co' l'anzolo custode» ecc. (p. 341), «Suore, | me calo nel to orto | e cato la gno pase» (p. 611), «Mama, || no sè ninte de tu» (p. 652) ecc. Ma si veda nell'area dell'endecasillabo. A p. 781 il verso «co' giosse de sangue pel so rîe», dieci sillabe con *ictus* di 2^a e 5^a, si rivela endecasillabo scalarmente ipometro nel confronto col precedente (a contatto) «che i baleva sui spini dei roseri», endecasillabo di 3^a e 6^a. Analogamente, a p. 819 il v. 3, «el silensio nutre ruose e nutre malve», dodici sillabe con *ictus* di 3^a, 5^a, 7^a e 9^a, varia nell'attacco esuberante di una sillaba l'endecasillabo 2, «Le perle cresse lente ne le valve». Per il settenario si veda a p. 461, dove i vv. 6 e 15 – «tepida d'insenso» e «picole e minùe» – si faranno convenientemente leggere come varianti per scorciatura del settenario nel confronto con i due versi che rispettivamente seguono: «disfata e senza senso», «le giosse de rosada»; e ancora a p. 494, dove si leggerà come variante crescente del settenario l'ottonario 5, «Ma tu fidete de l'onda», nel co-testo di settenari e novenari⁷⁰.

Le variazioni scalari intervengono dunque preferibilmente nel paradigma anfibrachico. Ecco, da *El fogo del ponente* (1959), *Quela che in sen*:

Quela che in sen m'ha portào
e in zogia me deva basussi
gera una puta dal vogio seren
co' sé mole e rissuli russi.

⁶⁸ Cfr. MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, cit., p. 119.

⁶⁹ Per *Mio Dio, t'hè visto* (*El mar de l'eterno*: CI70, p. 875) mi sembra più economica una lettura secondo il paradigma anfibrachico, con numerose scorciature su base scalare (si veda sotto).

⁷⁰ Trascrivo per intero: «Prete, dime, tu son un santo? | Co' la preghiera tova | vogio marià 'l gno canto | che 'l verza un'ala nova. || Ma tu fidete de l'onda | che segue el stretto rio | del tovo gesto pio: | la vien da lontanansa fonda. || La xe più colda la gno vose, | la xe de sol e prài | e de sieli stelài | per l'omo messo in crose» (correggo al v. 9 il refuso «Le xe più colda»).

Ai mas-ci che intorno 'i gireva
 'i deva riàte col stioco:
 êsse me vogio morosa al siroco,
 che 'l mar el inbianca e soleva.

El vento xe alora vignùo
 l'ha tolta pei rissi a morosa:
 s'ha verto ne l'orto la ruosa,
 in cuor el boton de velùo⁷¹.

La base è data dal novenario di 2^a e 5^a (vv. 2, 4-6, 8-12: nove versi su dodici), che cala a ottonario di 1^a e 4^a in apertura. Ai vv. 3 e 7 sono due endecasillabi di 1^a, 4^a e 7^a: li si valuterà come dodecasillabi variati per ellissi dell'atona in partenza. Manca, qui, l'aumento del novenario a decasillabo di 3^a e 6^a, altrove benissimo attestato. Si prenda *El zuogo (L'ultima refolada)*: sono cinque quartine nelle quali il dominante novenario va naturalmente con due senari (vv. 5 e 16), cresce a decasillabo al v. 15 («ogni dì gera un novo paese») e poi nell'intera quartina conclusiva: «'Desso basta, xe duto finio: | me riuoso comosso e saludo; | vita bela, te dago l'adio | su la boca de coldo veludo»⁷². E si veda anche *A Falco*, in *Sénere colde*. Sono sei quartine impostate anch'esse sul novenario anfibrachico, con un senario (v. 12) e un doppio senario (così propongo di leggere il v. 19: «co' tu ogni andâ me xe paradiso», con dialefe al primo emistichio autorizzata dall'«interruzione del flusso sintattico»⁷³). La variazione per espansione del novenario porta due decasillabi (v. 7: «co' la gola che trema comossa»; v. 21: «Passa i ani e mai tu va via»); quella per scorciamento del dodecasillabo produce un endecasillabo (v. 14: «me vardo intorno e per duto te cato», con primo accento avanzato sulla seconda sillaba)⁷⁴. Il verso più lungo del paradigma anfibrachico può salire a tredecasillabo. Si veda a p. 374 (*Baso del vento*, in *Sénere colde*), dove Marin congegna una strofetta di tre versi vincolata alla successione decrescente 12/(6+6)-9-6, che alla sesta occorrenza prosegue la potatura nel tetrastico 6+6-9-6-3. Interessa il v. 7, dove il verso maggiore cresce a tredecasillabo: «Co lisier che 'l scoreva sui fianchi, sui sini!». Analoghe le vicende del senario, che esemplifico scegliendo da due liriche de *Il non tempo del mare*. In *Una sera de magio* (p. 647) abbiamo quattro quartine di senari, con un trisillabo (v. 8) e un verso crescente, «a l'antica maniera» (v. 12). In *I nasse e po' i cresce* (p. 622) il senario è compaginato in tre strofe pentastiche; novenario è il v. 9, quinario-senario calante, «fin che i xe qua», il v. 13.

⁷¹ CI70, p. 542.

⁷² CI70, p. 324. Nell'ottonario 14, «E me, le man senpre tese», si è tentati di dare valore sillabico alla pausa sintattica segnata dalla virgola.

⁷³ Cfr. ALDO MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 334.

⁷⁴ CI70, p. 362. Si potrebbe leggere come novenario, con dialefe, il v. 17, «E vegno co' tu a spassiso». In alternativa, il meccanismo che lo fa scendere a ottonario non è del tipo scalare, ma di quello di cui tratterò più avanti.

5. Aggiungo, per completezza, che il meccanismo della scalarità non spiega tutti i casi di oscillazione mensurale sillabica in Marin. In un buon numero di versi la misura di riferimento è variata per diminuzioni e aumenti sillabici interni al corpo del verso. Distinguerò ancora a seconda del paradigma di riferimento, cominciando dal paradigma giambico e dal suo verso principe. A p. 438, la terza quartina di *Salmo (L'estadela de San Martin)*, «La morte, la fame co' 'l so mal, | cu le ha mai viste drento de le fiamme? | Brúsalo duto 'sto povero carname, | persio che un fogo nassa sora 'l mar», ha il terzo endecasillabo ipermetro (ruberei sulla prima delle due sdruciole)⁷⁵, il primo ipometro, ma di un'ipometria riportabile al sistema scalare. Diverso il tipo descrivibile come contrazione sillabica dentro il corpo del verso (analoga alla sincope linguistica), di cui può farsi esempio il secondo verso di una quartina di p. 870 (*Dà zogia a noltri 'l sol, ne El mar de l'eterno*): «Duta la vita un urlo de dolor | che i gran silinsi in canto converte; | el sangue da le ferite verte | el consa le parole de l'amor». Nulla esclude però che in casi come questo – e agevolmente già nel verso che segue – si parta da un modello novenario disteso a dieci sillabe. Sarà anzi questa l'interpretazione più economica in zone testuali con novenario dominante. Si prenda *Lissa e doragia (Dopo la longa istàe)*:

Lissa e doragia comò un velùo,
piculi i sini e striti i fianchi;
adesso 'l caminà più lento
e in t'i cavili, fili bianchi.

Ma 'l cuor xe senpre un favo
de miel, e l'ala de silisa,
che verze el sielo biavo,
che 'l vento inparadisa.

La sera mia la se consola
scoltando quela so vosina
e la sento più vissina,
'desso che l'ánema xe sola⁷⁶.

Sono novenari afferenti al tipo tendenzialmente giambico (vd. *supra*, sez. 1) i vv. 2-4, 6, 9, 10, 12; e in questo quadro mi pare legittimamente concorrenziale con una scansione del primo verso come doppio quinario una lettura delle sue dieci sillabe con *ictus* di 1^a, 4^a e 7^a come espansione del novenario al cui modello risponde il v. 2 (di 1^a, 4^a e 6^a). Un ragionamento analogo può valere per l'altro verso che si discosta dalle misure del novenario e del settenario

⁷⁵ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche* [1989], in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., pp. 27-74: 44.

⁷⁶ c170, p. 758.

(vv. 5, 7, 8): l'ottonario 11 «e la sento più vissina», che si potrà considerare un'espansione sulla base del canonico *«e la sento vissina». Altri ottonari potranno essere classificati come varianti scorciate di novenario. Due esempi a p. 809, dove *Solo 'l silensio ne speta* allinea cinque quartine di quinari, settenari e novenari, con i vv. 1 e 19 che attaccano secondo il modello del verso maggiore ma anticipano, per così dire, l'ultimo *ictus* sulla settima sillaba: «Solo 'l silensio ne speta», «a Dio la vita co' insenso». Del senario come variante sincopata del settenario trovo un esempio a p. 681 (*Tinpi passài, in Dopo la longa istàe*), cinque quartine e una strofa pentastica conclusiva di versi dal quinario all'endecasillabo⁷⁷. Trascrivo le due strofe centrali: «E soto la carena | quel bronbolòe de l'aqua, | che 'l caresseva | comò 'na cantilena. || Silinsi pasquali, | istài senza cunfin, | maravegie de l'albe | ogni matin», dove il quinto verso, dopo il primo accento di 2^a che lo fa incolonnare ai due che lo precedono e lo seguono, anticipa sulla 5^a l'accento che in quelli cade in 6^a. La stessa misura delle sei sillabe è raggiunta dal quinario nella sua variante espansa. Scelgo due esempi con sdruciolà all'interno: «da l'àgere avaro», a p. 689, quattro quartine di versi dal trisillabo al novenario; e «l'órdola lontana», a p. 570, settimo verso in tre quartine, per il resto, di tutti settenari.

Per il paradigma anfibrachico mi limiterò a esemplificare le variazioni sul novenario. Un caso di sicuro interesse è dato da *La sera, in Dopo la longa istàe* (p. 799). Delle tre quartine, la prima è di soli novenari, l'ultima ha un senario in terza posizione, la seconda apre con un verso di dieci sillabe e continua con tre novenari: «Finio el dolse son de le canpane, | la sera s'instela a levante | de rúzene lune agostane, | d'un canto de pute distante». Guida all'interpretazione il confronto con la stesura della stessa lirica nella raccolta scheiwilleriana, dove il verso si presenta come novenario di 2^a (con *ictus* ribattuto in 3^a) e 5^a: «Finio el dolse son de campane»⁷⁸. Di qui l'accertamento di una espansione sillabica che, ancora, potrà essere prodotta da una parola sdruciolà all'interno del verso. È così in *Mia gera la casa (Il non tempo del mare)*, le cui cinque quartine accolgono tutte due senari e due novenari. L'alternanza 6-9-6-9 delle ultime tre (variata nella seconda in 6-9-9-6), orienta senza incertezze la lettura del quarto verso della prima: «Mia gera la casa | e, intorno a la casa, 'l paese | che 'i fèva suàsa | e l'isola co' i sieli a pavesè»⁷⁹. Un solo esempio, infine, per la variante contratta. *Oh, persi mie di, ne El fogo del ponente*:

Oh, persi mie di
per 'rivà a l'amor de la zente,

⁷⁷ Segnalo una notevole variante al v. 8. La seconda quartina in BIAGIO MARIN, *Dopo la longa istae*, cit., p. 15 e in CI70, p. 681 è «L'abside sona | de salmi e de litàne; | la spiassa de sospiri e stiochi, | el porto de catrame». In BIAGIO MARIN, *La vita xe fiamma e altri versi 1978-1981*, cit., p. 17, è introdotto il verbo: «el porto odora de catrame», con salita del settenario a novenario.

⁷⁸ Cfr. BIAGIO MARIN, *Dopo la longa istae*, cit., p. 207.

⁷⁹ CI70, p. 619.

gran vento che 'ndeva a ponente
e senpre fugiva.

Mia vita più viva
in svolo dispersa,
o mar senza riva
de zente malsesta.

Corevo col cuor duto in gola
ciamevo senza respiro:
la vose torneva più sola,
al mio antico ritiro⁸⁰.

Molti i fatti notevoli. La prima quartina incornicia due novenari, il primo dei quali di 3^a5^a, tra due senari. La quartina centrale è isocolica, di tutti senari di 2^a. La terza ha novenari di 2^a e 5^a ai versi dispari, che orienteranno la lettura dell'ottonario 10 come forma sincopata, per l'anticipazione del secondo *ictus* dalla 5^a alla 4^a (si consideri soprattutto il parallelismo sintattico col verso che precede); mentre il verso finale, settenario di 3^a, si farà leggere come espansione scalare rispetto al dominante senario di 2^a (in alternativa si "corregga" con episinalefe).

6. Due paradigmi fondamentali – il giambico e l'anfibrachico – che governano la composizione versale del testo; e un terzo paradigma – quello scalare – che funge sostanzialmente (ma con le cospicue eccezioni che si sono viste) da principale (anche se non unico) principio regolatore delle alterazioni delle singole tessere versali: queste le linee-guida essenziali nella prassi metrica di Marin⁸¹. Occorre aggiungere tuttavia una regola ulteriore, quella dell'associazione per omometria con indifferenza al profilo versale delle singole unità: regola che agisce – come si è abituati a ritenere normale – per l'endecasillabo e il settenario, ma che si trova trasferita al senario (si veda trascritta sopra, in nota, la poesia di p. 549) e al novenario. Già Faccani richiamava l'attenzione su queste due quartine delle *Cansone piccole*:

Cò vanpa la to cavelada,
e un bel rîe la boca te inbianca,
l'ánema mia la se spalanca

⁸⁰ Ivi, p. 497. È del testo l'alternanza *senza/senza*.

⁸¹ Mancano le considerazioni metriche nella riflessione sul fare poetico di Marin consegnato agli interventi raccolti in BIAGIO MARIN, *Parola e poesia*, introduzione di Elvio Guagnini, Genova, Lanterna, 1984; ed è latitanza prevedibile, data «la piena contiguità e la sovrapposizione della poetica mariniana con l'estetica crociana» per le quali cfr. GIAMPAOLO BORGHELLO, «*Mio favèlè graisan*»: i fili della poetica di Biagio Marin, in «Studi e problemi di critica testuale», LXIX, 2004, pp. 173-200: 181 sgg.

co' l'ale de la to riàda.

E allora che sogni de sielo
che porto in t'el peto per misì!
E sento cantà paradisi
in quella nota de fringuelo⁸².

Qui abbiamo da una parte novenari di 2^a e 5^a (vv. 1, 5-7) e 3^a, 5^a (v. 2), dall'altra novenari tendenzialmente giambici, di 1^a e 4^a (v. 3), 2^a e 6^a (v. 4), 2^a e 4^a (v. 8)⁸³. La lunghezza delle nove sillabe è l'unica, dopo quella minima data dal trisillabo, comune al paradigma giambico e a quello anfibrachico, salvo le possibili identità prodotte da alterazioni della misura sillabica (segnatamente, quella del settenario nel paradigma giambico con il senario crescente per scolarità nel sistema anfibrachico: un chiaro esempio più avanti). Questo punto di intersezione non è, a livello teorico, che un dato puramente mensurale, poiché in linea di principio i novenari dell'uno e dell'altro paradigma sono, quanto a tipologia dei profili ritmici, nettamente separati. E tuttavia questa separatezza si trova ad essere contraddetta di fatto dalla validità anche per il novenario – come si è visto sopra – di quel principio che autorizza la seriazione omometrica a prescindere dalla distribuzione degli accenti nei diversi membri. È questo che rende possibile la migrazione di novenari anfibrachici a liriche rette dal paradigma giambico e – sia pur più raramente – il passaggio nella direzione opposta. Si prenda *Signor, hè vogia de murî*, ne *La poesia è un dono* (1966):

Signor,
hè vogia de murî
ma in dignità
comò l'ala rosagia d'un bel dì,
comò le sere a magio profumàe.

'Rivà de tu, cantando lode
al sol e a la tera più negra
che la fiurisse alegra
perchè de tu la gode.

Vignî de tu comò stendardo al vento
stiocando rime e basi
felisse de la zogia e del tormento
de ogni to parola che tu tasi.

E dite amen com'umile croco,
comò primola zala

⁸² CI70, p. 100.

⁸³ Cfr. REMO FACCANI, *Biagio Marin nel novenario giambico*, cit., p. 463.

ch'el sol li brusa a poco a poco
e l'istàe l'imortala⁸⁴.

Siamo – non serve una descrizione analitica – dentro il paradigma giambico, al quale non appartiene tuttavia il v. 7, novenario di 2^a e 5^a, interferenza momentanea ma clamante del paradigma concorrente. Così, per fare un solo altro esempio, in *Nel cuor (El fogo del ponente)*, dove un novenario di 1^a, 3^a, 5^a addirittura conclude tre quartine per il resto canoniche⁸⁵. Ma – dicevo – si dà anche il fenomeno opposto. *Sens'onbra el to vardo*, da *Dopo la longa istàe*:

Sens'onbra el to vardo
'na luse de matin tra rami
fresco satin e gelo de vetrami
del tenpo più novo.

E ferma la boca
za pronta a la prima parola;
se, apena nato, el vento la toca,
el primo profumo xe sovo.

Ma pur quel silensio tignùo
i lavri te increspa;
la boca l'ha 'l viola de sespa
che 'l sol no' l'ha buo⁸⁶.

L'ascrizione della compaginazione versale al paradigma anfibrachico non è in discussione; e tuttavia ecco che in due luoghi si passa al paradigma giambico: ai vv. 2-3, dove al novenario di 2^a e 6^a fa seguito un endecasillabo di 1^a, 4^a e 6^a, e al v. 7, dove le dieci sillabe con *ictus* di 2^a, 4^a e 6^a sono riportabili al modello giambico del novenario. E vediamo *Murì*, da *El fogo del ponente*:

Murì: nuvoleta che svien
ne l'aria d'una sera rossa
e a levante s'inbiava 'l seren
e fa note drento ogni fossa.

'Riva un supio: un réfolo venta:
la fogia lassa 'l so ramo

⁸⁴ c170, p. 834.

⁸⁵ Ivi, p. 541: «Nel cuor 'na vena d'amarogno | comò in vin vecio de color granata: | la me cundisse el sogno | e la vegia la cata. || Xe 'l fiel che senpre me compagna | de l'isola nativa; | la xe una fonte amara senpre viva, | de dolor che me smagna. || Per i canti el compenso | de la gno zente grata, | che vol zontà a la gno fresca salata | l'agio forte, el bon cundimento». Si veda anche alle pp. 290-291, 451, 616, 651, 809, 894, 1317.

⁸⁶ Ivi, p. 771.

la gira, la sosta a un reciamo
la cala púo umile e lenta.

'Na gema se sgionfa a zenaro
e nuòli se inbianca e vilisa:
beve el siol la nostra sinisa
doman spona un cálsse ciaro⁸⁷.

Siamo di fronte ora a una sequenza isocolica con escursioni massime di una sillaba metrica. La base è data dal novenario di 2^a e 5^a, ai vv. 1, 7-10, 12 (quest'ultimo con *ictus* ribattuto in 3^a), accompagnato istituzionalmente da quello di (1^a,) 3^a e 5^a, ai vv. 4, 5, 11. Il v. 3, decasillabo di 3^a e 6^a, è espansione scalare del novenario-base; il v. 6, ottonario di 2^a e 4^a, ne è variante per sincope (riduzione a una sillaba dell'intervallo atono tra i primi due *ictus*). Resta dunque, irriducibile al paradigma, il v. 2, novenario di 2^a e 6^a⁸⁸.

Ma esistono situazioni più complesse. Ecco *Libertà mia, nata nel vento*, ne *El fogo del ponente*:

Libertà mia, nata nel vento,
là sul mar in tempesta;
co' gran fiamme de festa
in t'el to firmamento. 4

Che bela ma zerba morosa
co' 'l to fresco murbin,
co' la boca riòsa,
sporta a 'sto fantulin. 8

Co' i bianchi corcali vignivo
a basàte la gola
in un inpeto vivo
de spiume che svola. 12

Oh, 'l canto in siel sora 'l palù
de l'órdole e calandre
cô fêva primavera
e i nuòli 'ndeva a mandre. 16

Pinsieri al vento senza fren,
parole verte d'ala:
la libertà sfarfala

⁸⁷ Ivi, p. 530.

⁸⁸ Si aggiungano altri due casi. A p. 660 le tre quartine sono aperte da due novenari rispettivamente di 1^a4^a6^a e 4^a6^a; seguono tutti novenari di 2^a5^a e, a concludere, un senario di 2^a. A p. 720 tre strofe pentastiche sono aperte da un bisillabo; la seconda e la terza sono costituite da versi afferenti al paradigma anfibrachico, la prima ha in successione quattro novenari: i primi due rispettivamente di 3^a e di 4^a, gli altri due di 2^a e 5^a.

drento 'l mio cuor seren⁸⁹. 20

Riconosciamo senza incertezza una zona giambica nelle ultime due quartine: ne fa fede l'accentazione di 2^a e 4^a del novenario 17 e l'insistenza sulla 2^a e/o sulla 4^a dei settenari 14-16 e 18-20. Anche il verso che apre questa sezione appartiene di diritto al tipo giambico; pure, il suo profilo di 2^a, 4^a e 5^a permette una lettura ancipite⁹⁰, quasi di ponte con la zona anfibrachica che precede. Questa è ben segnalata dai due novenari di 2^a e 5^a (vv. 5, 9) e dal senario di 2^a posto al suo margine inferiore, ma lascia largo spazio al settenario di 3^a (vv. 3, 4, 6, 7, 10, 11) o di 1^a e 3^a (vv. 2 e 8), che del senario è la variante crescente per scalarità. La presenza di stringhe sillabiche di sette e nove versi tanto nel paradigma giambico che in quello anfibrachico è ciò che garantisce la continuità tra le due zone, in un testo giocato sulla sfumatura dell'una nell'altra: come sembra annunciare, *en abîme*, il verso iniziale, novenario con *ictus* contigui di 3^a, 4^a e 5^a. Ed ecco *La vose de Gaia*, ancora da *El fogo*...:

Un svolo calmo de colonbe,
che move un sielo pasquale;
un suspirà su sabie bionde
d'una mareta senpre uguale. 4

E púo, 'na nota de celo
a corda libera, lenta;
un flauto de merlo che stenta
a stêndesse in sielo. 8

Un vèrzesse de ruosa tea
su l'alba d'un zorno de magio;
el baso che duta la bea
del sol, co' un so ragio⁹¹. 12

Afferiscono al paradigma giambico i novenari 1 (2^a e 4^a), 3 (4^a e 6^a), 4 (4^a e 6^a), 9 (2^a e 6^a); all'anfibrachico i novenari (tutti di 2^a e 5^a) 7, 10, 11 e i senari (di 2^a) 8 e 12. I due modelli dominano rispettivamente sulla parte iniziale e su quella finale del testo; e la funzione di raccordo sembra svolta dagli ottonari 2, 5, 6, i cui *ictus* di 2^a e 4^a favoriscono una lettura di questi versi come forme varianti sia in rapporto al novenario giambico (per anticipazione dell'*ictus* finale) sia in rapporto al novenario anfibrachico (per anticipazione dell'*ictus* centrale). Infine, da *Dopo la longa istàe, No' perché son degno*:

⁸⁹ C170, p. 507.

⁹⁰ Per l'*ictus* sulla preposizione bisillabica cfr. MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, cit., p. 91.

⁹¹ C170, p. 514.

No' perché son degno, Signor,
 ma se tu intri, intra 'l sol
 ne l'ánema mia;
 el sangue se fa prào in amor,
 un orto co' la pergola furia.

5

E rusignoli canta in ogni rama
 e pígola noveli in ogni frasca,
 el merlo sbate l'ala da la brama
 e l'aria l'ha l'odor de la marasca.

Vose tove, Signor:
 me, flauto che sona devoto,
 aria che 'l sol fa serena,
 che l'ardor mete in moto,
 al to pan, la patena.

10

Tu solo la vita, el respiro
 cò dormo e cò peco;
 cò 'l ramo fiurisse o xe seco
 tu senpre presente nel giro⁹².

15

La quartina ai vv. 6-9 è di tutti endecasillabi; quella ai vv. 15-18 assembla novenari e senari anfibrachici. Tra le due, una strofa pentastica che guarda alla zona anfibrachica nel novenario 11 (di 1^a, 2^a e 5^a), nell'ottonario 12 (di 1^a e 4^a) e nei due settenari 13-14 (di 3^a), che del novenario sono variazioni scalari. Il settenario 10 è ancipite: si incolonna ai suoi omologhi per l'accento di 3^a, ma si oppone al paradigma anfibrachico in quello di 1^a, ponendosi in continuità con la sezione endecasillabica che precede. Questa, a sua volta, comprende anche il verso finale della strofa di apertura (endecasillabo di 2^a e 6^a) e, ancora procedendo a ritroso, ingloba il v. 4, novenario di 2^a e 6^a⁹³. Il v. 3 è senario di 2^a, il v. 1 novenario di 3^a e 5^a; tra i due, un verso che preferisco leggere come novenario di 4^a e 6^a («ma se tu [˘] intri [˘] intra 'l sol», con attribuzione al paradigma giambico), ma che ammette la scansione come settenario di 3^a e 4^a («ma se tu [^] intri [^] intra 'l sol», con attribuzione al paradigma anfibrachico), e magari come ottonario di 4^a e 5^a («ma se tu [˘] intri [^] intra 'l sol»).

L'artefice si compiace in questi casi dell'ambiguità, o dell'embricatura tra i paradigmi, la cui distinzione nella sua coscienza metrica è tuttavia nettissima. In altre liriche il gioco consiste invece nell'accordo dissonante, nell'accostamento con spigoli a vista. Distingueri i livelli intrastrofico e interstrofico. Al primo si collocano costruzioni con sequenza vincolata come le strofe esastiche

⁹² Ivi, p. 700.

⁹³ Cfr., per il verbo monosillabico, MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, cit., p. 120.

di p. 102 (6-6-7-5-5-5), le quartine di p. 535 (7-6-6-6), 540 (5-5-6-6)⁹⁴, 615 (6-6-7-7)⁹⁵; o, considerando anche il paradigma trocaico, le quartine di p. 75 (da *La girlanda de gno suore*), con cui esemplifico:

Arie de canson nostrane
piene de nostalgia,
e uduri de catrame
de barche che va via;

piculi pinsieri, d'oro
comò vele lontane,
xe duto 'l gno tesoro,
xe duto 'l gno reame.

Al secondo livello incontriamo quelli che altrove ho proposto di chiamare «sistemi metrici doppi»: gli organismi metrici in cui le strofe dispari e pari rispondono a modelli rimici e versali distinti⁹⁶. Nella sezione dell'opera di Marin che ho considerato li si incontra in due poesie (pp. 403 e 628): sempre cinque quartine, le dispari di settenari, le pari di novenari anfibrachici. Trascrivo la seconda (*Ben 'rivào al fantulin*, da *Il non tempo del mare*), che permetterà di verificare ancora una volta l'impiego di oscillazioni mensurali nei due paradigmi (rispettivamente nel senario 3 e nell'ottonario 5):

Ben 'rivào al fantulin!
To mare t'ha portào
co' 'l cuor incantào
da un lontano cunfin.

Per tu l'ha fato un bel nuòlo
e púo, luminoso alabastro;
per tu el so viso olivastro
l'ha buo la fiamada de sol.

L'incarnato dei mili
'i scoldeva i pomeli;
el so rie senza vili
se spandeva nei sieli.

Miligrani russi, spacài
per tanta abundansa de ben;
e l'órdole in canto su i prài
e late a fontane in t'el sen.

⁹⁴ Con il v. 8 crescente per scalarità.

⁹⁵ Con il v. 10 crescente per scalarità.

⁹⁶ Cfr. RODOLFO ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento*, cit., pp. 105-115.

Per tu 'ncòra putela
 comò neve che fioca
 alegra, e primavera
 co' i bucaneve in boca.

E qui questo studio si conclude, non senza che l'autore senta un'ultima eco dei versi che l'hanno accompagnato durante il percorso: «Povero mona, | prova a smontà 'l gno verso | cristalo puro e terso | che duto quanto sona». Egli, per parte sua, a quella voce risponde protestando la bontà delle intenzioni: che erano – al di là dei risultati – proprio l'offerta di «una rama d'aloro»⁹⁷.

⁹⁷ Cfr. BIAGIO MARIN, *I canti de l'isola (1970-1981)*, Trieste, LINT, 1981 (rist. 1992), p. 197, che continua: «'I hè dào 'l sistema assial | in ani de dolor e de pressura; | l'ha l'aria azura, | e l'ala del maistral. || Lìghelo in oro | se tu pol: | una rama d'aloro | xe quello ch'elo vol».

5. Varianti metriche di Viviani*

La poesia, fatta di parole come strumenti della quotidianità e insieme come concrezioni di tracce sociostoriche, è, in primo luogo, «dentro» una certa lingua, ne è anzi la vera anima idiomatica.

ANDREA ZANZOTTO

Un verso memorabile, un endecasillabo...

CESARE VIVIANI

1. Nelle *Note a Cori non io*, il libro in cui nel 1993 Viviani raccoglie un gruppo di testi datati tra il '75 e il '77, si legge l'autocommento che segue: «C'è una composizione, in queste pagine, che mi pare abbia il valore di un crinale, nel senso che è il punto di massima autonomia dei segni e dei suoni, mentre dopo di essa comincia la lenta ricostituzione di forme e norme della lingua: s'intitola "ono" e, per datarla con precisione, ricordo che l'ho distribuita ai promotori del convegno "Scrittura/Lettura", a Orvieto, nell'aprile del '76»¹. Converrà cominciare da qui, leggendo questa poesia dedicata «a Francesca», moglie, nello stesso anno, dell'autore, «ed interlocutrice immediata di questo peculiarrissimo lessico di coppia»²:

ono ono todào lota ma dina:	
lota poramatè lello solai	
o mino coti so malla serína	
vetèste pu folce:	
olòro dauto salsi millo laba	5
a sampína licína	
pello lata codina	
codi re danivèsi	
meto dani lefòle, li, firíno	
omú cavello sampi la potína	10
immàntino sillànti na tolèdi	
inni camanti nu gorívi desi:	
o sapinanti incèlici	
bamíle dotti gènici	

* Già in «Stilistica e metrica italiana», 9, 2009 (*Metrica italiana e discipline letterarie*, Atti del Convegno di Verona, 8-10 maggio 2008, a cura di Arnaldo Soldani), pp. 281-318.

¹ CESARE VIVIANI, *Cori non io (1975-1977)*, Milano, Crocetti, 1994, p. 55.

² STEFANO VERDINO, *La distanza del nome. Saggio sulla poesia di Cesare Viviani*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2001, p. 36.

anto lene folai càmine pòneri	15
inna regionalí coldi patètoli mucio canàt'inècia ella micíto pèmola conàsti ntànaviso nanna gèmona.	
Evi samanta ra conèllo cògera anticamòna píssoli banti semontenòte fimi cerèri to lepoveròte ³ .	20 25

Salvo che nella dedica, tutti gli aspetti storico-istituzionali della lingua italiana sono sottoposti a un processo di deformazione e negazione: dal lessico – sono pochissimi i lessemi riconoscibili, tanto da far pensare ad aleatori fenomeni di coincidenza – alla fonologia, giacché Viviani ha cura di inserire una parola, *ntànaviso*, che non appartiene all'italiano per il nesso /nt/ in apertura. Di contro, il lettore ha qui un testo il cui assetto metrico è pervicacemente tradizionale. Su venticinque versi, dodici sono endecasillabi e nove settenari. Un ulteriore endecasillabo è formato dalla lettura continua del bisillabo e dei due quinari conclusivi, per cui a esorbitare dalla compaginazione più solidamente istituzionale nella nostra lingua poetica è il solo senario 4, «vetèste pu folce». Ma, ancora, la lettura continua con l'endecasillabo che precede porta a una stringa sillabica segmentabile in settenario tronco ed endecasillabo di 1^a, 4^a, 7^a: *«o mino coti so | malla serína vetèste pu folce». L'accentazione degli endecasillabi – resta da aggiungere – è inderogabilmente canonica, con punte di compiacimento per l'iperletterarietà di accentazioni (ben tre) di 6^a-7^a (vv. 3, 15, 16) e allusione al genere burlesco nell'uso in sequenza di uscite sdruciole (vv. 13-16, 18-21)⁴. Vi è inoltre – ma questo esula dal nostro discorso – un calcolato impiego della rima, anch'essa attribuibile a un'intenzione di ironico, «polimorfico attraversamento della letterarietà»⁵.

Per questo aspetto, *ono* è del tutto coerente con il resto di *Cori non io* (nell'insieme 27 testi, 292 versi). L'endecasillabo è assolutamente dominante, con due sole infrazioni per ipermetria: «pesenti la messera a Onesto Motel» (p. 10, dove la mancanza d'accento lascia la possibilità di accentare «Mòtel») e

³ CESARE VIVIANI, *Cori non io (1975-1977)*, cit., p. 23.

⁴ Cfr. MICHEL DAVID, *Cesare Viviani: i labirinti aleatori*, in «Nuova corrente», xxix, 88, maggio-agosto 1982, pp. 351-371: 362: «Mi pare di aver notato un'abbondanza di finali sdruciole nelle rime di quel figlio di Siena, città dove le rime sdruciole hanno avuto particolare favore in altri secoli».

⁵ ENRICO TESTA, *Il codice imperfetto della "nuova poesia"*, in «Nuova corrente», xxix, 89, settembre-dicembre 1982, pp. 535-584: 554.

«o l'ufficiale le tarme tibetane» (p. 33, sillaba eccedente in attacco)⁶. Accanto all'endecasillabo il settenario, anche nella forma di verso doppio (pp. 37, 39, 40, 45) e in combinazione lineare con l'endecasillabo («pino la plaga alcolica folata la Venere di Mage», «listato tio petivi il mezzo deo di sugaro forever», entrambi a p. 19). Degli altri versi, appartengono al paradigma degli imparisillabi i sei quinari (alle pp. 20, 37, 39, 40, 53), i quattro trisillabi (alle pp. 10, 33, 34, 41) e anche un isolato novenario di 3^a e 6^a (p. 41: «hanno preso a scrostare, i fiori»). Estranei a detto paradigma un quadrisillabo (p. 41) e quattro senari (pp. 9, 49, 50, 51), misure tuttavia per la gran parte recuperabili nella ristrutturazione delle serie sillabiche che questi versi formano con quelli che precedono. Il quadrisillabo è infatti continuazione di un verso lungo formato da endecasillabo e trisillabo⁷, e va a costituire un nesso di endecasillabo e settenario: «i colori melliflui che si sfigliano, ~ la luce | cotto il limine...»; e tre dei quattro senari, preceduti da endecasillabi, formano con essi la *iunctura* settenario + endecasillabo: «tra i punici l'ha misto ~ a sadonare | "Tofalina!" infoca» (p. 9), «al pranzo delle cozze, ~ o i Necchi amici | con i numi a mano?» (p. 49), «mani levriere a lato ~ delle zattere | fervono a isolarti» (p. 50). La lettura intersillabica permette inoltre di recuperare a nessi di settenari ed endecasillabi tre dei quattro trisillabi e la metà dei quinari: «gli assunti non salutano ~ al bio presto | chiariscono» (p. 34, 7+7), «i colleghi di pippo hanno passato ~ pappo non so | concordo» (pp. 33; 11+7), «oh le cotte e i sospiri ~ che di marca | s'appannano...» (p. 41, 7+7), «ma la tempera mite ~ la calura assottiglia. | E la cattura?» (p. 39, 7+11), «le soglie delle tiepide ~ mareggiate marine | ho decorato» (p. 40, 7+11), «salire fa la ridda ~ per le rade incallite | e lei che sfianca» (p. 37; 7+11). Dei versi lunghi, si attiene pur sempre alle quattordici sillabe del doppio settenario «io sono qui a ripetere le solite crasi» (p. 41); mentre in «si sedevano in cucì e corrispondi tu mi sai» (p. 33) l'endecasillabo è ben riconoscibile tanto in apertura che in chiusura di verso (ma mi pare preferibile la prima lettura, come endecasillabo caudato). Rimane dunque irriducibile alla misura dell'endecasillabo il tredecasillabo «incignano per il brutto, l'asia è pungente» (p. 41), nesso di ottonario con sdrucchiola all'interno e quinario. Restano da esaminare due luoghi. Il primo è dato da due versi di p. 34 (secondo elemento del dittico *faidàte*):

e mora non è più campo di esteri: arrivano le brevi
dal canale. Perequando l'amato s'addormenta.

Il primo verso rientra nel sistema descritto se computato come somma di

⁶ Tenderei infatti a considerare perfettamente regolare l'endecasillabo «la soia d'una malizia o d'un inoltro» (p. 49), tanto più che *soia* è evidente *lapsus* per *gioia* (cfr. ALDO MENICCHETTI, *Mettrica italiana*, cit., pp. 293 sgg.).

⁷ Indico le segmentazioni intrasillabiche con il segno «-».

settenario ed endecasillabo (con sinalefe «di ^ esteri»); il secondo come endecasillabo preceduto da quadrisillabo. E tuttavia è facile scoprire nei due versi lunghi una riscrittura di tre endecasillabi ben scanditi dalle pause della sintassi (in questo caso con dialefe «di ˇ esteri»). Poi due versi da p. 45 (testo d'esordio della sequenza *dolo mite*):

A un tatto d'improvviso cambiò cento e
trista melanina! nel ribrezzo.

È a colpo d'occhio la riscrittura di due endecasillabi con anticipazione della congiunzione in coda al primo; e questa è infatti la forma in cui ritroviamo i due versi nelle *Poesie 1967-2000*:

A un tatto d'improvviso cambiò cento
e trista melanina! nel ribrezzo⁸.

È così, possiamo immaginare, che i due versi sarebbero riproposti in una eventuale riedizione integrale di *Cori non io*; in una riscrittura della quale non andrà colta solo la funzione normalizzatrice ma anche quella di indicatrice di una possibile modalità di lettura: la stessa delle varianti di cui si dirà più avanti.

2. Compresa nel conto *ono*, e accolta la variante del 2003 («varianti 2003» chiamerò d'ora in poi gli interventi apportati con l'«Oscar»), sono appena nove i testi di *Cori non io* in cui una o più misure versali non appartengono al gruppo formato da endecasillabo, settenario (semplice e doppio) e quinario. Ne risulta che il profilo metrico del libro è determinato da impaginazioni del più trasparente nitore endecasillabico; e questo fin dalla prima (e più antica, si può presumere) sezione del libro. Da *pirri decidua lei* trascivo il terzo testo, di sei endecasillabi:

“sarèmi dà giovà chio laccio vinta...”
e la base sbonò tersoltre mare.
Brasata comparò di sonda insonda
a ledere la messa se si pare:
iperata la foglia, cotognata
finì mite la mostra che la pia⁹.

⁸ CESARE VIVIANI, *Poesie 1967-2002*, introduzione di Enrico Testa, Milano, Mondadori («Oscar poesia del Novecento»), 2003, p. 51.

⁹ ID., *Cori non io (1975-1977)*, cit., p. 11.

Si conclude così un processo di avvicinamento all'endecasillabo già ben avanzato nel precedente *Piumana*¹⁰, e i cui segni erano chiari fin da *L'ostrabismo cara*¹¹, come ha ben visto Verdino¹². Nella penultima sezione di *Piumana*, *diacére litta*, si legge un tetrastico di endecasillabi del tutto corrispondente alle modalità che s'imporranno con *Cori non io*: «in un limpido ancò, d'Anna levàti | quando di Camporegio sia garosa | rifugiata a comare, li bistrattano | a Paderno l'occaso vola mèstano»¹³; e nell'insieme sono numerosi i testi in cui le uniche eccezioni al paradigma degli imparisillabi canonici sono date da versi composti in scrizioni lineari di endecasillabi, settenari e quinari, con significativa concentrazione nella sezione *lamagato e inveni*, che conclude il libro¹⁴. Un esempio limite è offerto dal settimo testo della sequenza *eposidiche*:

fratto nel convenevole gessato deferito all'altura sa Molfetta
 incorrotto rumore di varici
 podàli illesi accàso
 in cotanta morina
 convenuta allo smilzo dell'orario 5
 mai nano nano è noce dispiegata dal punto D
 brillata Direzione. Più faticosa smotta la falcata degente
 la matrice dipana a tosto lento e Zivago continua
 l'impaciàta del masso che s'impiega, colorito s'interra
 mediante di passione il fondo invaso¹⁵. 10

Sono endecasillabi i vv. 2, 5 e 10, settenari i vv. 3-4. Dei cinque rimanenti, i vv. 8-9 sono composti da endecasillabo e settenario (il primo con iato in cesura)¹⁶ e il v. 6 da endecasillabo e quinario. Meno consuete la composizione del v. 1, nel quale si riconoscono due endecasillabi, e quella del v. 7, che allinea tre settenari: il primo dei quali va però a formare un endecasillabo intersversale con il quinario in uscita al verso che precede («dal punto D | brillata Direzione»); dopo il quale è ricavabile un'ulteriore fantasmatica presenza endecasillabica in «Più faticosa smotta la falcata». Il lettore di *Piumana* impara ben presto le regole della grammatica metrica del libro, familiarizzando con le tecniche di riconoscimento che si sono applicate qui sopra e nella lettura di *Cori non io*: composizione del verso lungo con addendi imparisillabi canonici, ricostruzio-

¹⁰ ID., *Piumana*, Milano, Guanda, 1977.

¹¹ ID., *L'ostrabismo cara*, prefazione di Michel David, Milano, Feltrinelli, 1973.

¹² Vd. STEFANO VERDINO, *La distanza del nome*, cit., p. 30 (su *L'ostrabismo*), 33 (su *Piumana*) e – complessivamente – pp. 166-167 («Per quanto stravolto ed allucinato nel suo [del "primo tempo" della poesia di Viviani] decorso è pur visibile una sapienza endecasillabica»; «I giochi del significante sono tali e tanti da garantire un ritmo di canto quanto mai acceso e sempre più (in *Piumana*) attratto da una cadenza lirica ed endecasillabica»).

¹³ CESARE VIVIANI, *Piumana*, cit., p. 74.

¹⁴ Cfr. ivi, pp. 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, ma anche pp. 14, 43, 45, 51, 55, 57, 78, 75, 76.

¹⁵ Ivi, p. 43.

¹⁶ Ma di entrambi è possibile anche la lettura inversa, settenario ed endecasillabo.

ne intersillabica di endecasillabi e settenari, riconoscimento di stringhe endecasillabiche in apertura, in chiusura e interne ai versi lunghi¹⁷. Un caso esemplare a p. 33, nel quinto testo della sezione *indovina mio*:

sicché carpeggi nell'autorimettere donna
 franchezza acclamati per lustra o demanio
 oh pomario, sacchi di menticata senza grugni
 quando il fisioterapico nutrisce senza
 alare risparmi: cocchi ormonali a mescita 5
 occupa Antonio Bianca il còrtice
 vibratile d'un megaton: e il misero incominciato
 riassume la destrezza in quattro leghe, mi
 fendono che una voce portatile combacia
 con l'altruismo il raschio delle ondate. 10
 Conoscenza mi insala un disputato famiglia
 per le righe arancioni si gremisce la specie
 di senato che chiamano latorio
 a voi due benedissero di segnarvi il cifrario
 rebucini. 15

Qui le presenze a vista degli imparisillabi canonici si riducono a due endecasillabi (vv. 10, 13) e a due doppi settenari (vv. 12, 14). Dei versi eccedenti la misura delle undici sillabe uno soltanto risulta la somma di endecasillabo e imparisillabi inferiori: il v. 7, endecasillabo e quinario con iato in cesura («vibratile d'un megaton: e il misero ~ incominciato»); ma sono leggibili come endecasillabi caudati i vv. 1 (con coda bisillabica), il v. 8 (endecasillabo con appendice pronominale atona dopo pausa sintattica)¹⁸, e il v. 11 (endecasillabo con coda trisillabica). Appena meno immediato il riconoscimento dell'endecasillabo in uscita del verso lungo: ai vv. 3 (dopo un quadrisillabo seguito da pausa) e 9 (dopo un bisillabo sdrucchiolo, sintatticamente rilevato dall'attacco della relativa («fendono ~ che una voce portatile combacia»). Due i luoghi del testo che si lasciano ridire come endecasillabi e settenari. Ai vv. 4-5 abbiamo due tredecasillabi, la cui lettura come endecasillabi caudati è agevole per il primo ma problematica per il secondo, con *ictus* di 2^a, 5^a, 7^a in partenza: nella lettura continua risulteranno un endecasillabo e due settenari (o un doppio settenario): *«quando il fisioterapico nutrisce | senza alare risparmi: | cocchi ormonali a mescita». In *explicit*, il doppio settenario 14 è seguito da un quadrisillabo: ma i due versi appaiono una scrizione alternativa della *iunctura* di

¹⁷ Per i primi due casi si vedano gli esempi ricavati dal testo di cui si tratta poco sotto. Endecasillabi interni al verso lungo si riconoscono, per esempio, in «del nido [e inserendo nel destro provocante] la | sfera [si è inumidita lungo la paresi] come» (CESARE VIVIANI, *L'ostrabismo cara*, cit., p. 51), «da tuttuno [a se no, sono corpi reparati.] Serto, principia» (ID., *Piumana*, cit., p. 11), «i dispari rotura, [i pari obèi obèi rimasto fioco.] Astrove» (ivi, p. 64).

¹⁸ Nulla impedisce di leggere un endecasillabo intersillabico, ma di 2^a 7^a, in «mi | fendono che una voce portatile».

settenario ed endecasillabo. Infine, irriducibile al paradigma degli imparisillabi resta il solo v. 2, dodecasillabo anfibrachico, giacché il novenario 6, di 1^a, 4^a, 6^a, è ben inquadrabile in questo co-testo come *pars endecasillabi*. Chi continui il cammino a ritroso troverà che lo scarto tra *Piumana* e *L'ostrabismo cara* non è dato da una sostanziale diversità degli istituti metrici, ma da un più largo margine di irriducibilità al paradigma dominante. La direzione, tuttavia, è ben chiara in testi come quello di p. 47, terzo nella sequenza *intercorre il meco*:

alla tua santità come e piove foraggi
trintignando all'aggiunta del cielo, cospettoso
esaurientemente intricatoti nel pesante folleggio,
o compratore o assillante non c'è usura
del pezzo e accontentarsi come i cespi del pelo 5
volle la passionella ventilata agli avidi del parco,
delle sedute non dirgliene al micio
meglio la vetrice e il pannicello della coppia
nera nel dietro aver calore
che frustavo. 10

Una prima zona nitidamente imparisillabica è in apertura, dove il secondo emistichio del doppio settenario d'attacco va a formare un endecasillabo con il gerundio quadrisillabico all'inizio del v. 2, dopo il quale si delinea un secondo endecasillabo: *«alla tua santità | come e piove foraggi trintignando | all'aggiunta del cielo, cospettoso». Una seconda zona al centro, dove all'endecasillabo ipermetro 4 («o ~ compratore o assillante non c'è usura») seguono un doppio settenario, un verso-somma di endecasillabo e settenario e un endecasillabo. Si recupera al paradigma anche il novenario 9, di 1^a, 4^a, 6^a, dove si apre l'endecasillabo intersillabico che va a includere il quadrisillabo finale (*«nel dietro aver calore che frustavo»); non il verso lungo 3, di diciassette sillabe, né l'8, di quattordici con accenti di 1^a, 5^a, 9^a. Se *alla tua santità...* sembra già guardare a *Piumana*, risponde meglio, forse, al carattere metrico del libro il testo che segue a p. 48 (scelto tra quelli brevi):

decalcato dal gesso diventa un cominciamento
religioso l'allontano perché sia incrementata
l'erezione nel tipo e in contanti
ebbi un apprendimento viperino del polveroso
e sassuto impasto di Olghe la mezzana 5
si è rapata quando ha celato con il gettone
l'ora di frenetico poco.

Qui è formato da endecasillabo e quinario il v. 4, e un secondo endecasillabo si lascia riconoscere in uscita del v. 2, preceduto da un segmento quadrisillabico. All'endecasillabo si approssimano rispettivamente per eccesso e difetto sillabico il decasillabo 3 (di 3^a e 6^a) e il v. 5, dodici sillabe con *ictus* di 3^a,

5^a, 7^a. Nei pressi del doppio settenario sono collocabili i vv. 1, che ha crescente il secondo emistichio, e 6, di quattordici sillabe (ma con *ictus* di 3^a, 5^a, 8^a). Il verso finale è un novenario di accentazione non endecasillabica (1^ae 5^a).

Rispetto a questa situazione, la coscienza dell'acquisizione di una più trasparente endecasillabicità da parte del Viviani che allestisce il suo secondo libro si può cogliere in una variante introdotta in *Piumana* rispetto alla pubblicazione della sequenza *lamagato e inveni* ne *Il pubblico della poesia*. Qui il secondo testo appariva così:

sette varici anconandigiunato la morsa del livello,
 «solveremo a Milano, il nome è mosso»,
 «lonce» nel piatto sorso hanno dato per uno a sé, ridosso
 il rampino civile.
 Lungo il morso stasato Pedro taccia l'affondo deh! l'ardita
 per una folta, stop! l'alternavita
 come vattimo in prima sa¹⁹,

con scrizione su un rigo, al v. 5, dell'endecasillabo e del settenario che acquisiranno nel volume individualità anche grafica²⁰.

3. Per come si è andato delineando, il percorso della metrica di Viviani da *L'ostrabismo cara a Cori non io* richiede ora una precisazione. Se è vero che nei testi dell'ultimo elemento del trittico si assiste a una piena instaurazione dell'endecasillabo come verso dominante, è vero anche che *Cori non io* è il frutto di un ripensamento critico della propria scrittura alla metà degli anni Settanta dovuto al Viviani che ha pubblicato *L'opera lasciata sola*²¹: «con la testa di oggi» (di un oggi-1993), si direbbe con l'espressione usata da Viviani in un'altra occasione²². L'entità degli interventi si potrebbe valutare solo nel confronto di tutti i testi come pubblicati nel '94 con le redazioni '75-77; ma ci faremo bastare lo *specimen* dato dalla sezione *bentivoglio* (pp. 35-42): sezione di sei elementi, pubblicata come sequenza di soli quattro nell'*Almanacco dello Specchio n. 8-1979*, dove l'anno dichiarato in calce è il 1977²³. Viviani interviene su tutti i testi della sezione. Il primo appariva così nella redazione del '79:

¹⁹ CESARE VIVIANI, *Lamagato e inveni*, in ALFONSO BERARDINELLI, FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 139-148: 146.

²⁰ Vd. CESARE VIVIANI, *Piumana*, cit., p. 82.

²¹ ID., *L'opera lasciata sola*, Milano, Mondadori, 1993.

²² Nelle *Note* a ID., *Summulae (1966-1972)*, prefazione di Giuliano Gramigna, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1983, pp. 47-50.

²³ ID., «*Poesie d'amore*» e *altre*, introduzione di Giovanni Giudici, in *Almanacco dello Specchio n. 8-1979*, a cura di Marco Forti, con la collaborazione di Giuseppe Pontiggia, comitato di lettura Maurizio Cucchi *et alii*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 369-379. Qui *bentivoglio* è alle pp. 377-379.

una terra così non la dettavo
 con le lodi ai caselli e con le fide
 disabili che passano alle sfide.
 Fasciare il caos facevo la cartella salire fa la ridda per le rade incallite
 con i loschi vicini e lei che sfianca, 5
 vai ci saranno gli inni vili e cari...
 finché si attiva in un pascolo il suo
 fasto e impaginazione, già la critica della dura
 magione. E io le dico:
 «questo è il costo di un rigo». 10

In *Cori non io* il verso lungo 4 è riscritto analiticamente in endecasillabo e doppio settenario, quello successivo ridotto da endecasillabo a quinario tramite la soppressione del sintagma «con i loschi vicini», per la formazione di un endecasillabo intersversale con il secondo emistichio del verso che precede («per le rade incallite | e lei che sfianca»); e due endecasillabi sono ricavati dagli originari vv. 8-9, verso lungo di sedici sillabe e settenario. Nel blocco che ne risulta si contano otto endecasillabi, un settenario (v. 11), un doppio settenario (v. 5) e un quinario (v. 6):

una terra così non la dettavo
 con le lodi ai caselli e con le fide
 disabili che passano alle sfide.
 Fasciare il caos facevo la cartella
 salire fa la ridda per le rade incallite 5
 e lei che sfianca,
 vai ci saranno gli inni vili e cari...
 finché si attiva in un pascolo il suo
 fasto e impaginazione, già la critica
 della dura magione. E io le dico: 10
 “questo è il costo di un rigo”.

Due gli interventi sul testo successivo, che trascrivo ancora dalla redazione dell'*Almanacco*:

incide la chimera «sono iscritto!» la madida invenzione
 ha defilato deportandolo indietro all'erezione
 dottrina dello stato. «L'ala sola
 m'ha come denotato». Ma il cocente
 unico componente la moria... dispersa quella scia... 5
 proclamato vettore...
 non l'avrei comperato...
 E mora tu
 con la noce del maschio mi tentenni
 una pila allibita di creature:
 con l'accento del piano e le paure.

Viviani porta a evidenza tipografica i tre endecasillabi mascherati negli originari vv. 1-2, per la formazione di una sequenza di sei endecasillabi a cui contribuisce la segmentazione dell'originario v. 5 in endecasillabo e settenario. Il risultato è una sequenza di tutti endecasillabi e settenari (vv. 7-8) in cui merita una sottolineatura la parte delle rime. L'intervento sui primi due versi mette allo scoperto l'elemento d'attesa della serie *defilato* 2 : *stato* 4 : *denotato* 5 : *comperato* 9, dove i tre elementi in riscontro ed eco²⁴ sono tutti sotto accento di 6^a (l'ultimo anche in uscita di primo emistichio di verso a gradino); quello che segmenta l'originario v. 5 si appoggia sulla rima ad eco interna *moría* : *scia*:

incide la chimera "sono iscritto!"
 la madida invenzione ha defilato
 deportandolo indietro all'erezione
 dottrina dello stato. "L'ala sola
 m'ha come denotato". Ma il cocente 5
 unico componente la moría...
 dispersa quella scia...
 proclamato vettore...
 non l'avrei comperato...
 E mora tu
 con la noce del maschio mi tentenni 10
 una pila allibita di creature:
 con l'accento del piano e le paure.

Gli interventi sul terzo testo toccano solo la prima strofa, originariamente di quattro versi:

Ovalis gli hanno retto sarai finto di sole
 sulla dolce asticella verde foglia,
 qui mi pento benissimo dibatte
 ma la tempera mite la calura assottiglia. E la cattura?

Il doppio settenario 1 è riscritto su due righe; e viene evidenziato il doppio settenario definito dalla pausa sintattica al v. 4 conferendo autonomia al suo lacerto in coda, quinario. Nessun intervento sui versi restanti, tutti endecasillabi e un settenario fin dalla prima redazione, forse non casualmente di quattordici versi, come se Viviani volesse dar ragione al David che intravedeva la forma del sonetto in alcune poesie de *L'amore delle parti*²⁵:

²⁴ [Uso la terminologia di cui ho proposto l'adozione nel mio *Inganni e adempimenti. Su alcune tecniche della rima*, Giorgio Caproni. *Lingua, stile, figure*, a cura di Davide Colussi e Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 73-95, ora anche in RODOLFO ZUCCO, *Saggi sulla rima* (Marin, Caproni, Giudici, Bandini), Firenze, Cesati, 2025, pp. 67-85.]

²⁵ ID., *L'amore delle parti*, Milano, Mondadori, 1981. Cfr. MICHEL DAVID, *Cesare Viviani: i labirinti aleatori*, cit., p. 362: «Spesso Viviani ricama variazioni ritmiche su un sonetto alluso, ch'egli

Ovalis gli hanno retto
 sarai finto di sole
 sulla dolce asticella verde foglia,
 qui mi pento benissimo dibatte
 ma la tempera mite la calura assottiglia.
 E la cattura?

Io ero come un cotto maremmano
 assunto nell'agenda sulla strada
 che posteggia gli armenti
 – “casta, non raccontare!” “no no, tenti...” –
 ... ero accagliato sotto il mio ladrone
 come un nervo venduto o un falsogiano:
 una foggia continua di dolore!...

Tu valutavi solo con la mano.

Nella stessa direzione (una direzione metricamente “esplicitante”) gli interventi sul quarto testo di *bentivoglio* nell'*Almanacco*:

attributo lo sai che la mattina si fonda il latte
 di questa bambina, oh le cotte e i sospiri che di marca
 s'appannano...
 butto questo per dire che chi l'orme non piglia...

Sono steso in giardino allena è giorno 5
 i germi non si leggono hanno preso a scrostare, i fiori
 incignano per il brutto, l'asia è pungente,
 i colori mellifluidi che si sfagliano, la luce
 cotto il limine...
 Oh! non tengo a murarmi e non attiro 10
 la stella del gattino... io, cedetemi...

io sono qui a ripetere le solite crasi.

Gli originari vv. 1-2 sono risegmentati in tre endecasillabi, secondo un modello di riscrittura ormai ben noto che nel caso specifico fa perno su una rima («attributo lo sai che la *mattina* | si fonda il latte di questa *bambina*, | oh le cotte e i sospiri che di marca»); e viene spezzato il doppio settenario 4. Il terzo intervento porta allo scoperto il settenario in apertura del v. 6, lasciando come residuo il novenario di cui si è già detto nella sez. 1 («i germi non si leggono | hanno preso a scrostare, i fiori»).

rovescia, scardina, nelle quartine e terzine (chiari esempi in *L'amore delle parti*, pp. 31, 32, 33, 37...)). In CESARE VIVIANI, *Lostrabismo cara*, cit., conta quattordici versi il solo testo di p. 63 (*convenzione d'albagia...*); nessuno in *Id.*, *Piumana*, cit.

4. Se gli interventi di *Cori non io* mirano a rafforzare il carattere già marcatamente endecasillabico dei testi successivi a *Piumana* e precedenti *L'amore delle parti*, una futura (e auspicabile) raccolta di tutte le poesie di Viviani in cui fossero accolte le varianti 2003 mostrerebbe rafforzata anche la già evidente continuità tra *Cori non io* e *Piumana*. Nelle poesie tratte da questo libro Viviani opera – scrive – «qualche cambiamento solo nella divisione dei versi»²⁶ nei cinque luoghi che esaminerò nel dettaglio²⁷. Questo il secondo testo della sezione iniziale, *isotàta assunto*:

frater ammetti testo che a Portelle dentro il	
mese del chino varietà sulle spine	
impertugiato a rotoli la menzione raccolgono	
intra duo terzium tenne ride strinse:	
carnoso sei appassisce nel tino sovraesposto	5
di 13 H 12. Ora trova stanata la lampara	
il tesoro incerto se dare olé di micca	
al più riconciliato spadaccino di botola: meglio	
segarsi al dito una lenta affittavola	
e con il rostro dei duemila pece di balsamo	10
vulcano	
quel poco di spumeggio curtense saliscendi	
al pianoro in costume sobillato durante	
l'astruso s'arrea per rubare e ritaglia	
nel camice dicendole	15
vedrai tra dieci anni.	

Il primo intervento, sui due versi iniziali segmentati da una violenta inarcatura, trova la soggiacente *iunctura* di endecasillabo e doppio settenario: «frater ammetti testo che a Portelle | dentro il mese del chino varietà sulle spine». Il secondo scinde il verso lungo 6 nei suoi addendi settenario ed endecasillabo: «di 13 H 12. | Ora trova stanata la lampara». Il terzo, ancora andando a toccare un luogo segnato da una inarcatura, riordina in due doppi settenari i vv. 8-9: «al più riconciliato spadaccino di botola: | meglio segarsi al dito una lenta affittavola». L'intervento sul secondo testo di *epossidiche* riguarda i cinque versi finali:

attaràto che cerchi
di calare ammatina il posso in grugiera
ore senza pastone non incalli
quel che mitile a te non lercia subito

²⁶ Così nelle *Note ai testi* di ID., *Poesie 1967-2002*, cit., pp. 241-246: 243, dove viene fornito un elenco delle poesie in cui l'autore è intervenuto (limitatamente alla punteggiatura, al taglio dei versi e a un'apocope).

²⁷ I testi di *Piumana* alle pp. 12, 38, 46, 47, 54 di ID., *Piumana*, cit.; le nuove redazioni rispettivamente alle pp. 31, 32, 37, 38, 39 di ID., *Poesie 1967-2002*, cit.

per lenire le pale che maritano unipèrsi di gloria. 5
 Lei l'atteneva number sotto laser, bagnato daytona
 resta trivio di lensi, come uora ritender puoi
 l'attaglio dell'acciuga militipocamente assimilata
 e invece ancora ossificata pésalo: prènilo con la munta
 dell'indenne, sapendolo che m'hai mai, alò non più 10
 vicino a te proverai sempre il tronco della spina
 già pulito da gente alle lenzuola. Non amabile
 addio c'era rimbocca.

La riscrittura dà evidenza a sei endecasillabi, interrotti dal solo residuo quadrisillabo «della spina»: «e invece ancora ossificata pésalo: | prènilo con la munta dell'indenne, | sapendolo che m'hai mai, alò non più | vicino a te proverai sempre il tronco | della spina | già pulito da gente alle lenzuola. | Non amabile addio c'era rimbocca». Analogo risultato nel decimo testo della stessa sequenza –

rifatto al dolo chi di Mercatàle perdibimbo perbene
 arrovesciato, il carico sbavato come sdoppia.
 Tante scelte s'alzavano scoperte al passare
 del lombo, balordendo l'anello ricalcato:
 così la schiena in testa avvolta nell'alzata 5
 del pedale, avvitando lo scialle, l'unico distintivo
 si rincorre tra scopa e lobo in ultima sembianza
 prima che con le botte si diffonda la ditata del giorno
 di permesso –,

dove una serie di quattro endecasillabi viene ricostruita partendo dal v. 6, dopo un residuo decasillabico: «così la schiena in testa avvolta nell'alzata | del pedale, avvitando lo scialle, | l'unico distintivo si rincorre | tra scopa e lobo in ultima sembianza | prima che con le botte si diffonda | la ditata del giorno di permesso». Nel testo successivo l'intervento è puntuale, e scinde al v. 4 il terzo addendo del triplo settenario «trova l'ornato quando la voluta del letto | imparato lo stretto». Analoga la scelta per i vv. 2-3 del quarto testo di *fa nafa* –

inventorio dilato di strabiccio, dicea
 l'oca disdetta, madonnino scapato, roba
 dell'incidente da degenza
 s'ora Cola ripicca sul getto agli abbaini
 l'embargo di santini mentre due statue dentro il pignolato 5
 il casotto abbottona al tiro bianco
 com'è defenestrato
 l'ortico degli sforza –,

che sulla base delle pause sintattiche diventano «l'oca disdetta, madonnino scapato, | roba dell'incidente da degenza»: il primo verso-somma di quinario e

settenario, il secondo endecasillabo. Si noti però che qui Viviani sceglie di non procedere oltre in una riscrittura che si sarebbe potuta presentare con un endecasillabo e due settenari in apertura (*«inventorio dilato di strabiccio, | dicea l'oca disdetta, | madonnino scapato, | roba dell'incidente da degenza»), e di lasciare su un'unica riga il settenario e l'endecasillabo che formano l'originario v. 5. La misura discreta degli interventi si vede bene anche nel caso del testo di cui si è trattato appena sopra, la cui prima redazione trascrivo ora interamente:

per questo l'attitudine al notaio attingeva nel gelido
ricorso della posta del dato, francamente potrà.
Ma pio nono, girando il quadro equestre ritoccato dal mio
trova l'ornato quando la voluta del letto imparato lo stretto
l'episodio di guerra fa parola.

Qui la riscrittura avrebbe potuto regolarizzare i cinque versi nella loro interezza, arrivando a un risultato schematizzabile come II-II-7-7-II-7-7+7-7-II:

*per questo l'attitudine al notaio
attingeva nel gelido ricorso
della posta del dato,
francamente potrà.
Ma pio nono, girando il quadro equestre
ritoccato dal mio
trova l'ornato quando la voluta del letto
imparato lo stretto
l'episodio di guerra fa parola.

Appare chiaro allora che l'intenzione di Viviani non è di falsificazione, e che l'avvicinamento dell'aspetto formale di *Piumana* a quello di *Cori non io* è un risultato secondario. Primario è invece (o così pare a me) il progetto di accentuare la dinamicità interna al testo, radicalizzando la polarità di due sistemi metrici che il lettore arriva ad avvertire come concorrenti o addirittura in lotta. L'obiettivo è insomma quello di non fare concessioni a quella «inerzialità fonico-ritmica» che Viviani giudica sapientemente evitata nella lettura critica di una lassa dal *Salutz* di Giudici²⁸.

²⁸ Cfr. CESARE VIVIANI, *Le prove della presenza di un miracolo*, in *Il mondo non è uno spettacolo*, Milano, Il Saggiatore, 1998, pp. 127-132: 130-131. Qui, trattando del «versante formale» di *Salutz* IV.4 (*Preso nell'oculare*), Viviani nota «che la struttura metrica è quasi completamente affidata a due versi, il settenario e l'endecasillabo, spesso posti in incalzante alternanza. Si recupera così la grande tradizione metrica italiana e al tempo stesso si offre al testo un ritmo di calibrate interruzioni, di stacchi e riprese, arresti e scatti, che si accorda mirabilmente con i contenuti: una forma fonica spezzata, quasi per contrasti, confermata anche dall'evidenza di consonanti liquide e dentali, sonore e sorde. Al centro una cerniera di ottonari arresta sorprendentemente qualunque inerzialità fonico-ritmica».

Anche la maggior parte delle varianti 2003 su testi di *L'ostrabismo cara* vanno nella direzione di una maggiore istituzionalità metrica²⁹. La prima tocca il secondo testo di *vespitudine e telata*, ai vv. 3-4. La stesura originale –

di più o di seno il genere dell'oppio o i complexi scomposti tanto
vale irritarsi degli untuosi velici con cui credi di novellarcela –

passa a

di più o di seno il genere dell'oppio o i complexi scomposti
tanto vale irritarsi degli untuosi velici con cui credi di novellarcela.

Vi è riduzione del primo verso alla *iunctura* di endecasillabo e settenario, e la ricomposizione del secondo con un endecasillabo, un settenario e un quinario (in alternativa, si legga il verso come somma di un doppio settenario e un novenario). Nella stessa *vespitudine* un secondo intervento riguarda i vv. 3-4 del settimo testo: da «oh rischi l'assuefazione al | giugno penetrante pènero consigliavisti» a «oh rischi l'assuefazione | al giugno penetrante pènero consigliavisti», rispettivamente ottonario e doppio settenario. Come nel caso precedente Viviani pare avere nel mirino l'inarcatura marcata, bersaglio anche del secondo intervento sul testo in oggetto, ai vv. 11-12: da «degni del suo corpetto, è una | alzata di pegno metti a traverso» a «degni del suo corpetto, è | un'alzata di pegno metti a traverso», dunque con processo di linearizzazione arrestato prima della coincidenza tra fine verso e pausa sintattica. Anche nel testo successivo della sezione l'attenuazione dell'inarcatura ai vv. 1-2 coincide con il ritrovamento dell'endecasillabo: da «per marito per posta uscire a | gridarsene lungo largo e sciò» a «per marito per posta uscire | a gridarsene lungo largo e sciò». E si veda il secondo testo di *intercorre il meco*:

il frigio se lo dividessero perché azzardi con le
mele del ragno, assediassero le prese se scorrerebbe
il fagiano per il malocchio, Aldo,
scontrava i corridori gelidi imbelliti che
chiamava fustagno e fruste e fiori li conseguì
latrando 5
Dickens lo allungavano a rispetto
nell'ingressino del bromo.

Viviani sceglie di rinunciare alla configurazione sfrangiata dei vv. 1 e 4. La continuità grafica acquisita così dall'endecasillabo «che chiamava fustagno e

²⁹ I testi de *L'ostrabismo cara* alle pp. 18, 23, 24, 46, 65 di ID., *L'ostrabismo cara*, cit.; le nuove redazioni rispettivamente alle pp. 18, 19, 20, 22, 25 di ID., *Poesie 1967-2002*, cit.

fruste e fiori» sembra innescare un effetto-domino che porta a isolare anche il settenario che segue:

il frigio se lo dividessero perché azzardi
 con le mele del ragno, assediassero le prese se scorrerebbe
 il fagiano per il malocchio, Aldo,
 scontrava i corridori gelidi imbelliti
 che chiamava fustagno e fruste e fiori 5
 li consegui latrando
 Dickens lo allungavano a rispetto
 nell'ingressino del bromo.

Infine il terzo testo della sequenza *sull'esterno*:

la freccia s'è schizzata di mestiere
 il racconto in ato si annuncia l'infinito in Mescolato
 Vapore e il blocco a sferro rístia di diacciare Nadia
 che aggogata corre tra i castelli di sabbia
 che imbarazza col granturcaio di casa, bene perché era vergine 5
 col peso di un cinquino.

Il v. 5 si scinde producendo un nesso di endecasillabo³⁰ e settenario, ribadito dal settenario conclusivo. Il testo proviene dall'ultima sezione de *L'ostrabismo*. Data la brevità, poiché endecasillabo è il verso di apertura e due altri si riconoscono in uscita del v. 2 e all'interno del v. 3 («il blocco a sferro rístia di diacciare»), l'assetto metrico risultante non è troppo lontano da quello tipico di *Piumana*.

5. Per valutare, sia pure approssimativamente, il seguito del percorso metrico di Viviani nei tre libri degli anni Ottanta³¹ potrà servire una tipologia che individui all'ingrosso tre situazioni:

- a) la costruzione del testo con endecasillabi e imparisillabi medi e brevi (il settenario, naturalmente, anche come verso doppio);
- b) la scelta dell'endecasillabo come misura fondamentale di riferimento (numericamente, o per la possibilità di investirlo di un ruolo strategicamente "polare"), ma con dissonanti escursioni su misure ad esso irriducibili;
- c) l'adozione della metrica libera, dove l'endecasillabo, pur episodicamente presente, non determina la tonalità metrica del testo.

Fermo restando che il giudizio non è sempre senza incertezze (in particola-

³⁰ Per la lettura di *granturcaio* vd. *supra*, nota 6.

³¹ Dopo il citato *L'amore delle parti* escono, sempre nello «Specchio», Merisi, 1986, e *Pregghiera del nome*, 1990.

re per i testi di confine tra le situazioni (b) e (c), una classificazione delle poesie di *L'amore delle parti*, *Merisi* e *Preghiera del nome* sulla base di questo schema mostrerebbe come primo risultato evidente nel terzo libro l'assenza della situazione (a) e l'assoluta prevalenza della (c). *Preghiera del nome* significa così per Viviani l'approdo alla metrica libera, secondo modalità confrontabili con quelle di testi de *Lostrabismo cara*³². Ancora una lettura esemplare, quello della poesia che costituisce la sezione XVII (a p. 75):

Vorrei che morissero il merlo e il melo, schiattassero bruciati davanti alla porta come i tuoi pensieri, anche loro volati catapultati	3
oltre la bruma o solo dietro l'angolo, dove passa la strada, in piedi a scuriosare	5
invece che pulire rassettare, attizzare il fuoco ma poco.	8
Stare qui alla Bruna costa ma tanto, e te lo dice con il canto. Se fossi lui, il signore, i soldi, il silenzio quando lo dice lui, la piscina	11
anche la sera illuminata, e oziare e la musica e rovesciare	13
gli occhi dal piacere, non come ora che mi tocca farlo in fretta sola soletta.	16

La detronizzazione dell'endecasillabo si vede bene nella presenza, accanto a due realizzazioni canoniche (vv. 4, 6), di tre individui con *ictus* di 5^a: due in apertura delle strofe (rispettivamente di 2^a, 5^a, 8^a e 1^a, 3^a, 5^a, 7^a), un terzo al v. 13 (di 2^a e 5^a). Dei versi tradizionalmente ancillari sono rappresentati il doppio settenario (v. 5, con iato in cesura) e il quinario (v. 16). Due endecasillabi si rintracciano, ma in controtempo sulla sintassi, nei vv. 10 (dopo il quinario di apertura: «e te lo dice ~ con il canto. Se fossi lui, il signore») e 15 (con coda trisillabica: «non come ora che mi tocca farlo ~ in fretta»). Dell'endecasillabo mantengono il passo il dodecasillabo 3 (di 3^a e 6^a) e il novenario 12 (di 1^a e 4^a), non i due versi lunghi 2 e 11, rispettivamente di diciannove e sedici sillabe. Sono brevi i versi rimanenti: senari i vv. 7 e 14, trisillabo il v. 8. Giusta la nota definizione di Mengaldo³³, non è davvero la versificazione che ci trattiene in

³² L'unica delle varianti 2003 a un testo di *Preghiera del nome*, cit., rende meno oscillante e discontinua la versificazione dei primi versi del testo di p. 15, ma non influisce sull'endecasillabicità dell'insieme: da «Vi lascio fare i turisti e fotografare | il cedro che tutti ammirano, un fusto | che ci vorrebbero dieci e più | ad abbracciare» a «Vi lascio fare i turisti e fotografare | il cedro che tutti ammirano, | un fusto che ci vorrebbero | dieci e più ad abbracciare» (a p. 116 di CESARE VIVIANI, *Poesie 1967-2002*, cit.).

³³ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., pp. 34-35.

un caso come questo dal parlare di metrica libera, ma sì l'isostrofismo sottolineato dalla rima ai vv. 7-8 e 15-16, come per allusione allo schema dell'ottava.

Fissato questo punto, la strada della rinuncia al ruolo dominante dell'endecasillabo è già ben indicata ne *L'amore delle parti*. È vero, come la critica ha già rilevato³⁴, che la parte dell'endecasillabo è ancora assai notevole. Conto qui cinque poesie in cui si dà la situazione (a): alle pp. 25 (dieci endecasillabi), 35 (sette endecasillabi), 36 (sette endecasillabi, cui si aggiunge ai vv. 4-5 «e scivolava | il gallico frammento», e quinario finale), 41 (nove endecasillabi), 44 (dieci endecasillabi e settenario finale). In una ventina abbondante di testi la situazione è piuttosto (b), negli altri si ha metrica libera. Ma mi pare interessante notare che l'importante rilevanza residua dell'endecasillabo è frutto di un atteggiamento restaurativo, perché nella prima redazione a stampa di un gruppo significativo di testi ciò che emerge è piuttosto l'occultamento del verso, corretto poi in forme esibitorie nella redazione in volume. Mi riferisco alle *Poesie d'amore* del 1977-78 (così la datazione in calce) pubblicate nel citato *Almanacco dello Specchio* del '79³⁵, poi confluite nella sezione tripartita *I piani d'amore*³⁶. Vediamo ancora nel dettaglio. Il testo iniziale delle *Poesie d'amore* è questo:

alzassi i fiocchi e ti vedessi tana
come quel forno alla... centrale marcia l'abbraccio amore...
non ti dimentico...

Mio ci cambiammo verso l'eterno fuori
il sopore del vezzo assottigliato senza pletore e
santi sentimenti. Tu che fingi la gente e mi hai scartato...
ma poi mettendosi sulle tue facce
quanti stenti
frazioni (dell'immagine)... un osanna
col battito allargato
una falda completa. Oh nascondino
oh pulcherrimo schianto oh sofficino
sei tra le mie stampelle nella porpora.

Viviani interviene in tre luoghi: riconduce a misure medie e a un verso lungo di area endecasillabica gli originari vv. 2-3 (> «come quel forno alla... centrale | marcia l'abbraccio amore... | non ti dimentico... | Mio ci cambiammo verso l'eterno fuori»); riscrive i due versi successivi come tre endecasillabi («il sopore del vezzo assottigliato | senza pletore e santi sentimenti. | Tu che fingi la gente e mi hai scartato...»); riformula i vv. 8-9 – endecasillabo e sette-

³⁴ Cfr. STEFANO VERDINO, *La distanza del nome*, cit., p. 167: «Il margine endecasillabico è ben registrabile in *L'amore delle parti*, ma senza il tratto dominante di *Piumana*».

³⁵ CESARE VIVIANI, «*Poesie d'amore*» e altre, cit., pp. 373-377.

³⁶ ID., *L'amore delle parti*, cit., pp. 29-44.

nario – nella *iunctura* speculare di settenario ed endecasillabo [«frazioni (dell'immagine)... | un osanna col battito allargato»], aderendo alla pausa della sintassi. Sul secondo testo (*o saranno denaturati colori...*) Viviani interviene per la sola scrizione analitica del v. 6 (> «ricordo le tue rogge – oh tuona ancora | questo molle tenore», endecasillabo e settenario). Nel testo che inizia con «... *e un pedone intenso...* la variante tocca i vv. 4-5:

col tasto m'ero allineato al peluche (ritempra) l'unico capo
di scarso busto: irrorà: sprofondavo reina nello scorcio.

La redazione in volume sembra puntare all'endecasillabo occultato in uscita del secondo verso («sprofondavo reina nello scorcio»: endecasillabo fin dalla prima redazione il verso successivo). Procedendo a ritroso, un verso di dodici sillabe riportabile alla misura dell'endecasillabo (ha una sdrucchiola all'interno) si costruisce con il materiale lessicale successivo alla parentetica («l'unico capo di scarso busto: irrorà»), così da ricondurre il verso lungo 4 alle quattordici sillabe di un doppio settenario [«col tasto m'ero allineato al peluche (ritempra)»]. In *stingendo l'arsenale...* la variante ricostituisce i due endecasillabi in apertura, riscrivendo «stingendo l'arsenale è concitata le volte | s'è allargata conclamata» come «stingendo l'arsenale è concitata | le volte s'è allargata conclamata». Due gli interventi in *Chiariva se ponessi...* Il primo lascia immutata la composizione verbale del v. 2, ma mette in rilievo l'endecasillabo iniziale (e la rima ad eco) con i tre puntini di sospensione: da «di invettive e licenze un'asta intensa sulla mensa...» a «di invettive e licenze un'asta intensa... sulla mensa». L'altro produce una profonda ristrutturazione della seconda strofa:

Tu determini l'alveo, messo in caldo, quanto porta
allacciati nella mente: cammina sulle macchie quest'alone
mira la coppia al patto che si preme ai virgulti più
morbidi li piegano...
e i bianchi movimenti...

Il luogo corrispondente nella redazione in volume presenta, prima del settenario finale, una serie di cinque endecasillabi:

Tu determini l'alveo, messo in caldo,
quanto porta allacciati nella mente:
cammina sulle macchie quest'alone
mira la coppia al patto che si preme
ai virgulti più morbidi li piegano...
e i bianchi movimenti...

Dello stesso tipo l'intervento sulla prima strofa di *al vello d'oro*... Nella redazione dell'*Almanacco* sono endecasillabi i soli vv. 3-4, preceduti e seguiti da versi lunghi. Con *L'amore delle parti* viene allo scoperto una lassa ininterrotta di undici endecasillabi:

al vello d'oro nato e delicato
 un campione di fumi lenti biondi
 come l'azzurro illimitato possa
 avere nelle occhiaie con questi pregi...
 («hanno appena iniziato la mia foto...»)
 i grigi prelibati intensi avvolgono
 ti cingono le spire l'incantesimo
 esce dalla corona pulitissima...
 (dicon gli spettatori: «dalla nebbia
 dalla bianca caligine vedete...
 aspettatevi lei...») smodata querula...

Ancora un solo intervento puntuale in *dal tondo dei capelli*..., per la scrizione analitica dell'originario doppio endecasillabo 7 (> «si sono presentate il manto affiora | come influssi periodici e perenni»). L'ultima variante di questo gruppo è anche l'unica a non consistere in una diversa segmentazione del *continuum* sillabico. Nella stesura dell'*Almanacco* solo il v. 4 di *Cinzia ti sei incantata*... esorbita dalla misura endecasillabica:

Cinzia ti sei incantata un filamento
 uno scoppio di bianco fissa («scusa
 se ti ho dimenticato...») ma era breve,
 ogni giorno, il mio commento... e voli e motti...
 anche se la mattina si bagnavano
 le penne la lanugine («è una fiaba!»)
 sulla cresta carnosa perle soffici
 usciva il mio ritratto... ero la prima...

(ora fammi vedere il grande invito!);

la redazione in volume lo regolarizza espungendo l'aggettivo possessivo: «ogni giorno il commento... e voli e motti...». Un'altra variante che raggiunge l'endecasillabo per espunzione anziché per segmentazione si ricava dal confronto della prima lassa di *recitativo* (alle pp. 89-90 de *L'amore*...) con la redazione anticipata in *Poesia degli anni settanta*³⁷. Qui il v. 17 è «altri tempi! ... non ho mai abitato... no non ho mai abitato», ricondotto a endecasillabo eliminando

³⁷ ID., *recitativo*, in *Poesia degli anni settanta*, introduzione, antologia e note ai testi di Antonio Porta, prefazione di Enzo Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 626-628. Precede, alle pp. 623-626, *signora*, poi sezione di ID., *L'amore delle parti*, cit., senza varianti.

la *geminatio*: «altri tempi! no non ho mai abitato...»³⁸. Intervengono invece sulla segmentazione le due varianti 2003 su un testo de *L'amore delle parti*, quello che apre la sezione *Romana* e il libro³⁹. La prima porta allo scoperto un endecasillabo e una rima, riscrivendo i vv. 3-5, «lascia che gli altri seguano la corte | cambiano posizione vai | più forte fai vedere più cose: la vestale», in «lascia che gli altri seguano la corte | cambiano posizione vai più forte | fai vedere più cose: la vestale». L'altra, ai vv. 19-20, andrà a far gruppo con le varianti il cui obiettivo è l'attenuazione o l'eliminazione delle inarcature: da «e l'educazione degli altri (ma va'!) fa | ritrovare il filone d'oro la fine» a «e l'educazione degli altri (ma va'!) | fa ritrovare il filone d'oro la fine». Resta da ribadire infine il carattere selettivo e non sistematico di questa revisione. Basti l'esempio dei versi finali di «... e un pedone intenso... –

Quando è stata cacciata la partenza! Dopo
fatte le fauci scotti via...
come lisci per sempre la tua cocca! –

per i quali Viviani sceglie di non ricostituire l'endecasillabo *«Dopo fatte le fauci scotti via», e con esso la serie di tre endecasillabi.

Questo per *L'amore delle parti*. Chi si aspettasse ora di trovare in *Merisi* una fase intermedia tra i diversi profili metrici di questo libro e di *Preghiera del nome* avrebbe la sorpresa di riscontrare nel libro dell'86 un assetto che complessivamente guarda più indietro che avanti, in qualche modo confermando la tendenza “restaurativa” delle varianti a *L'amore...* di cui si è detto⁴⁰. Il numero delle poesie metricamente libere cala in maniera evidente a favore di quelle che hanno l'endecasillabo come misura-guida – è la situazione (a) – e di una quindicina di poesie pienamente endecasillabiche. Testa, osservando che «*Merisi* è il punto di maggiore letterarietà nella storia del suo autore», comprova l'osservazione allegando due quartine a rima alternata di endecasillabi e trisillabo finale (*Retore che hai difeso dagli agenti*)⁴¹. Ma si leggono anche una sequenza di sei endecasillabi a due rime alternate (p. 40), due quartine di

³⁸ È solidale con le varianti di CESARE VIVIANI, *L'amore delle parti*, cit., a Id., «*Poesie d'amore e altre*, cit., l'unico luogo in cui nello stesso libro si riscontra una correzione alla redazione della sequenza *L'opera delicata* in rivista (Id., *L'opera delicata*, in «Autobus. Rivista trimestrale di letteratura e teatro», I, 1979, pp. 58-68): da «dispone levigati la sua semplice ha | aperto una chiazza d'azzurro (“ha ripreso a vivere...”))» (ivi, p. 64) a «dispone levigati la tua semplice | ha aperto» ecc. (Id., *L'amore delle parti*, cit., p. 53).

³⁹ Alle pp. 11-12 in Id., *L'amore delle parti*, cit.; alle pp. 71-72 in Id., *Poesie 1967-2002*, cit.

⁴⁰ Interessante la reazione di MICHEL DAVID, *Cesare Viviani: i labirinti aleatori*, cit., pp. 362-363, di fronte ai testi successivi a *L'amore delle parti*: «le ultime poesie inedite – scrive – sono stranamente e in prevalenza stese in endecasillabi, con qualche alternarsi di settenari e quinari». E Testa, recensendo *Merisi*, cit., in «Autografo», III, 9, ottobre 1986, pp. 89-92: 92, nota «l'uso frequente di settenari ed endecasillabi».

⁴¹ Vd. ENRICO TESTA, *Introduzione* a CESARE VIVIANI, *Poesie 1967-2002*, cit., pp. v-xxi: xi e xx. Il testo si legge in CESARE VIVIANI, *Merisi*, cit., p. 58, e ora anche in Id., *Poesie 1967-2002*, cit., p. 94.

tre endecasillabi e settenario finale (già adattamento italiano della strofe saffica) con rima ai versi pari (p. 48), un pentastico di endecasillabi con verso iniziale irrelato e due rime alternate (p. 74)⁴², e così via. «Stiamo forse per assistere ad una riscoperta di antichi valori riappropriati?» si chiede David, mettendo in relazione alcuni testi del futuro *Merisi* con la recensione di Viviani a *Medicamenta* di Patrizia Valduga⁴³. La conclusione, sia pure interrogativa, «Che stia riscoprendo a modo suo le vecchie protesi? Sarà un “retour à l’ordre”?» viene meglio formulata in chiusura del saggio: «Può darsi che il clima del “postmoderno” lo aiuti verso esiti più legati alla tradizione»⁴⁴. Col senno di poi, l’ipotesi si potrà accogliere rileggendo *Merisi* come una risposta al recupero di istituti metrici tradizionali inaugurato (magistralmente, per Viviani) dall’*Ipersonetto* di Zanzotto (nel *Galateo in bosco*, 1978) e segnato nel 1982 proprio da *Medicamenta*⁴⁵. Una risposta personalissima e interlocutoria, certo, tale però da invertire provvisoriamente il processo che dal rigore endecasillabico dei testi poi in *Cori non io* conduce al sostanziale versoliberismo di *Preghiera del nome*.

6. La fine della centralità dell’endecasillabo nel sistema metrico di Viviani si conferma, dopo *Preghiera del nome*, con *L’opera lasciata sola*, libro per il quale riprenderò le parole di Dal Bianco:

tutta la raffinatezza ritmica dell’autore si ritrova come castigata in questo libro, reperibile solo in potenza, o per via negativa, in un versificare sciolto in prosa, totalmente alieno da condiscendenze letterarie – anche troppo! dirà qualche cultore del “Verso” – ma non tanto da non lasciar supporre un controllo prosodico, una memoria ritmica *in absentia* di figure riconoscibili, quella coscienza che è l’unico requisito di una scrittura in versi⁴⁶.

La scelta fa parte di una strategia complessiva, per cui il Viviani de *L’opera lasciata sola* «rinuncia ai tratti tipici o abitudinari (istituti retorici o schemi metrici) del discorso della poesia, indebolendo l’aspetto, per così dire, segnaletico delle sue forme canoniche»⁴⁷. Cosicché per il successivo *Una comunità*

⁴² Dove la rima mancata iniziale, elemento d’attesa destinato a non trovare riscontro, ha probabilmente una funzione iconica: «La via della foresta dove cerca | lo spettatore il cavaliere errante | quello che manda il fine delicato | sottile mimo ai prati che l’amante | mette nelle preghiere dell’amato».

⁴³ MICHEL DAVID, *Cesare Viviani: i labirinti aleatori*, cit., p. 363. La recensione citata si legge in «alfabeta», 38-39, luglio/agosto 1982, p. 12.

⁴⁴ Ivi, p. 371.

⁴⁵ Sull’argomento mi limito a segnalare GABRIELE FRASCA, *Le forme fluide*, in «Moderna», III, 2001, 2, pp. 35-63 (con bibliografia) e le pagine di consuntivo in PAOLO GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 141-144.

⁴⁶ STEFANO DAL BIANCO, recensione a CESARE VIVIANI, *L’opera lasciata sola*, cit., in «Poesia», VI, 61, aprile 1993, p. 70.

⁴⁷ ENRICO TESTA, *Introduzione*, cit., p. XIV.

*degli animi*⁴⁸ Verdino si chiede «chi parli, in questi versi, o meglio simulacri di connotati ritmici e metrici così fievoli, in bilico tra il verso e l'aforisma», versi che a una quindicina d'anni di distanza appaiono «in evidente controtendenza, rispetto ai crescenti modelli che promuovono all'opposto la piena e visibile identità formale della poesia, dalla rifioritura della rima al ripristino a vario titolo dell'enfasi»⁴⁹.

Il nostro *excursus* diacronico non proseguirà oltre; e sosterrò invece con qualche considerazione sulla parabola che si è andata delineando in relazione alla gestione parallela degli istituti linguistici da parte di Viviani⁵⁰. Uno sguardo d'insieme in diacronia mostra lo stretto rapporto tra eversione linguistica e ricorso a moduli metrici ricevuti, per cui nel dichiarato (vd. *supra*) «punto di massima autonomia dei segni e dei suoni» (*ono*) e nei suoi dintorni (la raccolta *Cori non io*) si registra la più stretta adesione al modello endecasillabico; e il recupero pieno degli istituti grammaticali e testuali che si ha con *Preghiera del nome* coincide con una crisi dell'endecasillabo destinata a continuare nei libri successivi. Nella fase di passaggio – tra *L'amore delle parti*, quando il rientro nel codice può dirsi avvenuto per i livelli morfologico e lessicale ma non per quello sintattico né per la coerenza e coesione testuale⁵¹, e *Merisi*, dove pure «si dissipa quasi del tutto l'ilinearità sintattica»⁵², permanendo invece l'assenza di coesione – l'endecasillabo è oggetto di una contestazione che risulterà vittoriosa, non senza che si manifestino forme di resistenza attribuibili, forse, a un tentativo di risposta alle sollecitazioni del contesto letterario. Il percorso precedente i testi di *Cori non io* mostra dunque una progressiva riappropriazione dell'endecasillabo nel mentre va consumandosi un processo *destruens* che cul-

⁴⁸ CESARE VIVIANI, *Una comunità degli animi*, Milano, Mondadori, 1997.

⁴⁹ STEFANO VERDINO, *La distanza del nome*, cit., pp. 126 e 133.

⁵⁰ Mi pare importante segnalare però che nel capitolo intitolato *Evoluzione del «verso novecentesco»*. *Crisi dell'endecasillabo*, PAOLO GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 113-120, si sofferma proprio su una raccolta di Viviani, *Passanti* (Milano, Mondadori, 2002). Trascrivo da p. 114: «Su 83 poesie ivi contenute, più di 50 cominciano con misure in qualche modo riconducibili all'endecasillabo, vale a dire con quelli che potremmo definire "endecasillabi per l'occhio". Ora, solo un terzo delle unità (17) è costituito da veri endecasillabi, e circa la metà afferisce alle misure che più da vicino minacciano il verso, cioè i decasillabi e i dodecasillabi (7 e 18 rispettivamente). Il dato è poi confermato, anzi amplificato, dall'analisi dei singoli testi: dove non solo è vero che l'endecasillabo è contestato da misure lunghe, secondo una prassi tutto sommato tradizionale (nel Novecento), ma è appunto normale che i dodecasillabi e i tredecasillabi – entrambi misure "eccedenti" – dominino quasi incontrastati. Insomma, in casi come questi si è tentati di decretare quasi la morte del verso in questione, o comunque la sua trasformazione postmoderna in una misura approssimativa, instabile (ovvero [...] in un verso accentuale o tonico a quattro ictus)».

⁵¹ Cfr. l'interpretazione di STEFANO AGOSTI, *La nuova poesia italiana. Breve rassegna antologica*, in «Bollettino della Società Letteraria» (Verona), CLXXI, 1-2, 1980, pp. 7-17: 13-14, che sottolinea «il fatto che nella produzione più recente di questo autore, il "lapsus" non concerne più le singole parole, ma addirittura gli insiemi semantico-sintattici: esso si è trasformato, insomma, in una "parola equivoca", che determina e regola la disseminazione atomizzante di una composizione a fondamento narrativo: la favola viene abbozzata ma non perviene mai a costituirsi».

⁵² PAOLO ZUBLENA, *Cesare Viviani*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano *et alii*, Roma, Sossella, 2005, pp. 67-92: 68.

mina appunto con le «dubbie sequenze sillabiche totalmente idiolettiche» di *ono*⁵³: una riappropriazione il cui avanzamento è cristallino nel confronto tra *L'ostrabismo cara* (estate 1972) e *Piumana* (novembre '72-novembre '75)⁵⁴, e di cui forse un'analisi minuta potrà riconoscere le tappe intermedie interne ai due libri⁵⁵. Resterebbe da indagare ancora la fase del lavoro di Viviani rappresentata da *Summulae*, la raccolta con cui l'autore, nel 1983, opera «una selezione del lavoro che ha preceduto *L'ostrabismo cara*»⁵⁶. Non farò che qualche osservazione sulle varianti pertinenti per il nostro discorso. Il loro numero non permette di trarne un'indicazione univoca; tuttavia le risultanze, sia pur minime, non sono incoerenti con il quadro generale. Il Viviani che guarda alla propria preistoria poetica («che aveva forme letterarie abbastanza facilmente identificabili nell'ambito di una suggestione ungarettiana un po' post-ermetica»)⁵⁷ trovandosi tra *L'amore delle parti* e *Merisi* sembra dunque operare nella direzione diametralmente opposta a quanto si è visto fin qui. La tendenza – indicata, lo ripeto, da riscontri numericamente esigui – è più all'occultamento che all'esibizione dell'endecasillabo – come a far iniziare solo con *L'ostrabismo* la strada che porterà a *Cori non io* –, e a una versificazione che accenni ai tratti più informali della versificazione del primo libro della maturità. Si ha, è vero, anche un caso di instaurazione dell'endecasillabo: da «un unico vocabolario cui rivolgersi» a «un solo dizionario cui rivolgersi» in *il solo carico di anime di anni*⁵⁸. Per contro si veda la prima redazione di *E un accordo...* –

E un accordo, quasi primitivo,
con l'immodesto passante che attrae
su di sé l'attenzione e noncurante
scompare, senza concedersi –⁵⁹,

e la si confronti con la redazione definitiva (a p. 25):

E un accordo, quasi primitivo,
con l'immodesto passante
che attrae su di sé l'attenzione e
noncurante scompare
senza concedersi.

⁵³ Ivi, p. 67.

⁵⁴ Ricavo le datazioni dalle *Note* in CESARE VIVIANI, *Cori non io* (1975-1977), cit.

⁵⁵ Il che sarebbe particolarmente interessante per il primo, data la diacronia strettissima (due mesi, stando alle *Note* citate appena sopra) della composizione.

⁵⁶ Cfr. CESARE VIVIANI, *Summulae* (1966-1972), cit., p. 50.

⁵⁷ *La parola intraducibile. Intervista a Cesare Viviani*, a cura di Ilaria Piperno, in «L'anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature», xvi-xvii, 1-2, Spring-Fall 2004-2005, pp. 51-72: 52.

⁵⁸ CESARE VIVIANI, *Summulae* (1966-1972), cit., p. 43; prima in Id., *Summulae*, in «Quasi», II, 4, maggio-agosto 1972, pp. 35-36: 35.

⁵⁹ Id., *Confidenza a parole*, Parma, Nuovi Quaderni, 1971, p. 87.

Qui i due endecasillabi originariamente al centro del tetrastico sono smontati in tre versi medi, e la chiusura “debole” del v. 3 è annuncio di uno stilema ben noto al lettore de *L'ostrabismo*. Una variante a *Summulae logicales*... sembra confermare questa linea di intervento. I versi finali del testo in rivista sono

Ti sei ammalato. Anche lui
l'insetto entrato in scena
ha avuto un attimo di esitazione,
dicendo è tardi fammi andare⁶⁰.

Nella redazione definitiva (p. 44) il materiale dei due ultimi versi viene ricomposto mascherando l'endecasillabo dentro un verso lungo inarcato sul settenario conclusivo:

Ti sei ammalato. Anche lui
l'insetto entrato in scena
ha avuto un attimo di esitazione dicendo
è tardi fammi andare.

Chiarito il movimento reciproco di lingua e metro nel Viviani *ante L'opera lasciata sola*, è il momento di chiedersi quali siano le ragioni di questa originissima vicenda. Accennerò, anche sulla scorta delle indicazioni della critica, a sette possibili letture: alcune parzialmente sovrapponibili l'una all'altra; altre, forse, l'una all'altra alternative.

1. *L'endecasillabo come punto di ancoraggio al “fondo” della lingua nel processo di dissolvimento e ricostituzione della lingua stessa.* «Le poesie di Viviani sono scritte in italiano?», si chiedeva Gramigna recensendo *Piumana*; e continuava: «Il lettore al primo sguardo dirà di sì, riconoscendo forme, lessemi, desinenze, sensi, ma tale riconoscimento sarà soggetto a continui oscuramenti, come per un aprirsi e chiudersi di circuiti»⁶¹. Ma nell'esito estremo rappresentato da *ono* tali «fenomeni di “riconoscimento”»⁶² cessano di darsi, e l'italianità del testo viene espressa dalla sola organizzazione di stringhe sillabiche fonicamente afferenti all'italiano in strutture metriche – le forme dell'endecasillabo – storicamente appartenenti a questa lingua. In altre parole, sono gli endecasillabi a dirci che *ono* è una poesia scritta in italiano, a esprimere l'«anima idiomantica» della nostra lingua⁶³. Per nessuna poesia di Viviani si potrà parlare allora di

⁶⁰ ID., *Summulae*, cit., p. 36.

⁶¹ GIULIANO GRAMIGNA, *È un gioco ma è poesia*, in «Il Giorno», 7 settembre 1977.

⁶² L'espressione viene dalla recensione di ENRICO TESTA in «Autografo», cit., p. 89: «Con *Merisi* la sensazione di trovarsi “altrove” è bilanciata, in una sorta di oscillazione percettiva, da improvvisi fenomeni di “riconoscimento”».

⁶³ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche lampo)* [1987], in *Le poesie*

«oggettini che scoppiettano fra le dita in modo imprevedibile e senza speranza di un qualche riposo finale possibile, di labirinti senza un'Arianna»⁶⁴, giacché l'Arianna-endecasillabo non ci abbandona nemmeno (e soprattutto) nel momento dello smarrimento maggiore. Del resto, di questo rapporto tra lingua e metro Viviani ha piena coscienza, come si ricava dall'intervista a Ilaria Piperno (si faccia caso ai corsivi, miei):

il lavoro degli anni Settanta è un lavoro che evidentemente contiene un mio desiderio di ribellione totale nei confronti degli istituti linguistici e letterari per fare una specie di grado zero, per ricominciare da capo a ricostruire con i pezzi delle parole, della grammatica e della sintassi un linguaggio mio, per trovare con il linguaggio un rapporto più forte, anche più fisico. [...]

Qui c'è stato, appunto, un terremoto che mi ha dato la possibilità di ritrovare fiducia nelle parole, come se avessi bisogno di spazzare via tutto perché non mi fidavo più delle parole troppo usate da tutti. Forse quest'azzeramento, questo terremoto del significato era anche un modo per ritrovare con le parole un primo livello di rapporto di fiducia *che poteva essere il livello del suono, il livello della musica, del ritmo, perché quello certamente è conservato anche in questi libri così destrutturanti sul piano linguistico*.

Credo che la ripresa di fiducia nella parola e nella poesia, per poterla vivere, comporre, sia partita proprio da quest'azzeramento dei significati, degli istituti linguistici e letterari, *e da quest'affidamento, invece, nel [sic] livello fonico, sonoro, musicale, da questo ritmo di cui evidentemente mi fidavo e che mi ha permesso di ricominciare a costruire*⁶⁵.

II. *L'endecasillabo come segnale del linguaggio poetico*. L'indicazione, che può integrare quella precedente, viene da Verdino, quando a proposito de *L'ostracismo cara* il critico osserva «una frequente cadenza endecasillabica, che sempre più tende a ricostituire la forma e l'identità della poesia, nella sua irriducibilità “fisica” di corpo linguistico»⁶⁶. L'endecasillabo si può intendere insomma come icona dell'«alterità della parola poetica» e della sua «autonomia dagli ordinamenti del mondo»⁶⁷.

III. *L'endecasillabo come strumento della «gestione ironica» del discorso poetico*. È, questa, una lettura in conflitto con la precedente (ma non con quella proposta al punto I). Il presupposto teorico è in un celebre saggio di Giudici (altra figura magistrale per Viviani), *La gestione ironica*, laddove si ipotizza la figura di uno scrittore di versi

e prose scelte, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1309-1319: 1313-1314 (è il passo da cui ho tratto la prima epigrafe a questo saggio).

⁶⁴ MICHEL DAVID, *Cesare Viviani: i labirinti aleatori*, cit., p. 361.

⁶⁵ *La parola intraducibile. Intervista a Cesare Viviani*, cit., p. 52.

⁶⁶ STEFANO VERDINO, *La distanza del nome*, cit., p. 33.

⁶⁷ ENRICO TESTA, *Introduzione*, cit., p. XIX.

portato dal suo progetto ad esercitare l'atto innovatore in altra direzione [rispetto allo scrivere «inventando o innovando secondo il procedimento del *bricoleur*»], rovesciandolo: a innovare cioè non la forma istituzionale, ma il suo proprio atteggiamento nei riguardi della medesima, attribuendogli un ossequio, un riconoscimento, tanto chiaramente formale da apparir menzognero, ossia ironico, equivalente insomma a una sospensione o negazione di riconoscimento. È questo il caso in cui lo scrittore di versi moderno può non preoccuparsi di innovare la forma istituzionale linguistico-letteraria o metrico-prosodica e, lungi dal tentare di ammodernarla, quasi si compiace di renderla, se mai, ancor più arretrata, assumendola addirittura ai suoi gradi più arcaici, risibile liturgia, logoro supporto, a cui sia demandata la funzione di un conduttore elettrico di minima resistenza; sicché il progetto poetico corra per questi logori fili al suo compimento con una intensità quasi integra, con dispersione minima, concentrato sul fine, indifferente al mezzo. La povertà lessicale e metrico-prosodica di taluni grandi poeti può essere un esempio abbastanza illustrativo in tal senso: è perfino ovvio citare il pseudo-petrarchismo di Giacomo Leopardi⁶⁸.

L'ipotesi vale soprattutto per le zone dell'opera in versi di Viviani in cui l'adozione dell'endecasillabo appare al massimo grado stretta all'istituzionalità del metro, tra *Piumana* e *Cori non io*: penso alle sequenze brevi di soli endecasillabi o a forme di allusione alla canzone libera leopardiana come (si veda sopra) *incide la chimera*... E si dovrebbe intendere questa scelta come tentativo di azzerare il “rumore” prodotto dal metro per esaltare la possibilità di ricevere indisturbate le deflagrazioni di una lingua radicalmente reinventata.

iv. *L'endecasillabo come verso della narrazione*. «La narrazione – ha scritto Viviani –, come la ricordo e la cerco nella mia poesia, è l'imitazione più alta della vita: ne conserva il movimento e la fine»⁶⁹. Su questa propensione al narrare la critica si è già soffermata. Antonio Porta su *L'ostrabismo cara*: «Accade che a una prima lettura si colga il ritmo di una narrazione senza afferrarne il senso che a una seconda lettura comincia a svelarsi, non come senso comune, ma come sotto-senso e insieme sovra-senso del parlato»⁷⁰; Tiziano Rossi, in uno sguardo retrospettivo: «Può essere remunerativo inseguire nelle prime

⁶⁸ GIOVANNI GIUDICI, *La gestione ironica* [1964], in *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 207-217: 213-214 [da cui ho citato. Il saggio si legge ora anche in ID., *Letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, a cura di Massimiliano Cappello, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 256-267].

⁶⁹ CESARE VIVIANI, *La poesia degli anni ottanta*, in *Il mondo non è uno spettacolo*, cit., pp. 95-98: 98.

⁷⁰ ANTONIO PORTA, *Note ai testi. 1973*, in *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 53. A questo passo di Porta e a GIULIANO GRAMIGNA, *Iscritto nello scritto*, in *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*, Milano, Garzanti, pp. 152-167, rinvia ENRICO TESTA, *Introduzione*, cit., p. VII, osservando che nel primo Viviani «catene foniche, cesure sintattiche e spostamenti della lettera interagiscono con un singolare piano narrativo: sia all'interno di ogni singolo libro che nelle loro relazioni si disegna cioè, attraverso una serie di fenomeni di agglutinazione semantica (iterazione di temi e parole, affioramento di tracciati simbolici, richiami tra testi anche lontani tra loro), una sorta di “agghiacciante novella”, scandita dal ritmo dei mutamenti del “corpo parlante” dell'io». Di «scorci

prove di Cesare Viviani [...] le movenze che hanno preparato i risultati – più complessi – di *L'amore delle parti* (1981): forse una lente adeguata ci consentirebbe di individuare, già in quei testi, numerosi embrioni “narrativi”, che avrebbero poi dilatato il proprio respiro e la propria durata nel terzo libro⁷¹; Raboni su *L'amore delle parti*: «Al posto dei microeventi, delle microcatastrofi del tessuto linguistico che rendevano i suoi primi libri dei veri e propri manuali di smontaggio e rimontaggio, in senso nichilistico-dadaistico, del linguaggio quotidiano, troviamo qui interi brani, interi “continua” di un mondo raccontato che non trova somiglianza né riscontri nel mondo raccontabile e che, tuttavia, uguaglia quest'ultimo in coerenza, vivacità e starei per dire verosimiglianza⁷². Ora, la narrazione in versi italiana ha indubitabilmente il passo dell'endecasillabo; ed è interessante che tale passo si imponga soprattutto laddove la narratività si manifesta in forme allusive o embrionali, per rompersi quando la stessa dimensione si dà in maniera più scoperta. Si consideri, nell'intervista a Piperno, il riconoscimento che «una certa misura narrativa è presente ne *L'opera lasciata sola* e già da *Pregghiera del nome* e fino a *Passanti* vi sono questi piccoli racconti, queste poesie micronarrative che sono sicuramente rivolte alla prosa⁷³. E si veda, per *La forma della vita*⁷⁴, il passo citato subito sotto. Uno studio a venire potrebbe indagare la presenza lungo tutto il percorso di Viviani di altre forme di allusività metrica a istituti narrativi. Si è visto sopra (sez. 5) come il modello dell'ottava soggiaccia senz'altro alle due strofe di *Vorrei che morissero il merlo e il melo*; segnalo solo come allo stesso modello guardino i sette endecasillabi (ma distribuiti su otto righe) con rima tra i due finali di una nota poesia di *Cori non io*:

“oh quando siete a casa questa sera...
oh sciate i bambini... e gli direte:
questo è l'agio del papa!”

Ma che rosa
non so che è presa quando son partiti
Antonio e Manuela: e mi son detto
che arrivano i pisani. O, cosa enorme,
subisco ancora il peso delle torme!⁷⁵

narrativi o evocativi» prima, e poi di «teatralizzazione e narratività» parla anche MICHEL DAVID, *Cesare Viviani: i labirinti aleatori*, cit., p. 364.

⁷¹ TIZIANO ROSSI, 1970-1980 – *Cinquanta modelli di poesia in Italia, un saggio*, in *Almanacco dello Specchio n. 11-1983*, a cura di Marco Forti, con la collaborazione di Giuseppe Pontiggia, comitato di lettura Maurizio Cucchi *et alii*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 277-316: 312-313.

⁷² GIOVANNI RABONI, *Una poesia salvata dalle Sibille*, in «Tuttolibri», n.s., VII, 270, 16 maggio 1981, p. 2.

⁷³ *La parola intraducibile. Intervista a Cesare Viviani*, cit., p. 64.

⁷⁴ CESARE VIVIANI, *La forma della vita*, Torino, Einaudi, 2005.

⁷⁵ ID., *Cori non io* (1975-1977), cit., p. 42. La poesia si legge anche in ID., *Poesie 1967-2002*, cit., p. 50.

v. *L'endecasillabo come espressione della comunità (e della coralità)*. Nelle *Note a La forma della vita* si legge, sotto il titolo *Sperimentazione d'avanguardia*, il passo che segue:

Qui ho voluto visitare l'ordine della narrazione ma soprattutto i luoghi comuni, le parole correnti, le frasi semplici, quelle più presenti nei dialoghi quotidiani, così come le affermazioni più ingenuie, le descrizioni fruste, con una convinzione e una speranza: che ciò che viene usato da tutti ha la patina di tanta manipolazione, di tante mani, e proprio questa usura e questa patina siano il segno più vero del passaggio umano, anonimo aggrapparsi alle cose, toccarle con l'intenzione di farle proprie, contatto caloroso come prima espansione del cuore. Il ruvido che diventa liso, la patina lucida che lo ricopre. I luoghi più frequentati li si riconosce dalla pavimentazione consumata, liscia, e scrivono la storia umile e dignitosa della nostra specie⁷⁶.

Si tratta dunque dell'emancipazione dall'«illusione della ricerca di una “propria” parola» e dalla «predilezione per l'esperienza “diretta”», anche sull'esempio della poesia di Raboni⁷⁷. Il tema è ricorrente nella scrittura saggistica dell'ultimo Viviani: «se la prima parte della vita la si spende nell'ansia di individuarsi, la seconda dovrebbe essere una resa dignitosa ai tratti comuni, un affidamento alla comunità», leggo in un'intervista recente⁷⁸. Non si potrà certo negare all'endecasillabo la caratteristica di essere stato, dei nostri versi, quello «usato da tutti», e di mostrare «la patina di tanta manipolazione, di tante mani»: davvero nell'endecasillabo si sente il «battito del cuore della comunità»⁷⁹. È la ricerca del «pane spezzato», secondo la bella espressione che Tonelli riprende da Frasca⁸⁰: ricerca che ne *La forma della vita* (ma in realtà fin da *L'opera lasciata sola*) si esprime nella lingua, che si era espressa prima nel metro, e che marca dunque *tutto* il percorso poetico di Viviani, in risposta a una pulsione fondamentale e insopprimibile.

vi. *L'endecasillabo come momento «edenico o pentecostale»*. Il punto può essere

⁷⁶ Nelle *Note* dell'autore in ID., *La forma della vita*, cit., pp. 185-190: 188.

⁷⁷ Ho estratto i due lacerti citati da ID., *Il dono di sé*, in *La voce inimitabile. Poesia e poetica del Secondo Novecento*, Genova, Il melangolo, pp. 73-79, dove si leggono dichiarazioni in significativa convergenza con quella trascritta dalle *Note*. Si legga integralmente alle pp. 74-75: «Mentre i poeti nutrono l'illusione della ricerca di una “propria” parola, quasi che porti in sé la firma dell'autore, e la predilezione per l'esperienza “diretta”, quasi che garantisca l'incontro con l'autentico, così come diffidano delle parole e delle esperienze altrui, Raboni al contrario sembra attratto dall'esperienza “vis-suta” e dalla parola “usata”: dunque si tratta di una parola già lavorata, sgrossata, o di un'esperienza già attraversata, provata, e così il poeta può lavorare a un secondo livello di profondità, di esattezza, di realtà, di bellezza. Come se in questo modo il materiale avesse perso, con la verginità immaginata e impossibile, l'ingenuità di ogni costruzione compiaciuta della mente e del cuore».

⁷⁸ *La rinuncia al nome. Intervista a Cesare Viviani*, di Luigi Cannillo e Gabriela Fantato, in *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, a cura di L.C. e G.F., con la collaborazione di Annalisa Manstretta, Novi Ligure, Joker, pp. 215-220: 219.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. NATASCIA TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000, pp. 144-152.

inteso come una riformulazione del precedente. Il contesto teorico è fornito ora da Zanzotto, in questo passo da un saggio già citato:

La lingua ha in sé l'infinito e necessario autoaccarezzamento e l'inconchiagliamento narcisistico del gruppo (etnico e non solo): ciò che si ritrova poi come barriera, impossibilità di traduzione senza residuo. Tale accarezzamento narcisistico che è nell'idea stessa di *idioma*, porta, ancora necessariamente, all'immaginare nella lingua, in ogni lingua, da una parte paradisi di tipo autistico, dall'altra allucinazioni di tipo edenico o pentecostale (in fin dei conti reversibili), che sono ugualmente lontani dalla brutalità fattuale di «questa» lingua, evento-convenzione insormontabile, irremovibile, in cui precipita ogni espressione in ogni lingua «storica» e massimamente l'espressione che è chiamata poesia⁸¹.

Se torniamo, ancora una volta, al momento fissato da *ono*, la dialettica tra la tendenza all'autismo e l'altra all'espressione edenica si potrà cogliere nel rapporto strutturale tra la lingua (autistica) e il metro (edenico).

VII. *L'endecasillabo come voce del «soggetto unitario»*. Occorrerà partire dalle posizioni di poetica espresse da Viviani sul finire degli anni Settanta, e in particolare dal concetto di «decentramento dell'io». Così in un intervento del '79:

Sull'affievolimento dell'egocentrismo, o sulla sua scomparsa, molto ci sarebbe da dire: cominciando proprio dagli apporti decisivi dati dalle scienze della psicoanalisi e del linguaggio. Certo, si assiste, nella poesia di questi anni, a un fenomeno che ho chiamato «decentramento dell'io». L'io non è più il polo attivo e cosciente intorno al quale si ordinavano e si organizzavano i significati, il polo che distingue e dà un senso e una direzione alle cose e alle azioni. L'io è uscito dalla posizione centrale, si è mosso, non ha più paura dell'altro e degli altri, è diventato un punto mobile, un movimento, un contatto. Si è passati allora da un egocentrismo a un policentrismo dove i poli sono tanti e mobili, molto più numerosi dei soggetti, e il soggetto non ha più i vecchi problemi di identità. Quindi il linguaggio poetico, il testo, la scrittura sono cambiati⁸².

David, a conclusione di un saggio più volte citato, manifesta il pericolo che la «poetica dell'Io disperso e decentrato faccia ostacolo al “coinvolgimento” desiderato dell'Altro: il lettore, malgrado tutto, vuole essere sedotto da un Io poetico autoritario, il *transfert* estetico richiede un minimo di tecnica suasoria, e c'è sempre un rischio a voler realizzare fisicamente quello che si dice solitamente per metafora della scrittura del corpo o dal corpo»⁸³. Qualche pagina prima, a proposito della temporalità, David aveva osservato che in Viviani

⁸¹ ANDREA ZANZOTTO, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche lampo)*, cit., p. 1314.

⁸² CESARE VIVIANI, *Una nota sulla metafora nella poesia degli anni '70*, in *I percorsi della nuova poesia italiana*, a cura di Tomaso Kemeny e Cesare Viviani, Napoli, Guida, 1980, pp. 1-5: 3. L'espressione «decentramento dell'io» proviene da ID., *Poesia degli anni '70: il decentramento dell'io*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, a cura di Tomaso Kemeny e Cesare Viviani, Bari, Dedalo libri, 1979, pp. 28-35.

⁸³ MICHEL DAVID, *Cesare Viviani: i labirinti aleatori*, cit., p. 370.

«l'asse temporale, come già nei poeti elegiaci, è pur sempre quello che va dal presente al passato», e che «un rapporto essenziale, anche se non chiaramente causalistico, tra i due piani temporali assicura una permanenza da parte di un soggetto unitario, quella almeno della voce lirica che stabilisce tali rapporti»⁸⁴. C'è da chiedersi – e ciò valga anche come interlocutoria conclusione – se la metricità endecasillabica non possa essere interpretata anch'essa come voce del soggetto unitario: le varianti che via via rafforzano questa matrice formale potrebbero essere lette come espressione di un *io* avviato a recuperare la propria autorità intesa come responsabile assunzione di una grammaticalità pienamente istituzionale. In ogni caso, mi pare certo che l'endecasillabo abbia avuto la sua parte in quel «minimo di tecnica suasoria» a cui si deve il fatto che la poesia di Viviani abbia incontrato fin dal suo sorgere dei veri lettori e non solo dei teorici della lingua poetica⁸⁵.

⁸⁴ Ivi, p. 367.

⁸⁵ A margine della lettura di queste pagine al convegno in cui questo lavoro è stato presentato, Dal Bianco ha proposto di aggiungere un'ottava funzione attribuibile all'endecasillabo in Viviani. «Si tratta – mi scriveva riprendendo le sue parole di allora – di una monotonia ritmica che mira a distogliere dal senso degli enunciati, liberando, appunto, il lettore dall'ossessione di dover trovare un significato a tutti i costi. La funzione della poesia di Viviani in quegli anni era secondo me un po' questa: di liberare dall'ossessione del senso; e il ritmo banale dei versi di *Merisi* è anche in sé una destituzione di senso».

6. Holan, Ceriani, Raboni: reperiti da un'officina di traduzione*

1. L'impiego del termine *reperiti* nel suo titolo vuole indicare la continuità di questo studio con le osservazioni presentate al convegno fiorentino dell'ottobre 2005. Avevo proposto, allora, alcune osservazioni sulla poesia di Raboni sulla base di quelli che avevo chiamato *Reperiti variantistici*¹, nella constatazione che l'indagine delle varianti raboniane non poteva giovare di molto più che delle diverse redazioni a stampa, dato l'atteggiamento di schietta ripulsa dello stesso Raboni nei confronti della conservazione delle proprie carte di lavoro, e la sua dichiarata estraneità alla categoria dei «cultori delle varianti»: «Dopo che il testo mi sembra finito – aveva detto di quelle carte –, non me ne importa più niente, anzi tendo a distruggerle»². Un atteggiamento confermato dall'espressa volontà di Raboni che della residua, ipotetica documentazione manoscritta e dattiloscritta delle sue poesie il «Meridiano» allora in preparazione non tenesse alcun conto³. A quel punto le mie indagini si erano naturalmente arrestate.

Ora, la mostra allestita alla Casa del Manzoni, con il relativo catalogo⁴, ha mostrato una situazione ben più promettente di quanto si potesse ipotizzare, in particolare per la fase aurorale e per quella recente, a partire dagli anni Ottanta⁵: materiali – c'è da auspicare – per gli studi e le edizioni a venire. Già le

* È il testo del mio intervento alla giornata di studi *La storia di Raboni*, a cura di Gianni Turchetta e Patrizia Valduga, Milano, 28 ottobre 2009. Poi, con titolo *Reperiti dell'officina holaniana*, in «Istmi», 25-26, 2010, pp. 243-262.

¹ RODOLFO ZUCCO, *Reperiti variantistici nella poesia di Giovanni Raboni*, nell'opera collettiva *Per Giovanni Raboni*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 18 ottobre 2005, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 161-178.

² GIOVANNI RABONI, *Il fascino discreto della scrittura a mano*, in «Rivista degli stenografi», 56, aprile-giugno 2002, pp. 30-34: 33.

³ Id., *L'opera poetica*, cit.

⁴ *Il catalogo è questo. Giovanni Raboni*, a cura di Giulia Raboni, [s.l., s.n., s.d. (ma 2009)].

⁵ Cfr. ivi, rispettivamente alle pp. 20 (manoscritto de *I giorni della Terra Santa*), 24 (dattiloscritti di testi afferenti a *Gesta Romanorum*), 34 (dattiloscritto de *L'album dei ricordi di guerra*), 38 (manoscritto de *Il catalogo è questo*), e 19 (manoscritto de *La guerra*), 45 (manoscritto di *Serenata*), 46

varianti a stampa, tuttavia, hanno permesso di mettere a fuoco alcuni fatti di un certo interesse: in particolare la tendenza al lavoro sul testo poetico “per sottrazione” e la *variatio* lessicale come movente correttorio. Quei reperti non davano modo, invece, di indagare il divenire dell’organizzazione metrico-sintattica dei testi: tema cruciale, sul quale potranno forse gettare luce i materiali che via via si renderanno disponibili all’indagine filologica.

Alcuni aspetti del lavoro metrico-sintattico di Raboni – con le implicazioni e nelle direzioni di cui dirò in conclusione – si possono osservare nell’analisi di un dattiloscritto con interventi autografi raboniani di cui mi ha generosamente fatto dono l’amico Marco Ceriani. Non si tratta dell’opera del poeta in proprio, ma – al primo sguardo – di materiale che afferrisce piuttosto all’attività di traduzione e al lavoro editoriale. Che ciò sia vero soltanto in superficie è quanto spero di dimostrare nel corso di questa conversazione. Ma innanzitutto i dati esterni. Esce nel dicembre del 1991, per quelle Edizioni del «Fondo Pier Paolo Pasolini» di cui Raboni è tra i co-fondatori, *Il poeta murato* di Vladimír Holan, opera antologica contenente una scelta dalle raccolte che in traduzione suonano *A lume d’agonia* (1961-65), *Un gallo a Esculapio* (1966-67), *Penultima* (1968-71) e *Addio?* (1972-77). Il frontespizio recita così: *Il poeta murato*, a cura di Vladimír Justl e Giovanni Raboni, traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová, versi italiani di Marco Ceriani. Nella sua *Prefazione*, a conclusione di poche dense pagine che contengono tuttavia una fulminante definizione del carattere e delle ragioni del fascino dell’Holan estremo⁶, Raboni spiega:

Se figuro come curatore di questo volume accanto a Vladimír Justl che è, come tutti sanno, il massimo depositario e studioso della poesia di Holan, è perché sia pubblicamente chiaro che mi assumo ogni responsabilità riguardo alla soluzione adottata per la resa italiana dei testi. Un’esperta della lingua ceca e un poeta italiano hanno lavorato fianco a fianco con l’intento di arrivare per gradi a un risultato in cui l’equivalenza dei significati coesistesse con un’autonoma riconoscibilità e attendibilità estetica del significante. I testi di Ceriani sono e vogliono essere, insomma, come io gli avevo chiesto che fossero, poesie

(manoscritti di poesie di *Un gatto più un gatto*), 51 (manoscritti di *Canzonette mortali*), 62-63 (manoscritti di *Sono quello che eravate, sarò*), 67 (manoscritto di *Camminerai sull’acqua per tornare*), 71 (manoscritto di *Il rimorchiatore che passa*).

⁶ GIOVANNI RABONI, *Prefazione* a VLADIMÍR HOLAN, *Il poeta murato*, a cura di Vladimír Justl e Giovanni Raboni, traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová, versi italiani di Marco Ceriani, Roma, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, pp. 11-18: 16-17: «Sentiamo di scivolare, d’essere incanalati, leggendo, nella stretta intercapedine che separa e collega la più spasmodica concentrazione e la più remissiva distrazione – lo stesso spazio in cui certamente hanno preso a consistere le macchine aforistiche e grammaticali che Holan miniaturizza con la pazienza di un orafo e sottopone poi (ma non ci si fidi di questo “poi”, tutto avviene in un tempo unico, non scomponibile) alla violenza subitanea e impassibile dello scatto fotografico, del lampo di magnesio. Ogni volta, a ogni volger di pagina o di clessidra, ci sembra di udire il clic dell’obiettivo che si spalanca e si richiude attorno al crudo, quasi insostenibile nitore di un sistema o grumo o groviglio di immagini e lo consegna per sempre alla non parafrasabilità, alla non ulteriore dicibilità del suo esserci apparso: abbaglianti catastrofi del senso, sentenze che non sentenziano su nulla perché non sentenziano che sul tutto, microallegorie che non rimandano ad altro che a se stesse, formulazioni e analisi, rigorose sino allo spasimo, del non formulabile e del non analizzabile...».

e non fantasmi o parafrasi di poesie, testi italiani nel senso pieno della parola e non semplici trasposizioni, neutrali ed espressivamente mute, dei testi originali. All'ottenimento di tale risultato si è cercato naturalmente di non sacrificare, o di sacrificare nella minor misura possibile, la cosiddetta fedeltà letterale; e per questo, ultimato il lavoro a due, si è tenuto profondamente conto di ulteriori letture e di ulteriori osservazioni. Mi sentirò pienamente appagato e assolto se anche a chi frequenterà questo libro senza potersi giovare della presenza "a fronte" dei testi originali sembrerà tuttavia, come a me è sembrato, di avere a che fare con un corpo e non con un'ombra⁷.

Quel che Raboni non dice – se non implicitamente, dichiarando la piena assunzione di responsabilità – è che una delle «ulteriori letture» è la propria: una lettura il cui portato riguarda solo in minima parte «la cosiddetta fedeltà letterale». È quel che si ricava dal dattiloscritto postillato in questione. Ceriani vi ha lavorato «come on orbin | che 'l va a taston, ma el va» (così il Balestrieri sulle proprie traduzioni da Anacreonte)⁸, e al percorso del «giovane poeta»⁹

⁷ Ivi, pp. 17-18. Si noti come nella chiusa della *Prefazione* Raboni riprenda un passo del Pasolini recensore delle poesie di Holan tradotte da Serena Vitale nel terzo *Almanacco delle Specchio* (Milano, Mondadori, 1974), passo citato qualche pagina prima: «Un'ombra ha preso corpo, un "nome" è diventato un fatto. Holan è entrato nel novero dei poeti letti».

⁸ Questo il sonetto, che copio da *Poesia italiana del Settecento*, a cura di Giovanna Gronda, Milano, Garzanti, 1978, pp. 183-184: «El Parin el m'ha ditt: | "Dovarissev tradù | l'Anacreont; l'ha scritt | su on fa, che 'l fa per vù. || L'è in gregh, ma quanc soggitt | spiegandel han fae el pù; | copiee, mettii a profit | quel ch'han copiee de lù." || O pover Meneghin, | hoj da famm canzonà | in grazia del Parin? || Quaej coss suzzederà, | faroo come on orbin | che 'l va a taston, ma el va». È una metafora che circola fino ai giorni nostri. Eccola, variata, nel poscritto (del 1968) della *Prefazione* di Nelo Risi a CONSTANTINOS KAVAFIS, *Settantacinque poesie*, a cura di N.R. e Margherita Dalmati, Torino, Einaudi, 1992, p. 7: «La traduzione è il risultato di un lavoro, durato anni, di due persone che hanno operato comportandosi pressapoco come una veggente che traduca un testo dalla lingua madre in una lingua che conosce meno, per permettere a un cieco che non può leggere l'originale di ricrearlo nella seconda lingua, che è poi la sua». Ed ecco GIOVANNI GIUDICI, *Da un'officina di traduzioni* [1984], in *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 20-33: 31, sulla traduzione da Orten: «Mikeš leggeva il ceco, mi diceva il significato letterale in italiano e (dove necessario) mi specificava le varie ulteriori implicazioni di lingua poetica: rime, figure retoriche, ambiguità semantiche eccetera. Io lo seguivo e andavo avanti passo passo, come procedendo in una fitta foresta, con gli occhi bendati e tenuto per mano». Cfr. UBERTO MOTTA, *La frontiera della lingua. Alcune note sui poeti traduttori in area lombarda*, in *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Roma, Carocci, 2001, pp. 279-306, in part. alle pp. 293-294 (anche con menzione dell'Holan di Ceriani: «in grado di toccare la medesima, prodigiosa e feroce esattezza dell'originale e, insieme, le sue vertiginose accensioni barocche»).

⁹ Cfr., per il rapporto Raboni-Ceriani, FEDERICO DE MELIS, *L'oracolo di Praga*, in «il manifesto», 6 novembre 1992: «C'è da credere che le "abbaglianti catastrofi del senso" proprie, secondo Raboni, dell'ultimo Holan, le sue "formulazioni e analisi, rigorose sino allo spasimo, del non formulabile e del non analizzabile", abbiano richiesto una cura "in più", riguardo alla traduzione. E Raboni, che ha incontrato e amato Holan attraverso i suoi anche grandi traduttori, ha optato per una scelta "un po' scandalosa", come lui dice: affiancare al traduttore (ceco) un giovane poeta italiano. Con il rischio di un tradimento ulteriore. "Questo no, perché chi tradisce di più è di solito colui che, non essendo poeta, e magari non comprendendo le esigenze profonde della poesia, instaura con essa un braccio di ferro, espellendo rimasugli di velleità frustrate. Invece il poeta che traduce è più portato a tenere sotto controllo il proprio io. E in questo caso l'io sarà stato aiutato ad annullarsi dall'amore per il poeta tradotto. Ho scelto infatti Marco Ceriani, un giovane poeta poco conosciuto, di cui sapevo la passione holaniana, che lo ha portato in pellegrinaggio a Praga. Penso che i risultati siano buoni, e so, anche, che ne verranno critiche dai boemisti. Le ho messe in conto. Se nasceranno obiezioni, dirò

Raboni si accompagna con alcune proposte di modifica, accolte nella quasi totalità. Cosicché, a rigore, ci troviamo di fronte a un caso in cui «c'est l'unicité même de l'auteur qui est mise en cause». Significativo (e suggestivo) che Segre esemplifichi questa peculiare situazione con gli interventi di Pietro Verri sul trattato *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria, perché anche in quella occasione, come nella presente, si ebbe «une sorte de collaboration» alla redazione dell'opera da parte di una personalità a pieno titolo magistrale¹⁰.

2. Non è tra gli scopi del mio intervento – non ne sarei in grado – riferire sul testo uscito dal lavoro a quattro mani della Fesslová e di Ceriani in relazione al testo di partenza, né mettere sotto la lente le caratteristiche e i valori della versificazione di Ceriani in rapporto al suo lavoro di poeta in proprio. Nemmeno mi interessa qui valutare gli interventi di Raboni considerando la sua revisione in quanto opera del traduttore di poesia. Per quest'ultimo aspetto dico solo che alcune linee di tendenza sono visibili anche a chi, come me, il testo ceco non possa più che volenterosamente compitare con l'aiuto del dizionario. Della riduzione di quelli che nella terminologia di Toury si chiamano *spostamenti*, o *shifts* (spostamenti, si intenda, rispetto a «quel costruito del tutto ipotetico definibile genericamente come la “forma adeguata di traduzione” per quella ben definita lingua/letteratura di arrivo»)¹¹ porta per esempio testimonianza (altro si vedrà più avanti) una variante ne *La storia* (p. 71)¹²: qui Ceriani ha «nella brina delle piume» per «bílá od peřín», con spostamento analogico ricondotto da Raboni al non marcato «bianco delle piume». Negli interventi che toccano l'ordine delle parole e la distribuzione del materiale lessicale nei versi gli interventi di Raboni non sembrano avere uniformità di orientamento. In *Non* (p. 97) il testo di Ceriani ha

[...] ma anch'esso
cerca dove potrebbe più solo
essere per una lunga distanza e nel sangue
senza sangue... Il nero
davanti al nero arretra... Non più di quanto creda...

Raboni interviene neutralizzando l'iperbato «potrebbe... essere» e annullando l'inarcatura tra il terzo e il quarto dei versi citati –

che è tanto più grave che un poeta non venga tradotto da un poeta. Tradurre una poesia è indubbiamente un'operazione letteraria, che richiede uno specifico uso del linguaggio, un'attenzione poetica al lessico e alla sintassi».

¹⁰ CESARE SEGRE, *Critique des variantes et critique génétique* [1995], in *Ecdotica e comparatistica romanze*, a cura di Alberto Conte, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 75-90: 88-89.

¹¹ Cfr. GIDEON TOURY, *Principi per un'analisi descrittiva della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 181-223: 211-212.

¹² Indico tra parentesi dopo i titoli il numero di pagina in cui le poesie compaiono in VLADIMÍR HOLAN, *Il poeta murato*, cit.

[...] ma anch'esso
cerca dove essere il più solo
per una lunga distanza
e nel sangue senza sangue... Il nero
davanti al nero arretra... Non più di quanto creda... —,

rimodellando così la traduzione sull'originale:

[...] ale i on
hledá, kde by byl osamělejší
pro dlouhou vzdálenost
a v krvi bez krve... Čern
couvá před černí... Ne jak by chtěla...

Viceversa, nei versi finali de *Il divieto* (p. 51), dove Ceriani è stretto alla lettera —

Zákaz! Lidský zákaz,
který se musí *bezobrazně* vrátit
jako svědectví při stavbě žalářů!

Il divieto! Il divieto umano
che deve *privo di metafore* ritornare
come testimonianza presso la costruzione di carceri! —,

Raboni liberamente dinamizza il rapporto tra metro e sintassi, ricomponendo l'iperbato (che in questo caso il testo di partenza aveva ricavato dal ceco) e volge il complemento locativo con nome astratto di Holan in una proposizione temporale:

Il divieto! Il divieto umano che deve ritornare
privo di metafore a testimonianza
mentre si costruiscono le carceri!

Quello che intendo fare in questa sede è accertare se da queste proposte possa venire un contributo alla storia della poesia di Raboni, secondo un'indicazione operativa che lo stesso Raboni forniva rispondendo a una domanda di Anna Dolfi sulla collocazione della traduzione di Baudelaire nello «svolgimento delle poetiche italiane». Quando egli dice: «Credo che studiando le successive versioni o stesure si potrebbero scoprire parecchie cose sia sulla mia personale evoluzione sia su quella dell'idea di poesia nella cultura letteraria italiana durante i decenni Settanta, Ottanta e Novanta»¹³, dice qualcosa che è ragione-

¹³ Giovanni Raboni (*ovvero tradurre per amore*), in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 625-628: 626.

vole sospettare valga anche per tavoli di scrittura diversi. Per quel che riguarda il nostro, va ricordato che il confronto con Holan, iniziato da lettore su «quel prezioso incunabolo che è *Una notte con Amleto* nella traduzione di Angelo Maria Ripellino»¹⁴, sarà per il Raboni degli anni estremi, come vedremo, cimento di co-traduttore: cosicché si può ben dire che è di Ceriani e Raboni la voce dell'ultimo Holan nella nostra lingua.

3. Vengo così a una rassegna delle principali risultanze stilistiche del nostro dattiloscritto. Un dato cui ho già incidentalmente accennato è la riduzione della letterarietà, nella fattispecie come ricomposizione dell'iperbato in *Non e Il divieto*. Va nella stessa direzione l'intervento che riporta «in mezzo a una folta nuvolaglia, a una grassa...» a «in mezzo a una folta, a una pingue nuvolaglia...» (*Tempesta*, p. 221); mentre respinge l'ordine anastrofico quello che da «la ben pasciuta quale pensiero avrà | non sa se non si fida del cuore...» ricava, con rifiuto dell'anastrofe e rafforzamento dell'inarcatura, «la ben pasciuta non sa quale pensiero | avrà se non si fida del cuore...» (*Autunno*, p. 49). Nella stessa direzione vanno gli interventi sui nessi di nome e aggettivo: da «primaverile semina» a «semina primaverile» (*Andandosene via*, p. 25)¹⁵, da «una ultramontana mole» a «una mole ultramontana» (*Verso la poesia*, p. 213). Beninteso, tali interventi non sono sistematici. L'iperbato rimane, per esempio, in *Intorno* (p. 151): «L'impidocchiato si gratta | universo»; e l'anastrofe dell'aggettivo continua a suggellare, mirabilmente, la chiusa di *Presto e tardi* (p. 211):

Dopo le volitive canicole, avide
su ciò che desiderano,
autunno ti sei rammentato
e incominci, anche se per incertezza,
ad esistere... E in noi, in noi?
È presto verso l'infanzia
e tardi fino a intera una vita...

Nemmeno è sistematica l'integrazione delle forme apocopate, stigma del Ceriani poeta in proprio, di ascendenza senz'altro reboriana: «le donne che accorcian mestruazione...» > «le donne che accorciano mestruazione...» (*Le donne*, p. 83); «ripeton convivenza | nelle vite senza fato» > «ripetono convivenza | nelle vite senza fato» (*Benché*, p. 85); «perché avete paura quando cadon le foglie» > «perché avete paura quando cadono le foglie» (*Sarà*, p. 169) ecc. Raboni non interviene se l'apocope serve al proprio progetto ritmico. Sposa così l'apocope e l'ausiliare anastrofico in «e con i bocci, quegli ultimi in cui

¹⁴ GIOVANNI RABONI, *Prefazione* a VLADIMÍR HOLAN, *Il poeta murato*, cit., p. 16.

¹⁵ Diventerà «mancherà alla semina primaverile» nella redazione a stampa.

chiusa avran la bocca» (*Lettera II*, p. 243) in funzione dell'endecasillabo interno al verso lungo; e mantiene apocopato l'infinito in «e con molta tenerezza uno spirar di vento» (*Frutteto*, p. 119) in ragione della natura para-alessandrinica del verso.

L'atteggiamento anti-letterario si fa spiccata approssimazione al parlato in una serie di ritocchi a vari livelli linguistici: dalla morfologia alla sintassi. Si tratta, prima di tutto, di una forma di fedeltà all'originale. Dirà infatti Raboni: «La traduzione non era condizionata da problemi di metrica, che da un certo punto in poi nella poesia di Holan scompare del tutto a favore del "parlato". Il rischio era che, in sede di traduzione, si perdessero gli agganci con questo "parlato", un "parlato" scavato, svuotato dall'interno»¹⁶.

Comincio dai pronomi personali, per i quali registro la preferenza per *lui*, *lei*, *loro*, e l'avversione per *essi* e *a loro*:

Quella non ti ripudierà [...]
> Lei non ti ripudierà [...]
(*Proprio lei*, p. 183);

e questo fino a quando esse lo sapranno
> e questo finché loro lo sapranno
(*Le donne*, p. 83);

Ed essi senza dare una risposta [...]
> E quelli senza dare una risposta [...]
(*De carcere et vinculis*, p. 223);

[...] a loro manca quel che già possiedono [...]
> [...] gli manca quello che già possiedono [...]
(*Da una lettera II*, p. 233).

Coerentemente, la forma del pronome locativo attenuato diventa (ma non sistematicamente) *ci*: «V'è il luogo in me» > «C'è il luogo in me» (*Potete*, p. 23), «No, non vi sono mai stato» > «No, non ci sono mai stato» (*No, mai*, p. 117)¹⁷. Quanto alle forme verbali, il participio presente viene sostituito dalla relativa o dalla perifrasi con *stare per* e infinito: «una foglia cadente», nel titolo e all'interno del testo (p. 135), diventa «una foglia che cade», nonostante che il participio sia già del ceco; «È morente oppure si vergogna?» diventa «Sta per morire [...]» (*La storia*, p. 71), col che si acquista anche un endecasillabo.

Due rilievi per la microsintassi. Il primo tocca la preferenza per l'enclisi: «Sì, e vi potrei dire» > «Sì, e potrei dirvi» (*Sarà*, p. 169); «Ma vi voglio chieder di nuovo» > «Ma voglio chiedervi di nuovo», «Non mi tormentate!» > «Non

¹⁶ FEDERICO DE MELIS, *L'oracolo di Praga*, cit.

¹⁷ «Vi sono» è conservato in *E la donna* (p. 37), «v'è» in *Perché non confessarlo* (p. 217).

tormentatemi!» (*In fine d'interrogatorio*, p. 181). Ma il passaggio è l'inverso se la proclisi può far tornare l'endecasillabo: «non accadrà nemmeno | che possa incontrarsi con se stesso» > «[...] che si possa incontrare con se stesso» (*Preghiera*, p. 165). Il secondo rilievo riguarda le preposizioni, dove l'attenzione di Raboni si appunta sui preziosismi del testo di partenza: «non ha nulla a spartire» > «non ha nulla da spartire» (*Doni*, p. 163); «tenti far da pondo» > «tenti di far da pondo» (*Paura II*, p. 59); «decise [...] per volersi | sdoppiare» > «decise [...] di volersi | sdoppiare» (*Ecco, è quel muro*, p. 191).

Il tutto trova conferma al livello della sintassi. Eloquenti mi sembrano i due casi di riformulazione nella frase scissa:

Si spaventa nel pensiero oppure nel sesso?
> È nel pensiero che si spaventa, o nel sesso?
(*La storia*, p. 71);

[...] Certi
si fanno addirittura un poco attendere
ma riescono qui per questo...
> [...] Certi
si fanno addirittura un poco attendere
ma è per questo, qui, che riescono...
(*Vivunt nec sapiunt*, p. 141)¹⁸.

Ma sono altrettanto chiare le semplificazioni nella subordinazione, che nel secondo e nel terzo dei passi che seguono vanno a sopprimere le punte di preziosismo del testo di partenza (rispettivamente l'accusativo con l'infinito e la participiale, che però è ricalcata sul ceco)¹⁹. Si noti al contempo, nei primi due casi, l'introduzione di *lei* e *lui* come forme soggetto:

E lui: «Possibile che abbia dimensioni
essendo senza confini?»
> E lui: «Possibile che abbia una misura
lei che è senza confini?»
(*Conversazione*, p. 41);

Oh tu che non sarai compresa da nessuno mai
salvo costui abituarsi e dunque
perdere te [...]
> Oh tu che da nessuno sarai compresa mai
salvo che lui s'abitui e che così

¹⁸ A stampa: «Certe [frutta] | si fanno addirittura un poco attendere | ma è a quello, qui, che riescono...».

¹⁹ Ma una costruzione col participio *bestemmante* rimane in *Frutteto* (p. 119): «ti sei dopo anni di nuovo avventurato | in quel frutteto dove allora | una ragazza gridava e bestemmante erinni | si faceva a brandelli i vestiti».

ti perda [...]
(*Preghiera*, p. 165);

Sì, ma cosa ora, proprio ora,
quando incombe con lunghe sue ombre,
notte che un tempo lì lì per scusarsi
e ammettente la metamorfosi,
niente più vuol congedare
> Sì, ma cosa ora, proprio ora,
quando incombe con lunghe sue ombre
notte che un tempo lì lì per scusarsi
e ammettere la metamorfosi
niente più vuol congedare
(*Fine?*, p. 193).

Nella stessa direzione, nel rapporto di coordinazione e subordinazione, vanno le sostituzioni di *se* a *giacché*, di *o* a *oppure*, di *ma* a *bensì*: «E anche tu, giacché poi ci fu | l'eclissi del tuo grembo, | non dovevi avere un altro nome...» > «E anche tu, se poi ci fu [...]» (*Nella pioggia*, p. 65); «per cadere oppure assistere discosto» > «per cadere o assistere discosto» (*Abyssus abyssum II*, p. 57)²⁰; «Ha bisogno di noi come vittime | oppure come testimoni...» > «[...] o come testimoni...» (*Non vi è scampo*, p. 225), «non c'è un carceriere al loro ingresso, | bensì solo un portiere...» > «non c'è nessun carceriere al loro ingresso, | ma soltanto un portiere...» (*Telegramma*, p. 187): dove concorre ad abbassare il registro anche la costruzione ridondante *non... nessuno*.

Tutto ciò trova riscontro a livello del lessico, come si vede da una serie di sostituzioni: di *forte* a *intenso* con riferimento al *gelo* (*Proprio lei*, p. 183); di *veramente* alla locuzione *in verità* (*Un muro nuovo*, p. 201: «[muro] che finge ed è in verità | posticcio» > «[...] e veramente è | posticcio»); di *sé stessi* a *sé medesimi* (*Essi*, p. 159: «E a parte i momenti in cui in sé medesimi» > «E a parte i momenti in cui in se stessi»), di *dappertutto* a *ovunque* (*Conversazione*, p. 41), anche per coerenza di registro con il colloquiale *macché* del verso precedente: «E lui: "Macché, quella | è sempre ovunque!"». Particolarmente notevole la sostituzione di *arrivò* a *giunse* (*Muro II*, p. 105) per la possibilità di coglierne la lezione del Manzoni della Quarantana e per il risultato endecasillabico: «Arrivò alla coscienza di se stesso». La distanza dal parlato di Ceriani e la decisione, a riscontro, con cui Raboni persegue il proprio diverso progetto stilistico si vedono in uno scambio di battute – il co-testo non è ovviamente irrilevante – di *Un muro nuovo* (p. 201), dove Raboni interviene nell'aggettivazione che designa la prima infanzia, nella formula di espressione dell'età, nella versione del passato remoto nel passato prossimo, nel rafforzamento della deissi personale tramite l'espressione del soggetto posposto:

²⁰ A stampa: «per cadere oppure assistere in disparte».

“È molto giovane il vostro bambino?” dicesti.
 “Poco più CHE DUENNE,” rispose.
 “Fatelo battezzare!” dicesti...
 > “È molto piccolo il vostro bambino?” hai detto.
 “Poco più DI DUE ANNI,” ha risposto.
 “Fatelo battezzare!” hai detto *TU*...

Sono, quelli visti finora, fatti immediatamente evidenti o addirittura macroscopici. Ciò che particolarmente interessa è che questa propensione al parlato diventa mimesi della fonazione quando (ancora con Manzoni) Raboni fa cadere le *-d* eufoniche – «o ad un lavoro forzato» > «o a un lavoro forzato» (*Tempesta*, p. 221); «le frutta, le labbra ed i seni» > «[...] e i seni» (*Il tramonto del sole*, p. 91) – e acriticamente sostituisce la forma elisa alla forma piena: «d’esserci [< di esserci] rallegrati» (*Qua e là*, p. 43); «d’avere [< di avere] nomi» (*Quando il giorno ne ha abbastanza della sua furia*, p. 107); «da parte d’uno [< di uno]» (*Lei I*, p. 177)²¹; «alla coscienza d’essere [< di essere] amata» (*Era*, p. 179); «confessò d’essere [< di essere] ormai pregna» (*La regina delle Amazzoni*, p. 207).

Altre due serie di interventi. La prima aggrega i luoghi in cui la deissi già presente nel testo di partenza è rafforzata. Ciò può avvenire attraverso una segmentazione del verso che isoli in posizione esposta l’avverbio. Lo si è visto in un passo già citato per l’introduzione della frase scissa (*Vivunt nec sapiunt*, p. 141) e lo si riscontra in questi versi di *Vita* (p. 87):

Quando oggi l’han mostrato alla madre
 lei ha detto: “Ha cinque ciglia in tutto
 a entrambi gli occhi...”
 > Quando l’hanno mostrato, oggi, alla madre [...].

L’elemento deittico (nei due passi che seguono il presentativo *ecco* e il verbo *venire*) può essere potenziato dall’inserzione *ex novo* di un avverbio (rispettivamente *qui* e *lì*):

– E così elemosinaste e non vi vergognaste?
 – No, ecco una noce e due
 meluzze e tanti saluti!
 > [...] ecco qui una noce [...]
 (*Doni*, p. 163);

“E proprio perché tira un’aria così gelida
 non posso venire per farvi piacere!
 > [...] non posso venir lì [...]
 (*Telegramma*, p. 187).

²¹ A stampa: «nei confronti d’uno».

In altri casi il deittico riceve enfasi espressiva dalla collocazione in punta di verso:

Sai, madre, che di nuovo piange
il tuo figlio d'altri tempi? Ma
ormai tu permetti quasi
che ti dimentichino completamente
> Sai, madre, che di nuovo piange
il tuo figlio d'una volta? Ma tu
ormai quasi permetti
che del tutto ti scordino.
(*Preghiera*, p. 165);

[...] Ma
non è tutto qui da già molto
solo per i bimbi?
> [...] Ma
non è tutto già da molto qui
solo per i bambini?
(*Quando il giorno ne ha abbastanza della sua furia*, p. 107).

L'implicazione dell'arricchimento deittico con la maggiore colloquialità è evidente in tre versi di *Conversazione* (p. 41), poesia che reca – come altre da cui ho citato appena sopra – uno scambio di battute. Il testo di Ceriani è questo:

Dissi: "No, non chiamatela
col nome di battesimo!"
E lui: "Anzi, è quel che più le piace!"
Dissi: "No, al suo uscio non bussate,
non è in casa forse, e ne avrei paura!"

Raboni porta la battuta del terzo verso al registro del parlato familiare. Nella successiva sostituisce, coerentemente, l'*uscio* con il più consueto, per un settentrionale (lo dimostrano le correzioni manzoniane), *porta*; e inserisce il pronome di prima persona:

E lui: "Ma è proprio quello che le piace!"
Dissi: "No, alla sua porta non bussate,
non è in casa forse, e io ne avrei paura!"

Si noti anche che i primi due interventi fanno acquistare al testo due endecasillabi: elemento tutt'altro che indifferente, se si considera che nell'unico caso in cui Raboni indebolisce la deissi lo fa per portare il verso alla misura dell'endecasillabo: da «e con un gelo, là fuori, così intenso» a «e con un gelo, fuori, così forte» (*Proprio lei*, p. 183).

Un'altra serie di interventi mostra il perseguimento della ripetizione enfatica²². La ripetizione può darsi come *geminatio* di un elemento del testo di partenza, spesso un deittico (si noti anche, nel secondo dei passi citati, la forma elisa nel testo di arrivo):

Ma tu hai tanta notte ininterrotta dentro te
che diversamente saresti solo il buio...
> Ma tu, tu hai tanta notte ininterrotta in te [...]
(*Todo*, p. 31);

Di te non so nulla. E tu, sai che cosa è la vita?
> [...] E tu, tu sai cos'è la vita?
(*Morte*, p. 77);

Frutti tonfano. E perché da questa parte
quando è da laggiù in fondo? [...]
> [...] se è da laggiù, da là in fondo? [...]
(*Vivunt nec sapiunt*, p. 141).

Interessante quanto accade in *Se non* (p. 133). Raboni si trova davanti questi versi: «per liberare uno e basta | esso [il destino] deve ammettere anche i restanti | e ancora una volta e poi di nuovo». È chiaro che il colloquiale «e basta» è congeniale al suo progetto stilistico; e infatti «e basta» resta al v. 8 di *Domande* (p. 209): «E così per oggi | ve ne farò una e basta». In questo primo luogo, però, hanno partita vinta sul colloquialismo le pulsioni che guidano alla replicazione enfaticizzante, e all'endecasillabo; così il verso diventa: «per liberare uno, uno soltanto».

Nei casi in cui la ripetizione sia già nel testo di partenza, capita che Raboni ne esalti l'espressività con la collocazione chiastica o la *redditio* versale (pre-scindendo, nel secondo caso, dal testo ceco, cui Ceriani è rimasto fedele):

a non altri che te, distogliendoti da te, tornavi
> a non altri che a te, da te distogliendoti, tornavi
(*Eppure*, p. 39);

Per questo è impotente
e per questo io sono sempre un bambino...
> Per questo è impotente, e per questo
io sono sempre un bambino...
(*De spermate 1*, p. 197).

²² Tratto non assente, peraltro, nel testo di Ceriani: si veda sopra, in apertura della sez. 3, la *geminatio* «E in noi, in noi?» al v. 5 di *Presto e tardi*, che è iniziativa del traduttore.

4. È capitato di notare come l'endecasillabo cooperi nell'individuazione di forme linguistico-stilistiche alternative. Qui, soprattutto, Raboni sembra insistere su un dato già proprio del testo di Ceriani, nell'idea condivisa – e dunque col nullaosta – di una metricità dell'originale percepita – lo si è visto – come “debole”. Un episodio esemplare è offerto da *Immortalità* (p. 231), che mostra come sia nelle corde di Ceriani una versificazione pienamente (nell'accezione novecentesca) endecasillabica:

Ma se non l'aquila, maestà di ali,
un passero posato sopra un ramo vale
e solo un asino riesce a trovare acqua...

C'è l'immortalità... Solo così,
a due pollici circa da noi.
Eppure irraggiungibile
persino nell'arte...

Sono endecasillabi i due versi incipitari di strofa, decasillabo con accenti di 3^a e 6^a – quindi endecasillabo calante – il v. 5. I vv. 2-3 sono tredecasillabi, e contengono entrambi un endecasillabo, rispettivamente in entrata e in uscita. Gli ultimi due versi, ricalcati sul ceco per quel che riguarda la distribuzione lessicale, sono un settenario sdrucchiolo e un senario: asimmetria che Ceriani intende probabilmente corretta – sulla scorta del suo Pascoli – per compensazione sillabica («Eppure irraggiungibi- | le persino nell'arte»)²³. Ebbene: Raboni approfitta della possibilità di formare un endecasillabo con una diversa segmentazione, lasciando – minima *pars endecasillabi* – un residuo trisillabo conclusivo: «Eppure irraggiungibile persino | nell'arte...».

Di questo tipo di intervento, che evidenzia l'endecasillabicità latente nel testo di partenza, vedremo ancora un caso più avanti. Altri endecasillabi sono ricavati con minime soppressioni testuali (la replicazione anafórica della preposizione nel primo dei casi elencati di seguito) o la sostituzione di congiunzioni, preposizioni, pronomi, avverbi:

[...] lo spazio
per il vostro lamento e per le bestemmie
> [...] per il vostro lamento e le bestemmie
(*Potete*, p. 23);

Però come si piegava allora il ramo
> Ma come si piegava allora il ramo
(*Dove sei?*, p. 69);

Anche a noi manca molto, nonostante amiamo

²³ Cfr. ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 106-107.

> Anche a noi manca molto, benché amiamo
(*Pare...*, p. 121);

chi vuole coi fulmini risplendere?
> chi vuole con i fulmini risplendere?
(*Davvero?*, p. 89);

Oh madre che gli dirai se taci?
> Oh madre cosa gli dirai se taci?
(*Pregghiera*, p. 165);

per il resto c'è sempre davvero
> per il resto c'è sempre veramente
(*In eterno*, p. 247).

La volontà di perseguire l'endecasillabo prevale, in Raboni, sulla fedeltà alla lettera, come si può vedere dai due casi che seguono. Nel primo (*Vita*, p. 87) viene a cadere la costruzione con il verbo servile, nel secondo (*In speculo?*, p. 173) è mutato l'ordine delle parole dell'originale ceco:

musili zastavit všechny hodiny
> han dovuto fermare tutti gli orologi
> hanno fermato tutti gli orologi;

ale podoben malíři, který
přidá plátno a ubere barvu,
vykřikl jsi: [...]
> ma simile al pittore che
aggiunge la tela e toglie il colore
gridasti: [...]
> ma simile al pittore che la tela
aggiunge e toglie il colore
gridasti: [...].

L'endecasillabo – anche questo si è già visto – può agire come componente di versi lunghi (segnalati dalla sbarretta obliqua) –

Mentre ti sgravavi del tuo frutto, donna
> Mentre ti liberavi del tuo frutto, / donna
(*Repone gladium in vaginam*, p. 55);

Con che cosa riconciliare il sole avaro fino allo sdegno?
> Con che riconciliare il sole avaro / fino allo sdegno?
(*Anche a noi*, p. 75) –,

dentro un disegno complessivo in cui hanno parte naturalmente il settenario, il doppio settenario e il tredecasillabo:

[...] Ma
questo è troppo comprensibile
per un melanconico...
> [...] Ma questo
è per un melanconico
fin troppo comprensibile...
(*Angoscia*, p. 219);

Fu Eva che ricevette da Adamo la mela...
> Fu Eva che da Adamo ricevette la mela...
(*Più*, p. 33);

e dunque ti ha rinnegato la morte medesima
> e la morte medesima dunque ti ha rinnegato
(*Tritico dell'anno 1975*, III, p. 239);

No, non è più il tempo, è solo un'epoca
e di quell'epoca un mero istante
> [...] e di quell'epoca nient'altro che un istante
(*Igitur II*, p. 147).

Qualche intervento, infine, si può spiegare con la ricerca di corrispondenze foniche in fine verso. Importante come ciò avvenga talvolta in patente conflitto con la tendenza all'abbassamento di registro. In *Eppure* (p. 39) la rima con il «letto di morte» – che è sintagma sostituito all'originario «letto di procuste» per volontà di aderenza al ceco «na smrtelné posteli» – è perseguita con il sacrificio dell'ordine non marcato delle parole, e dunque con l'adozione del chiasmo:

e non chiudevi che la porta chiusa,
dormivi solo su un letto di procuste
> e non chiudevi che la chiusa porta,
dormivi solo su un letto di morte.

Analogamente, a una soluzione di stampo letterario Raboni si piega in *Lettera II* (p. 243), dove con la consonanza *nessuno : sono* si ottengono due settenari in chiusa:

E questo Vi scrivo come un *nessuno*
che tuttavia Vi ha amato,
giacché non sono più neanche...
> E questo Vi scrivo come un *nessuno*
che tuttavia Vi ha amato,
giacché neanche più sono...

5. Quanto si è visto nella sezione precedente sull'atteggiamento di Raboni in relazione agli istituti metrici iscrive il nostro dattiloscritto nella fase della storia di Raboni che Magro ha posto sotto l'insegna della «provocazione della forma»²⁴. Raboni ha alle spalle l'esperienza delle *Canzonette mortali* (1986), delle poesie dell'ultimo capitolo di *A tanto caro sangue* (1987) e dei *Versi guerrieri e amorosi* (1990); lo aspetta la grande stagione dei sonetti e dei testi per il teatro. La prossimità all'esperienza dei *Versi guerrieri e amorosi* – dove ha inizio la sperimentazione della rima con funzione strutturante²⁵ – si può intuire da un episodio che tocca la prima quartina di *Todo* (p. 31). Il testo che Raboni ha di fronte è questo:

Così come, solo in breve, è eccitata
la tempesta primaverile ed è quando
alle travi i fulmini si scagliano,
i fulmini oscuramenti sensuali –

anche l'amante è solo un momento tua,
e perché non lo sa, soltanto...

Ma tu hai tanta notte ininterrotta dentro te
che diversamente saresti solo il buio...

Il suo intervento porta l'endecasillabo di partenza a un doppio settenario che ha al suo centro l'iterazione enfatica «per poco, solo per poco» e in uscita la sdrucchiola «s'eccita». Dovuta probabilmente alla necessità di guadagnare una sillaba, la sdrucchiola a fine verso fa acquistare la pseudo-rima *s'eccita : scagliano*. Insieme, i due endecasillabi occultati vengono messi allo scoperto:

Così come per poco, solo per poco s'eccita
la tempesta primaverile ed è
quando alle travi i fulmini si scagliano,
i fulmini oscuramenti sensuali
[...].

Acquisto ulteriore di metricità tradizionale, il verbo è esposto in posizione di *contre-rejet* si trova a essere in rima d'attesa rispetto al *te* che vi corrisponderà al v. 7.

La posizione intermedia tra l'esperienza metrica degli anni Ottanta – diciamo all'ingrosso – e quella degli anni Novanta si accerta nella convivenza di elementi che riportano al passato recente con altri che invece fanno intravedere le acquisizioni future. Nelle *Canzonette mortali* «l'assoluta centralità dell'en-

²⁴ Cfr. FABIO MAGRO, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2008, pp. 161 sgg.

²⁵ Si veda però la retrodatazione che ho proposto in *Reperti variantistici*, cit., pp. 177-178.

decasillabo si accompagna ad una scansione rigorosamente canonica»²⁶; al contrario, gli endecasillabi non canonici diventeranno correnti in *Ogni terzo pensiero*²⁷. Per questo aspetto il Raboni del nostro dattiloscritto sembra guardare indietro nella regolarizzazione – tramite minimi spostamenti interni – degli endecasillabi non canonici del testo di Ceriani:

Provare ad andarsi lui incontro, ma
> Provare lui ad andarsi incontro – ma
(*Dopo anni e anni*, p. 171: da 2^a, 5^a, 7^a, 8^a a 2^a, 4^a, 6^a, 8^a);

Solo agli assassini vivere è facile
> Vivere solo agli assassini è facile
(*Boemia A.D.* 1969, p. 167: da 1^a, 5^a, 7^a a 1^a, 4^a, 8^a)²⁸;

qua e là nell'assito dà col bastone...
> qua e là dà nell'assito col bastone...
(*Tempesta*, p. 221: da 2^a, 5^a, 7^a a 2^a, 3^a, 6^a);

alla quale è appesa la luce eterna...
> alla quale la luce eterna è appesa ...
(*La corda*, p. 229: da 3^a, 5^a, 8^a a 3^a, 6^a, 8^a).

Altri interventi, nella direzione opposta, mostrano un interesse per il novenario, sia di accentazione para-endecasillabica sia costruito per anfibrachi:

Son nuvole oppure nemi?
> Nuvole sono oppure nemi?
(*Non so*, p. 149);

il collo e le rughe maschera
> il collo e le rughe nasconde
(*Fait par cœur 1*, p. 185).

In particolare, anticipano un modello di versificazione futura due passi da *Dopo tanti* (p. 95) ed *Era* (p. 179) –

Dopo tanti alberi vi sono poi
gli arbusti e poi l'erba solo
> Dopo tanti alberi vi sono poi
gli arbusti e poi erba soltanto;

²⁶ FABIO MAGRO, *Un luogo della verità umana*, cit., p. 176.

²⁷ Cfr. ivi, p. 213.

²⁸ A stampa: «Vivere, solo agli assassini è facile».

il quale e proprio or ora
 fa sapere
 che niente dovrebbe più volgere al peggio
 > il quale e proprio or ora
 fa sapere che niente
 dovrebbe più volgere al peggio –,

passi in cui i novenari acquisiti (rispettivamente con la sostituzione dell'avverbio e con una diversa segmentazione) si accompagnano all'endecasillabo e al settenario. Nasce forse qui – intendo dire – la versificazione per accostamento scalare degli imparisillabi: quella che sarà impiegata la prima volta nelle *Stanze per la musica di Adriano Guarnieri*²⁹, e quindi in *Barlumi di storia* e in *Alceste, o La recita dell'esilio*³⁰.

La menzione dell'*Alceste* ci conduce a un secondo ordine di considerazioni. Riduzione della letterarietà, tendenza a radicare l'espressione nel parlato colloquiale, rafforzamento della deissi e insistenza sulle replicazioni enfatiche portano evidentemente a una complessiva teatralizzazione di Holan, teatralizzazione della quale partecipa, peraltro, la stessa maggiore endecasillabicità del testo: introducendo la sua *Antigone*, una decina d'anni dopo, Raboni definirà l'endecasillabo «il più tradizionale», certo, ma insieme il più «naturale dei versi italiani»³¹. Ancora, è utile contestualizzare cronologicamente. Le prime traduzioni per il teatro, *Fedra* di Racine e *Don Giovanni* di Molière, sono del 1983-84, e rappresentano l'inizio di un laboratorio che diventerà scrittura in proprio con la *Rappresentazione della Croce*, nel 2000³². A me pare che a questo laboratorio si possa ascrivere la patina teatrale che viene ad assumere l'Holan del 1991, che a questo esperimento si offriva nell'intensa microteatralità di molte poesie, segnatamente in quelle costruite come apposizione di battute di dialogo:

– Il destino non ha bisogno di abituarsi
 né di disabituarsi, esso condanna.
 È allo stato puro lui, l'invisibile...
 – E le sue crudeltà? Il suo ghigno?
 – Ha bisogno di noi come testimoni o come vittime...
 – Sì, ma qualcuno fra di loro mente,
 e questo in una tale lontananza
 che solo da lì lo si sente...
 – Il destino, come la musica, non sa niente dello spazio.
 Salvo in quei momenti in cui per imprudenza...
 – Pensate alla guerra, non è vero?
 – Ha bisogno di noi come vittime
 o come testimoni...
 (*Non vi è scampo*, p. 225).

²⁹ Cfr. le dichiarazioni in proposito dello stesso Raboni trascritte ne *L'opera poetica*, cit., pp. 1719-1720.

³⁰ Cfr. FABIO MAGRO, *Un luogo della verità umana*, cit., pp. 253-256 e 298.

³¹ Cfr. GIOVANNI RABONI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1742-1743.

³² Rinvio, per i dettagli, alla *Cronologia* in ID., *L'opera poetica*, cit., pp. CXII sgg.

E infatti, alcune delle soluzioni adottate per *Il poeta murato* si ritroveranno nella *Rappresentazione della Croce*, a cominciare dall'impiego sistematico di preposizioni e pronomi proclitici elisi. Trascrivo pochi passi, solo per un'esemplificazione minima dei fenomeni maggiori:

[...] Oh no, ti sbagli,
Giovanni l'ha sempre detto: lui era
soltanto un testimone, era d'un altro
che ci avvertiva... E adesso l'altro è qui,
l'ho visto, gli ho parlato...
(7. *Filippo, Natanaele, altri che non parlano*);

Se fosse qui, qui al tempio,
come voi vi ostinate a immaginare...
D'accordo. La vedete quella porta?
Vostro figlio, il vostro Gesù, è là dietro,
è in mezzo alla congrega dei dottori,
dei grandi sapienti del regno. [...]
(6. *Guardiano del Tempio, Giuseppe, Maria*);

Ma io, io che sono, che ero sua madre,
io adesso cosa faccio? A cosa servono
le mie braccia se non reggono più
le sue dolcissime membra sbrunate
(41. *Maria*)³³.

Insomma, mi sembra che sul rapporto tra Raboni e Holan occorrerà insistere negli studi che verranno³⁴. Qui, nel lavoro per *Il poeta murato*, la frequentazione di Holan inizia a essere confronto traduttorio che diventerà, a partire dal 2000, un'amicale esecuzione a quattro mani con lo stesso Ceriani, esecuzione preparata nelle sessioni di lavoro cui i poeti avevano l'abitudine di dedicare le mattine della domenica. Ne è risultata innanzitutto la raccolta *A tutto silenzio*, con poesie da *Na sotnách* | *A lume d'agonia* (1967) e *Asklépiovi kohouta* | *Un gallo a Esculapio* (1970)³⁵; quindi la pubblicazione del *corpus* è proseguita

³³ Cito da GIOVANNI RABONI, *L'opera poetica*, cit., pp. III6, III5, II83.

³⁴ Se ne gioverà, di questo necessario approfondimento, anche l'esegesi dei testi. Per esempio, come mi segnala Ceriani, la gnome «sta nel todo | chi si crede nel nada, sempre» di «*Non di questo presente ora bisogna*» – gnome che io avevo fatto risalire ai versi di Giudici «Dio del nada dio del todo | Dio del muro e dio del chiodo» (cfr. GIOVANNI RABONI, *L'opera poetica*, cit., p. 1689) –, è probabilmente debitrice dei titoli, contigui, *Nada 1* e *Todo* de *Il poeta murato* (e si consideri come l'accostamento fosse vivo già a p. 17 della *Prefazione*, dove si dice di «sentenze che non sentenziano su nulla perché non sentenziano che sul tutto»).

³⁵ VLADIMÍR HOLAN, *A tutto silenzio. Poesie (1961-1967)*, introduzione di Vladimír Justl, traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová, versi italiani di Giovanni Raboni e Marco Ceriani, Milano, Mondadori, 2005. Si deve a una scelta di rispetto – mi confida Marco Ceriani – la decisione di escludere dal laboratorio di versificazione le sei poesie da *Asklépiovi kohouta* già tradotte da Giudici (ora in

con le sedici poesie da *Předposlední* | *Penultima* ospitate dall'*Almanacco dello Specchio 2006*³⁶ e infine con le 53 poesie dalla stessa raccolta in un numero monografico di «Istmi»³⁷. I frontespizi sanciscono la collaborazione, recando ora «versi italiani di Giovanni Raboni e Marco Ceriani». Ma conta, insieme alla durata, l'intensità del rapporto, perché non c'è dubbio che nei versi de *Il poeta murato* Raboni abbia incontrato uno dei poeti più intimamente fraterni. «Si susseguono diverse le stagioni della vita – ha detto –, e in ciascuna vi si mette, della poesia, gli aspetti più consoni. E se c'è una poesia per l'ultima stagione della vita, è questa, spoglia, dell'ultimo Holan»³⁸.

GIOVANNI GIUDICI, *A una casa non sua. Nuovi versi tradotti (1955-1995)*, postfazione di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1997, pp. 159-171).

³⁶ Vladimír Holan, a cura di Giovanni Raboni e Marco Ceriani, in *Almanacco dello Specchio 2006*, a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi, Milano, Mondadori, 2006, pp. 35-44.

³⁷ VLADIMÍR HOLAN, 53 poesie da 'Předposlední' (*Penultima*), traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová, versi italiani di Giovanni Raboni e Marco Ceriani, in «Istmi», 21-22, 2008 (*Tempo di mutezza. Poesie di Holan*), pp. 29-137 (delle Sette poesie dalla raccolta 'Penultima' (*Předposlední*) pubblicate in «Colophon», 23, ottobre 2006, pp. 41-45, due sono in comune con il gruppo dell'*Almanacco dello Specchio 2006*, cit., le altre cinque sono riprese da «Istmi»). Dalle 53 poesie di «Istmi» trascrivo la *Nota alla traduzione* di Ceriani, p. 31: «Le poesie che qui si presentano sono parte di un progetto complessivo di traduzione dall'Holan estremo, un Holan tallonato nel suo "foglio dopo foglio" o anche "foglia dopo foglia", intese queste ultime decadere a una a una fin dentro i toni di una insolente, perché scheggiata e puntuta, autunnalità. / È questo corpus di liriche, per l'ultimo Holan, l'estrema propaggine di quel "folle tentativo" che fu "l'armonia atonale". E qui, quest'ultima espressione, coniata dal poeta stesso, ci introduce direttamente in quell'ambito affine alla tecnica della musica seriale che fu il particolarissimo verso libero holaniano nella sua stagione culminante e conclusiva. Disposte come su una scala cromatica a tratti intere sequenze o minime particelle ritornano, quasi fossero coaguli o sigle di energia o genotesti drammatici, in molte combinazioni per dare vita a quel principio costruttivo basantesi su una successione rigorosamente preordinata e invariabile di suoni che è una serie. / Ci si è sforzati in traduzione di ricomporre, dove il caso lo permetteva, una tale serie e di restaurare fin nei più minuti dettagli un simile ordine o progetto a misure scalari. / Così al numero di versi dell'originale si è voluto corrispondere con un pari numero di versi italiani, costruendo intorno a una misura tradizionale una versificazione molto duttile e flessibile che assecondasse, in diminuendo verso l'acuzie del crampo sonoro o in crescendo verso l'insonnia *pointilliste* della prosa, il respiro dell'originale ceco. / La drammatica cesura intervenuta con la morte di Raboni (la traduzione in comune si interrompe alla pag. 139 del V volume dei *Sebrané spisy* [Opera Omnia] di Holan, a metà, o poco oltre, della raccolta *Předposlední*; mancano in questo fascicolo di «Istmi» soltanto le sedici poesie accolte nell'*Almanacco dello Specchio 2006*) non guasta quegli intenti. Per questa ragione si è voluto offrire questi testi al lettore nel segno di un adempimento filologico nei confronti dell'ultimo lavoro di traduzione del grande poeta lombardo e in quello di viatico a una sua continuazione sotto il suo impareggiabile magistero stilistico e morale».

³⁸ FEDERICO DE MELIS, *L'oracolo di Praga*, cit.

7. Un *Lied* di Pascutto*

1. Il *Lied* del titolo è la definizione che mi è affiorata alla mente al primo incontro con *Drio al sol*:

Còreghe drio al sol
che te scalda le man.
Varda l'ultima rosa
che nasse co fadiga
e more cussì sbasida.
Scolta la prima foia
che se destaca pian
da la pianta e da ti,
spoià da ogni voia.

5

Siamo nella sezione *Ras-cioti de ua* della raccolta *L'acqua, la piera, la tera*¹, ordinata e data alle stampe dallo stesso Pascutto poco prima della morte e recepita da Antonio Daniele nel primo volume delle «Opere complete»². Prima, *Drio al sol* si era letta in *Tempo de brumesteghe*: sempre nella sezione *Ras-cioti de ua*, che aveva però in quel libro una composizione diversa da quella definitivamente licenziata³. Intendevo concentrare, nella parola *Lied*, due ordini di fatti. Il primo è relativo alla forma metrica, con allusione al testo breve, mo-

* Già nell'opera collettiva *La poesia veneta del Novecento. In memoria di Romano Pascutto (1909-1982)*, Atti del Convegno, 26-27 novembre 2009, Accademia Galileiana di Padova, a cura di Antonio Daniele, Padova, Presso la sede dell'Accademia, 2012, pp. 57-72.

¹ ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera*, Treviso, Matteo, 1982.

² ID., *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, a cura di Antonio Daniele, Venezia, Marsilio («Opere complete di Romano Pascutto», 1), 1990, p. 114. Cito, qui e sempre, dalla seconda edizione, presso lo stesso editore, 2006.

³ ID., *Tempo de brumesteghe*, Padova, Rebellato, 1971, p. 100. Si veda, per la storia editoriale del Pascutto in dialetto, la *Nota ai testi* del curatore in ID., *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., pp. LVII-LXI.

nostrofico, e finemente cesellato che ha insigni esempi, tra gli altri, in Goethe; il secondo all'anacronismo di questi versi, che trattano il tema dell'*Herbstgefühl* (con titolo, appunto, di Goethe), del *Sentimento dell'autunno* (titolo, questo, di Diego Valeri), come esibita e quasi direi provocatoria rassegna di *topoi*: il sole declinante all'ora del tramonto, la rosa tardiva, il cadere delle foglie. Tornerò su questo aspetto in conclusione.

Voglio subito dire che questi versi mi sembrano tra i più felici del Pascutto in dialetto, nel che sta la ragione fondamentale della mia scelta di trattarne. *Drio al sol* non è però una poesia in tutto esemplare dei modi tipici della lirica breve pascuttiana, che occorrerà illustrare per contrasto. Prima però potranno servire, come tappe di avvicinamento, due soste su atteggiamenti tipici, questi sì, della scrittura di Pascutto che hanno a che fare con il nostro epigramma lirico: il perseguimento della *brevitas* e l'esercizio della scrittura poetica come variazione su pochi temi ricorrenti.

In apertura della sua *Introduzione a L'acqua, la piera, la tera* Daniele riportava un tempestivo giudizio di Bandini su *Tempo de brumesteghe*, libro in cui «Pascutto ha mostrato che i suoi punti di forza sono soprattutto le poesie brevi, nella misura epigrammatica che egli sembra aver ereditato dai modi più prestigiosi della poesia novecentesca, ma che è prima di tutto una felicità nativa, capace di ricreare interiormente il supporto "paesano" del suo mondo»⁴. Per parte sua, Daniele ha ben chiarito come la *brevitas* pascuttiana sia da intendere, oltre che come dato di fatto, come processo: «La ricerca stilistica – spiega – è volta a trovare una essenzialità descrittiva ed epigrammatica», come esemplarmente testimonia la riscrittura di una lirica italiana (*Festa del Redentore*, poi *Una così bella città*) su cui Daniele si sofferma nella sua *Introduzione* al terzo volume delle «Opere complete»⁵. Ora, un altro esempio di questa perseguita sinteticità è offerto non da un percorso variantistico ma dal confronto tra due liriche raccolte nel primo volume di Marsilio. In apertura della sottosezione *Persone* delle *Poesie inedite* (la cui scelta, ricordo, si deve a Bandini, Guarnieri e Zanzotto) si leggono, in successione immediata, *La mestreta* e *Mestreta a l'alba*:

La mestreta

La riva co'l treno
che parte i operai.
Gnanca smontada
la se sinte morsegada
da on baso de sol

5

⁴ ID., *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., p. XIII. La fonte della citazione è l'*Introduzione* di Bandini all'*Antologia di poesia contemporanea in dialetto veneto*, introduzione di Fernando B., Padova, Rebellato, 1972, p. 13.

⁵ ROMANO PASCUTTO, *Nostro tempo contato e altre poesie edite e inedite*, a cura di Antonio Daniele, Venezia, Marsilio («Opere complete di Romano Pascutto», III), 2003, pp. XXXIII-XXXIV.

che 'l sa da neve
e da cica de toscàn.
L'alba no l'è rosa,
l'è nera come un muro
fra el ciaro e el scuro⁶. 10

Mestreta a l'alba

La riva co la coriera de le 7,
la monta su 'na vecia bicicletà
e po' via, infagotada fin a i oci.
Bisogna spetar la verta par veder
se l'ha le gambe drete e un fià 5
de tete. La prima butada de sol
la basa, ma l'è come un morsegòn
che i operai i s'ha ciapà corendo
al primo treno sot le ultime stee.
Mi son sicuro che 'sta mestreta 10
co a i fioi la ghe darà par tema
«L'alba», no ghe dirà le monade
che se leze ne i libri de scola,
gnanca 'sto mondo el fusse tut
de foiete, de fioreti e oseleti⁷. 15

Identico il tema, converrà cominciare da questo secondo testo. È una poesia di quindici versi di area endecasillabica, quadripartita da pause sintattiche forti che cadono in chiusura del terzo verso, poco dopo l'attacco del sesto (con forte *rejet* del genitivo) e in chiusura del nono. Tutti – lunghezza complessiva, partizione, uso dell'*enjambement* (nel luogo segnalato e in altri che si vedranno subito) – sono tratti tipici della poesia di Pascutto, che qui si muove intorno alla forma ideale del sonetto. Un'occhiata alla versificazione, che può illustrare bene uno dei registri versali dell'autore. Gli endecasillabi sono sette; ma il v. 4 (di 2^a, 5^a, 7^a) e il v. 15 (di 3^a e 7^a), testimoniano l'onniaccoglienza ritmica dell'endecasillabo di Pascutto, che l'endecasillabo di 5^a colloca spesso in apertura⁸ o usa in sequenza⁹. Dei rimanenti, eccedono di una sillaba la misura dell'endecasillabo il verso d'attacco (di 2^a e 7^a) e il v. 6 (di 2^a, 5^a, 8^a); scendono sotto le undici sil-

⁶ ID., *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., p. 429.

⁷ Ivi, p. 430.

⁸ «La piera se crepa, el legno se fruga» (*Le nuvoe*); «A mi no me vien che l'oro del sol» (*L'oro*); «Se te sera i oci e te lassa un fià» (*Un momento*); «Indove sarà la Conda che in ciesa» (*La Conda*); «Un zorno de piova no manca al sol» (*Un zorno de piova*): in ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., rispettivamente alle pp. 127, 128, 372, 382, 505.

⁹ «S-ciocava co ti la nostra alegrìa. | T'ha un penacio grandò da general, | cavei longhi da piavola, scartozz | che d'istà se verze come 'na rosa, | ma el to nome vero el gera peagra» (*La panocia*, vv. 10-14: in ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., a p. 62); «Le vece maranteghe co la scoa | in man le te para de qua e de là» (*Gata piena*, vv. 3-4: ivi, p. 108).

labe il novenario 5 – di passo endecasillabico, e completato dal segmento staccato in *rejet*: «se l'ha le gambe drete e un fià | de tete» – e il gruppo dei cinque versi in apertura della quarta parte. Il v. 10 si conta bene come doppio quinario; il successivo ripresenta la situazione dei vv. 5-6, novenario con completamento metrico e sintattico nel *rejet* («co a i fioi la ghe darà par tema | “L'alba”»); il v. 12 ha dieci sillabe ma passo endecasillabico (accenti di 1^a e 6^a), e così il successivo (di 3^a e 6^a); il v. 14 è un novenario di 1^a, 4^a e 6^a, anch'esso inarcato ma destinato a mancare quell'endecasillabo che richiederebbe, anziché le *foiete* del verso conclusivo, delle *foie* (*«gnanca 'sto mondo el fusse tut /de foie»). Le quattro parti presentano questa successione di quadri: 1) arrivo della maestrina e sintetica descrizione, in negativo; 2) proiezione temporale della situazione (dall'inverno alla primavera), per un'ipotetica descrizione in positivo; 3) parallelo tra l'arrivo della maestrina e la partenza, con il treno, degli operai; 4) nuova proiezione temporale (dall'alba al giorno fatto, dall'incontro sulla piazza all'aula della scuola) e commento dell'*io* riguardo al concetto non oleografico dell'alba che la maestrina, con matura consapevolezza, intende trasmettere agli alunni.

De *La mestreta* si noterà subito come la ricerca di sintesi trovi l'efficace soluzione della continuazione sintattica del titolo nel testo: *La mestreta* «La riva co 'l treno | che parte i operai», secondo una tecnica sfruttata non spessissimo ma assai sapientemente¹⁰. Qui i dieci versi sono brevi, dalle cinque alle otto sillabe: quinari i vv. 3, 6, 10, senari i vv. 1, 5, 8, settenari i vv. 2 e 9, ottonari i vv. 4 e 7; ma è forse più corretto parlare di versi accentuali, che devono la congruità della serie alla costruzione di tutti gli elementi, senza eccezioni, su due accenti forti: cosicché un verso di cinque sillabe come «Gnànca smontàda» è equiparabile a uno di otto come «la se sinte morsegàda»¹¹. La poesia è tripartita in pseudo-strofe di due, cinque e tre versi. L'acquisto tematico fondamentale viene dal fatto che quello che si dava come movimento opposto della maestrina e degli operai è ora un vero e proprio incontro: il che comporta per la maestra una sorta di contaminazione (e correzione) della visione del mondo (quella stretta nella *pointe*). Eliminato ogni tratto descrittivo, la prima parte enuncia l'arrivo della maestrina e l'incontro/scambio con gli operai, convogliando elementi della prima e della terza parte di *Mestreta a l'alba*; la seconda riprende l'impressione tattile-visiva (il contatto con i raggi del sole) e la sviluppa con due altre impressioni sensoriali, afferenti però all'odorato: la maestrina, di fatto, respira l'aria degli operai, che hanno atteso il treno fumando. La terza parte

¹⁰ Si vedano i casi seguenti: *L'assignol* «El prova un fià el subiòl | e po', de paca, el se mola | come un travèdero imbrìagio [...]»; *El murador* «El se fa, da sol, la so casa [...]»; *Co nasse 'na vita nova* «Te speta un zigo che no dise gnent [...]»; *Dopo el temporal* «Le radise el par squasi de sintirle | respirar sot tera [...]»; *El pass de i Pascuti* «No 'l gera propio un pass romano | co i sgareti impolverai da strade | longhe [...]»; *Le sisie* «Le sa da salso e da formento, | da paieri de la me pora tera, | da fili elettrici e copi novi [...]»; in ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., rispettivamente pp. 47, 90, 102, 367, 419, 458. Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi* [1987-1990], in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., pp. 3-26: 20-22.

¹¹ Cfr. PAOLO GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 120-127.

vede sparire l'*io* e attribuire alla maestrina un'idea non banalmente convenzionale dell'alba, che è invece data come fatto oggettivo, accomunante. Il verso breve va assieme alla rima, nella forma di due coppie bacciate. Mirabile il portato di icasticità: la prima coppia, in apertura della seconda parte, fa tutt'uno con l'immediatezza dell'impressione; l'altra, in chiusura della terza parte e della lirica, mostra la contiguità tra quel *chiaro* e quello *scuro* che il *nero* dell'alba separa. Si apprezzerà, della due coppie, anche la funzione di raccordo circolare. Il confronto ha presupposto un ordine di composizione inverso rispetto a quello di stampa (l'ordine delle *Poesie inedite*, tematico, è condizionato dalla «impossibilità di una determinazione cronologica precisa»)¹²; ma non tanto importava qui illustrare un rapporto di testo e ipotesto, quanto mostrare come giovi a Pascutto l'elaborazione di una forma il più possibile concentrata, rastremata, tesa alla messa a fuoco di pochi elementi essenziali.

«È curioso constatare come in Pascutto sotto titoli identici (cioè sotto etichette che implicano delle precise oggettivazioni fantastiche) si possano ritrovare realizzazioni anche totalmente diverse, come se, ferma restando l'alta poetabilità di alcune sostanze, la loro iterazione avesse il valore di una variazione sul tema»¹³. Alla descrizione del fenomeno allego come esempio le due poesie intitolate (con minima oscillazione grafica) *Un fil de acqueta*. La prima, almeno nella cronologia delle stampe, si legge nella citata *Antologia di poesia contemporanea in dialetto veneto*, a p. 24. Il testo è questo:

El talpòn senza pi' voie
l'impignisse el foss de foie.
Un fil de aqueta ciara
la çerca la so strada,
la cata, la ride al sol, 5
la canta che l'ha trovada
co un rumorèt de seda sbregada.

In *Foie de tilio*, e quindi nel primo volume delle «Opere complete», sotto lo stesso titolo compaiono questi versi:

More da la voia de sintir
'n'altra volta, vanti morir,
un fil de acqueta cantarina
drento un fossèt ciaro de sol
fra quatro foie de talpòn 5
cascade vanti de l'inverno
pian, guaive, co 'l ventesèl
che fa le àe del scrinzèt¹⁴.

¹² Nota ai testi, in ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., p. LIX.

¹³ ANTONIO DANIELE, *Introduzione a ROMANO PASCUTTO, Nostro tempo contato e altre poesie edite e inedite*, cit., p. XL.

¹⁴ ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., p. 375.

La prima redazione è di sette versi medi, con una pausa forte che stacca il periodo dei due versi iniziali da quello che occupa i cinque successivi. Sono ottonari i vv. 1-2 e 5-6, settenari i vv. 3-4, di dieci sillabe (di 4^a e 6^a) il verso conclusivo; oppure – e forse meglio – si può parlare di una libera aggregazione di versi accentuali, con due e tre tempi forti, rispettivamente ai vv. 1, 4, 6 e 2, 3, 5, 7. Le rime tendono alla saturazione del testo: rimano i due versi di apertura e poi i vv. 4, 6 e 7, con la cui terminazione assuona il v. 3 (ARA : ADA), così da lasciare irrelato il solo v. 5. Nella seconda redazione, che ha un verso in più e contiene un solo periodo, la versificazione si assesta sulle nove sillabe dei vv. 2-7, preceduti da un verso di dieci sillabe e seguiti da uno di otto (ricordo che Daniele ha individuato nel novenario la misura di riferimento nella prima lassa della *Storia de Nane*)¹⁵; i due versi liminari si assimilano però alla serie centrale nella scansione per tempi forti, che qui sono sempre tre¹⁶. Una sola rima, ai primi due versi (come nella prima redazione), cui si aggiungono le assonanze *sol* 4 : *talpòn* 5 e *ventesèl* 7 : *scrinzèt* 8. I cambiamenti sostanziali riguardano però altro. Il primo tocca l'atteggiamento linguistico: descrittivo-oggettivo nella prima redazione, dove i soggetti delle due proposizioni sono *el talpòn* e *un fil de aqueta ciara*; rievocativo-soggettivo nella seconda, che introduce l'*io* come soggetto grammaticale della proposizione principale. Ma si noti anche come venga invertita la successione temporale. La prima redazione apre con una scena autunnale (il pioppo riempie il fosso di foglie) e vi appone una scena primaverile (un filo d'acqua si fa strada poco a poco attraverso le foglie marcite, finirà col portarle via). La seconda porta subito alla mente dell'*io* rievocante l'immagine primaverile, e da lì passa a quella autunnale. L'immagine delle foglie che il battito d'ali dello scricciolo basta a staccare dal ramo risulta infine quella fondamentale, e getta un'ombra a ritroso sul quel *more* iniziale, costringendoci a leggere il verbo oltre il significato fraseologico, nel suo significato proprio, biologico. Anche se non conoscessimo la collocazione cronologica delle due redazioni, la curva prima comica e poi tragica dello sguardo mentale, con la prospezione che si muta in retrospezione, basterebbe a suggerire l'appartenenza della prima redazione a una fase euforica della vita, la seconda a una fase disforica.

2. Con questa seconda redazione di *Un fil de aqueta*, ascrivibile in pieno a quel *sentimento dell'autunno* che è una delle insistenze tematiche dell'ultimo Pascutto, veniamo nei pressi di *Drio al sol*. Ho detto sopra di uno sviluppo del tema non esemplare. Converrà allora accostarvi una poesia in cui questa esem-

¹⁵ ANTONIO DANIELE, *Introduzione* a ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., p. xvi.

¹⁶ Leggo su tre tempi «'n'altra vòlta, vanti morìr», «drento un fossèt ciàro de sòl», «cascàde vanti de l'inverno».

plarità sia invece riconoscibile. Scelgo quella che apre *Foie de tilio, El cuor de l'istà*:

Zà i brusa le foie a mucì
e i rami se spoia co sfese
sempre pi' grande, sot
un çiel che se strenze.
Da i campi vien su azuro
un fumèt che l'ha mè odorì,
ma no l'è bel, no l'è bon
parché el cuor de l'istà
co tute le so girlande vive
ne lassa un pugno de çenere¹⁷.

5

10

Esemplarità metrica, intanto. Non siamo lontani dal tipo di versificazione vista nella seconda redazione di *Un fil de acqueta*, salvo che qui l'escursione sillabica tocca le sette sillabe dei vv. 3 e 8. Otto sillabe hanno i vv. 1, 7 e 10, nove i vv. 2 e 6, dieci il v. 9. Prevalgono – anche per la loro distribuzione in apertura e in chiusura – i versi costruiti su tre tempi forti (vv. 1-3, 5, 8-10), intervallati però da versi che hanno un tempo forte in meno (vv. 4 e 7) o in più (v. 6). E poi esemplarità strutturale, perché segue, *El cuor de l'istà*, la traiettoria mentale che presiede alla costruzione della poesia breve pascuttiana. È una traiettoria che nasce dall'impressione sensoriale o memoriale e curva verso l'individuazione di un *vero* dell'ordine morale, esistenziale, a una scoperta che tocca la profondità del mondo interiore o illumina un dato della realtà storica. Perlopiù, il raccordo tra impressione e gnome è dato dall'analogia. Dicevo di una partenza da un dato sensoriale immediato. È così, per esempio in *Setembre*, dove l'idea dell'accorciarsi e dell'inaridirsi della prospettiva vitale ha la sua radice nel soffiare del vento d'agosto sui cocomeri aperti a metà:

El primo vento che vien da i monti
cata le angurie verte par le sagre.
No l'è fredo, ma co 'l cuor spacà
le fa squasi pecà come se noaltri
se fusse cussì scoverti, co tante
piove che po' ne porterà l'autuno
e po' l'inverno co tonfi de neve
come i anni che i ne casca adoss
sempre de manco, sempre pi' fredi¹⁸.

In *Ras-ciotti de ua* è determinante un'insorgenza memoriale, dalla quale viene estratta la gnome vitalistica:

¹⁷ ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., p. 355.

¹⁸ Ivi, p. 53.

Se da putel, co la tera canta
 sot la brosa, no ti sì mai sta
 a ras-cioti de ua, no te sa
 cossa l'è 'na vera aventura.
 Le rece te inçende de fredo,
 el cuor te s-ciopa de caldo.
 Se fate vinti tirèe no te cata
 un ras-ciotin visti de caivo,
 i to oci no conosse maraveie
 che le va pi' in là de le çeie.
 Tera e vide le par squasi morte,
 ma basta un granèt par tirarte,
 farte zigar che la vita no more¹⁹.

In questi casi si ha la formulazione esplicita del *vero* scoperto o conquistato. Altre volte, senza che muti la traiettoria descritta, il dato di partenza è investito della funzione di *tota allegoria*. Così in *'Na tortorèa*:

'Sta roba rosegada sora l'erba
 la gera 'na tortorèa de l'aria,
 'ste pene maciade de sangue
 le gera àe alte come campane,
 la gera verta come 'na vèa
 e la s'ha serà cussì in tera
 fra le zate de un gat rognoso²⁰.

Qui la potenzialità suggestiva dell'immagine può esprimersi pienamente proprio perché niente, nel testo così perfettamente conchiuso, aggetta sul significato allegorico. Diversamente, la versione italiana della poesia "cade" proprio nell'allusione al comparato e fa venir meno la felice costruzione del testo sull'iterazione delle immagini secondo il modulo chiastico *ABABBA*. Ecco *Due ali*:

Erano due ali di tortora
 e ora sull'erba insanguinata
 sono due cose qualsiasi
 rosicchiate da un rapace.
 Atroce ricordo di un volo
 apparentemente intoccabile,
 mite in un mondo feroce²¹.

Perde tenuta anche l'eccezionale testura fonica, per cui i versi veneti darebbero lavoro e soddisfazione ben maggiori di quelli italiani a chi volesse sotto-

¹⁹ Ivi, p. 94.

²⁰ Ivi, p. 399.

²¹ ROMANO PASCUTTO, *Nostro tempo contato e altre poesie editte e inedite*, cit., p. 192. Per le auto-traduzioni di Pascutto cfr. le introduzioni di Daniele a Id., *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie e Nostro tempo contato e altre poesie editte e inedite*, citt., rispettivamente alle pp. XXI-XXII e XXXVI sgg.

porli a un accertamento verbale orelliano; e manca anche l'ancoraggio sensoriale alla realtà esperita tramite la deissi, per cui molto spesso il discorso lirico di Pascutto avviene come in presenza dell'oggetto che l'ha suscitato. «'Sta roba rosegada sora l'erba» è davvero altra cosa da «Erano due ali di tortora» anche per la forza del gesto che ci richiama sulla scena accanto alla voce monologante, qui come in altri luoghi incipitari:

Un barèt de viòe màmoè
l'è vignù a nasser qua
apena fora dal cemento
su la porta de la me casa
(*Le viòe màmoè*);

Co l'è domenega e le sona cussì
missiando el sol co 'l ventesel
'ste campane le ciapa a sberloti
le to mainconie senza farghe mal
(*Campane*);

Gera squasi scuro e sora 'st'acqua
passava i barconi carchi de strame
che i omeni tirava gobi da la riva
come se i se tirasse drio la bara
(*'St'acqua*);

'Ste done che te vede sentade
le consuma oci, dei e schena
parché i foresti a San Marco
posse mirar i merleti buranèi
(*Merleti de Buran*)²².

Indice altrettanto forte di un'attitudine alla scrittura poetica *in praesentia* dell'oggetto-occasione è la frequenza in *incipit* dei verbi della sensorialità. Per esempio:

Alze i oci e vede sora la mureta
tochi de vero, cui de bozze rote
(*I veri su la mureta*)²³;

Stuf de sintìr parlar par gnente
torne qua a scoltarme el merlo
che ciàciara poche paroe contente
(*El merlo*)²⁴;

²² Ivi, rispettivamente alle pp. 27, 58, 66 e 116.

²³ Ivi, p. 84.

²⁴ Ivi, p. 379.

Se te sera i oci e te lassa un fià
 che 'l sol se puse come 'na caressa
 e el vento te sgarùfe lizier i cavèi...
 (*Un momento*)²⁵;

Verzi le sgnare e nasa ben 'sta tera.
 Sot el vassòr la sa da mare che lata...
 (*Nasa 'sta tera*)²⁶.

3. In questo quadro, la prima peculiarità di *Drio al sol* è metrica, e consiste nell'impiego, raro in Pascutto, del settenario²⁷. Si noti che l'ipermetria del v. 5 è apparente, perché la sillaba eccedente è recuperabile – come capita in Pascoli – per anasinafe (o sinalefe intersillabica regressiva)²⁸. Quanto al v. 9, la sua ipometria è regolarizzabile leggendo con diafe: ma vedremo più avanti che è preferibile mantenere la lettura del verso come ipometro, e mettere a frutto questo vuoto sillabico attribuendogli una funzione nel quadro di una lettura complessiva della lirica. Conta però soprattutto una peculiarità nella struttura profonda. Qui non si ha l'abituale tragitto dall'occasione concreta all'astrazione emblematica, ma l'accumulo di situazioni topicamente – ed esibitamente – emblematiche. L'evento, in altre parole, non sviluppa la gnome, ma ne è come intriso. Il che avviene non selezionando, nella realtà sensibile, oggetti *altri* rispetto a quelli che più tipicamente sollecitano in Pascutto l'insorgenza della trasfigurazione poetica, ma contemplando quegli stessi oggetti come pure essenze. Lo si vede bene confrontando i tre momenti di *Drio al sol* con la trattazione delle stesse situazioni nella modalità più consueta, con partenza dalla registrazione o dal ricordo dell'oggetto colto nella sua concretezza. La ricerca di calore con le mani si ritrova in *Cariatidi*:

Gera un inverno come l'è adess,
 gera 'na città granda de mar
 e longo i scaini de un albergo
 diurno che i finiva zò sot tera
 do fie de veci pusadi al muro,
 vestidi de strazzi e de patimento,
 appena qualchidun verzeva la porta
 i slongava tute do le pore man
 par robar sguelte un fià de calor.
 Po' i tossiva e i tornava a spetar.

²⁵ Ivi, p. 372.

²⁶ ROMANO PASCUTTO, *Tempo de brumesteghe*, cit., p. 69.

²⁷ Una versificazione basata su un settenario liberamente variato, paragonabile a quella di *Drio al sol*, si ha in *Foie de tilio*, *'Ste rive* (soprattutto in apertura e in chiusura), *La gazela e Le ombre* (in ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., rispettivamente alle pp. 357, 385, 448, 463).

²⁸ Cfr. ALDO MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 106 e 162-165.

Mai mi ho vist in nissun monumento
cariatidi cussì frugade dal tempo²⁹.

Per lo sguardo o la mano tesa alle rose tardive si veda *Roseta de novembre*:

Par rivàr a 'sta roseta de novembre
ghe vol man che no abie paura de spini.
Cussì l'è le rose: le finisse come nasse,
un fià pi' fiape, co l'istesso cuor
sora le staion: de maio in fasse
vanti de morir le ne spuncia
co un ultimo pinsier de amor³⁰.

Quanto al cadere delle foglie, la scelta è ampia. Ecco *'Na foia seca*:

'Na foia seca me casca su i pie,
no la pesa gnent, la par de oro.
Cufà per torla su, me fa mal
la schena, ma pi' le man vode:
la foia se desfa e me resta
el ricordo de quando la gera verda
come el rimorso dopo el pecà³¹.

Una terza peculiarità riguarda l'uso dei verbi. Qui l'indicativo, modo verbale di cui Pascutto si serve per la registrazione esperienziale e impressiva, lascia il posto all'imperativo "a sé stesso". È questo l'unico caso nell'intero *corpus* dialettale raccolto nel volume di Marsilio; ed è eccezione ben comprensibile, perché all'astrazione degli oggetti fa corrispondere l'introflessione della voce, riflesso dell'introflessione dello sguardo.

Ma è tempo di dare uno sguardo ravvicinato. I nove versi sono divisi dal punto fermo in tre elementi pseudo-strofici di due, tre e quattro versi. Le tre parti sono ottenute per aggregazioni sintattiche attorno al nucleo dato dal primo periodo: proposizione principale costituita da verbo all'imperativo e complemento indiretto nel primo verso, subordinata relativa con pronome *che* soggetto nel secondo. La seconda parte inizia sul modello della prima, con la sola sostituzione del complemento oggetto al complemento indiretto, e aggiunge una coordinata alla proposizione relativa. La terza riprende anch'essa la successione di principale e relativa, ma espande la subordinata prima con il sintagma preposizionale disteso nel terzo verso, quindi con una proposizione participiale. Il marcato parallelismo sintattico è ribadito dai fattori metrici: l'eguale profilo di 1^a e 4^a dei settenari che iniziano la prima e la terza parte e la

²⁹ ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., p. 406.

³⁰ Ivi, p. 359.

³¹ Ivi, p. III.

rima *man* 2 : *pian* 7 che isola, dentro il tetrastico conclusivo, il distico sintatticamente omologo alla prima pseudo-strofa.

L'omologia sintattica accompagna un sottile trapasso tematico. La prima parte dice infatti il tentativo di trattenere l'oggetto nel suo destino di evanescenza; la seconda esprime piuttosto la contemplazione dell'oggetto evanescente, in un atteggiamento che si è fatto, da movimento attivo, volontaristico, pura ricezione. L'evanescenza dell'oggetto è colta qui nella considerazione dell'intero ciclo vitale, rappresentato meravigliosamente nel suo insieme dalla rima imperfetta *fadiga* : *sbasida*, che unisce sotto l'ombra della sofferenza l'inizio e la fine (non senza memoria di Leopardi: «Nasce l'uomo a fatica» ecc.). La terza parte rovescia la prospettiva. Ad essere messo a fuoco dapprima non è il tratto terminale del processo di evanescenza, ma il suo avvio: non *«scolta l'ultima foia» ma «scolta la prima foia». La curva tragica dell'esistenza è descritta come il tempo che intercorre tra questa *prima foglia* e l'essere infine *spogliato*. Ma i due momenti, cronologicamente distinti, sono stretti in un punto dalla sintassi – che affida l'idea della compiuta spoliazione al participio passato *spoià* (alla lettera, la prima foglia si stacca da una pianta-uomo già spoglia) – e dalla rima, che ancora produce la sovrapposizione e l'identificazione degli opposti. Così, la massima dilatazione pseudo-strofica e sintattica viene negata dalla straordinaria contrazione operata, nell'ultimo verso, dal verbo e dal rinvio della rima; e il tempo che illusoriamente pareva estendersi è riportato alla misura effimera dell'istante.

La puntualità è in effetti ciò che caratterizza il terzo degli imperativi allineati in apertura delle tre parti, laddove i primi due invitavano ad azioni distese nel tempo. Insieme, il terzo imperativo dice di uno sguardo che si è fatto introspectivo: mentre le prime due azioni erano rivolte fuori dall'*io*, la natura metaforica del nesso tra l'*ascolto* e la *caduta della foglia* è segno di una conversione all'ascoltazione di ciò che si muove nel mondo interiore. Così, è implicito fin dal v. 6 quello scarto analogico che il v. 8 si incaricherà di esplicitare, con movenza sintattica non meno retoricamente convenzionale della serie *tramonto* | *ultima rosa* | *foglia che cade*. Penso ad *An eine Rose* di Hölderlin, per esempio, dove si legge: «Rösgen, unser Schmuck veraltet, | Sturm entblättert dich und mich» («Invecchia il nostro splendore, rosellina, | La tempesta sfoglia te e me»)³². Al contempo, la terza parte rovescia la direzione elocutiva delle prime due anche in un altro senso. Quando l'*io* enuncia l'imperativo *scolta* si riferisce a un tempo anteriore a quello implicito in *còreghe* e *varda*: pensa infatti al momento culminante della maturità che egli, vecchio, si è già lasciato alle spalle. Non è dunque a sé stesso che egli si rivolge con l'invito ad ascoltare lo staccarsi della prima foglia, ma a chi a quel culmine ancora non è giunto.

³² FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2001, p. III.

Ma come capteremo, dentro di noi, lo staccarsi di quella prima foglia che segna l'inizio del tempo ultimo? Quello che ci disponiamo ad attendere è un'increspatura quasi inavvertibile, una discontinuità sottile e tuttavia fondamentale, la piccola vertigine che ci provoca la sillaba mancante nel verso in chiusa di una poesia di settenari.

Non c'è più che questa ipometria a farsi indizio, qui, dell'appartenenza del nostro *Lied* alla tradizione del Novecento. In un noto intervento del '72 Bandini parlava dei dialetti come di «uno strumento di resistenza a una poesia che l'italiano non sopporterebbe nell'attuale momento storico, basata su una concezione totale dell'uomo, su un'immagine dell'uomo legata ai sentimenti perenni che l'oggi minaccia e mette in crisi»; come dell'«unico strumento adatto ad esprimere, senza necessarie ironie e senza lacerazioni della grammatica, i temi costanti della natura e dell'uomo»³³. *Tempo de brumesteghe* era uscito l'anno prima, e mi pare che *Drio al sol* sia un buon esempio della situazione descritta da Bandini, laddove il Pascutto italiano è costretto a tentare un aggiornamento della propria lingua poetica sui modi della poesia contemporanea: ad assumere intempestivamente tratti dell'ermetismo, a far posto a tessere lessicali dai piani bassi della lingua. Ma non solo tra i dialettali conteremo i suoi compagni di strada: c'è tra loro anche un poeta in lingua, Diego Valeri, la cui scrittura affonda le radici nel simbolismo europeo, per raggiungere a ritroso la grande lirica romantica, gli amati Goethe, Hölderlin, Heine, Mörike. Questo, da Hesse, il suo *Settembre*:

Triste il giardino: fresca
scende ai fiori la pioggia.
Silenziosa trema
l'estate, declinando alla sua fine.

Gocciano foglie d'oro
giù dalla grande acacia.
Ride attonita e smorta
l'estate dentro il suo morente sogno;

S'attarda fra le rose,
pensando alla sua pace;
lentamente socchiude
i grandi occhi pesanti di stanchezza³⁴.

³³ FERNANDO BANDINI, *Osservazioni sull'ultima poesia dialettale*, in «Ulisse», XI, 1972, 71 (*Poesia e non poesia*), pp. 127-135; poi, senza titolo (come secondo testo della sezione *La poesia dialettale*), nell'opera collettiva *Novecento. I Contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1979-1989, 11 voll., X, pp. 9154-9161, da cui si cita (pp. 9158 e 9160).

³⁴ DIEGO VALERI, *Lirici tedeschi*, Milano, Mondadori, 1959, 1964³, pp. 244-247.

È dunque in Valeri che Pascutto trovava l'esempio di una poesia che può parlarci «senza necessarie ironie e senza lacerazioni della grammatica» del “sentimento dell'autunno”, evocando rose tardive, soli al tramonto, alberi che si spogliano; e ciò ancora ben dentro gli anni Settanta, se si chiude così, con un *Lied* di dieci settenari, il suo libro estremo:

I giorni, i mesi, gli anni,
dove mai sono andati?
Questo piccolo vento
che trema alla mia porta,
uno a uno, in silenzio,
se li è portati via.
Questo piccolo vento
foglia a foglia mi spoglia
dell'ultimo mio verde
già spento. E così sia³⁵.

Così, avvicinate le due poesie, non è troppo difficile immaginare che *Drio al sol* sia una traduzione da un originale inedito di Valeri, *I giorni, i mesi, gli anni* un'imitazione dal dialetto di Pascutto³⁶, o entrambe imitazioni da un remoto e dimenticato *Liederbuch*.

³⁵ ID., *Calle del vento*, Milano, Mondadori, 1975, p. 67 [la poesia si legge ora anche in ID., *Il mio nome sul vento. Poesie 1908-1976*, a cura di Carlo Londero, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2022, p. 210].

³⁶ Si ricordi che, di Pascutto, Valeri «traduce in francese, per il mensile belga “Cahier du Nord”, a varie riprese diverse poesie»: ANTONIO DANIELE, *Notizia bio-bibliografica* in ROMANO PASCUTTO, *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, cit., p. LII. Altri cenni sui rapporti tra Pascutto e Valeri si leggono nelle due citate introduzioni di Daniele, rispettivamente alle pp. XLVI e XXX.

8. Due fonti russe in *Catabasi* di Dal Fabbro*

Due scelte peculiari nella versificazione di testi dell'ultima raccolta edita di Dal Fabbro¹ sembrano discendere (in gradi diversi di evidenza) da istituti metrici russi. Ne tratterò nelle note che seguono, raccolte a margine di un lavoro sul percorso stilistico complessivo del poeta².

1. Della «persistenza novecentesca»³ del novenario *Catabasi* offre un rilevante

* Con titolo *Due fonti russe per la metrica di Beniamino Dal Fabbro*, già in «Russica Romana», XVII, 2010, pp. 141-155.

¹ BENIAMINO DAL FABBRO, *Catabasi, Acaphisti di Jeronimo, Cantata rossa, Cymbalum mundi*, Milano, Feltrinelli, 1969 [da cui si cita. Del libro è ora disponibile una nuova edizione: ID., *Catabasi, Acaphisti di Jeronimo, Cantata rossa, Cymbalum mundi, con alcune lettere inedite su «Catabasi»*, cura e postfazione [di] Pasquale Di Palmo, Milano, MC, 2022].

² [Cfr. il mio *Beniamino Dal Fabbro scrittore in versi*, nell'opera collettiva *Beniamino Dal Fabbro, scrittore*, Atti della giornata di studi, Belluno, 29 ottobre 2010, a cura di Rodolfo Zucco, Firenze, Olschki, 2011, pp. 79-105.]

³ GUIDO CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, cit., p. 86. Trascivo qui, perché mi pare ancora la premessa necessaria a ogni indagine sul novenario, il primo capoverso del saggio (alle pp. 75-76): «Stando ai dati offerti dai trattati e dai sussidi metricologici a disposizione, le vicende del novenario appaiono contrassegnate da larghi vuoti e zone opache, rispetto a cui tanto più risaltano, come per contrasto, i due episodi di rilievo posti agli estremi dell'arco cronologico interessato, ossia il giudizio negativo di Dante e la intensa valorizzazione condotta dal Pascoli. Ripercorsa meno indirettamente, la storia del novenario conferma, nel complesso, il suo carattere rado e discontinuo. Ma la circostanza nulla toglie all'intrinseca rilevanza di un caso decisamente *sui generis* entro la tipologia – anche teorica – del verso italiano. Un insolito margine di problematicità è infatti puntualmente connesso alle comparse del novenario tanto in sede trattatistica che in sede di produzione reale (dove – non a caso – l'indagine deve spingersi ripetutamente nel settore dei testi extravaganti); colpiscono inoltre le varie implicazioni del verso con altre misure stichiche, siano esse italiane (il decasillabo, l'ottonario e il senario, coi quali il novenario tende a istituire effetti di contrasto e/o di eco, indotto dalla sua stessa lunghezza) o straniere (l'*octosyllabe* e il *vierfüssiger Jambus*, che hanno talora agito da modelli analogici); ulteriore titolo d'interesse, infine, risiede nel fatto che il verso si iscrive nel ristretto novero degli istituti metrici ancora attivi, in vario grado, nella poesia pienamente novecentesca (come riscontrabile – fra l'altro – sulla stessa produzione dell'autore [Franco Fortini] cui si offre la presente miscel-

episodio nella sequenza *Acaphisti di Jeronimo*⁴. Spiega l'autore nelle *Note*: «Gli Acaphisti erano versetti di meditazione assai coltivati negli antichi monasteri slavi, e richiedevano una perfezione formale non inferiore alla concentrazione mistica. Attribuiti a un monaco, Jeronimo, di cui ho trovato il nome in Cecof, questi nove, ciascuno di nove novenari, intendono esemplare la trascrizione immaginaria d'una tale poesia a pannelli, più lirica che rituale»⁵. Il numero degli elementi che compongono la sequenza intende probabilmente alludere ai nove testi lirici «dai libri più antichi della Bibbia a cominciare dalla canzone per il passaggio del Mar Rosso (*Es.* 15)» che nella liturgia greca formavano il «canone»⁶. Di qui, al livello strutturale inferiore, la scelta della strofa di nove versi, e infine quella delle nove sillabe metriche che – in astratto – danno corpo ai singoli versi: dove il trasparente disegno numerologico a base ternaria arriva a coniugarsi – come vedremo – con un dato culturale di altra natura⁷. La sequenza, datata in calce «1965», rinvia alla fonte čechoviana nell'epigrafe da *Nella santa notte*: «у него был дар акафисты писать...» 'aveva il dono di comporre acatisti' (*acatisto*, infatti, è la traduzione corrente del greco *ακάθιστος*)⁸. È una notevole prova di *Rollengedicht*, che trascrivo apponendo la numerazione dei versi:

lanea» (ho illustrato uno dei casi di impiego novecentesco del verso cui Capovilla fa cenno – quello di Biagio Marin – in RODOLFO ZUCCO, *Paradigmi metrici mariniani*, in «Stilistica e metrica italiana», 8 (2008), pp. 253-286 [ora entro il volume presente], a prosecuzione di REMO FACCANI, *Biagio Marin nel novenario giambico*, cit.). Cfr. ora, sul novenario nella poesia contemporanea, PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, *ad indicem*.

⁴ BENIAMINO DAL FABBRO, *Catabasi*, cit., pp. 31-41.

⁵ Ivi, p. 109.

⁶ Cfr. MICHAEL GASPAROV, *Storia del verso europeo* [edizione italiana a cura di Stefano Garzonio] (*Očerki istorii evropejskovo sticha*, Moskva, Nauka, 1989), Bologna, il Mulino, 1993, p. 152.

⁷ Secondo la corrispondenza numerica tra sillabe del verso e versi della strofa compagina i suoi *Novenari* anche Remo Fasani: cfr. REMO FASANI, *Novenari*, in «Poesia», xv, 167, dicembre 2002, pp. 69-71, e Id., *Der reine Blick auf die Dinge / Il puro sguardo sulle cose. Gedichte italienisch und deutsch*, ausgewählt und übersetzt von Christoph Ferber, mit einem Nachwort von Georges Güntert, Zürich, Limmat, 2006, pp. 125-165 [e vd. ora la sezione *Novenari* in Id., *Le poesie 1941-2011*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 377-412].

⁸ Autore degli acatisti nel racconto di Čechov non è il monaco Ieronim ma il suo confratello appena deceduto Nikolaj; della sua attività compositiva Ieronim, traghettatore sulla Goltva, riferisce al personaggio nella cui prima persona si svolge la narrazione. Cito da ANTON ČECHOV, *Nella notte santa, Tutti i racconti*, introduzione e traduzione di Alfredo Polledro, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1975-1976, 12 voll., v: *La steppa*, pp. 40-51: 43 sgg. (dove la traduzione reca non *acatisti* ma *laudi*): «– E che luminosa intelligenza, signoria! – disse con voce di canto. – Che armoniosa e dolce favella! Proprio come tra un momento canteranno a mattutino: “Oh, amato! oh, la dolcissima tua voce!”. Oltre tutte le altre qualità umane, egli aveva anche un dono inconsueto! / – Che dono? – domandai. / Il monaco mi squadrò e, come si fosse convinto che mi si potevano confidar dei segreti, si mise a ridere allegramente. / – Aveva il dono di scrivere le laudi... – disse egli. – Un portento, signore, è tutto detto! Resterete stupito, se vi spiegherò la cosa! Il nostro padre archimandrita è di Mosca, il padre vicario ha finito gli studi all'accademia di Kasàn, ci sono da noi anche degli assennati ieromonaci e degli eremiti, ma, vedi un po', di grazia, non ce n'è neppur uno che le sappia scrivere, invece Nikolaj, un semplice monaco, un ierodiacono, non aveva studiato in nessun posto ed era perfino di poca apparenza, ma le scriveva! Un portento! Un vero portento! / Ieronim batté le mani e, dimenticatosi affatto del canapo, continuò con foga: / – Il padre vicario ha difficoltà a com-

I.

1. Scende sull'orto d'ore il volo
2. dell'angelo smarrito, il gelido
3. serto della rugiada; all'alba
4. dalla verde cupola geme
5. nell'aria celeste il sonaglio
6. mattutino di Bog, sbiadisce
7. il cero sulle icone d'oro
8. del Beato di Novgorod. Il giorno
9. avvampa come un nuovo inno.

II.

1. Cola di creta e lapislazzuli
2. il fiume che arse la vigilia
3. di Pasqua in botti di catrame,
4. roghi nel buio erranti quali
5. noi poveri agnelli di fede
6. per la foresta dell'autunno
7. cogliendo il ginepro che odora
8. al tempio, nel grigio crepuscolo,
9. dei fiumi per l'Archimandrita.

III.

1. È tepido il marmo che tocco
2. con la fronte rechina al suolo
3. presso l'altare; densa preme
4. la neve alle muraglie, il fiato
5. crea le rotonde nuvolette
6. che nelle miniature ai Santi
7. fanno corona: mi riscaldo
8. coi grani del rosario, a un merlo
9. dò i resti del mio nero pane.

IV.

1. Scorreva il vento come il Tartaro
2. quando le messi incendia e un varco
3. s'apre ai cavalli; dai suoi urli
4. di belva fu troncato il salmo
5. notturno e in vortici di lumi
6. tremuli, d'ante smosse, di polvere
7. tolta ai rubini e agli smeraldi
8. s'era un vascello in cui da sola
9. suonava a morto la campana.

V.

- I. Le rose in fiore dai recinti

porre le prediche; quando scriveva la storia del monastero, metteva in croce tutta la frateria, e una decina di volte andò in città, invece Nikolài scriveva le laudi! Le laudi! È ben altra cosa che una predica, o una storia!», ecc.

2. d'orto traboccano sui lini
3. d'altare sangue e latte, e in ombra
4. a chi s'umilia sguardi e amore
5. rubano a vespro; rossa in cella
6. ne ho una che al mattino splende,
7. si restringe al meriggio e la sera
8. sfoglia petali nelle cave
9. occhiaie d'un teschio d'avorio.

VI.

1. Mi parve il sole la pupilla
2. di Bog su me fissa dal golfo
3. del cielo, immenso occhio celeste;
4. n'ebbi la vita arsa nelle chiuse
5. vene, dal cuore alle midolle
6. saliva un incendio d'amore
7. e le mie ossa erano i freschi
8. candidi tronchi di betulla
9. tra i quali a sera vibra il vento.

VII.

1. Sia Bog con voi, peregrinanti
2. sotto gli arcobaleni e gli astri
3. di riva in riva o miei fratelli
4. d'amore e di noia: la luna
5. vi guarda dormenti nell'angolo
6. misterioso delle icone,
7. sulla schiena vi pesa il sole
8. con mani di fuoco, la pioggia
9. vi mormora i neumi di Bog.

VIII.

1. Di un'altra primavera il verde
2. non mi rinnova, è sazio il cuore
3. d'incensi e d'orazioni, il prato
4. dei miei primi anni è inaridito;
5. ho reso, a nutrirla di fiamma,
6. l'anima mia un deserto dove
7. non più che cespugli di spini
8. affiorano, e rivi e sentieri,
9. tutto che fu, la rena eguaglia.

IX.

1. Sopra i corvi e le rondini il nibbio
2. stando alto e solo non vedeva
3. la rosea tortora sul tetto
4. né la sua ombra cinerina;
5. anch'io come lei mi nascondo
6. nel grigio degli anni e dei giorni,
7. anch'io temo il nibbio e la notte

8. il vento la notte il silenzio
9. la voce che tuona il mio nome.

Il termine *novenario* con cui Dal Fabbro designa il verso impiegato nella sequenza si riferisce alla mera lunghezza sillabica dei segmenti versali (con le eccezioni che si vedranno), non al tipo accentuale dominante nella tradizione italiana, di 2^a5^a. Riprendendo la tipologia proposta da Dal Bianco⁹, si verifica infatti come *tutti* i tipi accentuali – sia pure in misura assai diversa – siano rappresentati¹⁰:

I) *Novenari con andamento tendenzialmente giambico*, con i relativi sotto-tipi:

- I.1 (2^a, 4^a, 6^a): I.9 (con dialefe: «avvampa come un nuovo inno»), IV.1, V.3, V.4, VI.9;
I.2 (1^a, 4^a, 6^a): I.1, II.4, III.3, IV.2, IV.8, V.5, VIII.6, VIII.9;
I.3 (2^a, 6^a): I.2, I.7, III.4, III.8, III.9¹¹, IV.4, V.6, VIII.1, VIII.3;
I.4 (4^a, 6^a): VIII.2;
I.5 (2^a, 4^a): II.2, II.3, IV.5, IV.9, V.1, VI.1, VII.1, VII.3¹², VIII.4¹³, IX.3 (con *rosea* bisillabo);
I.6 (1^a, 4^a): II.1, III.5, III.7, IV.3, IV.7, V.2, VI.5, VI.8;
I.7 (4^a): II.6, IX.4¹⁴.

Due le variazioni date dalla presenza di *ictus* soprannumerari¹⁵: IX.2 («stando alto e solo non vedeva»), di 1^a2^a4^a (variazione del sottotipo I.5), e VI.7 («e le mie ossa erano i freschi»), di 4^a5^a (variazione del sottotipo I.7).

II) *Novenari di 2^a e 5^a*: I.5, II.7, II.8, III.1, V.9, VI.6, VII.4, VII.5, VII.8, VII.9, VIII.5, VIII.7, VIII.8, IX.5, IX.6, IX.8, IX.9. Quattro le variazioni per *ictus* soprannumerari: II.5 («noi poveri agnelli di fede»), di 1^a, 2^a e 5^a, IX.7 («anch'io temo il nibbio e la notte»), di 2^a, 3^a e 5^a, VI.2-3 («di Bog su me fissa dal golfo | del cielo, immenso occhio celeste»), entrambi di 2^a, 4^a, 5^a.

III) *Novenari di 3^a e 5^a*: il solo I.4.

IV) *Novenari di 3^a e 6^a*: I.6, III.2, VII.7 e – del sottotipo di 1^a e 3^a – V.8¹⁶.

V) *Novenari con ictus distanziati*, o “aritmici”: di 1^a e 6^a: I.3, VII.2; di 2^a: II.9; di 6^a: III.6.

⁹ Cfr. STEFANO DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., pp. 39-40.

¹⁰ Avverto che la scansione recepisce sempre i criteri esposti in MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, cit. (che richiamerò solo occasionalmente).

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 120 e 42.

¹² Cfr. *ivi*, p. 42.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 43.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 67.

¹⁵ Cfr., per il concetto di *ictus soprannumerario*, PIER MARCO BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973, pp. 85-86, e STEFANO DAL BIANCO, *L'endecasillabo del «Furioso»*, Pisa, Pacini, 2007, pp. 17-19.

¹⁶ Attribuisco quest'ultimo verso al tipo IV anziché al V perché la «sillaba tonica potenziale» (cfr. MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, cit., p. 29) è quella di *della*, in sesta posizione.

In un esiguo ma significativo gruppo di versi il numero delle sillabe è crescente. È endecasillabo 1.8 («del Beato di Novgorod. Il giorno»); e come endecasillabo tenderei a leggere, con dialefe, VI.4 (di 1^a, 4^a, 6^a: «n'ebbi la vita' arsa nelle chiuse»). Hanno dieci sillabe IV.6 (di 1^a, 4^a, 6^a: «tremuli, d'ante smosse, di polvere»), IX.1 (di 1^a, 3^a, 6^a: «Sopra i corvi e le rondini il nibbio»), V.7 (di 3^a e 6^a: «si restringe al meriggio e la sera»). Va invece discusso il solo caso di verso interpretabile come misura calante: VII.6, «misterioso delle icone». La lettura pentasillabica di *misterioso* porterebbe all'inclusione nel sottotipo I.7 (di sola 4^a); ma mi sembra preferibile, in questo co-testo che ammette trasparentemente le misure crescenti, quella come ottonario di 3^a.

Due osservazioni. La prima sul rapporto con il modello dichiarato. L'acatisto ha agito indubbiamente nel suggerimento di alcune modalità stilistiche: la *brevitas*, innanzitutto, e poi l'elezione di lessico e forme sintattiche di ascendenza letteraria (con ripresa, in qualche caso, di stilemi direttamente riconducibili alla formazione ermetico-classicistica del poeta). Nel racconto di Čechov, dopo la descrizione da parte di Ieronim di alcune caratteristiche di ordine tematico e strutturale, Dal Fabbro trovava infatti indicazioni di carattere precisamente stilistico:

Certo, non si può fare a meno di uniformarsi a ciò, ma la cosa principale non sta nella vita [del santo per il quale si scrive], non sta nella conformità al resto, ma nella bellezza e dolcezza. Occorre che tutto sia armonioso, breve e preciso. Bisogna che in ogni versetto ci sia morbidezza, affettuosità e tenerezza, che non ci sia nemmeno una parola rozza, dura o non adatta. Così bisogna scrivere perché il pregante si allieti nel cuore e pianga e nella mente rabbrivisca e tremi. Nella laude della Vergine ci son le parole: «Gioisci, altamente inaccessibile agli umani pensieri; gioisci, profondamente invisibile anche agli occhi degli angeli!». In un altro passo della stessa laude è detto: «Gioisci, albero luminosamente fecondo, del quale si cibano i fedeli; gioisci, albero beneficamente fronzuto, dal quale molti son riparati!»¹⁷.

Metricamente, però, l'acatisto – forma celebrativa del *contacio* – è, con Gasparov,

una lunga canzone strofica, le cui strofe (*ikos*) sono composte da versi di diversa lunghezza sillabica, ma sempre nello stesso ordine. Poiché tutte le strofe si eseguono su un'unica melodia, si manifesta la tendenza in tutti i versi analoghi a disporre gli accenti e i limiti di parola in modo analogo; le rime non sono obbligatorie, ma in forza del parallelismo spesso compaiono spontaneamente. Tutte le strofe terminano con un *refrain*. Le strofe sono anticipate da un breve *proemio* (il *cuculio*) su un motivo autonomo¹⁸.

¹⁷ ANTON ČECHOV, *Nella notte santa*, cit., p. 45.

¹⁸ MICHAEL GASPAROV, *Storia del verso europeo*, cit., p. 153. Segue la descrizione degli acatisti (da confrontarsi con il passo čechoviano appena citato): «Particolare fortuna ottennero i contaci celebrativi chiamati *acatisti* (canti da cantarsi in piedi): qui in ogni strofa la prima parte ha un contenuto libero, mentre la seconda è fissa: il giubilo, una serie di acclamazioni "gioisci", con un'invocazione perifrastica in ognuna di esse».

I novenari di Dal Fabbro non hanno alcun rapporto con questi tratti formali (carattere sillabico delle stringhe versali e loro peculiare aggregazione strofica). Nondimeno, è pur sempre nella letteratura russa che andrà individuato il loro modello metrico: basti osservare, nella distribuzione tipologica dei 75 versi, il carattere dominante del tipo giambico (I). Le due tabelle che seguono riassumono la situazione complessiva e quella interna al gruppo numericamente maggioritario, entro il quale viene praticata una notevole variazione di sottotipi accentuali:

Novenari

I: giambici		II: 2 ^a , 5 ^a		III: 3 ^a , 5 ^a		IV: 3 ^a , 6 ^a		V: ictus dist.		Tot.	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
45	60	21	28	1	1,3	4	5,3	4	5,3	75	100

Novenari giambici (I)

I.1: 2 ^a , 4 ^a , 6 ^a		I.2: 1 ^a , 4 ^a , 6 ^a		I.3: 2 ^a , 6 ^a		I.4: 4 ^a , 6 ^a		I.5: 2 ^a , 4 ^a		I.6: 1 ^a , 4 ^a		I.7: 4 ^a		Tot.	
n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
5	11,1	8	17,7	9	20	1	2,2	11	24,4	8	17,7	3	6,6	45	100

L'egemonia del tipo giambico fa sì che siano eminentemente i suoi sottotipi a presentarsi in sequenza: II.1-4, III.3-5, III.7-9¹⁹, V.1-6, VI.7-9, VIII.1-4, IV.2-4. Inoltre, ai sottotipi del tipo I l'autore sembra volgersi di preferenza nella scelta dei versi in *incipit* (sola eccezione III) e – meno sistematicamente – in *explicit* (chiudono su altri tipi II, V, VII, IX)²⁰. Così, quasi interamente dei sottotipi del tipo I arriva a comporsi il testo IV, dove l'unica presenza all'odia è quella del v. 6, crescente: una discontinuità facilmente sanabile se si considera come il verso sia immediatamente riportabile al tipo I.2, del quale non fa che espandere di una sillaba lo spazio atono tra i due ultimi *ictus*²¹. Ciò porta, giusta l'affermazione di Capovilla sulle «varie implicazioni del verso con altre misure stichiche, siano esse italiane [...] o straniere»²², a un'interpretazione di questi novenari nella loro rispondenza al progetto costruttivo di un equivalente italiano della tetrapodia giambica russa, anche in ragione delle letture che al tempo della scrittura degli *Acaphisti di Jeronimo* Dal Fabbro andava facendo – già da una decina d'anni, ormai – dei classici russi in lingua originale.

¹⁹ Si noti che il verso interposto, del tipo V (ad *ictus* distanziati), ha accento di 6^a, ed è dunque del tutto compatibile con il modello giambico.

²⁰ Il primo dei quali chiude tuttavia su un novenario di 2^a, del tipo V ma con *ictus* compatibili con il tipo I.

²¹ Questa la composizione analitica: I.1, I.2, I.6, I.3, I.5, *verso crescente*, I.6, I.2, I.5.

²² GUIDO CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, cit., p. 74. Cfr. in particolare, per il rapporto tra i novenari di Biagio Marin e il *vierfüssiger Jambus*, REMO FACCANI, *Biagio Marin nel novenario giambico*, cit.

Dal Fabbro non conosce ancora il russo quando, nel novembre del 1953, compie il primo dei suoi due viaggi nell'Unione Sovietica²³; ma nel 1959, nella terza sezione de *Gli orologi del Cremlino*²⁴, compare un'imitazione da Anna Achmatova – *Primavera d'autunno a Pietroburgo* – che è condotta direttamente sul testo originale²⁵. È quanto si apprende dalle *Note* alla seconda edizione de *La sera armoniosa*, dove la poesia è ripresa insieme ad altre prove di traduzione da poeti russi²⁶. Ora, mentre le due traduzioni da Esenin già presenti nella prima edizione del quaderno risultano ricavate dal francese e da una precedente versione italiana²⁷, i tre testi nuovi – due frammenti da Puškin e appunto la versione dalla Achmatova – sono tradotti senza mediazione linguistica²⁸. È nell'ambito di questa attività traduttoria e saggistica²⁹ che dev'essere sorta in Dal Fabbro l'idea di un'imitazione italiana della tetrapodia giambica da impiegarsi nel laboratorio del poeta in proprio. Importante l'atteggiamento contaminatorio: per cui al novenario giambico – «il verso che teoricamente s'installa alla perfezione nello schema del più glorioso dei metri "classici" russi»³⁰ – si accompagna come presenza minoritaria ma sensibile il novenario

²³ Cfr. BENIAMINO DAL FABBRO, *Taccuino di Russia*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955, e ID., *Un autunno in Russia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1967 (si veda anche MATILDE BIONDI, *Beniamino Dal Fabbro, uno scrittore "in bilico" tra letteratura e musica*, in «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», LXXXI, 342, 2010, pp. 5-21: 11-14). Un resoconto del secondo viaggio, dell'ottobre 1971, proposto inutilmente a Vittorio Sereni per la pubblicazione presso Mondadori, è inedito (cfr. ivi, p. 21, e MATILDE BIONDI, *Lettere a Beniamino Dal Fabbro (1937-1989). Edizione e commento*, Tesi di dottorato di ricerca in Italianistica (coordinatore prof. Gino Tellini; tutor prof.ssa Anna Nozzoli), ciclo XX, Università degli Studi di Firenze, 2008, p. 602).

²⁴ Il libro prende titolo dalla sequenza omonima (BENIAMINO DAL FABBRO, *Gli orologi del Cremlino*, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 63-71), le cui sette poesie rievocano episodi e ambienti del viaggio del '53. Si veda anche, nella stessa terza sezione, il dittico formato da *Ókolo jòlki* e *La seconda jòlka* (alle pp. 81-82).

²⁵ Ivi, p. 87.

²⁶ BENIAMINO DAL FABBRO, *La sera armoniosa*, Milano, Rizzoli, 1966, pp. 182-183; cfr. p. 189: «"Primavera d'autunno a Pietroburgo": titolo dato alla traduzione dal testo russo d'una poesia senza titolo, che appartiene alla raccolta: "Il salice"».

²⁷ ID., *La sera armoniosa e altre poesie tradotte*, Milano, Rosa e Ballo, 1944, pp. 97-100, poi in ID., *La sera armoniosa*, Milano, Rizzoli, 1966, pp. 180-182; cfr. ivi, p. 189: «ESSENIN / "Lettera alla madre": da una traduzione francese d'ignoto. // "Mai come oggi": titolo dato a un frammento elaborato sopra una traduzione italiana d'ignoto».

²⁸ Cfr. ID., *La sera armoniosa*, cit., pp. 178-179; cfr. p. 189: «PUSCKIN / "Il Requiem di Mozart": titolo dato ai versi 8-24 e 27-31 della scena seconda della piccola tragedia "Mozart e Salieri". Parla lo stesso Mozart. // "Insonnia di Mazepa": titolo dato ai versi 285-299 del canto secondo del poema "Poltava". Ambedue le traduzioni, dal testo russo».

²⁹ Matilde Biondi dà notizia che «secondo un'annotazione autografa stesa dallo scrittore nel 1989 e conservata nel copialettere» tra le opere inedite Dal Fabbro lasciò «i saggi di "letter.[atura] sovietica e russa" riuniti sotto il titolo *I Fratelli di Serapione*» (MATILDE BIONDI, *Beniamino Dal Fabbro, uno scrittore "in bilico" tra letteratura e musica*, cit., p. 21).

³⁰ REMO FACCANI, *Meiri a confronto nelle traduzioni dal russo*, nell'opera collettiva *Teoria e prassi della traduzione*, Atti del Convegno di Udine, 29-30 maggio 2007, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2009, pp. 153-162: 155. Il passo citato continua così: «D'altronde, nella letteratura italiana il novenario giambico ha una sua tradizione esile ma tenace e prestigiosa, dal duecentesco *Detto della bona zilosia* all'ultimo Fortini: "Per quanto cerchi di dividere | con voi dal vero le parole, || la fede opaca di che vivo | è solo mia. La tento ancora, || e l'occhio guizza, la saliva | brilla sull'or-

più caratteristico della tradizione ricevente, quello del tipo II. Esso conta tre elementi in II (vv. 5, 7-8), in VI (vv. 2-3, 6) e in VIII (vv. 5, 7-8), quattro in VII (vv. 4-5, 8-9), cinque versi in sequenza nella chiusa di IX, e presenze isolate ma strutturalmente significative in III (*incipit*) e V (*explicit*). Ma è necessario anche sottolineare il carattere anisosillabico del verso: carattere che coopera con il modello russo nel richiamare l'esperimento metrico tentato di lì a pochi anni da Giudici nella sua traduzione dell'*Onegin*³¹, e che Folena descriverà così: «Giudici ha tagliato un piede all'endecasillabo, e ha cercato di restituire quel vitale ritmo della tetrapodia giambica che è come la sostanza biologica della stanza [dell'*Onegin*], utilizzando il novenario italiano, ma accogliendone l'equivalenza, soppressa la prima sillaba atona, col ritmo trocaico dell'ottonario, talora anche col settenario e il decasillabo»³². Ecco, per un rapido confronto, la strofa xx del primo capitolo nella prima redazione a stampa:

Pieno è il teatro; i palchi brillano;
Platea e poltrone, tutto è fervore;
Applaudiva impaziente il loggione;
S'alza il sipario con stridore.

lo dei canini, || o incerti amici, o incerte prove...» (versi da FRANCO FORTINI, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 3). Cfr. PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 284, per l'impiego del novenario giambico da parte di Renato Poggioli nel suo *Fiore del verso russo*, Torino, Einaudi, 1949, e MICHELE COLUCCI, *Le traduzioni italiane del Novecento di poesia puškiniana* [2001], in *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze*, introduzione e cura di Rita Giuliani, Roma, Carocci, 2007, pp. 262-271: 266, per il Landolfi che rende la tetrapodia giambica con «un novenario "non canonico" – che cioè, seguendo una tradizione già inaugurata da Pascoli e d'Annunzio, non rispetta la norma dell'ictus obbligatorio sulla seconda, quinta e ottava sillaba – ovvero con un'alternanza di novenari ed endecasillabi». Ai versi di Fortini citati da Faccani aggiungo, per le scritture in proprio recenti, i *Novenari* di Remo Fasani, sostanzialmente giambici ma disponibili a oscillazioni ritmiche diverse, e segnatamente all'accentazione di 2^a (si veda per esempio REMO FASANI, *Novenari*, cit., p. 70: «L'avarizia, la lupa, era | il cupo male già per Dante. | Ma, per lui, era prima quella | di monaci e vescovi e papi. | Oggi è di chi governa il mondo | e ne fa preda col denaro, | l'arma invincibile, mortale. | Addio, voi beni della terra, | et vos, et vos pauperum Dei» [la lassa si legge ora, con una variante, in Id., *Le poesie 1941-2011*, cit., p. 384]), e quelli di Giovanni Orelli nella *Variante di 9 delle Parole per un tango* (precedono e seguono rispettivamente le redazioni in endecasillabi e settenari): giambici nelle prime due strofe, sbilanciati invece sul tipo di 2^a nella terza e ultima: «Cantavano i due il piangere | lungo di un padre. Lunga guerra | dannato gli ha figlio sotterra, | Trentino, e nel fior dell'età. | Si compiangeva anche la madre | che a turchi farebbe pietà. | Ma i fogli dai tanti colori | promettono felicità» (GIOVANNI ORELLI, *Parole per un tango (Il pianeta della fortuna)*, in «Paragone», LVII (2006), 63-64-65 (672-674-676), pp. 96-98: 97).

³¹ La prima pubblicazione è ALEKSANDR S. PUŠKIN, «*Eugenij Onegin*», dedica e primo capitolo, introduzione e traduzione di Giovanni Giudici, brevi note a cura di Joanna Spendel, in *Almanacco dello Specchio n. 1-1972*, a cura di Marco Forti e con la collaborazione di Giuseppe Pontiggia, Milano, Mondadori, 1971, pp. 13-45; la prima stampa integrale è Id., *Eugenij Onegin*, traduzione in versi italiani di Giovanni Giudici, introduzione e note a cura di Giovanna Spendel, Milano, Garzanti, 1975.

³² GIANFRANCO FOLENA, *Un cambio di cavalli*, in GIOVANNI GIUDICI, *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, prefazione di G.F., Milano, Garzanti, 1983, pp. v-xv: ix, cui farà eco ALDO MENICCHETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 431: «Si aggira attorno alla misura novenaria ad accenti mobili il verso con cui Giovanni Giudici ha reso le strofe di quattordici versi dell'*Eugenio Onieghin* di Puškin».

Splendida, quasi evanescente.
 Al magico archetto ubbidiente,
 Da una folla di ninfe attorniata,
 La Istòmina s'è presentata:
 Con un piede toccando il suolo,
 L'altro in cerchio portando lento,
 Ecco salta, ecco che al vento
 Si leva come piuma in volo,
 La vita flettendo e stendendo,
 L'agile piede col piede battendo³³.

Sono novenari dieci dei quattordici versi. Quattro appartengono al tipo I: i vv. 1 (sottotipo I.2), 4-5 (I.6), 12 (I.1); tre al tipo II: i vv. 3, 6 e 13; due al tipo IV: i vv. 9-10; uno al tipo V: il v. 8, di 2^a. Due versi hanno dieci sillabe: i vv. 2 (di 2^a, 4^a, 6^a) e 7 (di 3^a e 6^a); uno ne ha otto: il v. 11 (1^a, 3^a e 4^a, letto con la normale sinalefe); il verso conclusivo è un endecasillabo (di 1^a, 4^a e 7^a). Se si considera che il novenario del tipo IV, qui assente, appartiene anch'esso al repertorio metrico dell'*Onegin* giudiciano («La *lorgnette* obliquo puntando», «Tutto ha visto: l'hanno lasciato» e «Si rigira, fa uno sbadiglio» si leggono nella strofa successiva a quella trascritta) siamo di fronte a un sistema identico – qualitativamente –³⁴ a quello adottato da Dal Fabbro³⁵.

³³ ALEKSANDR S. PUŠKIN, «*Evgenij Onegin*», *dedica e primo capitolo*, cit., pp. 26-27. Assai diversa la strofa nella redazione – definitiva – in GIOVANNI GIUDICI, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, prefazione di Gianfranco Folena, Milano, Garzanti, 1999, pp. 12-13: «Pieno è il teatro; lustreggiano | I palchi; la platea è in fervore; | In loggione già rumoreggiano; | S'alza il sipario con stridore. | Splendida, quasi evanescente, | Al magico archetto ubbidiente, | Da uno stuolo di ninfe attorniata, | La Istòmina s'è presentata. | Con un piede toccando il suolo, | Lento in cerchio portando l'altro, | Ecco che vola nel suo salto, | Come piuma al soffio d'Eòlo; | Ora si flette, ora s'addrizza, | Sulle sue svelte gambe guizza». Vi si noti la riduzione delle escursioni per ipo- e ipermetria ai soli vv. 1 e 7, rispettivamente di otto e dieci sillabe.

³⁴ [Si veda ora lo studio esaustivo di SARA CERNEAZ, *L'«Onegin» di Giovanni Giudici: un'analisi metrico-variantistica*, cit.]

³⁵ Spiega il traduttore in ALEKSANDR S. PUŠKIN, «*Evgenij Onegin*», *dedica e primo capitolo*, cit., p. 15: «Il verso che più potrebbe corrispondere in italiano alla tetrapodia giambica usata da Puškin sarebbe il novenario, ma semplicemente quanto a numero di sillabe e anche questo fino a un certo punto, perché le tetrapodie giambiche dell'originale in cui si alternano rigorosamente rime femminili (piane) e maschili (tronche) sono ora di nove ora di otto sillabe; e perché evidentemente il novenario italiano non ha la frequenza di accenti della tetrapodia giambica e la resa esatta, praticamente impossibile a realizzarsi, dovrebbe essere un'alternanza di novenari ora piani ora tronchi, ma tutti con quattro forti accenti tonici. Mentre i versi della traduzione non sono affatto regolari in tal senso, e altrettanto valga per il numero delle sillabe e la posizione degli accenti». Benché prenda avvio da un'affermazione inesatta (cfr., oltre al passo citato, *Per un Onieghin italiano*, postfazione a GIOVANNI GIUDICI, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, cit., pp. 189-199: 198-199: «Avevo cercato di rendere la tetrapodia giambica russa [...] con un verso italiano orientato sulle nove sillabe con tre accenti forti, che non era e non è necessariamente un cosiddetto "novenario" e svara occasionalmente su misure di otto, dieci e in qualche caso anche di sette sillabe»), Faccani coglie bene il carattere ritmicamente oscillante del verso di traduzione di Giudici (e la parte notevolissima che vi ha il novenario di 2^a5^a): «È abbastanza singolare che, riferendosi alla partitura metrico-ritmica della sua versione dell'*Onegin*, Giudici ricorra sempre al termine *tetrapodia giambica*; perché ci si renda conto di questa singolarità riporto i primi sei versi di una strofa del "romanzo" puškiniano (V, 8) così come

Non direi che sia rilevante il possibile rapporto di ascendenza. A colpire è piuttosto la comune attrazione per il ritmo giambico: quello che Giudici dirà caratteristico «dei battiti del cuore e dei movimenti dell'amplesso»³⁶. (Un altro poeta, d'altronde, il John Shade cui dà la parola Nabokov in *Fuoco pallido*, sospetta essere «an iambic line» il verso delle stesse «galassie divine»³⁷.)

li ha tradotti Giudici ("Tatjana fissa con impegno | La cera che affonda accagliando | E a lei nel suo strano disegno | Qualcosa di strano annunciando; | Colma d'acqua c'è una scodella, | Ne estraggono a turno gli anelli...") e come è capitato di tradurli a me, sul filo del novenario giambico, in una delle note di commento a Mandel'stam ("La cera sciolta aggruma; posa | su lei Tat'jana gli occhi attenti, | e quel disegno prodigioso | le annuncia prodigiosi eventi; | gli anelli dal ricolmo piatto | escono l'uno dopo l'altro..."; il testo originale suona: "Tat'jana ljubopytnym vzorom | Na vosk potoplennyj gljadit: | On čudno vylytim uzorom | Ej čto-to čudnoe glasiť; | Iz bljuda, polnogo vodoju, | Vychodjat kol'ca čeredoju...")» (REMO FACCANI, *Metri a confronto nelle traduzioni dal russo*, cit., p. 156); il riferimento è alle *Note di commento* in OSIP MANDEL'STAM, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998, p. 131, ora in Id., *Ottanta poesie*, a cura di R.F., Torino, Einaudi, 2008, p. 216. Analoghe riserve sulle scelte di Giudici erano già in GIUSEPPE PAOLO SAMONÀ, *L'«Onegin» tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia*, in «Ricerche slavistiche», XXIV-XXVI (1977-1979), pp. 219-230, in part. a p. 226: «Mi pare che non sia necessario commentare ogni verso [della strofa d'esordio del poema nella lezione di ALEKSANDR S. PUŠKIN, *Evgenij Onegin*, cit.] per rilevare quanto faticoso risulti in questa lettura l'individuare una qualche trama metrica; anche perché si ha l'impressione che Giudici [...] consideri il novenario, che è verso piuttosto rigido nel nostro sistema ed anche in quello russo, quasi avesse una gamma di possibilità toniche estese quanto quelle, per esempio, dell'endecasillabo». Ecco, per contro, GIANFRANCO FOLENA, *Un cambio di cavalli*, cit., p. x: «Poeta moderno sensibile alle dissonanze e irregolarità vitali, Giudici ha marcato la sottomissione al sistema metrico-prosodico originale con una serie di infrazioni: la rinuncia all'alternanza di rime piane e tronche, la copiosa immissione dell'assonanza accanto alla rima, soprattutto l'anisossillabismo per cui il novenario pare costituirsi ritmicamente attraverso un continuo tiro d'aggiustamento, una rosa di approssimazioni o di contrasti, di tempi rubati o dilatati di *sprung rhythm*». Rinvio, per una ponderata riflessione sul verso dell'*Onieghin* di Giudici in relazione alle tetrapodie dell'originale, a GIUSEPPE GHINI, *Tradurre l'«Onegin»*, Urbino, QuattroVenti, 2003, pp. 45-47 (il volume si raccomanda anche per la ricca *Bibliografia*). Quanto al verso in sé, si veda da ultimo PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 298, che ne conclude così la descrizione: «questo metro implica uno straniamento delle forme consuete, persino un effetto di frustrazione, se non altro perché ritmicamente allude sempre all'endecasillabo senza mai realizzarlo. In fondo, Giudici concepisce tale verso come un vero e proprio *anti-endecasillabo*». Si veda anche, *supra*, la nota 30.

³⁶ GIOVANNI GIUDICI, *Come una poesia si costruisce* [1984], in *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 56-73: 62. Ho usato la parola *attrazione*, ma in realtà Giudici parla di *amore*: «Il loro passo di piccoli conquistatori [quello degli antichi compagni di classe protagonisti del poemetto *Tē Deum*] segnava un ritmo, aereo e insieme serrato, il ritmo giambico che è dei battiti del cuore e dei movimenti dell'amplesso (una misura prosodica, cioè, preesistente nella nostra natura e fisiologia) e che inspiegabilmente così poco spazio ha avuto nella tradizione poetica italiana; il ritmo giambico anche per amore del quale stavo finendo di tradurre in quell'anno, 1973 o 1974, i 5541 versi dell'*Evgenij Onegin* di Puškin...». Cfr. anche GIOVANNI GIUDICI, *Per passione e su commissione, Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982, pp. v-xi: x, e Id., *Da un'officina di traduzioni* [1984], in *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 20-33: 31-33.

³⁷ Trascrivo più estesamente da VLADIMIR NABOKOV, *Pale Fire*, with an Introductory Essay by Mary McCarthy, London, Penguin Books, 1991, p. 58: «Maybe my sensual love for the *consonne* | *D'appui*, Echo's fey child, is based upon | A feeling of fantastically planned, | Richly rhymed life. \ I feel I understand | Existence, or at least a minute part | Of my existence, only through my art, | In terms of combinational delight; | And if my private universe scans right, | So does the verse of galaxies divine | Which I suspect is an iambic line». Questo il passo tradotto in Id., *Fuoco pallido*, a cura di Anna Raffetto, traduzioni di Franca Pece e Anna Raffetto, Milano, Adelphi, 2002, pp. 60-61: «Forse

2. Ci riportano alle incursioni di Dal Fabbro nella letteratura russa anche questi *Versi di tredici*:

1. Nulla è peggio di certe sconnesse campane
2. della domenica pomeriggio che da una
3. lontananza non precisabile di tetti
4. rimuovono gli anni nel petto e il dubbio sterile
5. che ancora in poesia possano trovare posto
6. cose come le campane, dall'abate Liszt
7. sconsacrate in tanti pezzi per pianoforte.
8. E il peggio sta in questo che tu lo sai ma quelle
9. ti torturano adagio e rivoltano come
10. un guanto abbandonato e ti portano indietro
11. in plaghe tali da cui persino i ricordi
12. hanno fatto fagotto con le loro tette
13. lusinghe di ruffiani intimi e mendaci.
14. Se non ha tregua la metallica risacca,
15. che almeno soffi presto dalla radio in corte
16. il roco vento animale della partita³⁸.

Non si tratta della prima adozione *de facto* del tredecasillabo³⁹; è però il primo caso a me noto di un impiego *de iure*, in cui il verso assume il valore di istituto formale: valore che discende dall'esposizione della scelta metrica nel titolo. Come per il novenario degli *Acaphisti di Jeronimo*, il verso è passibile di realizzazioni ipermetre e ipometre. È il caso, rispettivamente, del v. 6 e del v. 13. Questo secondo verso, è vero, può essere regolarizzato sulle tredici sillabe scandendo con dialefe («lusinghe di ruffiani ^ intimi e mendaci»): una lettura che tuttavia – data la presenza insopprimibile di un verso crescente – non ha ragioni per farsi preferire. I versi hanno un numero di *ictus* da tre a cinque: tre i soli vv. 2 e 14; quattro i vv. 3, 7, 9, 10, 12, 13, 16; cinque i vv. 1, 4-6, 8, 11, 15. Importa però soprattutto il loro profilo accentuale. È un fatto che molti di essi conservino un indubbio passo endecasillabico, per la compatibilità degli *ictus* con quelli dell'endecasillabo nella prima metà del verso (intendo fino alla settima posizione): e sono i vv. 1 (1^a, 3^a, 6^a, 9^a), 2 (4^a e 9^a), 9 (3^a, 6^a, 9^a), 10 (2^a, 6^a, 9^a), 11 (2^a, 4^a, 7^a, 9^a), 12 (3^a, 6^a, 10^a), 13 (2^a, 6^a, 7^a), 14 (4^a e 8^a), 15 (2^a, 4^a, 6^a, 10^a), 16 (2^a, 4^a, 7^a), meno nettamente il v. 6 (1^a, 3^a, 7^a, 11^a). Tuttavia, l'impressio-

il mio amore sensuale per la *consonne* | *d'appui*, pazza figlia di Eco, è radicato | nel sentimento che la vita sia un bizzarro progetto | con dovizia rimato. \ Io sento di capire | l'esistenza, o almeno una minuscola parte | della mia, solo attraverso l'arte che professo, | intesa come voluttà combinatoria; | e se il mio universo personale ammette la scansione, | altrettanto faranno i versi di galassie divine, | su metro giambico, questa almeno è l'impressione».

³⁸ BENIAMINO DAL FABBRO, *Catabasi*, cit., p. 47.

³⁹ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, cit., pp. 154-158, per l'uso del verso nell'inziatore Govoni, e PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 243-245 (e *ad indicem*) per un bilancio novecentesco.

ne alla lettura non è quella di una sequenza di endecasillabi «dilatati»⁴⁰, ma di qualcosa di diverso; ed è impressione che ha radice nella distribuzione complessiva degli *ictus* nell'insieme del testo, distribuzione che si riassume nella tabella seguente. I numeri arabi nella colonna di sinistra riportano la numerazione dei versi (in corsivo i due di quattordici e dodici sillabe); i numeri romani della prima riga rappresentano le posizioni sillabiche:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
I	x		x			x			x			x	
2				x					x			x	
3			x		x			x				x	
4		x			x			x		x		x	
5		x			x	x				x		x	
6	x		x				x				x		x
7			x		x		x					x	
8		x			x			x		x		x	
9			x			x			x			x	
10		x				x			x			x	
11		x		x			x		x			x	
12			x			x				x		x	
13		x				x	x				x		
14				x				x				x	
15		x		x		x				x		x	
16		x		x			x					x	
	2	8	6	5	5	7	5	4	5	5	2	14	1

Se ne ricava una significativa insistenza degli *ictus* sulle sillabe dispari. Risalta in particolare la frequenza degli *ictus* di 3^a, 5^a, 7^a e 9^a nella parte iniziale e centrale del verso, un dato da rapportarsi alla relativa rarità dell'*ictus* di 6^a e – più accentuatamente – di quello di 10^a. Dunque, poiché «il carattere tendenzialmente “giambico” dell’endecasillabo è incontestabile»⁴¹, ciò che abbiamo di fronte pare il risultato di un esperimento di ibridazione: un verso in cui la tradizionale (o inerziale) distribuzione para-endecasillabica degli accenti si sposa con una volontà di costruzione versale in cui ad essere elette come sedi privilegiate di *ictus* sono le sillabe dispari. Credo che anche in questo caso Dal Fabbro abbia avuto in mente un modello russo; e sarà stato quel «verso di 13 sillabe riformato (tetrapodia trocaica tronca + tripodia trocaica piana)» che è

⁴⁰ È l'espressione usata ivi, a p. 243.

⁴¹ Così ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 393 (con discussione e rinvii bibliografici alle pp. 393-399 e 53-54).

tra le innovazioni metriche di cui si fece promotore Vasilij K. Trediakovskij⁴², quello che nel manuale di Unbegaun si definisce «vers trochaïque de six pieds»: metro raro, vi apprendo, «dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il a eu un succès limité chez les poètes de deuxième rang»⁴³. Quale possa essere stata la fonte di Dal Fabbro – diretta o manualistica – non sono in grado di dire, al momento: ma spero che una risposta venga dallo studio dei materiali d'archivio acquisiti dalla Biblioteca Civica di Belluno. Certo è che in *Catabasi* questo di *Versi di tredici* non rimane un tentativo isolato: si vedano *A te che sto battendo*, *Romanza geografica*, *Dichiarazione di voto*, *Promemoria per R.D.G.*, *Serata italica*⁴⁴. Trascrivo il *Promemoria*, che torna bene come conclusione di queste note anche per l'orgogliosa affermazione di competenza linguistica nella seconda strofa:

Dopo i giorni di Praga non appena appresi
del tuo non-consenso al dissenso del Partito
ti scrissi bravo bene sono con te: ancora
non sapevo, da quanto accadde a Velso Mucci,
che ai poeti il Pi Ci non risponde, giudicati
minus habentes nei vostri alti conclavi,
prive di specifico peso anime perse.

Ma ricorda, ripeto, ricorda per quando
ritroverete le rosse strade di Lenin
(quali siano con me le conosci) che il tuo
amico sa il russo benino e a ogni pagina
di libro non fruga in media che cinque volte
nel vocabolario. Può servire in Sezione.

⁴² Cfr. MICHAEL GASPAROV, *Storia del verso europeo*, cit., pp. 257-260. Le esapodie russe – trocaica e giambica – trovano tradizionalmente corrispondenza nel doppio settenario: cfr. MICHELE COLUCCI, *Del tradurre poeti russi (e non solo russi)* [1993], in *Tra Dante e Majakovskij*, cit., pp. 244-261: 253, ID., *Le traduzioni italiane del Novecento di poesia puškiniana*, cit., p. 266, e REMO FACCANI, *Metri a confronto nelle traduzioni dal russo*, cit., pp. 159-160, per una testimonianza dal laboratorio di traduzione.

⁴³ BORIS OTTOKAR UNBEGAUN, *La versification russe*, Paris, Librairie des Cinq Continents, 1958, pp. 51-52. Vedo però che l'esapodia trocaica è impiegata, insieme alle omologhe pentapodia e tetrapodia, da Mandel'stam: cfr., nelle *Note di commento* in OSIP MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., le descrizioni metriche relative a «*La vita arida e cupa di Vinegia*» (p. 218), «*Su orti cospicui me ne sto insediato*» (p. 251), «*Per qualche tempo ancora proverò meraviglia*» (p. 255).

⁴⁴ Rispettivamente in BENIAMINO DAL FABBRO, *Catabasi*, cit., pp. 48, 69, 75, 78, 94.

9. Geda Jacolutti “dentro la tradizione”*

Così Raboni in apertura della sua recensione a *Un nero d'ombra* di Daria Micanti:

Diciamo la verità: il linguaggio della tradizione, recente o remota, è uno spazio sperimentabile come qualsiasi altro – non meno, suppongo, dell’alfabetismo dei *mass media* o dei sussulti linguistici della cibernetica. Sperimentabile, voglio dire, ai fini espressivi, di recupero o di straniamento o di critica: senza alcuna preventiva garanzia d’efficacia, è ovvio, ma senza preclusioni specifiche. Non c’è davvero bisogno d’aderire alla teorizzazione del falsetto per riconoscere che si può operare dentro – e sopra, e persino *contro* – un linguaggio anche senza usargli violenze vistose, e che, d’altra parte, si può “inventare” anche un linguaggio che c’è già. Prontissimo a dar retta a chi sa mettere insieme una poesia incollando ritagli di giornale o frammenti di *dépliants* pubblicitari, altrettanto da non scartare mi sembra l’ipotesi che altri riescano a scrivere una poesia con una normale penna stilografica e perdi più mettendo l’accento al posto giusto su un certo numero di versi tendenzialmente o apparentemente canonici¹.

Era il 1969, l’anno in cui iniziava un percorso poetico – quello di Geda Jacolutti – che si sarebbe svolto interamente come sperimentazione *dentro* «il linguaggio della tradizione». Di qui la persistenza dell’eco delle parole appena trascritte durante la mia lettura dei versi in cui quel percorso si è concretato: le *Poesie e traduzioni* (così il sottotitolo) raccolte nel volume ... *Il tempo con-*

* Lo scritto, steso in origine come postfazione a GEDA JACOLUTTI, ... *Il tempo contratto nel volume di un giorno eterno...* *Poesie e traduzioni*, a cura di Margherita Piva e Pier Cesare Ioly Zorattini, testo e nota a cura di Lisa Cadamuro, Rimini, Raffaelli, 2015, segue la silloge di G.J. *I tarocchi e le donne* in «Paragone», LXVII, s. III, 123-124-125 (792-794-796), febbraio-giugno 2016, pp. 119-130 (*I tarocchi e le donne* alle pp. 110-118).

¹ La citazione da Raboni viene dal saggio pubblicato con titolo *Discorsi magici e politici sopra la tradizione* in «Paragone», XX, 238, dicembre 1969, pp. 134-138, ora in GIOVANNI RABONI, *L’opera poetica*, cit., pp. 383-385.

tratto nel volume di un giorno eterno...² (ad esso faranno riferimento le mie indicazioni di pagina) e *I tarocchi e le donne*, la sequenza felicemente approdata alla prima stampa in «Paragone». Le considerazioni di Raboni varranno anche come messa in guardia contro le insidie di un apparente *trobar leu*, chiamati come siamo, invece, alla continua e sorvegliata captazione del dialogo che questi versi instaurano con le forme ricevute, alla decifrazione di un movimento che si svolge quasi impercettibilmente entro uno spazio elettivamente e rigorosamente perimetrato. Insomma: una scrittura di un'affabilità depistante: in realtà severamente esigente, intrinsecamente agonistica, tutta rivolta a un lettore-complice di un sapientissimo gioco di allusioni, trasgressioni, dissimulazioni. Di questa modalità di avvicinamento cercherò di proporre qui qualche saggio, cominciando con alcune osservazioni sul repertorio versale: un sistema scalare fondato “naturalmente” sulla coppia endecasillabo-settenario, dunque aperto all'impiego del novenario – giusta la lezione di Biagio Marin –³, del quinario, del trisillabo e del tredecasillabo. Si legga già il testo d'apertura di *Giardino all'italiana* (p. 35):

Ricordo la formica
ad antenne spiegate sulla zolla,
l'odore di terra, la paura del bruco
che divorava una foglia,
la sicurezza provvisoria dell'ombra. 5
Che cosa io fossi non so
forse un insetto o un'erba,
ma un cielo d'ali apriva alle farfalle
la delizia del vivere
a me solo l'invidia 10
per la bambina che coglieva una rosa.

L'attacco è canonicamente ascendente, settenario-endecasillabo; ma già il v. 3 introduce la dissonanza di un *ictus* di 5^a, entro un verso leggibile come doppio settenario calante al primo emistichio. È una dissonanza accuratamente perseguita, giacché l'autrice aveva a portata di mano l'inerzia-

² GEDA JACOLUTTI, ... *Il tempo contratto nel volume di un giorno eterno...*, cit. Per la datazione dell'esordio in poesia di Geda Jacolutti trascivo l'inizio della *Nota al testo* di Lisa Cadamuro ne ... *Il tempo contratto...* (p. 327): «La produzione poetica di G.J. copre un arco temporale di quasi un ventennio. Le prime tracce a stampa (la pubblicazione di alcune poesie da *Giardino all'italiana* sulla rivista triestina “Umana”) risalgono al 1971, ma un quaderno autografo permette di anticipare di un paio d'anni l'avvicinamento alla scrittura in versi». Questa la successione delle raccolte riunite nel volume: *Giardino all'italiana* (1977); *Marziale*, «*La vanità e le rose*» (1977); *Biagio Marin*, «*El melongarao*» (1978); è una sola poesia, residuo di un più ampio lavoro di traduzione); *L'angelo segnamento* (1978); *Gli itinerari* (1979); *Marziale*, «*Epigrammi*» (1980); *Singolare femminile* (1983); *Il passo degli angeli* (1984); *Il passo degli dei* (1986); *Pietro Zorutti*, «*Epigrammi*» (1986); *Zodiaco*, *Liturgia* (1987). Conclude una sezione di *Poesie disperse*.

³ Cfr. il mio *Paradigmi metrici mariniani*, in «Stilistica e metrica italiana», 8, 2008, pp. 253-286 [ora entro il volume presente].

le riproposizione della misura settenaria con il ricorso alla preposizione articolata: *«l'odore *della* terra, la paura del bruco». I tre versi successivi alludono al settenario (i vv. 4 e 6) e all'endecasillabo (il v. 5) nella collocazione dei primi *ictus*, rispettivamente di 4^a e 4^a-8^a: ma ritardano di una posizione la collocazione dell'ultimo, così da configurarsi come varianti ipermetre dei versi di riferimento (ancora, nel caso del v. 6, per una scelta esibitamente deliberata: si consideri la facile alternativa *«Cosa io fossi non so»). Vengono poi un settenario, un endecasillabo, altri due settenari e infine un verso che si profila come un endecasillabo negli *ictus* di 4^a e 8^a, ma elude il modello nell'accento posticipato all'undicesima sillaba. Le due criptostrofe individuate dalla sintassi, di cinque e sette versi, si chiudono così, simmetricamente, su due endecasillabi ipermetri che presentano la medesima curva accentuale.

Il riferimento alla coppia settenario-endecasillabo rimane evidente anche nei casi di sperimentazione metrica più avanzata, come esemplarmente emerge ne *Il corridoio invernale*, da *Zodiaco*, *Liturgia* (a p. 232):

Il corridoio invernale si apre a flotte immaginarie. I maschi rumorosi addossano inavvertita goffaggine a episodi d'amore. Un passo invecchiato risveglia diari e occasioni,	5
simula feticci, sforza all'adorazione l'anacoreta del cuore. L'estrema adolescenza insolentisce al viso il peccato che vuole. Occhi distratti,	10
pigra bocca, e la voce – lenta la voce affonda nei pensieri, si fa cadenza rituale, tocca ignota vertigine. Eppure era l'orgoglio di una treccia pesante a salvarmi, di un volto troppo	15
magro nell'occhiata allo specchio, di un'austera sostanza dell'anima. Ma distogli lo sguardo dal buio impaurito del tempo, dagli alti luoghi scomparsi cui la vita risale senza sorpresa	20
solo stupita di sentirvi chiamare il mio nome.	

Qui gli unici endecasillabi pienamente canonici sono i vv. 10 (assai classicamente atteggiato negli *ictus* ribattuti di 6^a-7^a, con sinalefe in pausa sintattica in settima posizione) e 14. Il v. 3 è un endecasillabo di 2^a e 7^a, i vv. 13, 15, 19 sono addirittura endecasillabi di 5^a. La misura dell'endecasillabo è costeggiata per ipometria dai vv. 1 (a meno che non si legga con dialefe: «si ~ apre») e 17 (di 3^a e 6^a, gli accenti del decasillabo “manzoniano”), per ipermetria dai vv. 4, 11, 12, 20. Il settenario è usato solo al v. 7, ma come verso

doppio è già al v. 2 (con dialefe in cesura), ed è costeggiato per ipometria (al v. 6) e ipometria (al v. 8). Il sistema scalare degli imparisillabi aggrega i versi lunghi: i tredecasillabi 9 (un vero e proprio endecasillabo caudato) e 18 (verso che la distribuzione anapestica degli *ictus* stringe ritmicamente a quello che precede), e infine il v. 21, di quindici sillabe con *ictus* di 1^a, 4^a, 8^a, 11^a. Rimangono i novenari 5 e 16, accentualmente solidali, nei loro *ictus* rispettivamente di 2^a-5^a e 1^a-5^a, con gli endecasillabi di 5^a (e in particolare col v. 15, di 2^a, 5^a, 8^a).

Ma ecco come Jacolutti si rivela maestra nell'operare rigorosamente dentro lo spazio della metrica più canonica, ricavando dal sistema scalare mirabili effetti di iconismo verbale. Si veda – meglio: si guardi – il primo dei due epigrammi di cui consta *Silvana* (p. 157), in apertura di *Singolare femminile* (per inciso: il punto più alto, pare a me, nel percorso poetico dell'autrice; accanto ad alcune poesie de *Gli itinerari* e di *Zodiaco, Liturgia*, e al capo opposto degli esercizi meno persuasivi de *Il passo degli angeli*):

Lieve ridente con le amiche
mela colta dal ramo, non rimane
che il vuoto dove stavi, la tua traccia
di luce
dolce bambina rossa di lentiggini.

Cinque versi in tutto: un novenario, due endecasillabi, un trisillabo e un altro endecasillabo in chiusa: quanto basta a spalancare al v. 4 uno spazio che concretamente *fa vedere* «il vuoto» enunciato al verso precedente, quella «traccia | di luce» in cui consiste la presenza/assenza della giovinetta. Oppure, alle due pagine successive, si consideri con la stessa modalità retinica la seconda delle poesie che vanno sotto il titolo *Laura*:

Oggi ti rendono felice
il rosso veneziano d'una gonna
che ondeggia col tuo passo, la borsetta
dorata, gli stivali di vernice.
Il tuo brusco profilo si disegna
nell'aria di dicembre, volgi gli occhi
a una vetrina illuminata. Forse
altra gioia ti muove altro pensiero:
il ricordo-presagio d'un amore
d'estate
o la neve sui tetti di Verona.

5
10

Anche qui è un trisillabo – «d'estate» – ad aprirsi su un bianco che dà figura insieme – nelle prospettive temporali opposte – alla profondità del *ricordo* e all'abbagliante apparizione del *presagio*. Sempre operando dentro il sistema

scalare, effetti non propriamente iconici ma piuttosto tensivi⁴ Jacolutti sa trarre dall'impiego del novenario. Questa è la sesta poesia di *Giardino all'italiana* (p. 40):

Rigida la forfecchia
uscita dagli anfratti di un narciso
si forbisce le zampe o fissa il vuoto.
E mentre la nevrosi
le contrae la mandibola,
s'incammina sul prato, e tentennando
va per gli steli in cerca
d'un altro cuore da recidere.

5

Un settenario e due endecasillabi nel terzetto chiuso dal punto fermo; poi due settenari, un endecasillabo, un altro settenario; infine un verso come proteso alla misura dell'endecasillabo con la sdrucchiola *recidere* sotto accento di 8^a: magnifica mimesi formale della condizione emotiva attribuita all'insetto cacciatore. Qualche cosa di simile si può osservare nella sesta poesia de *I tarocchi e le donne*. Sono nove versi, tutti endecasillabi e settenari tranne quello centrale: il novenario «Poi restò un vuoto a metà pagina»... Quanto all'uso iconico della sdrucchiola in chiusa, a *Giardino all'italiana*, vi accosterei la poesia che nella stessa sequenza porta il numero XXIX (p. 63). Qui la prima cripto-strofa si compone di due endecasillabi e un settenario; la seconda ne costituisce una variazione tramite il prolungamento della serie scalare discendente fino a un quinario che pare lanciarsi al superamento della propria misura nella terminazione proparossitona e nei puntini di sospensione:

Assordante e glorioso il canarino
imita i modi di Rossini e canta
a gola dispiegata.
Ma se posi la mano sulla gabbia
tronca l'esibizione, e disturbato
si avventa contro il dito
con mossa d'aquila...

Più sottilmente ancora si può trovare sfruttato a fini espressivi l'endecasillabo ipometro. Trascrivo la seconda poesia del dittico *Udine, San Lazzaro*, ne *Gli itinerari* (p. 134):

Dopo la pioggia il passero che scrolla
le gocce d'acqua incerte lungo i fili
della corrente, il vetro

⁴ [Cfr. DANIELE BARBIERI, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004.]

presti orecchio, per insistere sul tema della sperimentazione sonora, alla prima delle poesie de *La mosca sulla rosa*, nelle *Poesie disperse* relative a *Giardino all'italiana* (p. 277):

La secchiata che coglie
sprovvéduta la mosca sulla rosa
scroscia dai rami sul terreno, smuove
a schizzi e frane impervie un fuggi-fuggi
ai bordi delle zolle.
(Forse anch'essa
sopravvive al naufragio se si scolla
le ali dall'addome,
se asseconda l'istinto che la sforza
remissiva e stremata
a reggere alla vita, a un'ostinata
disperazione...).

La rima di *SpLENDE* 2 con *MENDELSSohN* 8 vede i rimanti distanziati quanto basta (sei versi) perché il virtuosismo non appaia esibito; e altrettanto discreta è la sequenza assonantica che dà trama alla poesia: *rallEgrA* 1 int., *ragnatELA* 3 int., *dEstA* 4 int., *ErbA* 4, *ossErvA* 5 (parola ripetuta nella figura del ciclo metrico), *pEtAli* 7 int., *primavErA* 9. Ma si faccia caso, anche, a come la costruzione del primo verso su /l/ e /r/ (questa sempre preposta e/o posposta ad /a/: «LA Rugiada RALLegRA Le Radici») inneschi il meccanismo allitterativo sulle liquide, che alterna zone di callidi intrecci ad altre dominate dall'una o dall'altra consonante (/l/, quasi assente al v. 5, si impone, perlopiù appoggiata ad /a/, al v. 7: «i veLARI di petALi, Le dALie...»). Richiama la nostra attenzione fin dall'*incipit* anche la tessitura vocalica. Le tre toniche del verso d'attacco risalgono il lato anteriore del trapezio vocalico (/a/, /e/, /i/: «La rugiaAda rallÉgra le radIci»), con un movimento variato al v. 2 (/a/, /i/, /e/, ascendente-discendente: «il rAgno oscIlLa, splÈnde»). Il v. 3 insiste sulla vocale anteriore chiusa («la ragnatÈla sul ginÉpro»); il v. 4 percorre il lato anteriore nella direzione dell'apertura (/i/, /e/, /e/: «la formIca si dÉsta a ciÈli d'Èrba»). Con il v. 5 torna in gioco la /a/, qui alternata alla vocale anteriore più prossima («OssÈrva il gAtto che si inArca, ossÈrva»); nel successivo si ha l'unica incursione sul lato posteriore, con la chiusa /o/ seguita da /i/ e /a/ («i vÓlti ammorbidIti tra i rosAi»). Il v. 7 ha la stessa escursione minima già del v. 5 (/a/ ed /e/: «i velARI di pÈtali, le dAlie»); il v. 8 si apre sulla /i/ e continua sulla /e/, vocale che sarà 'tenuta' fino alla tonica finale («ma vIa! non È che MÈndelssohn | e il suo concÈrto di primavÈra»).

Il vocalismo dell'italiano è sfruttato per intero in *Aquileia*, ne *Gli itinerari* (p. 128):

Procede l'anatrella tra gli steli
musivi, si rannicchia
la tartaruga, il gallo dà di becco,
guizzano i pesci, e il viticcio dorato
è il luogo abituale di una tortora.

L'attacco è sul lato anteriore, con due note tenute: dapprima la vocale aperta («ProcÈde l'anatrÈlla tra gli stÈli»), quindi quella di massima chiusura («musIvi, si rannIcchia»). Il v. 3 inizia con una /u/ che stacca entro un *continuum* di /a/ atone, si abbassa poi su /a/ tonica e torna sul lato anteriore con una /e/ («la tartarUGa, il gAllo dÀ di bÈcco»); e su quel lato si muove, tornando infine su /a/, il verso successivo («gulzzano i pÈsci, e il vitIccio dorAto»). Il verso finale ripresenta nel mezzo la vocale centrale, ma fa prevalere, con una sottile variazione, le posteriori /ɔ/ e /o/ («è il luÒgo abituAle di una tÓrtora»). Per il consonantismo andrà notato come le velari emergano nella zona centrale della lirica (*ranniCChia* 2, *beCCo* 3; *tartaruGa* e *Gallo* 3, *Guizzano* 4, con un'ultima eco in *luoGo* 5), e come le combinazioni di /t/ e /r/ con /a/ e /o/

(*anATRella*, *TARTARuga*, *dORATO*, *TORTORA*) abbiano suggestivi esiti para-anagrammatici.

La stessa *Aquileia* ci dà modo, ai vv. 1-2, di apprezzare la maestria di Jacolutti nel trarre effetti di ambiguità dall'uso dell'*enjambement* nella particolare conformazione in cui il primo dei due versi coinvolti si presenta come sintatticamente e semanticamente compiuto (costituendo così un punto di forte anaforicità) e il secondo si incarica di smentire questa presunta compiutezza (cosicché siamo costretti a reinterpretare il movimento del testo come cataforico)⁵. Qui è soltanto alla svolta dello sguardo su *musivi* che l'*anatrella* si rivela l'immagine di un mosaico: immagine che tuttavia sembra prendere vita per l'insopprimibile persistenza della prima impressione. Si ritorni, fatti accorti da questo esempio, a *Udine*, *San Lazzaro*, II, vv. 9-10 e a *Silvana*, I, vv. 3-4; o si faccia caso ai luoghi che segnalo col corsivo in questi prelievi da *Roberta* (p. 160) e *Anna* (p. 161), in *Singolare femminile* (con corsivi miei):

[...] Nel nudino
dipinto da tua madre *ti riveli*
tenera e risentita come sei:
occhi celesti, occhi
ridenti, *accesi*
di capriccio e d'impegno;

Dal segno tracciato sui fogli, dal colore
che porti indosso e sulle tele, scoppia
un talento risoluto, *impaziente*
di trattenersi sul già fatto.

Non rinuncio, in conclusione, a copiare per intero *Franca* (p. 163):

... veleni. O rosa colta
da mano di donna. «Con le donne
sto meglio» dicevi, ragazzina
amante-amata, folgorata
dalla bellezza. 5
Occhi cupi, bellissimo il profilo,
alto-pensoso, dolce nelle mani
sulle scapole tesa la camicia:
questo il ragazzo.
E tu
biondina dai capelli
raccolti sulla nuca (usa ancora) 10
sensibili le dita sui libri
(d'arte, naturalmente) e poi:

⁵ Cfr. ARNALDO SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 111-112.

«Sto meglio con le donne» affaticata
dai sentimenti.

Una madre, una nonna
che nel grembo ti salvi dalla vita
che pretende la vita: sugli scogli
senza scampo o difesa, riversarsi...
«Con le donne sto meglio» il mare-madre
che ti assorbe, la luce...

15

Per un discorso sull'*enjambement* interessano qui in particolare i vv. 14-16. Tenevo soprattutto, però, all'inclusione di *Franca* entro la piccola antologia che sono venuto allestendo lungo queste pagine, pur suscitate inizialmente da un'altra intenzione: la condivisione di quel «piacere del testo» – costeggiando un passo di Mengaldo – che lo studio dello stile può «inglobare» e, razionalizzandolo, «acuire»⁶. Tanto basti, dunque, come invito a una lettura che voglia corrispondere alla poesia di Geda Jacolutti in quella che è – o che mi è parsa – la sua godibilissima originalità.

⁶ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 8.

10. Metrica, sintassi e Tempo nel primo Hindermann*

1. Sono molto grato a Matteo Pedroni per l'invito a questo convegno, occasione di una rilettura che mi ha aperto gli occhi su un'opera il cui valore non avevo colto del tutto al tempo del mio primo incontro con la poesia di Federico Hindermann. Era l'autunno del 1991, e frequentando una piccola libreria di Treviso mi era capitato di trovare – su uno scaffale seminascosto dedicato alle edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro – *Quanto silenzio, Docile contro, Baratti e Ai ferri corti*. Giustifico il me stesso di allora col pensiero che forse non è quello dei venticinque anni – o almeno, non quello dei *miei* venticinque anni – il tempo giusto della vita per un confronto con Hindermann, ma anche con la convinzione maturata durante la preparazione di questo intervento: che questa poesia va prima studiata che letta; che essa, cioè, non concede l'evidenza di quella che oggi non ho troppi scrupoli a definire *grandezza* a chi non sia disposto a riservarle un atteggiamento di dedizione. Benché io non sappia nulla del laboratorio del poeta (ma ne sono, beninteso, sommamente curioso), credo che anche solo l'esordio come scrittore di versi italiani a cinquant'anni passati ci permetta di prestare a Hindermann il noto pensiero che Petrarca rivolgeva al suo lettore: «Nolo ego pariter negotietur et studeat, nolo *sine ullo labore percipiat que sine labore non scripsi*» (*Fam.*, XIII, 5, 23). Sono grato a Matteo anche per avermi sollecitato a entrare entro quest'opera dalla porta principale: «credo ci sia qualcosa da dire sulla lingua poetica di Hindermann – mi scriveva nel febbraio scorso – o magari sulla metrica (rapporto tra sintassi e metro: segno distintivo della sua scrittura è la sintassi continua) e mi piacerebbe che ne dicessi tu». L'idea di aggregare il tema del Tempo al binomio che mi era stato indicato si è poi fatta strada durante la lettura delle *Poesie 1978-2001*¹, anche

* È il testo del mio intervento al convegno internazionale di Losanna, 13-14 novembre 2015; poi nei relativi atti: *Federico Hindermann poeta e intellettuale*, a cura di Matteo M. Pedroni, Pisa, ETS, 2017, pp. 87-103.

¹ FEDERICO HINDERMAN, *Poesie 1978-2001*, Verona, Stamperia Valdovena, 2002. A questo volume (che raccoglie *Quanto silenzio. Poesie 1972-76*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1978,

con l'incoraggiamento dello stesso Matteo, che ha parlato di un poeta «da sempre ai ferri corti con il tempo»². È una costante tematica che il lettore di Hindermann conosce bene³, ma che rievoco subito qui nella sua emergenza più notevole ed esplicitamente programmatica, quella dell'*Epitaffio* (in *Baratti*, p. 140):

Non ebbi il tempo
di fare molte domande.
Salivo nell'afa d'agosto un tratto in collina
con un cestello d'uva chiara
che là si chiama luglienga, e pur già sapevo
senza contare i passi quanto
più lunga ci pare la prima metà del cammino.
Dopo s'allevia e l'ombra dei tremoli
conduce a casa seguendo il ruscello.
Ai nonni non chiesi
perché non c'è misura e a che servono allora i numeri:
ebbi un segreto tutto per me, il dolore
che fossero ignari e che rovesciata
di colpo sulla cassapanca
l'uva nel buio dietro le persiane
accendendo un acino sola capisse.

A te che passi e con uno sguardo continui
una tua parte di strada
ora lo dico.

Quanto alla determinazione temporale, preciso che per «primo Hindermann» intendo quello delle sei raccolte italiane All'Insegna del Pesce d'Oro, limitato l'esame dell'ultima, *Quest'episodio*, alla sola sezione eponima; ma avverto subito che ho consapevolezza di quanto la definizione abbia di sbrigativo. Proprio l'uso della sintassi continua isola ai due estremi *Quanto silenzio* e *Quest'episodio*, giacché la fase di più accanita sperimentazione è quella intermedia (avendo come momenti di particolare rilievo *Trottola* e *Ai ferri corti*). Le due raccolte liminari – e in particolare l'ultima – sono accomunate anche dalla tendenza a espandere il testo (nella prima la lunghezza media delle poesie è vicina ai venti versi; nell'ultima supera i ventuno), laddove l'esercizio della *brevitas* è particolar-

Docile contro. Poesie, ivi, id., 1978, *Trottola. Poesie*, ivi, id., 1983, *Baratti. Poesie*, ivi, id., 1984, *Ai ferri corti. Poesie*, ivi, id., 1985, *Quest'episodio. Poesie*, ivi, id., 1984, 1986, e aggiunge *Qualche poesia, Fiori, Versi recenti*) si intendano riferiti i numeri di pagina che accompagnano i titoli delle poesie richiamate nel testo.

² MATTEO M. PEDRONI, *A bocca aperta*, nell'opera collettiva *L'occhio s'imperla. Ventisette mottetti di Federico Hindermann con dodici contributi augurali in occasione dei suoi novant'anni*, Caslano, AE, 2011, pp. 47-49: 47 [dello stesso autore si veda, ora, la monografia *Le intenzioni del poeta. L'opera in versi di Federico Hindermann, con il carteggio Hindermann-Contini*, Roma, Carocci, 2021].

³ Ho in mente le belle pagine di MAURIZIO CHIARUTTINI, *Istanti. Appunti per una lettura di Federico Hindermann*, in *L'occhio s'imperla*, cit., pp. 17-20.

mente risoluto in *Ai ferri corti* (già nella direzione, in taluni casi, della svolta dei *mottetti*). E cambia, nel tempo, anche il rapporto con l'endecasillabo. Una poesia assestata sulle sue forme canoniche com'è *Al grido del pavone* non ha precedenti prima della stessa *Ai ferri corti* (di cui costituisce il congedo, p. 180):

Al grido del pavone nella notte
rivedo comparire roteanti
gli occhioni sparpagliati e a raggiera
s'assestano i flabelli, strascicando
tra gemme di rugiada, tra la folla
prostrata ora incedono regali,
ondeggiano, mi fissano nei sogni.
Risuscitando, all'alba
il prato è verdolino senza tracce.

(È un punto, questo del rapporto di Hindermann con l'endecasillabo, su cui tornerò.)

2. Ciò che vorrei avanzare in questa occasione è la proposta di una relazione tra gli elementi esposti nel titolo. Non potrò svolgere qui – perché questo sarebbe piuttosto l'argomento di un vecchio corso monografico – una trattazione esaustiva della metrica, né delle forme peculiari della sintassi di Hindermann: forme che – per usare una distinzione di De Marchi – contemplano, accanto alla «sintassi continua», anche la «sintassi spezzata o franta» e la «sintassi protratta»⁴. Mi preme però almeno sottolineare un fatto su cui ho in animo di tornare in altra sede. La «tensione sperimentale dominante in molti testi poetici di Hindermann» (è ancora De Marchi)⁵ si esprime in due ambiti di ricerca distinti, seppure con significativi momenti di sovrapposizione o interferenza. Da una parte abbiamo le poesie in cui «i versi scorrono fluenti in cascate sintattiche»⁶: cioè quelle in cui in discorso governato dalla sintassi continua o protratta si muove nei modi di una deriva ipotattica solo apparente, perché ben vincolata, al fondo, alle strutture sintattiche normativamente comuni nella nostra lingua. Penso, per esempio, a una poesia come *Senza più accenti* (da *Baratti*, p. 151), che è fra l'altro un caso di sintassi continua con «motivazione semantica o iconica a livello di referente»⁷ –

⁴ Cfr. PIETRO DE MARCHI, *L'«Anguilla» di Montale e le sue sorelle. Sulla funzione poetica della sintassi*, in «Testo», n.s., XXVI, 50, 2005, pp. 73-90: 74: «Per quanto riguarda il rapporto tra sintassi e testo poetico, ci si può accontentare per ora di questa elementare tipologia: 1. quando predomina la paratassi si parlerà di *sintassi spezzata* o *franta*; 2. quando un testo è caratterizzato prevalentemente da ampie volute ipotattiche si potrà parlare di *sintassi protratta*; 3. là dove abbiamo invece un solo breve o lungo o lunghissimo periodo parleremo di *sintassi continua*».

⁵ ID., *I nodi d'amore di Federico Hindermann*, in «Poesia», XXV, 269, marzo 2012, p. 33.

⁶ MATTEO M. PEDRONI, *A bocca aperta*, cit., p. 49.

⁷ PIETRO DE MARCHI, *L'«Anguilla» di Montale e le sue sorelle*, cit., p. 84.

Senza più accenti, fluire
 nel disgelo di primavera, la piena
 domata e nel letto a meandri blandire
 i sassi, i grumi d'uova vischiosi dei pesci,
 lungo le rive, in risacca
 ondulare la rena, ventagli, folate,
 scie di aironi o di bisce come l'oblio
 delle case che capovolte si specchiano,
 vanno fuggendo con chi ci vive, si spegne,
 e tutto lasciare calando
 giù dai deserti di ghiaccio, calmi,
 sempre più calmi, arresi al tepore
 che così sia, condurre non noi,
 non le nostre voci in babele, ma solo
 questa mossa disciolta, già quasi
 ammutolendo, dono per dono –,

o a *Negli anelli degli anni* (da *Ai ferri corti*, p. 180), il cui attacco è su un'ipotetica sviluppata fino al quinto grado di subordinazione, con la principale posta ai vv. 12-14:

Se raffini oppure se stemperi i pochi colori che l'anima, tronca, negli anelli degli anni riassume per dirTi che anch'io crescevo, pienezza volevo, al chiarore	5
tendevo in alto e la sete i sorsi non sapeva contare a minuti o a lunghe scadenze delle rugiade, di manne, dell'uccello Ruch e degl'indomiti passerì poveri	10
starnazzanti in bagni di polvere, lasciami queste brunegrigie toppe cucite addosso a beccate, saltelli d'invito a danze, che coprono ancora un istante dal vuoto	15
prima che tutt'intorno annotti sulla terra sboscata se Tu distogli lo sguardo.	

Dall'altra parte, l'opera poetica di Hindermann offre non pochi esempi di una ricerca che si muove ai limiti o senz'altro dentro i territori di quello che Giovannetti chiama *asintattismo*: «contestazione delle norme relazionali codificate, infrazione delle regole linguistiche, ovvero forzatura del codice fino ai limiti della grammaticalità»⁸. È un asintattismo entro il quale ha parte un

⁸ PAOLO GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea*, cit., p. 81.

impiego peculiarissimo della punteggiatura; un tema che non posso più che sfiorare, ma che emerge chiaramente nella poesia che propongo come esempio: *Come il viticcio*, da *Quest'episodio* (p. 188):

Come il viticcio all'aria s'avvinghia	
paziente nell'impeto su	
e tentacolando verso il suo compiersi,	
riccioluto per sé gioisce, ma oltre,	
al di là di sé vuol servire, vuol frutti,	5
come dividere l'uno dall'altro,	
ritrarsi tu sola, io solo	
dalle stagioni in festa	
in una tana, svernare	
sepolti nel lungo letargo	10
e già per novembre, i Morti,	
nutrire reminiscenze, qua e là lumini	
in suffragio, a tremare,	
palpiti che non ci si spenga	
anche noi separati	15
sotto le prime folate di neve?	

Qui il lettore è chiamato innanzitutto al confronto con una serie di scarti e deviazioni sintattiche. Ai vv. 1-2 *su* è posposto, con trasparente funzione iconico-espressiva (cfr. gli equivalenti meno marcati 's'avvinghia su paziente nell'impeto', 's'avvinghia paziente su nell'impeto'); al v. 3 va idealmente integrata una virgola dopo *e*, in correlazione con quella di fine verso, così da far emergere il rapporto di coordinazione tra le proposizioni imperniate su *s'avvinghia* e *gioisce*; ai vv. 4-5 il *ma* che coordina la coppia di giustapposte legate da anafora di *vuol* presuppone, in rapporto alla proposizione con cui si coordina («riccioluto per sé gioisce») una struttura coordinativa secondo il modello *non solum... sed etiam* (e *nicht nur... sondern auch...*): il viticcio 'non solo gioisce per sé, ma vuole anche servire oltre, al di là'; il v. 6 va inteso come una parentetica interrogativa, ma senza il punto interrogativo corrispondente alla necessaria curva intonativa ('come dividere l'uno dall'altro?'); al v. 7 compare, all'infinito, il verbo della principale, *ritrarsi* (con soggetto «tu sola, io solo»), con le coordinate che hanno come verbi *svernare* (v. 9) e *nutrire* (v. 12). Si tratta di verbi con valore interrogativo-ottativo ('non potremmo/dovremmo ritrarci...' ecc.), valore che si intende però solo alla fine, alla comparsa del punto di domanda; ai vv. 12-13 interpreto «qua e là lumini | in suffragio» come frase nominale giustapposta (secondo una tendenza sulla quale tornerò con un accenno più avanti); al v. 13 *a tremare* ha il valore di una relativa o di un participio presente: 'che tremano, tremanti', con soggetto i *lumini*; al v. 14, infine, *palpiti*, apposizione di *lumini*, assume la funzione di una frase nominale che regge una finale negativa costruita secondo il modello latino *timeo ne*. A questo punto si potrà procedere a una rilettura che metta a fuoco la struttura

sintattica continua della poesia. La trascrivo facendo corrispondere i gradi di subordinazione a rientri successivi a destra e segnalando le due subordinate incassate con rinvii alfabetici in corsivo tra parentesi quadre:

Come il viticcio all'aria s'avvinghia paziente nell'impeto su
 e [a] riccioluto per sé gioisce,
 [a] tentacolandosi verso il suo compiersi,
 ma oltre, al di là di sé vuol servire,
 vuol frutti,
 come dividere l'uno dall'altro,
 ritrarsi tu sola, io solo dalle stagioni in festa in una tana,
 svernare sepolti nel lungo letargo
 e già per novembre, i Morti, nutrire reminiscenze,
 qua e là lumini in suffragio [b], palpiti
 [b] a tremare
 che non ci si spenga anche noi
 separati sotto le prime folate di neve?

3. Riprendendo il discorso, comincerò dalle pagine che alla sintassi di Hindermann ha dedicato De Marchi: «Chi sfogli il volume che raccoglie la maggior parte della sua produzione in versi italiani [...] troverà moltissime poesie costituite da un solo lungo periodo: la sintassi continua si potrebbe quasi dirla una “firma” di Hindermann». Sono dati che De Marchi precisa numericamente: «Sui 367 testi del suo Canzoniere (uno in più di quello di Petrarca), circa 250 poesie, se non ho contato male, sono a sintassi continua, o comunque senza un punto fermo tra inizio e fine»⁹. Si tratta, relativamente al *corpus* costituito dalle *Poesie* Valdonega, del 68,11%. Occorre però riflettere sull'assimilazione che De Marchi fa di poesie «a sintassi continua» e poesie «senza un punto fermo tra inizio e fine». Se si considera la parte che nella definizione di *frase* dettata da Serianni ha il sistema pausativo («La frase – leggo nella “Garzantina” – è una sequenza di parole contenuta tra due pause forti, al cui interno c'è un predicato nella forma di un verbo di senso compiuto»), occorrerà chiedersi quante poesie di Hindermann abbiano effettivamente sintassi continua e quante invece, tra quelle «senza un punto fermo tra inizio e fine», abbiano in realtà sintassi spezzata o protratta, ma segnino le «pause forti» del discorso con interpunzione debole (in qualche caso con interpunzione-zero). Se si prende, per esempio, una poesia come *Corni* (da *Trottola*, p. 109), si vedrà che le pause impongono una scansione in sei periodi (li segnalo con i numeri tra parentesi quadre):

[1] Corni d'altare, dilemma
 dove orientarsi;

⁹ PIETRO DE MARCHI, *L'«Anguilla» di Montale e le sue sorelle*, cit., rispettivamente alle pp. 83 e 84.

[2] fingo d'ignorare il dubbio e passo,
 tremendo solo per me:
 [3] forse anche oggi mi riconosce il postino,
 non si spaventa per poco
 e con ironia (perché?), come sempre
 all'angolo saluta la vicina
 dall'aria stanca d'adultera, [4] cani
 malcerti se abbaire, annusando
 si fermano, [5] donne una volta
 parevano, come per me per tanti, avere
 ammirevoli bocche senza sapere chi scegliere
 per liquefarsi adagio; [6] passo,
 passiamo, furbeschi ma solidali
 tra gl'importuni attorno nel quartiere.

E dunque: se si prescinde dagli usi interpuntivi e ci si basa sul sistema sintattico-pausativo, sui 291 testi del mio *corpus* solo 76 (il 26,11%: poco più di uno su quattro) hanno sintassi continua. È un dato che porta non tanto a ridimensionare l'importanza della sintassi continua o protratta nella poesia di Hindermann, quanto a vedere questo dato entro una strategia di perseguimento della *continuità* alla quale cooperano altri elementi: l'interpunzione, come si è visto; il ponderatissimo (e dunque raro) ricorso alla stroficità (solo 12 poesie su 291 hanno divisione strofica, e solo in una di queste dodici il numero di strofe arriva a tre); l'impaginazione. Per quest'ultimo aspetto mi pare importante la scelta fatta per l'edizione Valdonega, che si attiene strettamente all'imperativo della non-divisione della stessa poesia su due pagine. Le eccezioni non sono più di due: *Rosso di frutta* (pp. 38-39), di 37 versi ripartiti su tre strofe, e *Figliocci* (pp. 226-227), nei *Fogli di diario* di *Quest'episodio*, che con i suoi 39 versi è la poesia più lunga del libro. Insomma, è come se Hindermann puntasse alla costruzione di una forma metrico-grafico-sintattica avendo in mente ciò che Dante dice nel *De vulgari eloquentia* (II, v, 3) a proposito dell'endecasillabo, il quale di tutti i versi si rivela *superbius* «tam temporis occupatione quam capacitate sententie, constructionis et vocabolorum», dove mi pare interessante per il nostro discorso l'elemento del *tempo* (Mengaldo traduce «temporis occupatione» con «misura di tempo che impegna»)¹⁰. Su ciò si fonda il «grande stile» di Hindermann.

4. Soltanto spostando il discorso dal piano strettamente sintattico a quello più ampiamente grafico-testuale, dunque, posso consentire con l'interpretazione, certo molto suggestiva, che De Marchi dà degli usi sintattici del nostro poeta:

¹⁰ Cito da DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995-1996, 3 voll., III/1: *De vulgari eloquentia*, *Monarchia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo e Bruno Nardi, pp. 170 e 171.

Il caso di Hindermann ci conduce a una conclusione che forse ha validità anche al di là della sua esperienza poetica: la sintassi continua va considerata come una forma, elastica beninteso, ma “chiusa”, che può ospitare contenuti diversi. È l’equivalente o l’omologo sintattico di una forma metrica chiusa, come il sonetto o una strofa di canzone. Chissà: forse la sintassi continua di Hindermann è il sintomo di una nostalgia: una nostalgia romantica per una forma classica¹¹.

È un’interpretazione, aggiungo, che si porrebbe con forza maggiore se la lunghezza delle poesie di Hindermann non avesse l’escursione che invece ha: da sei a trentasette versi nel mio *corpus*; da tre a trentanove in quello delle in-tere *Poesie* Valdonega. D’altra parte, basandosi sull’assetto grafico-testuale, la coesione di questo «canzoniere» – accogliendo (*et pour cause*, come si vedrà) l’apparentamento fatto da De Marchi, e lasciando da parte la sezione “mottettistica” dei *Fiori* (pp. 247-252)¹² – si rivela assai più forte di quanto non sarebbe se ci affidassimo alla considerazione della sola sintassi.

In ogni caso, quel che mi preme dire è che la continuità grafico-testuale non è il solo tratto caratterizzante lo stile del primo Hindermann, e soprattutto che le varie componenti sintattiche, metriche e retoriche di questo stile sono tra loro in uno stringente rapporto strutturale. Lo sfondo teorico su cui baserò la mia analisi è suggerito da una dicotomia ben formulata da Roberto Antonelli in un passo a proposito dell’etimologia della parola *rima*:

Non mi soffermerò analiticamente, in questa sede, sulle ragioni che mi hanno indotto a pensare ad una diversa etimologia [rispetto a quella che fa derivare *rima* da *rythmus*], dal latino *rima*, “fenditura”, appunto, “fessura” (con cui *rimari*, “fendere, rompere”, “scavare, ricercare, investigare”, *rimator* “ricercatore, indagatore” e *rimula* “piccola fessura”, sovrapponibile talvolta a *rythmulus*, “versetto”), sopravvissuta in numerosi derivati romanzi e soprattutto, per quel che qui ci riguarda, in opposizione corrispondente e analogica a *prosa* (*oratio*): ovvero “(discorso) dritto, che va avanti, che va in linea diretta”.

Il discorso segnato dalla *rima*, dalla “fessura” che interrompe la *prosa oratio*, sarebbe invece un discorso che “torna indietro” (come del resto *versus* in Isidoro, *Et.* I, 39, 2-3 «quod revertitur») in quanto la rima obbliga, marcando la fine, a re-iniziare¹³.

Con un elementare passaggio astrattivo, l’opposizione tra «*prosa oratio*» e «discorso segnato dalla *rima*, dalla “fessura”» può essere riportata a quella fondamentale tra *cataforicità* e *anaforicità*: due modalità dell’esistere che Marina Cvetaeva riferiva analogicamente al moto del fiume e a quello del mare:

È la differenza tra il moto lirico del mare, fatto di flussi e di riflussi, vasto, ipnotico, e

¹¹ PIETRO DE MARCHI, *L’«Anguilla» di Montale e le sue sorelle*, cit., pp. 84-85.

¹² Il sottotitolo recita: «Mottetti / alla maniera di stornelli / cantati da un luogo all’altro / in omaggio».

¹³ ROBERTO ANTONELLI, *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, in «Critica del testo», 1/1 (*Il testo e il tempo*), 1998, pp. 177-201: 196.

quello del fiume: longitudinale, unidirezionale, senza ritorno. Differenza tra stare e passare. Il fiume lo ami perché è sempre diverso, il mare – perché è sempre lo stesso. [...]

Al lirico e al mare non chiedi lo scorrere senza ritorno, ma l'onda che sempre ritorna; non l'irripetibilità dell'attimo e la non-fugacità, ma proprio la ripetitività dell'imprevisto (marino e lirico) e l'immutabile necessità dei mutamenti e dell'avvicendamento – l'ineluttabilità del tuo stupore dinanzi a loro¹⁴.

Per quanto abbiamo visto finora, il testo di Hindermann è percorso da una tensione fondamentalmente cataforica, che vede l'implicazione della sintassi protratta e continua con le peculiari scelte interpuntive, la compattezza dei blocchi versali, la non-marcatezza metrica del verso finale (assai raramente rimato e/o di misura endecasillabica), le scelte grafico-editoriali (la *mise en pages* senza slittamenti a nuova pagina). All'obiezione – inoppugnabile – che il testo in versi è un discorso per sua intrinseca natura anaforico, che *re-iniziativa*, risponderei sottolineando come la versificazione di Hindermann collabori al movimento cataforico nel suo tratto più rilevante: si tratta di una versificazione a debole ricorsività sia intra- che intertestuale, cioè di una versificazione che smorza gli effetti d'eco che possono darsi entro il testo stesso o nel rapporto tra il testo e la tradizione metrica di appartenenza. Porto come esempio *Sembra pace* (da *Trottola*, p. 85):

v.	Testo	Verso	Ictus
1	Sembra pace, pausa ed a briciole	novenario	1 ^a , 3 ^a , 5 ^a , 8 ^a
2	secche volteggia la rara neve in un alito,	tredecasillabo	1 ^a , 4 ^a , 9 ^a , 12 ^a
3	un cristallo si posa	settenario	3 ^a , 6 ^a
4	sul dorso della mano ad ornamento;	endecasillabo	2 ^a , 6 ^a , 10 ^a
5	i familiari dolori	ottonario	4 ^a , 7 ^a
6	invano cerco nella memoria,	verso di dieci sillabe	2 ^a , 4 ^a , 9 ^a
7	è svanita la rabbia	settenario	3 ^a , 6 ^a
8	di non esser stato migliore,	novenario	3 ^a , 5 ^a , 8 ^a
9	e quella dei denti, delle giunture	endecasillabo	2 ^a , 5 ^a , 10 ^a
10	o di averti offesa, giovane, allora.	endecasillabo	3 ^a , 5 ^a , 7 ^a , 10 ^a
11	Quanti chicchi di grano sepolti	decasillabo	3 ^a , 6 ^a , 9 ^a
12	sotto tutto questo biancore	novenario	(1 ^a), 3 ^a , (5 ^a), 8 ^a
13	scoppieranno fra poco	settenario	3 ^a , 6 ^a
14	senza pietà, duri germogli pungenti	verso di dodici sillabe	(1 ^a), 4 ^a , 5 ^a , 8 ^a , 11 ^a
15	con noi verso l'alto per crescere.	novenario	2 ^a , 5 ^a , 8 ^a

Si noti come solo a distanza si diano ritorni isoritmici. La catena più solida è formata dai settenari 3, 7 e 13, di 3^a e 6^a, con i quali è solidale il decasillabo 11. Hindermann vi avrebbe potuto aggiungere il v. 8, se non avesse optato per

¹⁴ MARINA CVETAIEVA, *Poeti con storia e poeti senza storia* [1933], in *Il poeta e il tempo*, a cura di Serena Vitale, Milano, Adelphi, 1984, pp. 151-198: 164.

l'apocope che stringe la misura a novenario di 3^a e 5^a: eco parziale del novenario di attacco che tornerà a risuonare nel novenario 12 ma non in quello finale, di 2^a e 5^a. Un'altra debole eco si dà nell'ottonario 5 in relazione al tredecasillabo 2, in virtù degli *ictus* di 4^a e 7^a, e tra questo e il lontanissimo v. 14, di dodici sillabe, qualora di decida per l'*ictus* sulla prima. La coppia settenario-endecasillabo ai vv. 3-4 è l'unico luogo in cui ha sosta l'irrequietezza metrica della poesia, giacché al settenario 13 segue un verso che allude sì alla misura endecasillabica, ma che pospone l'*ictus* finale sull'undicesima sillaba, con dissonante ipermetria. È un indizio dell'atteggiamento di Hindermann verso l'endecasillabo, atteggiamento che si esplicita ai vv. 9-10: una coppia di endecasillabi, sì, ma di 5^a, e dunque depotenziati nell'azione di richiamo al verso principe della nostra tradizione.

In questo quadro, alla tensione cataforica metrico-sintattica si oppongono movimenti anaforici rilevabili su piani diversi, a diversi livelli di profondità e in ambiti d'azione più o meno estesi. Comincerei ricordando che alla figura anaforica per antonomasia Hindermann ricorre non molto frequentemente ma in luoghi rilevati del macrotesto – come le poesie eponime delle raccolte *Quanto silenzio* e *Docile contro* (con combinazione di anafora ed epifora). Aggiungo solo che l'anafora può essere investita di un compito di strutturazione della poesia, a segnare gli snodi del discorso, ma anche essere impiegata su versi a contatto, come effetto locale, secondo i tipi che, per brevità, esemplifico con *Non è più giugno* (in *Docile contro*, p. 65), evidenziando le parole ripetute con caratteri speciali (maiuscoletto tondo e corsivo, minuscolo corsivo, maiuscolo):

NON è PIÙ giugno, ché ai piedi
una *peonia* si sfascia,
NON PIÙ vicinanza per sentirne il fiato
sui fili d'erba spirare, vedere
nel vento a fiotti sparpagliarsi il vino,
NON PIÙ confronto né cuore che lascia
rammemorare, ma solo
fermo nel vuoto, SENZA PIÙ nessuno,
SENZA cadere, proteso
questo declino avvenuto e che avviene
DI peonia SENZA *peonia*,
DI pulica che si tiene
SENZA peso nel vetro.

In qualche caso l'anafora collabora al rilievo delle pause più forti (*Come sapere*, p. 45; *D'una figura nell'altra*, p. 73; *Come di frecce*, p. 115; *Troppo, lo sforzo*, p. 171; *Variazioni su un tema di Rodin*, p. 175; *Alto che brilla*, p. 179), conferisce al testo circolarità con riprese a distanza (anche in combinazione con altre figure della ripetizione: *Passa*, p. 116; *Non capisco*, p. 156), ne annun-

cia la chiusura con insistenze che precedono l'*explicit* (*Passeri vuole*, p. 98; *Oggiogno, sul Lago Maggiore*, p. 99; *Muoversi*, p. 107; *Tacimi*, p. 113; *Aspettando il carnevale*, p. 147) o, più raramente, lo sigilla marcando i due o tre versi finali (*Cenno*, p. 56; *Bonaccia*, p. 101; *Ciarla l'oboe*, p. 108).

In tre casi (*Firma*, p. 51; *Su due note*, p. 69; *Aspettando il carnevale*) la figura accompagna un altro elemento potentemente anaforico, la segmentazione strofica: procedimento, come ho detto, assai raro, che ha una significativa concentrazione in *Quanto silenzio* (sette occorrenze: è, se si vuole, un altro fattore "isolante"), e che è del tutto assente in *Ai ferri corti* e in *Quest'episodio*. Proprio per questo, alla stroficità di Hindermann andrà riservata una particolare attenzione, giacché è conveniente sospettare che il poeta vi ricorra con particolari intenti espressivi, come vedremo in *Epitaffio*.

Tra le strategie anaforiche meno scoperte va menzionata innanzitutto la rima. Il ricorso che Hindermann vi fa si caratterizza per la non-esposizione dei rimanti, spesso distribuiti all'interno dei versi o a notevole distanza l'uno dall'altro (si vedano in *Fili d'erba*, da *Trottola*, p. 103, le rime *davanti* 1 int. : *verdeggianti* 13 int. e *presenti* 5 int. : *lenti* 12 int.), con una significativa tendenza a non marcare la posizione finale assoluta di testo. La funzione anaforica della rima, insomma, non è quasi mai esibita, ma lasciata agire con magistrale discrezione, sottotraccia, come nel caso, ancora, di *Sembra pace* (ora con le parole in rima – imperfetta nella serie in maiuscolo – segnalate in corsivo, maiuscolo, maiuscoletto tondo e corsivo):

Sembra pace, pausa ed a briciole
 secche volteggia la rara neve in un alito,
 un cristallo si posa
 sul dorso della *mano* ad ornamento;
 i familiari DOLORI
invano cerco nella MEMORIA,
 è svanita la rabbia
 di non esser stato MIGLIORE,
 e quella dei *DENTI*, delle giunture
 o di averti offesa, giovane, ALLORA.
 Quanti chicchi di *grano* sepolti
 sotto tutto questo BIANCORE
 scoppieranno fra poco
 senza pietà, duri germogli *PUNGENTI*
 con noi verso l'alto per crescere.

Una più segreta, ma non meno avvertibile, azione "fessurante" svolgono gli scarti di frase entro l'apparente proseguimento del periodo. Essi operano come fattori di anaforicità tanto più efficaci quanto più il testo, tramite l'indebolimento o l'azzeramento dell'interpunzione, invita ad avanzare in un'erronea presunzione di continuità, costringendo poi il lettore a repentine riconsiderazioni del percorso sintattico svolto fino a quel punto. Si veda come esempio la

poesia che dà titolo alla raccolta *Quest'episodio* (p. 183), che trascrivo introducendo una doppia sbarretta obliqua (\\) tra una frase e l'altra:

S'aggancia al caso, trascina
in altre logiche che non so seguire
quest'episodio in eterno forse, \\
scrollando le spalle, riassetto
forse il respiro che rantola, stenta,
o faccio macerie del mondo
che debbo reggere, i piedi puntati
sui sismi, \\ le ondate forse
riposeranno, \\ il capriccio di un attimo basta
per credere che tutto sia.

Infine, si fanno cogliere come eventi anaforici, nella microsintassi, gli interventi sull'ordine delle parole. Tramite le classiche figure dell'anastrofe, dell'iperbato e dell'epifrasi Hindermann provoca localmente bruschi scatti retrogradi, in opposizione al flusso per sua natura cataforico delle strutture sintattiche di ordine superiore. Si torni, anche per questo aspetto, a *Sembra pace*, rivedendo in questa prospettiva i vv. 5-6 («i familiari dolori | invano cerco nella memoria») e 10 (la *rabbia* «di averti offesa, giovane, allora»). Merita un commento soprattutto la conclusione della poesia, perché qui, dove il testo si apre sul bianco della pagina (anche, va sottolineato, nella forma tradizionalmente non-conclusiva dell'uscita sdrucchiola)¹⁵, la microsintassi si produce in una *retrogradatio* totale («con noi verso l'alto per crescere»), ordinando i tre elementi secondo la successione speculare al loro ordine non marcato.

Un discorso a parte richiederebbe l'*enjambement*, che si incontra più frequentemente (ma qui non posso produrre dati numerici a supporto) nelle forme produttrici di cataforicità –

tra gente che scruta nel vuoto,
nemmeno per pietà gentile, *nulla*
ci diciamo, se non di urtarci gomito a gomito
(*Preliminari*, p. 95, vv. 10-12)¹⁶;

[...] partiamo
anche per giungere, *mèta già*
l'incendio, lo sciame di polline
(*Oggiogno, sul Lago Maggiore*, p. 99, vv. 7-9);

la vecchia *col velo di nero*
pizzo ragnatelato con toppe [...]
(*Ciarla l'oboe*, p. 108, vv. 16-17) –,

¹⁵ Cfr. RODOLFO ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento*, cit., p. 75.

¹⁶ In questa trascrizione di versi e in quelle che seguono il corsivo è sempre mio.

ma che è ben attestato anche in quelle che, presentando – per un momento – il verso superiore come semanticamente sufficiente, provocano violente scosse anaforiche:

aspetta fino a domani dopo avere dormito
che in un attimo altra parvenza *ti sfiori*
la spalla col sole rinata
(*Non vale*, p. 93, vv. 3-5);

avvolge per poco la pelle *il fuoco*
sacro o non sacro che ci consuma
(*Sacro o non sacro*, p. 105, vv. 12-13);

la notte nella baita al lume
accoglie chi agonizza o *aspetta*
di partorire, domani presto
li si porta a valle
(*Lieto è il convito*, p. 109, vv. 6-9).

5. In che rapporto si pone il testo di Hindermann, letto secondo questa modalità, con il tema del Tempo? Comincerò a rispondere ricordando come il Tempo agisca da coesivo a livello tematico, articolandosi in una varietà di sottotemi che, un po' semplificando, si possono ricondurre ai movimenti lungo l'asse diacronico (ritorno del passato, pre-visione del futuro), alle alterazioni della percezione del flusso temporale (in termini di lentezza/velocità) e alla compresenza dei tempi. In ogni caso, quello che Hindermann *sa* è – con Proust – che «la nostra vita è così poco cronologica, tanti anacronismi interferiscono nella successione dei giorni»¹⁷. Basterà riandare ai versi finali (21 sgg.) di *Non più il picchiettare* (p. 185), dove si dice a chiare lettere del nostro umano essere *costretti, aggogati* a un «tempo a scatti, rintocchi, contato | come ci fosse davvero», che è infine asserzione della *inesistenza* dello stesso Tempo.

Ma la coesione del canzoniere di Hindermann si può cogliere – in modalità ancora più pervasive e dunque assai rivelatrici – a livello retorico-sintatti-

¹⁷ Così in MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, edizione diretta da Luciano De Maria e annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, traduzione di Giovanni Raboni, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1983-1993, 4 voll., 1, pp. 777-778 (più ampiamente, da ID., *À la recherche du temps perdu*, texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1999, p. 511: «Pourtant au moment de ce départ pour Balbec et pendant les premiers temps de mon séjour, mon indifférence n'était encore qu'intermittente. Souvent (notre vie étant si peu chronologique, interférant tant d'anachronismes dans la suite des jours), je vivais dans ceux, plus anciens que la veille ou l'avant-veille, où j'aimais Gilberte. Alors ne plus la voir m'était soudain douloureux, comme c'eût été dans ce temps-là. Le moi qui l'avait aimée, remplacé déjà presque entièrement par un autre, resurgissait, et il m'était rendu beaucoup plus fréquemment par une chose futile que par une chose importante»).

co, da una costellazione di stilemi legati all'uso dei verbi. Essa comprende innanzi tutto tre forme della *mixtura temporum*: il polittoto verbale –

[...] fantasma
di mouches volantes che passa
come tanti sono passati [...]
(*Firma*, p. 51, vv. 18-20);

questo declino avvenuto e che avviene
di peonia senza peonia
(*Non è più giugno*, p. 65, vv. 10-11);

[...] un invisibile minimo
ma possente dio ci libera adesso
come libererà domani
l'attenzione che offri sempre più intensa
al nascere ancora [...]
(*Ai tuoi sei anni*, p. 106, vv. 11-15) –,

le alterazioni della *consecutio* –

Anch'io, se mai t'incontrassi
lotterei con te, *non ti lascerei partire*
prima che benedetto *tu abbia*
non me, non conta tuttora,
ma queste pinze della forfecchia
brancicanti nel vuoto
(*Non passate così*, p. 40, vv. 1-6);

snudato, come dai visceri
appena nascendo in fatica
fossi difeso nelle Tue mani, indifeso e *che vada*
dove da sempre venivo
(*Non peccaminoso*, p. 171, vv. 6-9);

[...] *volle*
che sfolgorato *s'arresti*
in tale stupore del bello
(*Fin su al lustro*, p. 192, vv. 11-13) –,

le alternanze e gli scarti nella concatenazione temporale:

C'era in bagno il cubetto di allume,
la pietra pomice e *scorgo* il riflesso
verdebrunito sul mento proteso,
il labbro inferiore risucchiato in dentro,

di mio padre, fresco sbarbato,
 nello specchio di fronte;
 dalla parete *pendeva* una cinghia
 su cui affilava il rasoio
 (*Sacro o non sacro*, p. 105, vv. 1-8);

finché *un giorno*, bambina,
scorgendoli come tu fossi rinata,
 l'albero vero e la sua immagine vera,
guardali, sono tutt'uno
 (*Tra l'albero*, p. 128, vv. 18-21).

Accanto alle figure della *mixtura temporum* ne collocherei due che direi dell'*abstentia temporis*. La prima è l'uso anomalo (o esteso) dei modi non finiti. Basti come esempio *Grazie* (da *Docile contro*, p. 79):

L'attimo che sceglie in bilico
 sul displuvio del tetto
 questo versante o quello e la goccia
 viene decisa ad avviarsi, grazie
 che sia così, passato
lasciandoci scorrere lungo la nostra china
 divisi, chi verso mari caldi,
 chi verso il nord, amanti
avuto già *sofferto*
 l'attesa di nascere insieme,
 l'ansia del dubbio, lo stacco,
 e ormai più solo *soffrire*, ch'è meno,
 d'allontanarsi con la stessa luce
 stillata un istante di allora
 che confluisce di nuovo
 nei luminelli sull'acqua.

La seconda è data dallo stile nominale, che conosce due modalità di impiego. La prima è la rinuncia totale al verbo nelle proposizioni reggenti; si veda *Cenno*, da *Docile contro*, p. 56:

Cenno, ma nemmeno ancora, *sentore*
 labile senza limiti
 né fuori posto né al suo
 in attesa, *ciglio* vibratile d'aria
 nella visuale, *sospetto*
 d'irritazione, *carezza*, di nome
 già troppo sovente scordato
 oppure di là da venire
 con labbra ispessite che mute
 boccheggiano nel sonno;

voglia indolore larvata
 forse d'efelidi al sole, forse di cancro,
 forse *ronzio* dentro le orecchie,
 forse *il fragore* di Dio che assorda.

L'altra è la coordinazione di frase nominale e frase verbale: si torni all'*incipit* di *Grazie*: «L'attimo che sceglie in bilico | sul displuvio del tetto | questo versante o quello e la goccia | viene decisa ad avviarsi».

Credo però che il livello in cui il Tempo rivela il suo carattere dominante sia quello metaforico. Paolo Canettieri ha senz'altro ragione quando ricorda «gli enormi guasti di una visione totalmente aletteraria [della metrica], asettica fino al punto di non considerare la sostanza essenzialmente "poetica" della materia studiata, nella quale l'elemento fondamentale è quello metaforico e in cui dunque anche il dato metrico può divenire metafora»¹⁸. Propongo allora di leggere come metafora l'intreccio indissolubile di cataforicità e anaforicità entro il testo di Hindermann. Metafora di che cosa? Metafora della *cronomachia* della quale le vite di noi tutti sono l'arena. Mi approprio, per spiegarmi meglio, di una metafora di Proust, laddove egli dice che «Il Tempo [...] di solito non è visibile, e per diventarlo cerca dei corpi e, ovunque li trovi, se ne impadronisce per proiettare su di essi la sua lanterna magica»¹⁹. Ebbene, con la sua poesia Hindermann dà corpo – corpo fisico – al Tempo che egli ha scoperto nella sua natura a-cronologica, come *mixtura*, assenza, lotta.

Ho parlato di *scoperta*, ed è una scoperta della quale il poeta ci rivela la precocità. Lo fa in *Epitaffio*. In che cosa consiste il «segreto» che il piccolo Federico ebbe «tutto per sé»? È l'esperienza dell'*estasi metacronica*, «cioè [...] il sentirsi al di fuori e al di sopra del fluire irreversibile e irrecuperabile del tempo, come se il tempo fosse fulminato, come se il tempo si arrestasse, come se in un attimo e per un attimo (ma è un attimo che *vale* l'eternità) il passato e il presente fossero la stessa cosa»²⁰. La conclusione in cui si afferma, al presente

¹⁸ PAOLO CANETTIERI, *La metrica e la «numerabilità» del tempo*, in «Critica del testo», 1/1 (*Il testo e il tempo*), 1998, pp. 141-176: 142-143.

¹⁹ Così in MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., IV, p. 612. Più ampiamente, da ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., p. 2307: «Des poupées [gli ospiti al ricevimento Guermantes], mais que pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire, des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray, ainsi le nouveau et si méconnaissable Argencourt était là comme la révélation du Temps, qu'il rendait partiellement visible».

²⁰ GIOVANNI RABONI, *La conversione perpetua. Dodici anni con Proust* [1996], in *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*, a cura di Giulia Raboni, Parma, MUP, 2015, pp. 95-113: 108.

(«Ora lo dico»), la rivelazione del segreto non va intesa come annuncio ma come perennità della testimonianza. *L'Epitaffio* – quando ne abbiamo concluso la lettura – *ci ha già detto* il segreto di cui l'esperienza dell'*io* è portatrice. Non l'ha fatto nella verbalizzazione, bensì col bianco che ha interrotto la continuità del testo, l'ha dissolta; l'ha – diciamo con Raboni – «fulminata».

II. Come ho letto *Working* di Coviello*

Sono tornato ad ascoltare, prima di iniziare a scrivere queste pagine, la voce di Joyce che legge la parte finale dell'ottavo capitolo di *Finnegans Wake*, *Anna Livia Plurabelle* (quella che comincia con «Well, you know or don't you ken-net or haven't I told you every telling has a tailing and that's the he and the she of it. Look, look, the dusk is growing» ecc.)¹. L'ho fatto più volte, mentre mi dedicavo a questo *Requiem per J.J.*, non potendo esitare alla perentoria indicazione che Philippe Sollers pone in attacco del suo saggio *La voix de Joyce*:

Joyce? Il suffit d'entendre sa voix. Très précisément, son enregistrement d'un fragment de *Finnegans Wake*. Déclaration des droits de la liberté d'invention verbale. De sa liberté. De sa souplesse irréductible. Ecoutez ça, vous en apprendrez plus en dix minutes qu'en dix ans de lectures: écoutez ça, je vous en supplie, ou alors ne citez pas Joyce, ne faites pas semblant de vous intéresser à lui².

Per la verità, io in questi giorni mi interesso a Joyce solo di rimbalzo, essendo al centro delle mie letture *Working*. Ma certo non è eludibile il richiamo del sottotitolo, entro un libro che ha «J.J.» tra i suoi protagonisti (dico in senso

* È la postfazione a Michelangelo Coviello, *Working*, Milano, il verri, 2018, pp. 37-48.

¹ [In rete la si trova assai facilmente. Segnalo che all'indirizzo <http://publicdomainreview.org/collections/james-joyce-reading-his-work-19241929/> (ultimo accesso: 31 dicembre 2025) si ascolta la lettura di Joyce visualizzando il testo.]

² PHILIPPE SOLLERS, *La voix de Joyce* [1982], *Théorie des Exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 99-104. Il passo continua così: «Qu'est-ce qu'on entend là pour la première fois? La flexibilité; l'audace; la multiplicité des rôles, du grave à l'aigu, du chuchoté au presque crié; la parodie; la stupéfaction renouvelée que ce soit aussi merveilleux et bête, l'histoire humaine; l'émotion délicate; l'imitation du soupir, et du soupir du soupir; la tombée de la nuit et l'écoulement des eaux et du temps; la ténacité de la vie et la fatigue de la mort; le grondement des fleuves et le roulement des cailloux de leurs fonds; le vent dans les feuilles; le gémissement d'envie enfantin; la lubricité folle et contenue; le maniérisme féminin...».

proprio narrativo) e che certamente ha Joyce tra i suoi ascendenti stilistici. Si tratta, segnatamente, del Joyce di *Finnegans Wake*, come dichiara un passo della prima sezione nel ricorso al *topos* della *intraducibilità*: «[...] in quel tempo | J.J. giocava con le parolacce | prima degli altri inventata continuamente | un pezzo qua un pezzo là | ed eccone una nuova pronta alla guerra | del testo in fondo al culo della pagina | profumate e surreali ecco com'erano | difficili da frequentare | impossibili da tradurre | J.J. come i profeti parlava del futuro | dei fatti delle guerre e che lui | che non c'entrava in illo tempore | J.J. il lettore se lo portava in spalla | dentro la pagina mio unico lettore | che l'amor mio son tuo» ecc. (la chiusura della citazione è arbitraria; ma è difficile estrapolare senza forzature un qualche brano dallo *streaming* verbale in cui consiste *Working*).

Coviello e Joyce, dunque. Mi sono imbattuto, in questi stessi giorni, in due volumi su *The Reception of James Joyce in Europe*³. Il primo contiene un'interessante cronologia: *Timeline: European Reception of James Joyce*. Vi si trova elencato, sotto la colonna *Other*, tutto quanto – opere ed eventi – non rientri nelle due dedicate a *Translations* e *Criticism*. Ebbene: qui, se l'opera fosse aggiornata, *Working* dovrebbe senz'altro comparire, sia per le ragioni che hanno portato il compilatore (Wim Van Mierlo) a includervi *Horcynus Orca* di D'Arrigo (1975) sia per quelle – più esteriori, diremmo, ma altrettanto pertinenti – che hanno motivato la menzione di *Thema (Omaggio a Joyce)* di Berio (1958). È da questa cronologia – confesso – che apprendo l'esistenza de *La voix de Joyce*: la traduzione danese del saggio è registrata a fianco dell'anno 1989. Mi sento dunque di far mio il consiglio di Sollers rivolgendolo al lettore di questo libro – o forse, meglio, al lettore del trittico di libri che Michelangelo ha dato alle stampe per “il verri” negli ultimi tre anni⁴: «Coviello? Basta ascoltare la voce di Joyce». Intendo questo: ascoltando la voce di Joyce che legge quei nove minuti di *Finnegans Wake* il lettore di Coviello potrebbe farsi un'idea della pratica che Barthes, nelle ultime pagine de *Il piacere del testo*, definisce *la scrittura ad alta voce*. Scrive Barthes: «Questa scrittura vocale (che non è affatto la parola), non si pratica mai, ma è senza dubbio questa che Artaud raccomandava e Sollers richiede»; e chiarisce (suo il corsivo): «Tenendo conto dei suoni della lingua, *la scrittura ad alta voce* non è fonologica ma fonetica; il suo obbiettivo non è la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni; ciò ch'essa cerca (in una prospettiva di godimento), sono gli incidenti pulsionali, è il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio»⁵.

³ *The Reception of James Joyce in Europe*, edited by Geert Lernout and Wim Van Mierlo, London-New York, Thoemmes Continuum, 2004. La *Timeline* è alle pp. xx-xliv. Per quanto riguarda l'Italia, l'ultima segnalazione – assai sorprendentemente – è quella de *Il nome della rosa* (1980).

⁴ *Streaming*, Milano, il verri, 2015, e *La primavera fa ridere i polli*, ivi., id., 2017.

⁵ ROLAND BARTHES, *Variazioni sulla scrittura, seguite da Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999, pp. 126-127.

Anche Coviello richiede *la scrittura ad alta voce*. È una conclusione a cui arrivavo presentando *Streaming*, un paio d'anni fa, alla Mudima di Milano⁶; di qui sono dunque ripartito, cercando di chiarire a me stesso il riferimento di Barthes a Sollers. Una mia nota a margine mi segnalava che l'altra citazione di Sollers è all'undicesimo paragrafo (un paragrafo assai strettamente legato ai due che lo precedono). Se ne ricava che a richiedere la «scrittura vocale» è precisamente il Sollers di *Lois* – libro uscito, rispetto a *Le plaisir du texte*⁷, l'anno prima (nella stessa «Collection «Tel Quel»»)». Sulla tradizione cui *Lois* intende iscriversi, Sollers è esplicito: alla fine del testo in quarta di copertina, in apertura di quelli che egli chiama «Rappels techniques», si legge: «Rabelais, Joyce. Décasyllabe: chanson de geste, chanson de Roland, vers shakespearien» (*Lois*, infatti, è puntualmente registrato nella *Timeline* de *The Reception of James Joyce in Europe*). Ma, tornando a *Working*, eccomi al nono paragrafo de *Il piacere del testo* (precedono, nell'edizione francese, i tre asterischi). È necessario citare estesamente (ometto solo le quattro righe finali), con i corsivi originali:

Sade: il piacere della lettura deriva evidentemente da certe rotture (o da certe collisioni): codici antipatici (per esempio, il nobile e il volgare) entrano in contatto; sono creati neologismi pomposi e derisori; messaggi pornografici vengono a modellarsi in frasi così pure che si prenderebbero per esempi di grammatica. Come dice la teoria del testo: la lingua viene ridistribuita. Ora *questa ridistribuzione si fa sempre di taglio*. Si tracciano due bordi: un bordo prudente, conforme, plagiatario (si tratta di copiare la lingua nel suo stato canonico, quale è stato stabilito dalla scuola, le buone maniere, la letteratura, la cultura), e *un altro bordo*, mobile, vuoto (atto a prendere qualunque contorno), che non è altro se non il luogo del proprio effetto: laddove s'intravede la morte del linguaggio. Questi due bordi, *il compromesso ch'essi mettono in scena*, sono necessari. Né la cultura né la sua distruzione sono erotiche; è la crepa fra l'una e l'altra che lo diventa⁹.

Si sottolineino gli aggettivi *mobile* e *vuoto* (con quel che segue immediatamente), perché essi costituiscono un riferimento che si rivelerà pertinente – credo – nel prosieguo di questa lettura di *Working*. E si passi senz'altro al decimo paragrafo, di carattere critico-metodologico, che farò seguire dalle prime due righe del successivo:

Di qui, forse, un mezzo per valutare le opere della modernità: il loro valore deriverebbe dalla loro duplicità. S'intenda con questo che hanno sempre due bordi. Il bordo sovversivo può sembrare privilegiato perché è quello della violenza; ma non è la violenza che impressiona il piacere; la distruzione non lo interessa; ciò ch'esso vuole è il luogo di una perdita,

⁶ [Il testo, con titolo *Per leggere «Streaming» di Michelangelo Coviello*, si può leggere nel mio *Libro di incontri e di letture*, illustrazioni di Sandro Pazzi, Fermo, Associazione Culturale «La Luna», 2021, pp. 161-169.]

⁷ ROLAND BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

⁸ PHILIPPE SOLLERS, *Lois. Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

⁹ ROLAND BARTHES, *Variazioni sulla scrittura*, cit., pp. 77-78. Forse non è inutile precisare che «di taglio» traduce «par coupure».

è la faglia, la frattura, la deflazione, il *fading* che coglie il soggetto nel pieno del godimento. La cultura ritorna quindi come bordo: sotto qualunque forma.

Soprattutto, evidentemente (caso in cui il bordo sarà più deciso), sotto forma di una materialità pura: la lingua, il suo lessico, la sua metrica, la sua prosodia¹⁰.

L'inizio delle esemplificazioni applicative si rivolge, assai significativamente, a *Lois*:

In *Lois*, di Philippe Sollers, tutto è aggredito, smontato: gli edifici ideologici, le solidarietà intellettuali, la separazione degli idiomi e perfino l'armatura sacra della sintassi (soggetto/predicato): il testo non ha più a modello la frase; spesso è un potente getto di parole, un nastro d'infralingua. Tutto questo viene però a urtare contro un altro bordo: quello del metro (decasillabico), dell'assonanza, dei neologismi verosimili, dei ritmi prosodici, dei riecheggiamenti (citazionali). Lo smontaggio della lingua è troncato dal parlare politico, bordato dall'antichissima cultura del significante¹¹.

Chi è giunto a queste pagine dopo aver letto *Working* avrà riconosciuto solo a intermittenza lo stile di Coviello. Nel suo poemetto «l'armatura sacra della sintassi» è, a ben vedere, bucata o scalfita solo in pochi punti; la frase, come modello, regge (per larghi tratti *Working* si sviluppa nei più limpidi domini del *logos*); la metrica è libera (di *Lois*, sia Sollers sia Barthes sottolineano la metricità tradizionale)¹²: vi risaltano, perciò, le non poche soste o incursioni endecasillabiche («non era stata mai dimenticata | non eravamo che ragazzi allora | eppure neanche il non esiste o esiste»; «lo spirito abbandonato i figli perdersi | obbligato contromano come un salmone | in divieto di sosta e lì parlammo | di cose il cui tacere è bello»). D'altra parte, l'effetto è anche qui quello di un «potente getto di parole»; la parte dell'assonanza è evidente («ha visto l'anima di lei far la matta»; «[...] ehi Mike | tutto quel rossetto *mandalo* per email»; «muto immobile e vile | come lo SPETTRO di AMLETO»; «il paesaggio entrava *adagio* COME una CANZONE»; «[...] mio unico *lettore* | che l'amor mio son tuo | che morde ancora» ecc.), come quella dei riecheggiamenti citazionali (senza la pretesa di aver colto tutto, la prima sezione convoca Dante, il *Vangelo* di Giovanni, Marinetti, il *Cantico dei cantici*, Cielo d'Alcamo, Leopardi,

¹⁰ Ivi, p. 78.

¹¹ Ivi, pp. 78-79.

¹² Cfr. PHILIPPE SOLLERS, *Entretien avec Denis Roche*, in «La quinzaine littéraire», 1-15 juillet 1972 [trascribo da: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article667>: pagina consultata il 31 dicembre 2025]: «L'expérience a ceci de particulier qu'elle est un faisceau de marques, donné par le nombre et le rythme... ce qui se retrouve au niveau de la scansion syntaxique (qui doit aller très vite) et d'autre part au rythme qui fait que le livre, par exemple, a l'air d'être écrit en vers blancs, en penta ou décasyllabes... Ce qui m'a été imposé... Je n'ai pas choisi d'écrire en penta ou décasyllabes, bien entendu. Je me suis, à un moment donné, demandé pourquoi l'inconscient de la langue avait choisi de frapper à "mon" inconscient».

Gozzano, Berchet, una nota filastrocca infantile...). Soprattutto, il lettore avrà percepito quanto è viva e attiva, in Coviello, «l'antichissima cultura del significante». Ricordo, in proposito, la citazione della dedica apposta sul dattiloscritto di *Stream* – il capitolo finale di *Streaming* – di cui Michelangelo mi ha fatto dono subito dopo la trascrizione (in cui *Stream* consiste) del flusso verbale di un amico (è lui l'«autore» di cui si fa menzione): «ai misteri del significante e al suo autore»¹³. Non si tratta, però, di individuare i punti di convergenza e di divergenza tra lo stile di *Lois* e quello di *Working*, quanto di «valutare» *Working* secondo la modalità di analisi cui Barthes ci indirizza, di mettere a fuoco la sua propria forma di «duplicità»; insomma, si tratta di capire quale sia, qui, il «modo di tagliare» (la «manière de couper», come dice Barthes riferendosi a Flaubert)¹⁴ di Coviello.

Ne propongo due. Il primo consiste nell'individuare i «due bordi» di *Working* nelle figure dell'*anafora* (il «bordo prudente», quello in cui «la cultura ritorna») e dell'*apostrofe* («il bordo sovversivo»). Intendo *anafora* in senso ampio, come insieme dei fenomeni della ricorsività: dall'*anafora* nel senso della retorica classica («L'*anaphora* [...] consiste nella ripetizione di una parte della frase all'inizio di successivi gruppi di parole»¹⁵: «era delle parole era il passato che tornava; «era domenica pioveva | era uscito e non è più tornato»; «[...] senza nessun ritegno | confonde anche il tu il me con loro | senza saper voler | come giorni preziosi») alla disseminazione di parole apocopate (solo nelle prime tre pagine: *siam, duplicar, fornicar, dicevan, voler, mar, aspettar, veder, ciel, sognar*). *Working* è, sotto questo aspetto, un'opera potentemente anaforica, retta fondamentalmente dalle isotopie create dall'interazione dei suoi quattro «personaggi»: «J.J.», «Mike», «la ragazza» e «il Faraone». Ma si consideri anche l'uso di *Leitmotive* (non trovo una parola migliore), che esemplificherò limitandomi alla prima sezione del poemetto (mi si perdoni, ancora, l'arbitrarietà dei tagli):

«quel baratro tra tempo e passato è lì | che ci troviamo è lì ci sguazziamo | la luce sempre
siam | accesi [...]» < «quel baratro tra tempo e passato è lì che ci troviamo | è lì che ci
sguazziam | la luce sempre accesa»; «ecco cos'era il passato che rintrona» < «non dall'inizio
partir nell'attesa contigua | che il passato rintroni come lieta novella» < «era delle parole era
il passato che tornava | come una lenta nostalgia di quello | che dovrebbe accadere»; «ge-
mendo gemendo J.J. | il lettore se lo portò in spalla | dentro la pagina poi continuò a
camminare | per tutto il giorno lo tenne con sé | per farne altro [...]» < «J.J. il lettore se lo

¹³ Durante la citata presentazione del libro, alla lettura di questa dedica facevo seguire questo passo di Barthes: «Per sbarazzarsi del mito cristiano della lettura [quello che implica "l'eliminazione della voce e del corpo, il cortocircuito del significante"], bisognerebbe cominciare a far passare il testo dalla "strozza" come faceva Flaubert, farlo risuonare, squillare nella testa, perseguire una lettura del significante, quella del godimento» (da ROLAND BARTHES, ANTOINE COMPAGNON, *Lettura*, nell'opera collettiva *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977-1984, 16 voll., VIII, pp. 176-199: 187).

¹⁴ ROLAND BARTHES, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 79: «Flaubert: un modo di tagliare, di bucare il discorso *senza renderlo privo di senso*».

¹⁵ HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., § 265.

portava in spalla | dentro la pagina mio unico lettore | che l'amor mio son tuo»; «[...] dopo il principio | comincia il passato quello che passò | e quello che non passò e che non so» < «dopo il principio | comincia il tempo | quello che non passò perché il tempo | è sempre passato in illo tempore | proprio così et saeculi sfiga [...]»; «una lapide in marmo bianco | in zona Palestro quello della battaglia | delle migliaia di morti del quadrilatero» < «poi scomparve in zona Palestro | sotto la lapide di marmo | e carne come la battaglia solferina»; «[...] mentre tutto intorno | è pioggia e presente | non sono stata io diceva la ragazza | e quella non è la mia scrittura e allora?» < «mentre tutto intorno è pioggia | e non tace il tacer | non vi racconto storie sorrise alla scena | del secolo».

Quanto all'apostrofe, essa ricorre anche nella forma prevista dalla retorica classica («il distacco dagli ascoltatori [...] si chiama *apostrofe*»)¹⁶ come convocazione di «Mike» («a proposito della spina prima che fiorisse | che esplodesse l'ospedale | della filosofia pussa via ehi Mike | tutto quel rossetto mandalo per email»). È funzionale al nostro discorso, però, che la si assuma secondo la definizione più estesa che ne ha dato lo stesso Coviello:

Tra le figure retoriche, una particolare attenzione merita l'apostrofe, che viene sottovalutata come una figura minore e di secondo piano. Il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia alla voce *apostrofe* scrive: 'Figura retorica, per la quale chi parla interrompe improvvisamente il discorso per rivolgersi direttamente a una persona o cosa anche lontana'. E alla voce *apostrofare*: 'Rivolgersi direttamente a una persona con foga e passione, interrompendo un'esposizione o un racconto'.

In realtà *apotrèphein* in greco significa 'rivolgere, ribaltare'. *Strèphein*, *apotrèphein*, *katastrèphein* sono le procedure dello spiazzamento: dire la cosa che nessuno si aspetta ma che la conclude saltando i passaggi. In poesia è stata sempre molto usata fin dall'antichità¹⁷.

In questa accezione, come «procedura dello spiazzamento», l'apostrofe segna l'attacco stesso del poemetto nella forma di due ribaltamenti nello spazio di pochi versi. Li segnalo con la successione di tondo/corsivo/tondo: «Più che altro sculettava J.J. | *quel baratro tra tempo e passato è lì | che ci troviamo è lì ci sguazziamo | la luce sempre siamo | accesi* seduto all'ombra | del ginkgobiloba stava imparando | a meditare cioè a non pensare | da sette anni come il Buddha | poi s'ascose nella fiamma che l'affina». Ma ecco qualche prelievo dalla prima sezione (sempre con alternanza di carattere – e non senza qualche incertezza interpretativa, com'è inevitabile):

«si nutriva come un salmone dei suoi salti | *ha visto l'anima di lei far la matta | tutto il giorno da mane a sera* | vedi cosa significa vivere | con i fantasmi | si vive di ricordi disse l'anziano | al microfono [...]»; «e non fu mai la camicia bagnata | quanto basta J.J. *se l'aspettava in corso Venezia | sulla via dei futuristi il cui nero nemico | era il passato*»; «loro a tutta velocità liberarono sillabe e versi | da un passato troppo presente mentre tutto intorno | è pioggia e

¹⁶ Ivi, § 442.

¹⁷ MICHELANGELO COVIELLO, *Figure retoriche & pubblicità. Ricettario per art director e copywriter*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 34-35.

presente | *non sono stata io diceva la ragazza | e quella non è la mia scrittura e allora?*; «ecco-
lo qua bugiardo come sempre | che dà il meglio di sé nel degrado nel come eravamo | *poi gli
alpini smisero di colpo di cantare | tutti a casa casuccia | coi marines e le valchirie sul fenicottero
dell'elicottero*»; «[...] ora ispirata dal ricordo | chiese | di più alla sua memoria alle persone |
incontro che ridevano *ora devi sapere | che dal bacio se ne andarono tutti*».

In che cosa consiste, dunque, il necessario «compromesso» che anafora e apostrofe «mettono in scena» (Barthes)? Nell'arte della transizione: Coviello attenua lo spiazzamento dell'apostrofe gestendo la figura attraverso tecniche anaforiche. Ne propongo una sommaria tipologia, sempre limitando i prelievi alla prima sezione. Continuo a usare l'alternanza di tondo e corsivo; in maiuscolo le parole anaforicamente implicate. C'è la transizione per polittoto:

vedi cosa significa VIVERE
con i fantasmi
*SI VIVE di ricordi disse l'anziano
al microfono [...];*

il libro piacque ma non gli andò giù
giù fino all'intestino che NON L'HA DIGERITO
*NON DIGERÌ J.J.
pigro come al solito
ad aspettar giù in cortile in divisa d'ordinanza;*

la transizione per geminazione paronomastica:

certezze in pericolo anche le idee
SOPRATTUTTO TUTTO
il viaggio che fanno nel periglioso mar;

ECCO COS'ERA il passato CHE RINTRONA
E COSÌ TERMINÒ quello che aveva desiderato;

la transizione per accostamento rimico e para-rimico:

poi scomparve in zona Palestro
sotto la lapide di marmo
e carne come la battaglia SOLFERINA
*lì stette a lungo la PICCINA
il corpo rivolto alla vetrina che la guardò
fotografar parole;*

J.J. il lettore se lo portava in spalla
dentro la pagina mio unico lettore
che l'amor mio son tuo
che morde ANCORA

*nigra sum sed GOLOSA
cantava aulentissima rosa.*

Ma dicevo di un secondo *modo di tagliare*. Guardiamo all'assetto metrico, o meglio metrico-grafico. In questa prospettiva il «bordo sovversivo» è dato dalla composizione centrata dei versi: scelta che rende *mobile* (Barthes) – letteralmente *spiazzante* (Coviello) – il margine sinistro del corpo testuale, rivelandovi il *vuoto*. (Propongo, di passata, che si investa la composizione centrata anche di una funzione iconica: essa, rendendo materiale il discorso in versi per come la pagina fisicamente lo veicola, rende visibili – e degerarchizzati – due bordi: due bordi, intendo, che nell'impaginazione a bandiera, astratta, normalmente *non vediamo*.) Di contro a questa forma della *distruzione*, in che cosa si manifesterà la *cultura*? Nella stabilità della natura versale come dichiarata dall'*enjambement*. Ho in mente un noto passo di Agamben:

È un fatto sul quale non si rifletterà mai abbastanza che nessuna definizione del verso sia perfettamente soddisfacente, tranne quella che ne certifica l'identità rispetto alla prosa attraverso la possibilità dell'*enjambement*. Né la quantità, né il ritmo, né il numero delle sillabe – tutti elementi che possono occorrere anche nella prosa – forniscono, da questo punto di vista, un discrimine sufficiente: ma è senz'altro poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico (ogni verso in cui l'*enjambement* non è, attualmente, presente, sarà, allora, un verso con *enjambement zero*), prosa quel discorso in cui ciò non è possibile¹⁸.

In *Working* tutto è chiaro fin dai primi versi (si badi ai miei corsivi):

Più che altro sculettava J.J.
quel baratro tra tempo e passato è lì
che ci troviamo è lì ci sguazziamo
la luce sempre siam
accesi seduto *all'ombra*
del ginkgobiloba stava imparando
a meditare cioè a non pensare
da sette anni come il Buddha
poi s'ascose nella fiamma che l'affina.

Il lettore è dunque destinato ad avanzare con uno stato d'animo segnato dalla *duplicità*: spiazzato dalle transizioni per apostrofe e dal mancato appoggio dello sguardo sul margine sinistro dello specchio di stampa; confortato dal ritorno dell'uguale e dall'incontro con rassicuranti punti di *versura* (Agamben). Valga, il riconoscimento di questa *duplicità*, anche come giudizio di valore.

¹⁸ GIORGIO AGAM BEN, *Idea della prosa*, in *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 21-23: 21.

Indice dei nomi

- Achmatova Anna Andreevna, 166
Agamben Giorgio, 208 e n
Agosti Stefano, 115n, 118n
Aldrovandi Ulisse, 13 e n, 28
Alfano Giancarlo, 115n
Alighieri Dante, 65, 159n, 167n, 189, 189n, 204
Anacreonte, 127 e n
Antonelli Roberto, 190 e n
- Bacigalupo Massimo, 144n
Baldwin Lawrence, 41n
Balestrieri Domenico, 127
Bandini Fernando, 7, 47-64, 118n, 146 e n, 157 e n
Barbieri Daniele, 177
Barthes Roland, 202-205, 207, 208
Battaglia Salvatore, 17, 206
Beccaria Cesare, 128
Beccaria Gian Luigi, 47n
Beltrami Pietro G., 8
Berardinelli Alfonso, 100
Berchet Giovanni, 205
Beretta Anguissola Alberto, 195n
Berio Luciano, 202
Berkeley George, 12-13
Bertola de' Giorgi Aurelio, 36
Bertinetto Pier Marco, 163n
Bertolucci Attilio, 35 e n
Biondi Matilde, 166n
Bo Carlo, 195n
- Borghello Giampaolo, 85n
Breschi Giancarlo, 14n
Bruni Francesco, 14n
- Cadamuro Lisa, 173-174
Canettieri Paolo, 198 e n
Cannillo Luigi, 122n
Capovilla Guido, 65n, 159-160, 165 e n
Cappello Massimiliano, 119n
Caproni Giorgio, 7, 33-46
Cataldi Pietro, 12n
Cavalcanti Guido, 10
Čechov Anton, 160 e n, 164 e n
Ceriani Marco, 7, 125-144
Cernez Sara, 66n, 168n
Chiaruttini Maurizio, 184n
Chlebnikov Velimir, 64
Cielo d'Alcamo, 204
Claudel Paul, 53, 59 e n, 61
Colucci Michele, 167n, 172n
Compagnon Antoine, 205n
Conte Alberto, 128n
Coppo Elena, 61n
Corazzol Gigi, 13n
Cordelli Franco, 167n, 172n
Corneli Francesca, 93
Coviello Michelangelo, 7, 201-208
Croce Benedetto, 85n
Cucchi Maurizio, 100n, 120n, 144n
Cvetaeva Marina, 190, 191n

- Dal Bianco Stefano, 69 e n, 77 e n, 114 e n, 118n, 123n, 163 e n
 Dal Fabbro Beniamino, 7, 159-172
 Dalmàti Margherita, 127n
 Damiani Rolando, 10n
 Daniele Antonio, 145-146, 149-150, 152n, 158n, 166n
 D'Annunzio Gabriele, 13n, 167n
 Da Ponte Lorenzo, 40 e n
 D'Arrigo Stefano, 202
 David Michel, 94n, 97n, 112-114, 118n, 120n, 122n
 De Angeli Elena, 16 e n
 Dei Adele, 33n, 125n
 De Marchi Pietro, 185 e n, 188-190
 De Maria Luciano, 195n
 De Melis Federico, 127n, 131n, 144n
 De Signoribus Eugenio, 7
 Di Palmo Pasquale, 159n
 Dolfi Anna, 129 e n

 Esenin Sergej Aleksandrovič, 166 e n
 Esopo, 9

 Faccani Remo, 65-66, 69, 74 e n, 77n, 85, 86n, 160n, 165-169, 172n
 Fantato Gabriela, 121n
 Fasani Remo, 37n, 160n, 167n
 Fedro, 9
 Felici Costanzo, 13-14, 16, 17, 23, 25-31
 Ferber Christoph, 160n
 Fesslová Vlasta, 126 e n, 128, 143n, 144n
 Flaubert Gustave, 205 e n
 Folena Gianfranco, 167-169
 Forteguerri Niccolò, 36
 Forti Marco, 100n, 120n, 167n
 Fortini Franco, 29, 31 e n, 159n, 166-167
 Francucci Federico, 12-13
 Frasca Gabriele, 114n, 121
 Frugoni Carlo Innocenzo, 36

 Galateria Daria, 195n
 Galimberti Cesare, 10n
 Gamberale Luigi, 61 e n
 Garzonio Stefano, 160n
 Gasparov Michail, 160n, 164 e n, 172n
 Genette Gérard, 9 e n
 Ghini Giuseppe, 169n
 Giachino Enzo, 61n
 Gibellini Pietro, 64n

 Giovannetti Paolo, 114n, 115n, 148n, 160n, 167n, 169-170, 186 e n
 Giovanni Evangelista, 204
 Girardi Antonio, 35-36, 75n
 Giudici Giovanni, 66, 100n, 106, 118-119, 127n, 143-144, 167-169
 Giuliani Rita, 167n
 Goethe Johann Wolfgang von, 146, 157
 Govoni Corrado, 67, 70n, 72n, 170n
 Gozzano Guido, 205
 Gramigna Giuliano, 100n, 117 e n, 119n
 Grimaud Michel, 41n
 Gronda Giovanna, 127n
 Guagnini Elvio, 85n
 Guarnieri Silvio, 146
 Güntert Georges, 160n

 Heine Heinrich, 66-69, 157
 Hesse Hermann, 157
 Hindermann Federico, 7, 183-199
 Holan Vladimír, 125-144
 Hölderlin Friedrich, 156-157

 Ioly Zorattini Pier Cesare, 173n

 Jacolutti Geda, 7, 173-182
 Jahier Piero, 53-54, 61
 Jiménez Juan Ramón, 72n
 Joyce James, 201-203
 Justl Vladimír, 126 e n, 143n

 Kavafis Constantinos, 127n
 Kemeny Tomaso, 122n
 Kiermeier-Debre Joseph, 68n

 La Fontaine Jean de, 9
 Lamberti Luigi, 36
 La Motte Antoine Houdar de, 9
 Landolfi Tommaso, 167n
 Lausberg Heinrich, 28 e n, 205n
 Lavezzi Gianfranca, 160n, 167n, 169-170
 Lenzini Luca, 31n
 Leonetti Francesco, 14 e n, 25
 Leopardi Giacomo, 10-11, 31, 119, 156, 204
 Lernout Geert, 202n
 Leso Erasmo, 52n
 Luperini Romano, 12n, 66n

 Maccari Paolo, 125n
 Magrelli Valerio, 12-13
 McCarthy Mary, 169n

- Magris Claudio, 66n
 Magro Fabio, 140-142
 Mandelštam Osip, 169n, 172n
 Manstretta Annalisa, 121n
 Manzoni Alessandro, 133-135, 175
 Marchand Jean-Jacques, 127n
 Marin Biagio, 7, 65-92, 160n, 165n, 174
 Marinetti Filippo Tommaso, 204
 Marziale, 178
 Massia Federica, 61n
 Mastropasqua Aldo, 29n
 Mattei Vigilio, 53-54
 Meli Giovanni, 36
 Mengaldo Pier Vincenzo, 33 e n, 35-36, 65n, 67n, 70n, 72n, 74n, 83n, 109 e n, 148n, 170n, 182 e n, 189 e n
 Menicanti Daria, 173
 Menichetti Aldo, 48n, 61n, 65 e n, 76n, 82n, 95n, 137n, 154n, 167n, 171n
 Mercuri Giovan Battista, 14n
 Metastasio Pietro, 37, 71
 Mikeš Vladimír, 127n
 Molière, 142
 Moore Marianne, 64
 Mörike Eduard, 157
 Motta Uberto, 127n
 Mozart Wolfgang Amadeus, 40, 166n
 Muzzioli Francesco, 30

 Nabokov Vladimir, 169 e n
 Nardi Bruno, 189n
 Nergaard Siri, 128n
 Nonni Giorgio, 13 e n
 Nozzoli Anna, 166n

 Olmi Giuseppe, 13 e n
 Orelli Giorgio 153
 Orelli Giovanni, 167n
 Orten Jiří, 127n
 Ossola Carlo, 202n

 Pagliarani Elio, 11-12
 Paolucci Flavio, 63n
 Pascoli Giovanni, 65-67, 69, 74, 77, 137, 154, 159n, 167n
 Pascutto Romano, 7, 145-158
 Pasolini Pier Paolo, 66n, 126-127
 Pazzi Sandro, 203n
 Pece Franca, 168n
 Pedroni Matteo M., 183-185
 Péguy Charles, 60-61
 Péguy Marcel, 60n
 Péguy Pierre, 60n
 Pelosi Andrea, 79-80
 Pertile Maria, 160n
 Petit Jacques, 59n
 Petrarca Francesco, 119, 183, 188
 Piperno Ilaria, 116n, 118, 120
 Piva Margherita, 173n
 Platone, 9, 11 e n
 Poggioli Renato, 167n
 Polledro Alfredo, 160n
 Pontiggia Giuseppe, 100n, 120n, 167n
 Porché François, 60n
 Porta Antonio, 112n, 119 e n
 Praloran Marco, 70n, 78-79, 81n, 89-90, 163n
 Proust Marcel, 195 e n, 198 e n
 Puškin Aleksandr S., 166-169

 Rabelais François, 203
 Raboni Giovanni, 7, 13n, 48 e n, 66 e n, 120-121, 125-144, 173-174, 195n, 198-199
 Raboni Giulia, 198n
 Racine Jean, 142
 Raffaeli Massimo, 64n
 Raffetto Anna, 169n
 Reitani Luigi, 156n
 Renzi Lorenzo, 47n
 Riccardi Antonio, 144n
 Rigoni Mario Andrea, 10n
 Ripellino Angelo Maria, 130
 Risi Nelo, 127n
 Rolli Paolo, 36
 Rossanda, Rossana, 31n
 Rossi Tiziano, 119-120

 Saba Umberto, 46, 75-76
 Sade Donatien Alphonse François de, 203
 Samonà Giuseppe Paolo, 169n
 Savonarola Gerolamo [Hieronymus Ferrariensis], 12n
 Scarabocchi Francesco, 64n
 Scialoja Toti, 10-11
 Segre Cesare, 128 e n
 Sereni Vittorio, 79-80, 166n
 Serianni Luca, 188
 Shakespeare William, 203
 Siciliano Enzo, 112n
 Socrate, 9, 11
 Soldani Arnaldo, 70n, 78n, 81n, 89-90, 93n, 163n, 181n

- Sollers Philippe, 201-204
 Sordini Ettore, 11n
 Spendel Giovanna (Joanna), 167n

 Tadié Jean-Yves, 195n
 Tentori Montalto Francesco, 72n
 Testa Enrico, 94n, 96n, 113-114, 117-119
 Tonelli Natascia, 121 e n
 Toury Gideon, 128 e n
 Trediakovskij Vasilij K., 172
 Turchetta Gianni, 125n
 Turolla Enrico, 11 e n

 Unbegaun Boris Ottokar, 172 e n

 Valduga Patrizia, 114, 125n
 Valeri Diego, 146, 157-158
 Van Mierlo Wim, 202 e n
 Verdino Stefano, 93n, 97 e n, 110n, 115 e n,
 118 e n

 Verri Pietro, 128
 Villalta Gian Mario, 118n
 Vitale Serena, 127n, 191n
 Vittorelli Jacopo, 33-34, 36-37, 45
 Viviani Cesare, 7, 93-123
 Volponi Paolo, 7, 9-31

 Whitman Walt, 60-61

 Zanzotto Andrea, 48n, 69 e n, 93, 114, 117n,
 122 e n, 146, 156
 Zinato Emanuele, 13n, 16n, 29 e n
 Zublena Paolo, 102n, 115n
 Zucco, Rodolfo, 7, 13n, 45n, 47-48, 52n,
 91n, 102n, 125n, 159n, 160n, 174n, 194n
 Zuliani Luca, 33 e n

STUDI

1. Anton Ranieri Parra, *Sei studi in blu. Due mondi letterari (inglese e italiano) a confronto dal Seicento al Novecento*, pp. 188, 2007.
2. Gianfranca Lavezzi, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, pp. 264, 2008.
3. *Lettres inédites de la Comtesse d'Albany à ses amis de Sienne, publiées par Léon-G. Pellissier (1797-1802)*, Ristampa anastatica a cura di Roberta Turchi, pp. xvi-492, 2009.
4. Francesca Savoia, *Fra letterati e galantuomini. Notizie e inediti del primo Baretti inglese*, pp. 256, 2010.
5. *Lettere di Filippo Mazzei a Giovanni Fabbro (1773-1816)*, a cura di Silvano Gelli, pp. lxxxvi-226, 2011.
6. Stefano Giovannuzzi, *La persistenza della lirica. La poesia italiana nel secondo Novecento da Pavese a Pasolini*, pp. xviii-222, 2012.
7. Simone Magherini, *Avanguardie storiche a Firenze e altri studi tra Otto e Novecento*, pp. x-354, 2012.
8. Gianni Cicali, *L'Inventio crucis nel teatro rinascimentale fiorentino. Una leggenda tra spettacolo, antisemitismo e propaganda*, pp. 184, 2012.
9. Massimo Fanfani, *Vocabolari e vocabolaristi. Sulla Crusca nell'Ottocento*, pp. 124, 2012.
10. *Idee su Dante. Esperimenti danteschi 2012*, a cura di Carlo Carù, Atti del Convegno, Milano, 9 e 10 maggio 2012, pp. xvi-112, 2013.
11. Giorgio Linguaglossa, *Dopo il Novecento. Monitoraggio della poesia italiana contemporanea*, pp. 148, 2013.
12. Arnaldo Di Benedetto, *Con e intorno a Vittorio Alfieri*, pp. 216, 2013.
13. Giuseppe Aurelio Costanzo, *Gli Eroi della soffitta*, a cura di Guido Tossani, pp. lvi-96, 2013.
14. Marco Villoresi, *Sacrosante parole. Devozione e letteratura nella Toscana del Rinascimento*, pp. xxiv-232, 2014.
15. Manuela Manfredini, *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini*, pp. xii-152, 2014.
16. Rosario Vitale, *Mario Luzi. Il tessuto dei legami poetici*, pp. 172, 2015.
17. *La Struzione della Tavola Ritonda, (I Cantari di Lancillotto)*, a cura di Maria Bordinelli Predelli, pp. lxxiv-134, 2015.
18. *Manzoni, Tommaseo e gli amici di Firenze. Carteggio (1825-1871)*, a cura di Irene Gambacorti, pp. xl-204, 2015.
19. Simone Fagioli, *La struttura dell'argomentazione nella Retorica di Aristotele*, pp. 124, 2016.
20. Francesca Castellano, *Montale* par lui-même, pp. 112, 2016.
21. Luca Degl'Innocenti, *«Al suon di questa cetra». Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, pp. 160, 2016.
22. Marco Villoresi, *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, pp. 276, 2016.
23. Marino Biondi, *Quadri per un'esposizione e frammenti di estetiche contemporanee*, pp. 452, 2017.
24. *Donne del Mediterraneo. Saggi interdisciplinari*, a cura di Marco Marino, Giovanni Spani, pp. 144, 2017.
25. Peter Mayo, Paolo Vittoria, *Saggi di pedagogia critica oltre il neoliberalismo, analizzando educatori, lotte e movimenti sociali*, pp. 192, 2017.
26. Antonio Pucci, *Cantari della «Guerra di Pisa»*, edizione critica a cura di Maria Bordinelli Predelli, pp. lxxvi-140, 2017.
27. *Leggerezze sostenibili. Saggi d'affetto e di Medioevo per Anna Benvenuti*, a cura di Simona Cresti, Isabella Gagliardi, pp. 228, 2017.
28. Manuele Marinoni, *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali: da Bayreuth alla Salpêtrière*, pp. 140, 2018.
29. *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, a cura di Giovanni Capecci, Toni Marino e Franco Vitelli, pp. x-546, 2018.
30. Mario Pratesi, *All'ombra dei cipressi*, a cura di Anne Urbancic, pp. lx-100, 2018.
31. Giulia Claudi, *Vivere come la spiga accanto*

alla spiga. Studi e opere di Carlo Lapucci. Con tre interviste, pp. 168, 2018.

32. Marino Biondi, *Letteratura giornalismo commenti. Un diario di letture*, pp. 512, 2018.
33. *Scritture dell'intimo. Confessioni, diari, autoanalisi*, a cura di Marco Villoresi, pp. viii-136, 2018.
34. Massimo Fanfani, *Un dizionario dell'era fascista*, pp. 140, 2018.
35. *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*, a cura di Sandra Parmegiani, Michela Prevedello, pp. xxxiv-302, 2019.
36. Maria Bendinelli Predelli, *Storie e cantari medievali*, pp. 188, 2019.
37. Valeria Giannantonio, *Le autobiografie della Grande guerra: la scrittura del ricordo e della lontananza*, pp. 368, 2019.
38. *Per Franco Contorbio*, a cura di Simone Magherini e Pasquale Sabbatino, 2 voll., pp. xviii-1028, 2019.
39. Ettore Socci, *Da Firenze a Digione. Impressioni di un reduce garibaldino*, a cura di Giuseppe Pace Asciak, con la collaborazione di Marion Pace Asciak, pp. xl-196, 2019.
40. Massimo Fanfani, *Dizionari del Novecento*, pp. 168, 2019.
41. Giulia Tellini, *L'officina sperimentale di Goldoni. Da «La donna volubile» a «La donna vendicativa»*, pp. 264, 2020.
42. Hue de Rotelande, *Ipomedon (poema del XII secolo)*, traduzione e introduzione di Maria Bendinelli Predelli, pp. liv-266, 2021.
43. Marco Lettieri, *Word and Image in Alfonso d'Aragona's Manuscript Edition of the «Divina Commedia»*, pp. 132, 2021.
44. Giovanni Bianchini, *«La nostra comune patria». Uomini, letterati e luoghi di cultura del Seicento aretino*, pp. xxiv-240, 2021.
45. *Ferrante Unframed. Authorship, Reception and Feminist Praxis in the Works of Elena Ferrante*, Edited by Roberta Cauchi-Santoro and Costanza Barchiesi, pp. 144, 2021.
46. Antonio Vinciguerra, *«Quella specie di lingua letteraria provinciale»*. Sui manuali postunitari per la correzione dei regionalismi, pp. 224, 2021.
47. *Studi di letteratura italiana in onore di Anna Nozzoli*, a cura di Francesca Castellano e Simone Magherini, pp. xiv-558, 2021.
48. Arnaldo Di Benedetto, *Assaggi di Novecento letterario. Ezra Pound, Eugenio Montale, Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, pp. x-194, 2022.
49. Stefano Evangelista, *Antonio Fogazzaro: elaborazione della poetica e ricezione internazionale*, pp. 228, 2022.
50. Manuel Favaro, *La lingua del romanzo nero italiano tra Otto e Novecento*, pp. 208, 2023.
51. Gabriele Bucci, *Il grido del pavone. Alessandro Tassoni tra fascinazione eroica e demistificazione scettica*, pp. 260, 2023.
52. *Silvio Mastrodascio's Artworks. Critical Reception and Visual Interpretation*, Edited by Marco Lettieri and Michael Lettieri, pp. 104 + 24 photo gallery, 2024.
53. *Un proverbio tira l'altro*, Locuzioni e detti illustrati da Caterina Canneti, Massimo Fanfani, Anne-Kathrin Gärtig-Bressan, Alberto Nocentini, Alessandro Parenti, Paolo Rondinelli, Irene Rumine, Antonio Vinciguerra, a cura di Massimo Fanfani e Antonio Vinciguerra, pp. 164, 2024.
54. *Duello e onore tra Otto e Novecento. Una prospettiva interdisciplinare*, a cura di Irene Gambacorti, pp. xii-208, 2025.
55. *Onore e disonore. Il duello tra storia, codici, letteratura, parole e immagini (XIX-XX secolo)*, a cura di Gabriele Paolini e Christian Satto, pp. xii-186, 2025.
56. Marzia Minutelli, *Rina Pellegri. Una poetessa del Novecento. Con una scelta di versi*, pp. 296, 2025.
57. Marco Villoresi, *Un inquietante abisso. Percorsi pasoliniani*, pp. xiv-122, 2025.
58. *Framing Ferrante: Adaptation and Interminality in the works of Elena Ferrante. From «L'amore molesto» to «La vita bugiarda degli adulti»*, edited by Roberta Cauchi-Santoro and Russell J.A. Kilbourn, pp. 232, 2026.
59. RICCARDO VANIN, *Trame di discorso e di pensiero. Sull'opera saggistica di Andrea Zanzotto*, pp. 224, 2026.
60. RODOLDO ZUCCO, *Studi di metrica italiana contemporanea*, pp. 216, 2026.

Finito
di stampare
nel mese di febbraio 2026 da Rotomail Italia S.p.A.

Volume stampato con tecnologia print on demand

Il libro raccoglie undici *Studi* di argomento metrico-stilistico su altrettanti poeti del secondo Novecento italiano (con un'escursione nel secolo presente): sono Biagio Marin, Romano Pascutto, Beniamino Dal Fabbro, Giorgio Caproni, Federico Hindermann, Geda Jacolutti, Paolo Volponi, Fernando Bandini, Giovanni Raboni, Cesare Viviani, Michelangelo Coviello (l'arco cronologico va dal 1891 di Marin al 1950 di Coviello), scritti in un quindicennio di lavoro di ricerca (2004-2018). I modi di avvicinamento sono diversi: dalla lettura di un singolo testo o libro (Volponi, Pascutto, Coviello) all'analisi variantistica (Viviani, Raboni), con particolare attenzione alla descrizione morfologica dei metri (Bandini, Marin, Dal Fabbro). Nell'insieme, ne risulta un panorama degli istituti metrici in uso nella letteratura in lingua e in quella in dialetto (Marin, Pascutto), nella considerazione sia di poeti "maggiori" sia di scrittori in versi restati finora "in ombra" (Dal Fabbro, Hindermann) o di recente riscoperta (Jacolutti).

Rodolfo Zucco (Feltre, 1966)

è socio corrispondente dell'Accademia Olimpica di Vicenza; insegna all'Università degli Studi di Udine. È autore di saggi sulla metrica del Settecento e su poeti del secondo Novecento, alcuni dei quali raccolti nei volumi *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)* (Torino, Aragno, 2013), *Visite al frutteto. Sulla poesia di Eugenio De Signoribus* (Milano, Biblion, 2017), *Libro di incontri e di letture* (Fermo, La Luna, 2021) e *Saggi sulla rima (Marin, Caproni, Giudici, Bandini)* (Firenze, Cesati, 2025). Tra le sue curatele recenti sono quelle di *Tutte le poesie* di Fernando Bandini (Milano, Mondadori, 2018) e de *L'opera in versi* di Ligio Zanini (Rovigo, Il Ponte del Sale, 2023). Fa parte, dalla fondazione della rivista, della redazione di «Stilistica e metrica italiana».

