

**PAOLO  
GIOVANNETTI**

Metrica del  
verso libero italiano  
(1888 – 1916)

MARCOS Y MARCOS

*Metrica del verso libero italiano*  
(1888 – 1916)

*la collana dei saggi*

© 1994 Marcos y Marcos  
via Settala 78  
20124 Milano

# INDICE

*Nota al testo*

VIII

## 1. Introduzione

1.1		1
1.2		3
1.3		8
1.4		12
1.5		16

## 2. Parodie metriche fra Otto e Novecento

2.1	Un metro per l'occhio: da Capuana al futurismo		29
2.1.1	[L. Capuana]		29
2.1.2	[G. P. Lucini]		36
2.1.3	[P. Buzzi]		42
2.2	Il trionfo della quartina: per volontà o per caso?		46
2.2.1	[C. Govoni]		46
2.2.2	[G. Papini, 'maltusiani']		52

## 3. L'ambiguo verso libero dannunziano

3.1	L'intuizione metrica di Cesareo		67
3.1.1			67
3.2	Tra le "Laudi" e "La figlia di Iorio". Le metamorfosi di un verso		70
3.2.1			70
3.2.2			75
3.2.3			77

## 4. Le forme primarie del verso libero breve

4.1	Un orizzonte d'attesa 'dannunziano'?		110
4.1.1			110
4.2	Tre esperienze paradigmatiche: Corazzini, Folgore, Onofri		112
4.2.1	[S. Corazzini]		112
4.2.2	[L. Folgore]		118
4.2.3	[A. Onofri]		121
4.3	Un verso libero 'leopardiano'?		123

4.3.1	123
4.4 Anamorfismi metrici: Rebora e Campana	127
4.4.1 [C. Rebora]	127
4.4.2 [D. Campana]	134
4.5 Oltre l'espressionismo. I "Prologhi" di Cardarelli	140
4.5.1	140
5. Palazzeschi e Ungaretti: il verso breve nel tempo	
5.1 L'eversione dissimulata di Palazzeschi	161
5.1.1	161
5.1.2	163
5.1.3	168
5.1.4	170
5.2 Discorso e metro nel primo Ungaretti	175
5.2.1	175
5.2.2	178
5.2.3	181
6. Tra prosa e metro: la pratica del verso lungo	
6.1 Tre esperienze paradigmatiche	203
6.1.1 [E. Colosi]	203
6.1.2 [G. P. Lucini]	205
6.1.3 [A. Sormani]	207
6.2 Un solo verso (falso) dal simbolismo al futurismo	210
6.2.1 [G. P. Lucini]	210
6.2.2 [M. Morasso, A. J. Sinadino, G. Manzella Frontini]	223
6.2.3 [C. Govoni]	228
6.2.4 [G. Kahn e il futurismo]	237
6.2.5 [E. Cavacchioli, P. Buzzi]	240
6.3 Quando prevale la retorica. Un verso modellato dal significato	246
6.3.1	246
6.3.2	249
6.3.3 [P. Jahier]	252
6.3.4 [R. Bacchelli]	260
<i>Bibliografia</i>	297
<i>Indice dei nomi</i>	307

a) Vengono adottate le seguenti convenzioni grafiche (oltre a quelle generalmente invalse):

il segno |           indica *cesura*;  
 il segno v           indica *dialefe*;  
 il segno ^           indica *sinalefe*;  
 il segno \_           indica *sineresi* (sono sottolineate le vocali interessate);

negli *schemi* metrici l'apice semplice (') indica rima *tronca*, l'apice doppio (") rima *sdrucchiola*, e il carattere corsivo indica rima *imperfetta*;

negli elenchi di parole in rima, la parentesi quadra contraddistingue le rime *interne*.

b) Nelle citazioni dei testi poetici analizzati (e solo di quelli) si fa uso di due diversi criteri: nel caso di opere di cui esista o un'edizione critica affidabile o una edizione vulgata filologicamente sicura e assai diffusa (questo è il caso di D'Annunzio), si indica solo il titolo dei singoli componimenti, insieme alla numerazione dei versi; quando invece le citazioni siano tratte da volumi più rari oppure da riviste, viene sempre segnalata anche la numerazione di pagina. Ad esempio: nessun testo poetico di Lucini è citato solo con il titolo e il numero dei versi, dal momento che si utilizzano edizioni talvolta piuttosto rare; mentre i componimenti di Jahier non presentano numero di pagina, data l'esistenza di un'edizione critica recente. L'unica parziale eccezione a questa regola riguarda il paragrafo su Palazzeschi (prima parte del cap. 5): la complessità dell'analisi – di tipo variantistico, relativa poi a una decina di raccolte diverse – rendeva infatti antieconomico introdurre sistematicamente le indicazioni di pagina.

c) Corsivi, sottolineature, maiuscoletti ecc., che compaiano nei testi citati, sono da considerarsi miei solo nei casi in cui ciò sia esplicitamente indicato.

*Un lavoro di questo genere – frutto di sette anni di ricerche – deve ovviamente parecchio alla sollecitudine di altri studiosi. Ricordo in primo luogo Franco Gavazzoni, i cui saggi e le cui rigorose osservazioni mi hanno insegnato moltissimo. E poi Franco Brioschi, Guido Bezzola, Gian Luigi Beccaria, Alfredo Stussi, Giovanna Rosa, Pasquale Caratù e Alberto Bertoni, che hanno letto il testo in sedi e momenti diversi, fornendomi preziosi consigli. Da Edoardo Esposito, inoltre, ho ricevuto l'aiuto e l'incoraggiamento non solo di un esperto, ma proprio d'un amico. Un ringraziamento davvero particolare va però a Vittorio Spinazzola, che – democraticamente ostile ai settarismi metodologici – ha costantemente indirizzato e sostenuto la mia ricerca, rendendone infine possibile il presente esito.*

1.1 Non si può proprio dire che il concetto di verso libero abbia avuto una grande fortuna nella cultura letteraria italiana. Se si guarda alla bibliografia specifica consacrata all'argomento, ci si trova di fronte a ben pochi titoli, che non mirano tanto a discutere esaustivamente la questione, quanto a suggerire in modo sintetico alcune corrette prospettive teoriche, insieme ad alcuni spunti di ricerca<sup>1</sup>. Spunti che, tuttavia, sono per lo più rimasti lettera morta. Né il quadro migliora di molto se ci rivolgiamo ai numerosi accenni circa la libertà metrica sparsi nella saggistica non specializzata: a parte rarissime eccezioni (si avrà modo di segnalarle), l'idea di verso libero che più frequentemente circola appare assai generica, e di fatto è coestensiva a una visione avanguardistica (peggio: marinettiana) dei fenomeni metrici. E, pertanto, vengono considerate versoliberiste solo quelle esperienze che negano in modo plateale ogni convenzione metrica tradata. Anche nei casi in cui sembrerebbe che il taglio settoriale della ricerca debba incoraggiare la critica a prender di petto la questione, ci si trova di fronte a taluni sintomatici *escamotages*: così, il miglior contributo relativo alla metrica ungarettiana comparso negli ultimi anni, anzi probabilmente il migliore in assoluto (incentrato sia sull'*Allegria* sia su *Sentimento del tempo*), reca il titolo *Metri regolari in Ungaretti?*. Insomma: presupporre una "regolarità" trascendentale nell'autore italiano che forse meglio ha definito le norme del verso libero incentrato sulla parola, rispecchia la difficoltà a inquadrare l'oggetto studiato nell'ambito dei suoi specifici principii; e perciò non può non comportare – almeno a mio avviso – una sostanziale deformazione dell'ente analizzato.

Il problema di fondo è che sulla prassi del verso libero italiano pesa un pregiudizio a tutt'oggi quasi ineliminabile, tale da impedire un'equilibrata valutazione del fenomeno. In parole povere: molti poeti sarebbero diventati versoliberisti perché *incapaci* di scrivere versi corretti, regolari. Una sorta di rozza barbarie, quasi una mutazione antropologica, sarebbe improvvisamente giunta a travolgere un mondo raffinato e coltissimo, spazzando in breve tempo quanto per secoli era stato edificato. Gianfranco Contini è stato in tal senso esplicito quando, a proposito di Gozzano, ha scritto che

il suo lassismo nel computo delle sillabe, nell'esattezza delle rime, nell'obbedienza agli schemi formali indica che con questo poeta d'innegabile dono si è avuta, rispetto ai maestri, e soprattutto rispetto ai Pascoli, una netta discesa culturale; che fu una componente non trascurabile, se pur preterintenzionale, della fortuna del verso libero in Italia<sup>2</sup>.

E uno *statement* così isolato, tanto più severo in quanto relegato a una notazione di passaggio, ha veramente fatto scuola: di modo che varrebbe forse la pena di registrare quante volte gli studiosi di questioni metriche novecentesche (sottoscritto compreso, come è ovvio) si sono sentiti in dovere di argomentare l'intenzionalità delle infrazioni metriche da essi rilevate, onde arginare *a priori* l'eventuale accusa di primitivismo mossa nei confronti degli autori studiati.

Un fatto è comunque certo, e in questo senso credo che Contini colga un problema reale: nessun poeta del Novecento italiano, degno d'essere annoverato almeno tra i minori, ha più fatto uso di quelle forme metriche, segnatamente le neoclassiche, messe in auge da Carducci, Pascoli, D'Annunzio. La metrica barbara nel nostro secolo o si lega a episodi affatto secondari, o vale soprattutto come riferimento negativo, orizzonte di esperienza violentemente contestato da una serie di rifiuti; e lo stesso si dovrà affermare per la ritmica della *Laus Vitae*, o per la *strofe lunga* alcionia, nonché per la maggior parte dei metri (differente il discorso relativo ai *versi*) variamente delibati da Pascoli. Inutile dilungarsi: nessun vero poeta del nostro secolo ha voluto integralmente riprodurre le modulazioni proposte dalla Triade.

Quanto invece non mi sento di condividere nelle affermazioni di Contini e di altri che hanno seguito la sua strada è l'interpretazione di tale "discesa culturale". A parte pochi casi positivamente verificabili (in questo lavoro esamineremo soprattutto talune contraddizioni del Lucini più ambiguamente 'barbaro'), è raro imbattersi in esempi indiscutibili di *incapacità* versificatoria. Anzi, se badiamo a scrittori quali Corazzini, Govoni, Campana e Rebora, ci accorgiamo che nella loro produzione il verso libero è *perseguito* con sistematicità, con trasparente consapevolezza; e infatti i loro canzonieri recano le tracce ben visibili di una ricerca che per alcuni anni ha comportato l'esplorazione parallela sia dei metri consueti sia delle forme libere. L'aver infine trascurato i primi a vantaggio delle seconde vuol solo dire, a mio avviso, che gli autori in questione hanno a un certo punto verificato la scarsa vitalità delle modulazioni ereditate (almeno in funzione delle loro poetiche); le hanno quindi volutamente abbandonate, e in qualche caso le hanno pure sfigurate per rendere più esemplare la propria opzione (vedi ad esempio le vestigia di sonetto lasciate da Campana dentro i *Canti Orfici*, quasi a esibire un reperto archeologico eroso dal tempo). Talvolta, inoltre, è persino dimostrabile che in parallelo all'adozione del verso libero cresce pure la competenza tecnica di qualche poeta, almeno in relazione ad alcuni isolati indici ritmici: in Campana, ad esempio, alla liberazione del verso corrisponde un perfezionamento dell'endecasillabo, da cui sono progressivamente eliminati i caratteri anisosillabici; e tutti sanno che Ungaretti nasce versoliberista puro, e solo dopo i trent'anni comincia a frequentare la metrica tradizionale.

Non solo. Nel nostro secolo, contrariamente a quanto di solito si crede, la pratica di una metrica rigorosamente chiusa, non lontana dalla lezione dei Maestri di fine secolo, ha mantenuto a lungo una notevolissima vitalità, che

per di più ha dato luogo a una serie di rigide prescrizioni. Bastino un paio d'esempi. Nel 1918, proprio in Italia, viene edito un testo in cui una sorta di 'falso esametro' s'accompagna a endecasillabi e a un doppio settenario, componendo il seguente schema:

$$A_{7+8}A_{7+8}B_{7+8}B_{11}, C_{11}C_{11}D_{11}D_{11}Z_{11}Z_{7+7}$$

E una trentina d'anni dopo è ancora possibile che qualcuno scriva testi in cui una maestria metrica in senso lato pascoliana (basti pensare che gli endecasillabi sotto la rima A sono di 4a e 7a, i novenari sono dattilici, mentre i decasillabi – anapestici con la rima d – diventano di 2a e 6a nel 'ritornello') si incarna nel seguente notevolissimo disegno:

$$a_{11}b'_{9a_{11}}b'_{9}, c_{8d'_{10}}c_{8d'_{10}}; y_{11}z'_{2z'_{10}}y_{11}z'_{2z'_{10}}; g_{8}h_{8}g_{8d'_{10}}; y_{11}z'_{2z'_{10}}$$

Ora, il primo è lo schema della strofa iniziale della *Leggenda del Piave* (appunto: "Il Piave mormoravalcalmo e placido al passaggio"), il secondo è lo schema di *Eulalia Torricelli* ("Voi non la conoscete, ha gli occhi belli... / Chi? / Eulalia Torricelli da Forlì"). Si tratta cioè di due canzonette notissime che – come tutte le canzonette, fino almeno agli anni Sessanta – sono caratterizzate da un rispetto ferreo dell'isosillabismo.

Non pare dunque corretto affermare – come fa appunto Contini, e sulla sua scia altri critici –<sup>4</sup> che la crisi del verso dipende anche da una sorta di involuzione culturale, la quale avrebbe impedito a tutti, o quasi, i versificatori novecenteschi di cogliere le relazioni di uguaglianza sillabica, e quindi di riprodurle nei propri componimenti. Ragionare così significa confondere la causa con l'effetto. E in questa prospettiva non si riuscirebbe a spiegare per quale motivo, a partire da un preciso momento storico, la metrica regolare si è trasferita in ambito paraletterario; dove peraltro ha trovato abilissimi adepti e sensibilità scaltrite, e ha regnato sovrana senza quasi risentire della tempesta che stava sconvolgendo i piani nobili del sistema letterario (a onor del vero, non solo quelli, se pensiamo che a partire dalla *Bohème* pucciniana l'isosillabismo diventa raro pure ai livelli, medio-bassi, dei libretti d'opera).

1.2 La mia impressione, in altri termini, è che troppo spesso si trascuri un fatto davvero inequivocabile: e cioè che il verso libero costituisce l'autentico tratto distintivo della lirica, italiana e non, del Novecento. A dispetto di ricorrenti restaurazioni e – negli ultimi vent'anni – di occasionali manierismi, l'unica *norma* metrica che unifichi l'operato, poniamo, di Ungaretti e Montale, Quasimodo e Pavese, Luzi e Sereni, Zanzotto e Pasolini, De Angelis e Cucchi è l'impiego di una ritmica in cui *non* siano sistematicamente rispettati i rapporti di uguaglianza sillabica. Il che non vuol certo dire, è chiaro, che tutta la poesia del Novecento sia stata scritta in versi liberi: ma semplicemente che nel nostro secolo la versificazione libera è lo sfondo metrico dominante, il punto di riferimento al quale vanno commisurate tutte le forme di isosillabismo, integrale o parziale che sia.

Detto questo, tuttavia, sorgono già i primi problemi, dal momento che una definizione di verso libero così ampia come quella appena enunciata ("una

ritmica in cui *non* siano sistematicamente rispettati i rapporti di uguaglianza sillabica”) può suscitare parecchie perplessità. Se presa alla lettera, o comunque non ulteriormente specificata, può indurci a considerare versi liberi le cacce trecentesche e i madrigali del Cinquecento, le frottole e i ditirambi, le selve drammatiche e le canzoni leopardiane, e così via. Ovviamente, le cose non stanno proprio in questo modo; ma per il momento la proposta in oggetto può avere una sua modesta utilità.

Innanzitutto, essa ci offre un elementare punto di riferimento per discutere la descrizione del verso libero certo più autorevole, e meglio argomentata, pubblicata sino ad oggi in Italia, quella di Pier Vincenzo Mengaldo. E poco importa che lo studioso suggerisca di sostituire al sintagma storicamente connotato (“verso libero”, appunto) quello a suo parere più corretto di “metrica libera”<sup>6</sup>. Ciò che veramente conta è il criterio formale adottato:

[...] propongo che si parli di ‘metrica libera’ in quei casi, e solo in quelli, in cui si verificano simultaneamente le seguenti condizioni. 1. Perdita di funzione della rima, che diviene assente o sporadica, tale cioè, anche nel secondo caso, da perdere il suo preciso valore strutturante e di indicatore di una regolarità formale, per ridursi a mero effetto locale o ad automatismo tecnico. 2. Libera mescolanza di versi canonici e non canonici, intendendo per i secondi soprattutto i cosiddetti ‘versi lunghi’, di misura superiore all’endecasillabo, purché non si configurino regolarmente come doppi senari (diffusi in particolare nei libretti per musica) e soprattutto come doppi settenari o alessandrini. Non importa naturalmente la presenza anche massiccia di misure tradizionali, e dello stesso endecasillabo. Piuttosto è da osservare che l’adozione di versi lunghi liberamente modulati tende a portare con sé la coincidenza del verso con la frase [...]. 3. Mancanza dell’iso-strofismo, in cui è opportuno distinguere un grado debole: le strofe sono diversamente configurate quanto a componenti versali e loro collocazione, ma conservano lo stesso numero di versi, inducendo perciò, almeno graficamente, un effetto di regolarità; e un grado forte: le strofe sono anche di diverse dimensioni<sup>7</sup>.

A me sembra che tale proposta, se verificata operativamente, finisca per apparire riduttiva: e infatti dovrebbe indurci a escludere dal panorama della libertà metrica quasi tutti i componimenti di Corazzini, praticamente tutti quelli di Rebora, gli interi *Prologhi* di Cardarelli, buona parte delle liriche aperte prodotte da Onofri, l’intera (o quasi) produzione di Palazzeschi; per non parlare poi di D’Annunzio, di cui forse potremmo salvare pochissime poesie in versi lunghi. E persino l’Ungaretti dell’*Allegria*, letto in questa prospettiva, solo con molta fatica si presta a venir considerato autore di versi liberi, o di metrica libera, in senso stretto. Non per caso, del resto, Mengaldo ha provveduto successivamente a valorizzare un concetto da lui già utilizzato fin dal saggio su Govoni, vale a dire la nozione di “metrica liberata”<sup>8</sup>, che dovrebbe permettere di descrivere esaustivamente le forme intermedie, quelle in cui coesistono elementi di libertà ed elementi di chiusura.

Ora, sono convinto che la trattazione analitica da me successivamente proposta permetta di ridiscutere le opinioni di Mengaldo. Il primo dato che, si spera, risulterà assai trasparente è fornito dalle poetiche del verso libero, nonché dai dibattiti polemitici sulla metrica (non dimentichiamo che fino agli anni Venti le questioni relative alla versificazione hanno costituito in Italia un argomento *pubblico*, e non meramente accademico – cioè quasi clandestino – come ormai da un bel pezzo accade). Poetiche e dibattiti i quali permettono ad esempio di stabilire che persino le prudentissime quartine di Giulio Orsini vennero recepite dai contemporanei alla stregua di autentici versi liberi<sup>9</sup>; laddove esse non rispondono a *nessuno* dei criteri enunciati da Mengaldo, e pertanto non avrebbero le carte in regola nemmeno per essere considerate parte integrante della metrica liberata. Stesso discorso valga per il D’Annunzio soprattutto della *Laus Vitae* e della *strofe lunga* alcionia, che è stato giudicato autore di versi liberi dalla maggioranza dei suoi contemporanei: e cioè proprio in relazione a quei testi dove, in fondo, egli faceva uso d’una timida polimetria. Mentre, se ci rivolgiamo a Palazzeschi, non possiamo non registrarne lo strenuo attaccamento all’etichetta del verso libero, che egli ha sempre attribuito a *tutta* la sua produzione giovanile – anche a quella più uniforme e monotona. E così via. La consapevolezza metrica, peraltro non sempre limpidissima e priva di contraddizioni, di autori e pubblico non può essere ignorata, se del verso libero si vuol fornire una caratterizzazione storicamente e filologicamente corretta. Ovvio che, di fronte a taluni casi-limite come quello di Orsini-Gnoli, si resterà perplessi e si dovrà cercare una spiegazione che renda conto di talune incertezze critiche e teoriche; ma che un verso per noi non libero fosse stato giudicato viceversa tale da destinatori e destinatari del passato, è un fatto di cui comunque dobbiamo tenere conto.

Ciò tuttavia non significa fare uso di categorie intermedie, come quella del “verso liberato”, che possono rivelarsi antieconomiche. Intanto, l’espressione “verso liberato” appare storicamente impropria: i poeti e i metricisti francesi hanno teorizzato sin dal secolo scorso l’esistenza d’un “alexandrin libéré”, e quindi – per antonomasia – di un “vers libéré”, per riferirsi appunto a un alessandrino che non rispettava più alcune delle sue regole fondative<sup>10</sup>. Il *vers libéré* non era quindi una specie di anticamera del verso libero, una forma di prudente innovazione; in qualche modo è anzi vero il contrario, dal momento che per alcuni teorici di area simbolista l’alessandrino è *in sé*, in quanto verso consustanziale al genio francese, una misura intrinsecamente libera, e perciò nemica d’ogni altra forma di liberazione<sup>11</sup>.

È comunque indubbio che la nozione di “verso liberato” coglie un fenomeno reale, anche se di difficile interpretazione. Nel presente lavoro se ne discuterà nel cap. 2, e lo si definirà “parodia metrica”. Si tratta di quelle esperienze otto/novecentesche entro cui si giustappongono e di fatto si scontrano due leggi diverse: quella della metrica tradizionale, isosillabica e isostrofica, e quella del verso libero, anisosillabico, anche se non necessariamente anistrofico. Un’area intermedia, insomma, dai confini quanto mai sfumati, che

tuttavia, se letta nella giusta prospettiva, può forse permettere di avvicinare in modo teoricamente corretto anche il problema del verso libero propriamente inteso.

Per maggior chiarezza, mi rifarò a un giudizio critico sedimentato. A proposito delle poesie in versi liberi contenute nella seconda parte degli *Aborti* di Govoni, già nel 1918 Lionello Fiumi aveva espresso il seguente parere:

Qui il poeta, bene comprendendo che la sua inquietudine centrifuga non è fatta per ingabbiarsi in un alloggio ad angoli geometrici e dimensioni fisse, abbandona il sonetto e si allarga in un riposante remeggio poliritmico: quell'ansia di liberazione metrica che urgeva, rattenuta, qui e là, nei *Fuochi d'Artificio*, straripa ora in pieno sfogo nei *versi liberi* dei *Cenci dell'Anima*<sup>12</sup>.

Affermazione che mette a fuoco due ordini di problemi: 1) dentro le forme strofiche, regolarmente rimate ma mensuralmente libere, documentate da una raccolta come *Fuochi d'artificio* è già implicitamente presente il verso libero; 2) Govoni instaura un rapporto dialettico fra verso libero e verso tradizionale, che ora restano uniti in un medesimo corpo testuale (appunto nei *Fuochi*), ora sono invece ben distinti (negli *Aborti*). Ma tutto il ragionamento è possibile, è fondabile praticamente e teoricamente, solo se ipotizziamo che esista un *principio costruttivo* del verso libero, in qualche modo astratto e 'metastorico', vale a dire meramente *formale*, e che esso possa agire in concomitanza con altri principi costruttivi, segnatamente con quelli che hanno costituito la cosiddetta 'metrica tradizionale'. Altrimenti, non riusciremmo a spiegare per quale ragione da un medesimo testo (o *corpus* di testi) possano promanare due suggestioni così divaricate; per quale ragione insomma dietro un ritmo codificato possiamo scorgere un altro di natura contrastante.

Parlando di verso libero, voglio dire, quasi inevitabilmente sovrapponiamo due discorsi differenti: da un lato facciamo riferimento a una poetica e a una serie di pratiche che – ci piaccia o meno, in modo magari ai nostri occhi irrazionale – a partire da un certo momento storico sono state catalogate con l'etichetta in questione; e dall'altra pensiamo a un principio formale che è presente in alcuni generi della tradizione (ne ho ricordato qualcuno poco fa), ma che è sempre rimasto in una condizione di subalternità rispetto al sistema dominante.

Ma in che cosa consiste il "principio formale" in questione? Sembra piuttosto corretto pensare, seguendo la teoria metrica di Benoît de Cornulier<sup>13</sup>, che il fattore invariante del verso libero sia riducibile *solo* al mancato rispetto dell'isosillabismo. Lo studioso francese ha infatti argomentato, con esempi spesso adattabili anche alla letteratura italiana<sup>14</sup>, che la cosiddetta metrica classica esige per principio l'impiego di misure sillabicamente equivalenti, in assenza delle quali la stessa metricità d'un testo non risulta percepibile. Inoltre, a rendere sensibile per il lettore l'esistenza di rapporti di uguaglianza mensurale, la presenza di strofe isomorfe non svolge un ruolo fondamentale;

anzi, essa è in qualche modo un tratto aggiuntivo, in grado di introdurre una sorta di ridondanza soprattutto nei casi in cui l'autore adotti soluzioni polimetriche. Nella tradizione italiana, basti ad esempio pensare alle stanze di canzone, dove si possono impiegare due o più versi differenti, ma compaginati entro strutture ricorrenti che mettono in relazione di parallelismo anche le linee mensuralmente irrelate nei limiti della singola stanza. E quel che si dice per la strofa potrebbe essere replicato per la rima: anch'essa in fondo costituisce una condizione non necessaria per la fondazione d'una corretta metricità classica, e quindi rappresenta – appunto – un tratto ridondante.

D'altronde, la validità della teoria di Cornulier sembra essere provata proprio dalle forme che il verso libero ha assunto sia in Italia sia all'estero. Condizione minima per l'esistenza d'una versificazione libera – stando ai giudizi di autori e critici fra Otto e Novecento – è infatti l'uso di testure polimetriche, dove le singole linee non sempre eccedono la misura dell'endecasillabo; e ciò indipendentemente dal fatto che la varietà di versi in questione sia inquadrata entro forme strofiche tradizionali. Le quartine di Giulio Orsini, voglio dire, *sono* versi liberi, ancorché regolarmente rimate; e a maggior ragione le tetrastiche di Govoni, o le *strofi* di *Mata*.

Anche perché, senza queste precisazioni, non sapremmo spiegare la presenza entro la tradizione italiana di una forma isosillabica ma del tutto priva di rima e di strofismo, come l'endecasillabo sciolto; il quale infatti, se seguiamo la già vista definizione di Mengaldo, rischia di apparire una sorta di verso liberato, dal momento che soddisfa – a differenza di altri tipi metrici da molti giudicati versi liberi – ben due delle tre condizioni poste dallo studioso. Certo, a determinare la fortuna dell'endecasillabo sciolto ha agito in profondità la speranza, o meglio il miraggio archeologico, di poter riprodurre con il "verso comune" privo di rima le modulazioni dell'esametro; e parallelamente, in modo per lo meno curioso, ma in perfetta coerenza con il nominalismo tipico di tutte le restaurazioni neoclassiche, di poter ottenere anche un simulacro del trimetro giambico drammatico (in entrambi i casi, si pensi alle proposte cinquecentesche di Trissino). Ma il fatto stesso che lo sciolto sia documentato fin dalle origini della nostra letteratura, e che dopo il Cinquecento la sua fortuna sia in continua crescita fino a Leopardi compreso, mi sembra dimostri come il sistema metrico italiano "classico" possa fare a meno della rima e della strofa, almeno in presenza del suo verso più usato (e poi non dimentichiamo che nel Settecento furono anche scritti testi in settenari sciolti). Andrà semmai precisato che in taluni momenti della nostra storia letteraria rime e strofe sono state percepite come beni in qualche modo preziosi, di fatto irrinunciabili: guardiamo per esempio a certe aree della poesia cosiddetta decadente, che sembrano aver del tutto fatto piazza pulita delle peculiarità metriche leopardiane; e con queste ultime, anche di un certo retaggio razionalistico settecentesco che aveva esaltato l'uso di forme sciolte.



1.3 Mi rendo in effetti conto che ipotizzare l'esistenza di un fattore costruttivo del verso libero da sempre esistente può suscitare qualche perplessità. Ed è peraltro giusto che sia così, poiché il riferimento a invarianti immutabili rischia sempre di evocare i fantasmi di quelle cattive antropologie culturali dove tutto corrisponde a tutto, e dove le specificità delle singole esperienze sono appiattite e livellate sullo sfondo di poche costanti. Ora, è viceversa probabile che un punto di vista come quello qui proposto serva a recuperare la storicità dei testi letterari, e a propiziare una corretta distinzione tra fenomeni che possono in teoria ricorrere in ogni epoca, e fenomeni la cui manifestazione può essere compresa solo previa 'datazione', vale a dire solo se li si inserisce entro una serie diacronica.

Tale, almeno a me sembra, è la lezione metodologica che proviene da uno dei più acuti studiosi del linguaggio poetico e della sua teoria, vale a dire Jurij Tynjanov. Innanzi tutto, sono a lui debitore di alcuni dei ragionamenti qui esposti: e non tanto del concetto di "fattore costruttivo"<sup>15</sup>, quanto dell'idea che entro i singoli testi poetici, entro i singoli sistemi letterari, e fra un sistema letterario e l'altro, viga una legge dinamica fondata su una serie di conflitti. Si tratta di affermazioni conosciutissime ("L'unità dell'opera non consiste in un'entità chiusa e simmetrica, ma in un'integrità dinamica con un suo proprio sviluppo; tra i suoi elementi non si frappone il segno statico di addizione e uguaglianza, ma c'è sempre il segno dinamico della correlazione e dell'integrazione. [...] L'arte vive di questa interazione, di questa lotta. Se non si percepisce la sottomissione, la deformazione di tutti gli altri fattori ad opera del fattore costruttivo, non esiste fatto artistico"<sup>16</sup>), su cui però, probabilmente, la cultura letteraria italiana (ma non solo quella) non ha sempre correttamente riflettuto. In particolare, mi sembra si siano spesso trascurati<sup>17</sup> i numerosi cenni fatti da Tynjanov alla pratica della *parodia*, che secondo lo studioso non è solo una transcodificazione plateale a fini per lo più satirici, ma qualcosa di più sottile, utile innanzi tutto per comprendere le dinamiche dell'evoluzione letteraria:

L'uso, ad esempio, di un metro logoro (logorato appunto in conseguenza di una marcata, abituale sua associazione con il sistema accentuativo della frase e con certi elementi lessicali) in interazione con nuovi fattori, rinnova quel metro, rianima in esso nuove possibilità costruttive. (Tale è il ruolo storico della *parodia* poetica). [...]

Per poter apprezzare un equilibrio bisogna sapere dunque le funzioni dei fattori che si equilibrano a vicenda [...].

Ci si riferisce qui a quei fenomeni che sono le combinazioni, le mescolanze dei fattori di una certa (internamente motivata) serie coi fattori di un'altra serie estranea (ma anch'essa internamente motivata), e cioè a fenomeni di serie mista. Il più semplice esempio di siffatta combinazione è la *parodia* poetica dove, per esempio, si stabilisce un'interazione fra il metro e la sintassi di una certa (epperò determinata) serie e il lessico e i modi semantici di un'altra serie. [...] Le rivoluzioni in poesia si rivelano solitamente all'esame più scrupoloso come mescolanze, combinazioni fra una serie e l'altra.

Sono affermazioni veramente nodali, che inducono a ripensare molti degli automatismi con cui di solito esaminiamo i fenomeni di specie formale. Colpisce subito l'idea, implicita in tutto il ragionamento, che in letteratura 'nulla si crea e nulla si distrugge', ma tutto subisce una deformazione determinata dai rapporti di potere che connettono le invarianti in gioco, le loro reciproche relazioni. Del resto, nello stesso saggio Tynjanov aveva già affermato che esiste una vera e propria "stabilità dei principi fondamentali della costruzione e del materiale", e che dunque "Le categorie fondamentali della forma poetica restano invariabili". Certo, nessuno di tali fattori può essere esperito in forma pura, dal momento che si manifesta sempre in combinazione, anzi in conflitto, con altri principi; è però altrettanto indubbio che la pluralità, delle parvenze letterarie è percorsa dal confronto tra poche istanze invarianti.

Inoltre, secondo Tynjanov, è soprattutto attraverso la parodia che i sistemi letterari vanno incontro a una sensibile ristrutturazione, tale dunque da determinare l'*evoluzione* di tutto l'organismo artistico. Tensioni costruttive diverse si strano vicendevolmente, si mescolano sino a definire un nuovo precario equilibrio; rapporti consolidati e rapporti incipienti finiscono per convivere entro le medesime strutture, e tramite questa mescolanza il cambiamento può delinearci in tutta la sua evidenza.

Così, non ci dobbiamo stupire se alle origini del verso libero storicamente inteso notiamo spesso che l'assenza di uguaglianza sillabica è arginata da principi di diversa natura (nel caso di Govoni, ad esempio, dalle simmetrie rimiche della strofa tetrastica o di altre analoghe). Non si tratta infatti solo di un prudente gradualismo che induce lo scrittore a passare attraverso tutte le forme intermedie di liberazione metrica, ma del modo forse più efficace per *rendere percepibile* il principio ora divenuto dominante. Sceneggiare lo scontro fra chiusura e apertura, inducendo le due istanze a convivere entro i medesimi testi, ha insomma ricadute sensibilissime rispetto alla comprensione dei nuovi equilibri vigenti; serve a manifestarne l'esistenza, e in qualche modo proprio a destare scandalo nel lettore, data l'inevitabile e sgradevole frizione che s'instaura tra i fattori coinvolti. Il che mi sembra spieghi piuttosto bene per quale ragione il pubblico e la critica nostrani abbiano atteso l'uscita dei primi tre libri delle *Laudi* (e, insieme ad essi, dei mediocri e timidissimi *Verso l'Oriente* di Angiolo Orvieto e *Fra terra ed astri* di Orsini-Gnoli)<sup>18</sup> per accorgersi che in Italia già da parecchi anni stavano circolando testi scritti in versi liberi. La 'prudenza' dannunziana in realtà veniva percepita come un gesto fin troppo coraggioso, proprio perché la simbiosi entro il testo di due opposte tensioni riusciva a sottolineare meglio l'esistenza di una legge diversa dalla consueta<sup>19</sup>.

Ancora: la centralità del principio parodico spiega un fenomeno reciproco al precedente, e cioè il fatto che per più di un decennio (dal 1888 all'inizio del Novecento) molte delle forme metriche libere tendono a essere percepite non come tali (cioè come versi), ma come autentiche *prose*. Contrariamente a quanto molti credono, infatti, un verso libero radicalissimo esiste in Italia sin

dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, per influsso soprattutto di Walt Whitman<sup>20</sup>. Certo, ne sono autori personaggi davvero sconosciuti, che non sono di fatto mai entrati nemmeno nel novero dei minori della nostra letteratura. Ma forse anche questo non è avvenuto per caso, se pensiamo che le loro sperimentazioni metriche venivano confuse con variazioni di tipo prosastico, erano interpretate – malgrado l'evidenza grafica – alla stregua di *non-versi*: in modo insomma analogo a quello che si faceva per il *poème en prose*, che del resto si è diffuso da noi nello stesso torno di tempo. La presenza del principio costruttivo del verso libero *allo stato* (tendenzialmente) *puro*, senza che sia fatta alcuna concessione al patrimonio ereditato, rende insomma *invisibile* la stessa operazione, la lascia al di sotto della soglia di percezione metrica.

Ora, se tutto ciò è vero, ne discende una conseguenza per lo meno curiosa, che forse rischia di modificare radicalmente le nostre idee in merito alle dinamiche dell'evoluzione letteraria. Sia il seguente esempio. Uno degli scritti fondamentali che trattano della metrica del nostro secolo, ad opera di Contini, reca il sintomatico titolo *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*: dove tutta la storia delle vicissitudini metriche da Carducci ai nostri giorni viene ricondotta al segno unificante, appunto, dell'innovazione. Quali innovazioni apportano i futuristi? quali i "poeti umanisti" Carducci Pascoli D'Annunzio? quali invece Ungaretti e Montale? Né, del resto, ciò ci stupisce, se è vero che da un paio di secoli a questa parte il paradigma 'orizzontale' dell'innovazione si è sostituito alle antiche distinzioni 'verticali' degli stili e delle gradazioni sociali; così che noi "diamo valore [...] ad ogni tipo letterario di rottura, ad ogni letteratura trasgressiva che rompa schemi tradizionali e riesca a creare espressioni nuove"<sup>21</sup>. Insomma, per noi il concetto di *valore* è di fatto solidale con il concetto di *innovazione*. Il rilievo è addirittura ovvio.

Tuttavia, dopo quanto abbiamo sin qui appurato, possono sorgere una serie di dubbi. Insomma: fino a che punto i versoliberisti sono innovatori? in che senso il loro modo d'operare li distingue dal *Kunstwollen* tipico della Triade otto-novecentesca? "innovazione", in altri termini, è sempre e comunque sinonimo di "trasformazione", o non si tratta piuttosto di due concetti almeno in parte distinti?

Alla prima domanda di fatto è stata già data una risposta. In senso stretto, i versoliberisti non *inventano* nulla di nuovo, si limitano a mettere in dominante una tensione, un principio costruttivo che è sempre esistito, il quale anzi ci sembra avere agito soprattutto nelle zone più remote della letteratura italiana, anticipando persino, in qualche modo, lo stesso sistema classico (chi può impedire che le *Laudes creaturarum* siano recepite come un testo in versi liberi?).

Il punto decisivo è invece il secondo, riguardante il rapporto con l'operato di Carducci Pascoli D'Annunzio. Perché, in effetti, altro è introdurre una forma nuova, utilizzare un tipo di metro oppure un artificio mai esperiti, o comunque poco usati, altro è cambiare radicalmente le regole del gioco, instaurando il dominio di un principio strutturante che il sistema ha fino a quel

momento represso. Il primo modo di agire è caratteristico dei Maestri ottoneviceschi, il secondo è l'inevitabile conseguenza di una pratica versoliberista generalizzata. Del resto, ha ragione perfettamente Contini quando contrappone l'ingenuità dei grafismi marinettiani alle *vere* innovazioni di Carducci Pascoli D'Annunzio. Nessun versoliberista, nemmeno i poeti ritmicamente più scaltriti e fantasiosi (poniamo: Palazzeschi o Onofri), produce un numero di innovazioni metriche paragonabili a quelle presenti anche in una singola raccolta d'un qualsiasi membro della Triade. Anzi, proprio il più ottocentesco del gruppo, appunto Carducci, dovrebbe forse venir considerato il più prolifico, e quindi il *più innovatore*. Quanto meno se pensiamo a tutto il sistema metrico barbaro, che – certo anticipato da numerosissime sperimentazioni dal '400 al '700 – solo grazie a Enotrio Romano trova una formulazione discretamente condivisa, tale da influenzare in profondità sia la teoria sia la prassi poetica nei vent'anni seguenti l'uscita delle *Odi Barbare*.

E poco importa che le innovazioni a carico di Carducci Pascoli D'Annunzio non consistano tanto, per lo più, nell'adozione di qualche metro (ovvero tecnicismo metrico) affatto inaudito, quanto piuttosto nella riattualizzazione archeologica di fenomeni da secoli caduti in disuso o da sempre poco frequenti (a proposito di questo secondo accadimento, si pensi alla revitalizzazione del novenario, già emarginato ai tempi di Dante). Anche qui, si potrebbe obiettare, assistiamo al recupero di modulazioni antiche rimaste per secoli latenti, e ora riportate a galla – appunto come nel caso del verso libero. Ma sono analogie molto superficiali, e il problema vero è infatti un altro: la Triade si confronta con singole *forme*, tutte di fatto compatibili con il sistema isosillabico; mentre i versoliberisti ormai ragionano fuori da quell'orizzonte. La posta in gioco, adesso, non è la novità, bensì la libertà; là si mira a moltiplicare le possibili combinazioni in sintonia con le norme esistenti, qui invece si cerca di mettere in dominante una norma *altra*, per definizione nemica delle norme in vigore.

Con questo, a ben vedere, abbiamo risposto anche al terzo quesito di cui sopra: "trasformazione" del sistema letterario è veramente altra cosa rispetto a "innovazione" dello stesso. Anzi, nel caso del verso libero è probabile che si possa parlare di una vera e propria *rivoluzione* che rende di fatto incompatibili, etimologicamente incommensurabili, i due mondi metrici contrapposti. Quando cerchiamo di capire quale rapporto intercorre tra di loro, dobbiamo prima di tutto accettare l'idea di essere davanti a sistemi di misurazione (di mensurazione) affatto eterogenei, fra i quali la comunicazione è sempre molto difficile, se non proprio impossibile. Ecco perché una parte notevolissima della critica ha preferito o ignorare il problema del verso libero o affrontarlo secondo una metodologia in fondo ad esso estrinseca: nell'analizzare tali fenomeni tutti tendono (tendiamo) ad assumere non già il punto di vista più solidale con l'oggetto in esame, ma quello richiesto dal sistema della metrica tradizionale. La specificità del fenomeno viene così rimossa. Con l'esito, inevitabile, di deformare irrimediabilmente l'entità analizzata; ovvero (come fa un

lucido conservatore, nonché restauratore dei valori metrici tradizionali, come Cornulier) di arrendersi di fronte all'idea che il verso libero sia qualcosa di assolutamente "insaisissable"<sup>22</sup>.

Paradossalmente, del resto, le responsabilità di questi fraintendimenti devono essere fatte risalire anche a una parte dei versoliberisti storici, segnatamente ai seguaci di Marinetti. E infatti, se si guarda al movimento futurista con un minimo di distacco obiettivo, ci si accorge che Marinetti concepiva il verso libero in termini di *innovazione assoluta*, di rottura radicale con ogni convenzione ritmica; a differenza del suo maestro Gustave Kahn, egli non è mai riuscito ad accettare che nel testo poetico futurista, come in ogni testo in versi liberi, convivessero istanze ritmiche contrastanti, intenzionalità genetiche di diversa natura. A Marinetti, non per caso sincero ammiratore della poesia pascoliana, appariva assolutamente necessario produrre un'opera davvero inaudita, priva di ogni legame con il passato. E da questa ideologia, come è noto, deriverà la teoria delle parole in libertà, che abolisce il verso per evitare ogni tentazione passatista<sup>23</sup>.

Insomma: non si può trattare il fenomeno del verso libero in meri termini di innovazione, sia perché il principio formale della versificazione libera è sempre esistito, sia perché i nuovi rapporti di forza che con esso si vengono a instaurare comportano la creazione di un sistema di valori radicalmente diverso dai precedenti. Si dovrà piuttosto parlare di una sorta di mutazione (un po' come in genetica), o meglio di una ristrutturazione dell'intero sistema letterario. La metrica, lei sì, *facit saltus*.

Certo, il termine *nuovo* può essere in qualche modo ancora utilizzato (come del resto accadrà nella successiva trattazione), ma deve essere rigorosamente spogliato dalle connotazioni, per noi lettori moderni quasi automatiche, di 'migliore', 'più progredito', 'più adeguato', e simili. 'Nuovo', detto del verso libero, designa solo una purissima alterità, una diversità: il fatto di venire dopo un certo altro fenomeno e di essere da esso ben distinto.

1.4 Dovrebbe però essere chiaro, a questo punto, che quando distinguiamo un sistema isosillabico da un sistema anisosillabico la distinzione si riferisce ai rapporti tra fattori costruttivi, non alla natura degli stessi e del materiale che essi mettono in forma. *In sé*, le linee di 11 sillabe documentate nel verso libero non differiscono dagli endecasillabi presenti nella metrica classica; e lo stesso discorso vale per le rime nonché per le formazioni strofiche. In un organismo versoliberista può ricorrere ogni indice tradizionale, purché manchino le relazioni di uguaglianza sillabica. La funzione degli elementi consueti, tuttavia, sarà sensibilmente deformata, e in molti casi forzata ai limiti della riconoscibilità. Ad esempio, l'endecasillabo con ictus di 5a, non infrequente nella tradizione italiana ma di fatto proscritto a partire da Petrarca, assume una fisionomia inedita nel corpo del verso libero, e diventa una sorta di *anti*-endecasillabo: proprio perché spesso ricorre in contesti che permettono di meglio percepirne l'oggettiva anomalia e di interpretarla come l'allusione a

una realtà metrica diversa (vedremo infatti che il verso in questione è virtualmente fruibile anche come un doppio senario ipometro)<sup>24</sup>.

Né però si creda che siffatto processo di deformazione comporti una sorta di *dérèglement* integrale, di perdita totale di riferimenti costruttivi, soppiantati da una regola puramente *negativa*: quella, vale a dire, di *non* rispettare i tratti di uguaglianza mensurale. Rifiutare una norma, in altri termini, non significa affatto vivere in un vuoto di norme. È pur vero – come ha scritto Fortini – che dietro le poetiche o le ideologie del verso libero spesso agisce il "pregiudizio [...] a un tempo naturalistico e idealistico" ("Idealistico perché crede alla indistinguibilità della forma dal contenuto, naturalistico perché tende a far coincidere autenticità espressiva con *intonazione* e quindi il verso con la cadenza sintattica")<sup>25</sup> di poter rispecchiare i moti soggettivi dell'individuo, di interpretare senza residui la totalità della vita, secondo un procedimento empatico i cui archetipi sono in senso lato bergsoniani. Anzi, è fuori di dubbio che, almeno in Italia e agli albori del fenomeno, poeti e critici non siano stati capaci di dare della versificazione libera altra giustificazione che non sia quella soggettivistica. E tuttavia la prassi è stata fortunatamente più sfaccettata della teoria. Se le pagine che seguono comunicano qualcosa di sensato, credo che il loro succo teorico possa risultare il seguente: il sistema del verso libero produce al proprio interno delle vere e proprie *norme* (anche se *non* delle *regole* in senso stretto) di portata sopraindividuale; esse agiscono in profondità e in modo quasi indipendente dalla volontà degli autori, ma per il lettore critico risultano altresì ben percepibili, anche a livello di senso comune (la distinzione tra verso libero *breve* e *lungo*, ad esempio, è sempre esistita). Il verso libero, talvolta sentito come la manifestazione d'una pura *ritmicità*, del *ritmo* – cioè – in quanto fenomeno ineffabile privo di ogni condizionamento esterno, in realtà è a tutti gli effetti un *metro* che – come tale – determina la costanza di alcune prassi intersoggettive. Ed è un metro, a ben vedere, che a sua volta si compone d'una serie di metri: parodia, verso breve (dannunziano o leopardiano), verso lungo 'falso', verso lungo 'whitmaniano' (i tipi di terminologia, vale a dire, qui di seguito adottata) sono espressioni che non vanno intese come mere etichette di comodo appiccate *post rem* agli oggetti studiati, ma devono essere lette alla stregua di autentiche intenzionalità genetiche innervanti nel profondo l'operato dei versoliberisti ottoneviceschi.

Tanto più che proprio le teorie del ritmo (penso soprattutto all'opera di Meschonnic, ma anche a un certo retaggio idealistico tipicamente italiano)<sup>26</sup> non riescono a dir nulla di preciso a proposito del verso libero. Se infatti il ritmo è qualcosa di onnipervasivo che aggalla indifferentemente entro qualsiasi forma, se non ha bisogno di un preciso *medium* metrico per manifestarsi, e addirittura non distingue nemmeno fra poesia e prosa; ebbene, se le cose vanno così, la versificazione libera diventa un fatto di mera superficie, un fenomeno marginale. La storicità degli eventi metrici viene di fatto svalutata; e risulta francamente misterioso per quale ragione certi autori si siano decisi, un

bel giorno, a usare una ritmica così avventurosa come quella libera, pur avendo a disposizione strumenti tradizionali che non ostacolavano la loro soggettività e il loro bisogno di emancipazione. Curiosamente, del resto, le teorie del ritmo finiscono quasi tutte per difendere l'uso della metrica classica. E credo – per restare su un piano storico – che alcuni paradossi della critica ungarettiana, troppo spesso protesa a ricucire quasi magicamente l'opposizione assiologica fra ritmo puro e pura restaurazione metrica, debbano essere letti come la miglior riprova delle aporie in cui s'incaglia ogni teoria del ritmo.

Insomma, riconoscere al verso libero uno statuto di *metricità* significa anche ipotizzarne la compromissione con la storia. E pertanto, in conformità con quanto s'è fin qui affermato: si può parlare di verso libero in senso stretto quando gli autori (nonché il pubblico) cominciano a esprimere una qualche consapevolezza circa l'esistenza del verso libero. Né si tratta, come può invece sembrare, d'una mera tautologia. Per secoli, il principio costruttivo del nostro metro ha variamente agito all'interno della produzione poetica italiana; ma la sua individuazione è possibile solo nel momento in cui i poeti se ne fanno coscientemente carico, e decidono di subordinare ad esso ogni altro aspetto delle proprie compagini liriche. Prima, avevamo di fronte una serie di fenomeni slegati, apparentemente casuali e quasi incomprensibili; dopo, con la *poetica* del verso libero, abbiamo un movimento innervato da una medesima consapevolezza. Un'analisi che non sia meramente formalistica, che non badi esclusivamente alle tecniche in astratto, può applicarsi solo alle realtà strutturate in questo secondo modo.

Ora, poiché Gustave Kahn enuncia nel dicembre 1888 i principi del verso libero, e poiché a partire da quella data il sintagma va diffondendosi in tutto il mondo, possiamo vedere proprio nel 1888 il *terminus post quem* valido pure per la situazione italiana. Certo, questo non vuole affatto dire che da quell'anno in poi tutte le forme di libertà metrica rinvenibili nel panorama letterario italiano siano da assumersi come versi liberi in senso pieno. Anzi, in seguito vedremo che il presunto artefice dell'emancipazione metrica in Italia, Gian Pietro Lucini, il quale sembra essersi avvicinato a forme di liberazione del ritmo assai presto, non possiede per parecchio tempo una chiara consapevolezza del proprio operato metrico.

Del resto, certe approssimazioni vanno fatte risalire anche all'esistenza da noi di quella curiosissima esperienza che è il *semiritmo*, reso pubblico da Luigi Capuana nello stesso fatidico 1888: un tentativo metrico, cioè, che per un certo periodo è stato confuso con il verso libero, ma che è nato con intenzioni parodiche di tutt'altro genere. E si è pertanto sempre in notevole imbarazzo nel definire con precisione il valore di siffatti tentativi quando non siano accompagnati da qualche commentario esplicito, da qualche dichiarazione di poetica. In sintesi: il semiritmo può essere letto come sinonimo di liberazione metrica solo nel caso in cui appaia chiaro che l'autore lo concepisce come tale (ne vedremo almeno un caso certo)<sup>27</sup>; altrimenti (è il caso di Lucini), è del tutto lecito ipotizzare che nell'artefice agisca una sorta di allentamento quasi

inconsapevole delle norme barbare, e che pertanto con il termine "semiritmo" si etichetti qualcosa di assai vicino all'invenzione di nuove forme strofiche, ancorché prive di rima.

E pertanto anche in Italia, dopo il 1888, vediamo allinearsi una serie piuttosto ampia di esperienze che denotano un'inequivocabile volontà di liberazione metrica. Va tuttavia precisato che, per quanto è possibile stabilire (relativamente cioè alle opere e alle riviste che ho avuto modo di consultare), il sintagma letterale *verso libero* penetra da noi piuttosto tardi, intorno al 1896<sup>28</sup>. Laddove negli anni precedenti i pionieri italiani dell'emancipazione metrica, pur esprimendo una chiara idea di *liberazione*, non sembrano aver conosciuto *direttamente* la poetica di Kahn. Ma, appunto, dopo il 1888 la diffusione in tutto il mondo di pratiche e teorie versoliberiste, nonché di dibattiti sulla poesia in prosa e sulla prosa poetica, fanno sì che proliferino le sinonimie relative al medesimo denotato; lo stesso concetto invariante di /verso libero/, cioè, può essere espresso in diversi modi, purché risulti chiaro l'intento metrico fondamentale, vale a dire quello di non rispettare le norme di uguaglianza mensurale<sup>29</sup>.

Se il *terminus post quem* della presente trattazione è dunque *obbligatoriamente* il 1888, altrettanto non si può dire per il *terminus ante quem*; che perciò va spiegato. Il 1916 è la data dei *Prologhi* cardarelliani e soprattutto del *Porto Sepolto* di Ungaretti. A chi scrive pare che queste due raccolte segnino una svolta nello sviluppo del verso libero: nel senso che entrambe (e con maggior memorabilità la seconda) interrompono bruscamente molti aspetti di quella dialettica formale che quasi un trentennio di esperienze versoliberiste aveva dispiegato. Sia Cardarelli sia Ungaretti normalizzano il verso libero, lo perfezionano e lo formalizzano, depurandolo di certe scorie che lo avevano sin lì appesantito: significativo, ad esempio, è il sostanziale rifiuto della rima (da parte di entrambi) e della strofa (soprattutto ad opera di Cardarelli). E tuttavia, se letti sullo sfondo del *vers libre* italoico, i due autori hanno anche il difetto di apparire troppo *primitivi* nella loro perfezione – in qualche modo troppo *liberi* (cioè a dire troppo *arbitrari*) per poter essere continuati. Di raccolte come *L'Allegria* non si danno veri seguaci metrici, se non su un piano di estrema ingenuità espressiva. La genialità dell'intuizione formale che sostiene il testo del primo Ungaretti ha basi fragilissime, destinate a sbriciolarsi nelle mani di autori meno accorti.

Le prime esperienze versoliberiste italiane, viceversa, si erano tutte svolte all'insegna dell'avventura, del disordine e del caos; avevano reso ben percepibile il conflitto di diversi principi costruttivi: pensiamo ai simbolisti e ai futuristi, a Palazzeschi e a Govoni, ai vociani e a Campana, e così via. Il verso libero archetipico, in Italia, è massimamente eclettico, massimamente irrisolto; cioè a dire compromesso. Non per caso, direi, sia Cardarelli sia Ungaretti saranno tra i protagonisti più significativi del successivo *rappel à l'ordre*. La nitidezza formale da essi conseguita rende superflua ogni ulteriore esplorazione, e anzi suggerisce reflussi e ripensamenti neoclassici. I quali tuttavia non

comporteranno un ritorno alla ritmica consueta, bensì un incremento di quel tasso di "allusione metrica"<sup>30</sup> in direzione istituzionale, che comunque è *sempre* presente, per definizione, nel corpo del verso libero. Tranne alcune eccezioni, nel nostro secolo il vero isosillabismo è merce rara. Anche in autori detti 'conservatori' sul piano formale, come – poniamo – Saba o Caproni, lo spazio per partiture anisosillabiche è quasi sempre relativamente ampio: cosicché sarebbe il caso di parlare, per buona parte dei testi da essi prodotti, di un versoliberismo moderato. E comunque, ogni restaurazione ovvero *citazione* novecentesche dell'ordine antico devono sempre essere lette sullo sfondo del sistema dominante, quello del verso libero, di cui certe le manifestazioni tradizionalistiche non sono altro che un'infrazione polemica.

1.5 Sul versante propriamente diacronico, d'altronde, l'instaurazione del verso libero produce effetti di senso ancor più radicali e profondi. S'è già detto che la 'tradizione' contestata dai poeti primonovecenteschi non deve essere confusa con una sorta di totalità metastorica – vale a dire con le regole della versificazione italiana, intese nella loro acronia manualistica. La tradizione veramente respinta è quella di Carducci Pascoli D'Annunzio, le cui *innovazioni* metriche più caratteristiche nessun giovane autore si sente di continuare integralmente. Singoli indici della ricerca decadente penetrano bensì in tutti gli operatori d'inizio secolo; ma non accade *mai* che i principi costruttivi in essa dominanti vengano totalmente accettati.

Ora, l'esito pressoché inevitabile di tali scelte, e in definitiva il valore espressivo a mio avviso più profondo che il primo versoliberismo porta con sé, è un sensibile incremento della *referenzialità* veicolata dal testo poetico. Nell'antimodello decadente la compiaciuta simmetria della testura metrica era sintomo d'una sostanziale autoriflessività di linguaggio e ritmi (fino al paradosso, notissimo, dell'*Onda* dannunziana, dove l'*imagerie* esibita altro non è che la "lode" del tecnicismo fabrile ivi messo in opera); ora invece, dopo che il verso libero ha generalizzato l'irrisoluzione della metrica, la sua indefinita apertura, può recuperare vigore l'allusività extratestuale del dettato, il suo orientamento verso la vita. Il lettore non deve limitarsi a registrare passivamente una trama di complessi artifici, non è chiamato più soltanto a degustare un testo poetico del tutto autosufficiente; ma diviene il necessario tramite fra un'entità espressiva irrisolta (l'opera in versi liberi) e una realtà ad essa omologa, i cui tratti di incompiutezza egli può ora cominciare a percepire. Il nuovo modello metrico, in altri termini, deve essere interpretato dal lettore del primo Novecento anche come un modello del mondo.

La crisi delle simmetrie decadenti comporta uno sbilanciamento verso il contesto, riattiva la dialettica fra opera e realtà. E il destinatario è appunto chiamato a svolgere un ruolo attivo, dal momento che viene risucchiato dentro un testo le cui leggi egli deve, verso dopo verso, assiduamente assecondare, fornendone però una sintesi interpretativa non inscritta nel componimento, e *a priori* non prevedibile (come viceversa accade in presenza dei consueti

puntelli isosillabici). Leggere, idealmente, diventa un'avventura sempre rinnovata, significa fare i conti con norme opache, che devono essere lentamente e pazientemente snidate onde meglio cogliere la complessità del reale. Di qui – senza dubbio – l'impressione di ricchezza e insieme di banalità che un testo in versi liberi da sempre e contraddittoriamente promana (e se prendiamo in considerazione i primi lettori critici della poesia – poniamo – di Corazzini, Rebora o Ungaretti, il fatto è anche positivamente documentabile, giacché nelle loro opere si individuò, quasi senza soluzione di continuità, sia un eccesso di rozzo primitivismo formale sia le tracce d'una sapienza tecnica inaudita). Perché, se da un lato il mutamento costante degli stampi sillabici, rimici e strofici ci costringe a mettere a fuoco i singoli versi in quanto entità individuali e sostanzialmente irrelate<sup>31</sup>, dall'altro lato – proprio sullo sfondo dei modelli detti tradizionali – le partiture anisosillabiche frustrano le attese del lettore, e lo inducono quindi, in qualche modo, a svalutare la propria esperienza percettiva e a ritenere non remunerativo l'atto di lettura. Come è peraltro ben noto, la massima complessità d'un evento (estetico e non) sancisce inevitabilmente anche la sua entropia: e nella sfera dell'arte, ciò alletta e attrae bensì il destinatario specialistico o il dilettante disinteressato, ma respinge il fruitore poco scaltrito, insieme a quello più tradizionalistico, vincolato a un sistema di norme (e dunque di presupposizioni) che vengono deluse dal testo *hic et nunc* esperito. Libertà e costrizione, in altri termini, finiscono per convivere: l'indecidibilità di una partitura anisosillabica propizia un massimo di arbitrarietà esegetica, permettendo a ogni destinatario un proprio percorso idiosincrasico dentro l'opera; e tuttavia reclama anche un lettore latamente 'professionistico' che – solo – saprà districarsi nella selva delle polimorfie metriche attuate. La contraddizione è palmare; sebbene si tratti, come tutti sanno, di una antinomia quasi per definizione immanente all'insieme dell'arte d'avanguardia.

In questa prospettiva, dunque, il giudizio di Fortini sul verso libero (l'abbiamo appena visto) va specularmente rovesciato: idealisti e naturalisti erano Carducci Pascoli D'Annunzio, ultimi assertori d'una visione poetica sostanzialistica, virtuosistica, convinta di poter attingere una sorta di perfezione metastorica tramite il culto feticistico della Tradizione e della Classicità. Laddove i versoliberisti d'inizio secolo sanno ricondurre la lingua poetica dentro la storia, la costringono a esprimere un disagio – non solo, come è noto, formale – troppo a lungo rimosso. La metrica, insomma, (ri)diventa un'"allegoria di altre necessità"<sup>32</sup>; e l'*ananke* di cui qui si tratta non è molto diversa da quella che parla nelle coeve opere narrative di Pirandello e Tozzi, di Svevo e di Palazzeschi, oppure nel rovello critico di Serra e di Boine. La crisi della società italiana ed europea anteguerra diviene anche e soprattutto crisi delle forme che la esprimono: il policentrismo esplosivo d'un testo versoliberista è il miglior strumento, con ogni evidenza, per materializzare (in senso proprio *espressionista*) l'angoscia del soggetto lirico, l'incertezza della sua collocazione all'interno del mondo.

Anche perché si ha spesso la sensazione che tutto ciò avvenga in una dimensione comunicativa irrisolta e in fondo dialettica, che rifiuta una pratica monodimensionale, ingenuamente soggettivistica, protesa cioè a far magicamente combaciare la forma e il contenuto. Il verso libero, cioè, si rende fin dall'inizio disponibile a strategie espressive contraddittorie ed esemplarmente polisemiche. Paradigmatica è l'esperienza della ritmica corazziniana, nella quale – come avrò modo di argomentare – si profila un vero e proprio cortocircuito tra struttura metrica e significato, e infatti se la prima propone una sorta di vitalismo incontrollato, il secondo si ostina a declinare i pochi oggetti invariati dell'intimismo crepuscolare. Ma qualcosa del genere è ben percepibile anche in Campana, allorché ci avvediamo che i peggiori cascami dell'*imagerie* dannunziana vengono letteralmente sfigurati da una sintassi tanto irrequieta quanto irrazionale, e da una versificazione nervosissima e proverbialmente disarmonica. E persino il salmodiare piattamente monodico della metrica del primo Palazzeschi assume il suo senso più autentico se lo poniamo in relazione intertestuale, ed oppositiva, con i modelli che l'hanno condizionato: oltre ovviamente alla ritmicità 'dattilica' modulata dal Pascoli di Castelvecchio e dal D'Annunzio laudistico, penso ai metri delle arie di un certo melodramma tardoromantico; e insomma l'antivitalismo ritmico e tematico delle raccolte palazzeschie del 1905 e 1907 non è altro che una risposta polemica al vitalismo espansivo che in qualche modo è attivo proprio nell'autore, ma che egli intende strategicamente reprimere.

In sintesi, dunque, è possibile affermare che nel primo verso libero italiano agisce un'istanza allegorica (da verificare, beninteso, in modo circostanziato opera per opera), poiché il nesso 'naturale' tra le forme e le cose, postulato dalle consuetudini isosillabiche e dal recente retaggio decadente, viene rimesso in discussione, e la poesia dice la realtà in modi sempre rinnovati, mai totalmente definiti. Evidentemente, e viceversa, nei metri soddisfatti e autoreferenziali dei maestri otto-novecenteschi era presente un'intenzionalità in senso lato simbolista (e non per caso sia Pascoli sia D'Annunzio credono alla distinzione tra i generi della poesia, cioè puntano ancora su una trascendentale congruenza di forma e di contenuto)<sup>33</sup>. Certo, come ha indicato Mengaldo<sup>34</sup>, nel caso di Pascoli la situazione è spesso più complessa, soprattutto in relazione – io credo – alle pratiche enunciative dell'ambigua narrazione dei *Poemeti*, primi e nuovi che siano; e, come vedremo, la libertà metrica di D'Annunzio offre spazio a tensioni preespressionistiche che in effetti non possiamo trascurare. Ma, grosso modo, quella tra simbolismo dei maestri otto/novecenteschi e allegorismo *verslibriste* è una distinzione che a mio avviso possiede una buona efficacia euristica. Il *ritmo*, ce lo insegna proprio D'Annunzio, altro non è che la traccia – perfetta, catafratta – del corpo che lo produce, poiché significato e significato trovano in esso compiuta sintesi, si richiamano simmetricamente senza margine di irrisoluzione<sup>35</sup>; ma qualcosa del genere è presente pure in Pascoli quando – per esempio – crede di poter ricostruire in un contesto del tutto diverso quelle norme quantitative "neoclassiche" che

secondo lui presiedono alla *naturale* (vale a dire metastorica) essenza del fare poetico, ne organizzano a priori, e in modo espressivamente compiuto, il nesso significante-significato.

D'altronde, opposizione non vuol dire affatto cancellazione; e il verso libero non solo combatte la Triade ma pure, dialetticamente, libera alcune potenzialità metriche che nell'antimodello decadente erano state tatticamente arginate. È vero, come (troppo) spesso si afferma, che il verso barbaro spiana preterintenzionalmente la strada al verso libero, dal momento che promuove rapporti di equivalenza metrica in realtà nominalistici, non motivati da quell'isosillabismo 'puro' che è consueto nella tradizione romanza; ed è altrettanto vero che sia la pratica del "doppio ritmo", tipica del verso pascoliano, sia e soprattutto il metro della *Laus Vitae* e di altre parti delle *Laudi* dannunziane si muovono con decisione verso la metrica libera (e anzi D'Annunzio vi si installa a pieno titolo). Tuttavia, come è noto, quei fattori di inquietudine sono sempre neutralizzati da contropunte equilibranti, che fanno ridurre il rischio della dispersione e del caos. La metrica barbara, infatti, deve trovare realizzazioni sempre più esatte e sostanzialistiche (si pensi all'esametro neoclassico "davvero" quantitativo vagheggiato da Pascoli, oppure alle realizzazioni isosillabiche privilegiate da D'Annunzio e da Thovez); il ritmo *autre* implicito nella metrica di Pascoli è controbilanciato dal vincolo ossessivo degli imperativi istituzionali, spesso fruiti nelle loro clausole più scopertamente oratorie. E anche l'ambiguo verso libero delle *Laudi* non solo si fonda, a ben vedere, su simmetrizzazioni interne al testo che in maniera affatto narcisistica tendono a chiuderlo su se stesso, rendendolo in fondo unidimensionale, ma ha anche bisogno di mettere in opera strategie mistificatorie (tutte in qualche modo neoclassiche), intese a negare la natura versoliberista del dettato. Con l'esito, peraltro notissimo, che D'Annunzio oggi può essere considerato dalla critica – contemporaneamente – sia come il fondatore del verso libero italiano sia come il suo più importante avversario.

Ora, è da credere che proprio nel rifiuto del precario ordine decadente gli autori primonovecenteschi inverino il malessere che i loro più illustri predecessori avevano sontuosamente esorcizzato. Il pericolo dell'informe e dell'incompiuto, il non detto della storia e dell'inconscio, non trovano più un superio che ne reprima le pulsioni distruttive. Adesso è possibile liberare quei fantasmi, padroneggiarli con l'astuzia d'una parola disinibita: anche se ciò quasi inevitabilmente comporta la frequente caduta nell'ineleganza e nel brutto, e lo scontro doloroso con l'inadeguatezza del linguaggio. Ma è proprio con questi rischi, ormai divenuti una sorta di *a priori* istituzionale, che la poesia del Novecento, e non solo in Italia, dovrà costantemente confrontarsi.

D'altronde, come è stato mostrato dai teorici dell'avanguardia (*in primis* da Adorno e Benjamin), ed è stato ribadito dal formalismo russo anche in direzione metrica<sup>36</sup>, nell'arte della modernità fondamentale è il principio del frammento e del montaggio; all'organicità tradizionale della produzione artistica si sostituisce la *disorganicità* di un prodotto non conciliato, artefatto, il

quale rivela in trasparenza il travaglio compositivo che l'ha generato. Nei componimenti dominati dalle tecniche del montaggio si attua quasi una *summa* massimamente caotica del dicibile artistico, si verifica "la piena padronanza dei mezzi artistici delle epoche passate"<sup>37</sup>, rievocati e insieme passati al vaglio dal lavoro critico degli operatori avanguardistici. E che il verso libero sia una produzione eminentemente frammentaria, fondata sul montaggio e sulla giustapposizione eclettica di materiali disomogenei e anzi spesso dissonanti, attinti a momenti disparati della nostra tradizione letteraria, è cosa che non mette nemmeno conto di illustrare – almeno in questa sede.

Fino ai movimenti detti simbolisti inclusi, è insomma ancora viva una speranza di totalità perfettamente risolta, e il manufatto artistico – pur attraversato da una quantità quasi intollerabile di contraddizioni che ne minano la compattezza e l'unitarietà – riesce ancora a mantenere in vita la sua autonomia rispetto al mondo. E proprio qui, a mio avviso, va individuato il *salto* tra crisi della metrica 'decadente' e crisi di specie novecentesca, ovvero verso liberista. Là c'è un frammentismo sostanziale, che però viene assiduamente occultato, e di fatto risulta funzionale a una visione della poesia ancora in buona parte *umanistica*, in quanto attività egemone all'interno del corpo sociale; qui c'è l'esibizione sofferta della propria irrisolutezza, e l'essere poeta dei *verslibristes* italiani primovecenteschi si colloca – come ben si sa – entro un quadro di depressione e di lutto.

Tutto ciò, lo ribadisco, corrisponde a un dialettica e a una diacronia comune a tutta la poesia europea. Prendiamo a modello, intanto, la Francia, dove il fenomeno ha trovato una caratterizzazione più chiara e in qualche modo paradigmatica. Dopo il 1886-88 e fino circa al 1895, assistiamo alla crescita impetuosa del movimento simbolista ma anche proprio del *vers libre*, che in effetti di quella scuola costituisce uno dei tratti distintivi fondamentali<sup>38</sup>. Dopo la ricerca dei precursori, e dopo che la metrica di maestri come Rimbaud, Laforgue e Kahn si è definitivamente imposta, si assiste a un decennio circa di latenza. Domina cioè una sorta di riflusso classicista (magari bizzarro come nel caso delle ambigue *Ballades* di Paul Fort, ma metricamente inequivocabile se pensiamo che la personalità poetica in questa fase dominante è quella di un tradizionalista come Francis Jammes), che tuttavia a sua volta prelude alla compiuta e in ultima analisi definitiva affermazione del verso libero intorno al 1910. E infatti signoreggiano in Francia, alla vigilia della prima guerra mondiale, poeti davvero sperimentali (anche se in modi parecchio diversi) come Apollinaire, Claudel e Péguy. Analoga la situazione nella poesia in lingua inglese (dopo i remoti innovatori Whitman, Dickinson e Hopkins, solo il modernismo generalizza la libertà metrica), in tedesco (precursore è Arno Holz con il suo *Phantasmus* del 1896-99, ma dobbiamo attendere l'espressionismo per assistere all'inveramento della nuova tecnica), in castigliano (Ruben Darío e altri modernisti sudamericani sperimentano il verso libero già intorno al 1892-93, mentre in Spagna la sua penetrazione è databile dopo il 1907) e in russo (i simbolisti ne fanno uso verso la fine del secolo, ma è il futurismo

a consolidarlo). E se dovessi cercar di sintetizzare in che cosa consiste la differenza tra i due tipi di verso libero – quello 'decadente' e quello 'modernista' –, dovrei rifarmi proprio al manifesto del simbolismo francese, dove a un certo punto Moréas afferma:

Per quanto concerne il ritmo: rinvivata, l'antica metrica; un disordine sapientemente ordinato; la rima opaca e martellata come uno scudo d'oro e di bronzo, accosto alla rima dotata di fluidità celate; l'alessandrino a cesure multiple e mobili; l'uso di certi numeri impari<sup>39</sup>.

E mostra così di concepire ogni riforma o rivoluzione metrica (non diversamente da quello che con maggior risolutezza verrà fatto da Kahn)<sup>40</sup> soprattutto come un allargamento delle consuetudini tradizionali: entro le quali eventuali escursioni anisosillabiche possono sì essere previste e auspicate, ma si inseriscono in un quadro comunque "sapientemente ordinato" che su tutto deve trionfare.

Il verso libero è dunque un prodotto del simbolismo europeo, che deve attendere i modernismi avanguardistici (differenti da paese a paese, ma caratterizzati da tratti comuni ben visibili) per andare incontro a un inveramento e a una generalizzazione. Così appunto in Italia. Dove tuttavia assistiamo a un paio di anomalie, peraltro sintomatiche. La prima è che nel quinquennio 1888-1893 la libertà metrica è opera – se si eccettua l'eccentrico Capuana – di autori marginali, che vanno da Cesareo a Lucini, da Morasso a Sormani (e lasciamo pure da parte l'affatto ignoto Colosi, di cui parlerò nel cap. 6): tutti poeti di area simbolista, ma per lo più sconosciuti e comunque ininfluenti nella loro società letteraria. La seconda è che il vero prototipo del verso libero simbolista è offerto da D'Annunzio tra il 1903 e il 1904 con l'uscita delle prime tre *Laudi*: mentre poeti come Corazzini, Govoni (entrambi nel 1903), Palazzeschi (per lui l'anno nodale è il 1905) e Onofri (nel 1906) stanno già lavorando su un'ipotesi – che a questo punto definirei *modernista* ovvero *novecentesca* – di versificazione libera. In altri termini, succede che l'ingombrante egemonia dannunziana nei primissimi anni del secolo da un lato oscuri i precursori nazionali della libertà metrica e dall'altro impedisca di percepire in tutta la sua profondità lo iato sensibilissimo che s'instaura – poniamo – tra il sontuoso logaedo grecizzante della *Laus Vitae* e le zoppicanti polimetrie documentate dalle opere dei giovanissimi Corazzini e Govoni.

Anche e soprattutto perché (e il fatto va sottolineato con particolare decisione in quanto mi sembra che la maggior parte dei critici lo dimentichi) quelli che noi, oggi, consideriamo i *veri* poeti del primo Novecento italiano per lunghissimi anni sono stati degli emarginati. Non sempre infatti ci rendiamo conto che autori oggi assai studiati come – poniamo – Govoni, Sbarbaro, Rebora e Jahier vengono inseriti nel canone del Novecento solo tra gli anni Cinquanta e Sessanta; e che anche gli autori più precocemente accettati dai detentori del gusto, quali Palazzeschi, Ungaretti, Cardarelli e Campana, devono attendere la fine degli anni Venti (e quindi circa un quindicennio) per veder-

si consacrati al rango di poeti autentici, di primo piano. Laddove questo ruolo – almeno se consultiamo le riviste del tempo<sup>41</sup> – veniva svolto nel periodo che qui ci interessa da Pascoli e D'Annunzio, *in primis*, e in secondo rango da nomi quali – ne suggerisco alcuni, senza peraltro aver la pretesa di essere esaustivo – Giulio Orsini, Angiolo Silvio Novaro, Angiolo Orvieto, Sem Benelli, Diego Angeli, Francesco Pastonchi, Arturo Colautti, Giovanni Marra-di, Cosimo Giorgieri-Contri, Domenico Tumiati, e così via. Con l'aggiunta, magari, di Gozzano e di Moretti, ma solo dopo il 1910 (e forse non per caso – si badi – sono entrambi estranei al verso libero).

Le pratiche della liberazione del ritmo che noi oggi reputiamo più autentiche sono state prodotte da poeti per parecchio tempo esclusi dal sistema letterario: poeti che volentieri definirei *d'avanguardia*, se con questo termine si intende non tanto l'avanguardia organizzata dei movimenti storici, bensì l'esperienza creativa di autori isolati, legati a una condizione esistenziale di "rischio radicale" e "asociale", tipica di chi cerca

la più assoluta, incondizionata delle dedizioni all'arte della parola [che] poteva essere ripagata non tanto con un fallimento sociale (previsto e perfino ambito), ma con un fallimento estetico<sup>42</sup>.

E pertanto – come in effetti succede ai tanti ventenni solitari del primo Novecento italiano, estranei a un gruppo letterario che metabolizzi la loro insicurezza – "chi si vede costretto a reinventare ogni volta di nuovo la propria lingua e la lingua dell'arte cammina sull'orlo di un baratro". Anche se il baratro può essere, in modo molto banale ma non per questo meno doloroso, l'oblio artistico definitivo, la totale separazione dalla società letteraria. Basti pensare che i principali valori lirici di inizio secolo sono definiti da poeti del tutto privi di editore, costretti quindi ad autofinanziarsi le raccolte (tanto più che si tratta di libri che hanno i titoli, ricordiamolo, di *Armonia in grigio et in silenzio*, *I cavalli bianchi*, *Resine*, *Frammenti lirici*, *Canti Orfici...*). Non per caso, direi, il fondatore del futurismo cercherà di puntellare il proprio movimento nella sua prima fase proprio con l'ausilio di emarginati quali Buzzi, Lucini, Palazzeschi, Govoni, che peraltro (con la sola eccezione di Buzzi) si mostreranno recalcitranti a ogni logica e disciplina di gruppo, e anche quando accetteranno l'etichetta futurista continueranno a privilegiare opzioni ben individualistiche, se non addirittura antifuturiste.

Da qualsiasi punto di vista si esamini la questione, dunque, ci vediamo costretti a ipotizzare una vera e propria cesura storica primonovecentesca, connessa anche all'adozione del verso libero. Una cesura sì, ma pure una *fondazione*, a me sembra, se è vero che la libertà nell'organizzazione ritmica del verso instaura – certo insieme ad altri fattori costitutivi del linguaggio poetico – soprattutto un modo *alternativo* di percepire la poesia e il suo rapporto con il mondo. Si privilegi una linea poetica novecentista che partendo da Ungaretti (o da Onofri e Campana) passa attraverso Luzi, Zanzotto e culmina in Milo De Angelis; ovvero si segua una strada esistenziale che prende spunto da

Sbarbaro e Rebora, e si appropria poi di Montale e di Sereni, arrivando fino a Fortini e Cucchi; oppure si battano percorsi avanguardistici che esaltano l'eversione linguistica e ideologica (da Lucini e dal paroliberismo fino al gruppo '93) – insomma: quale che sia il progetto di lirica novecentesca che ognuno di noi privilegia, mi pare che l'immagine di una poesia egemone sul corpo sociale, capace di assorbire e annullare in sé tutte le contraddizioni e di evocare un'idea di intellettuale come vate, sia stata rifiutata da tutti. La miglior poesia del Novecento si nutre più di dubbi che di certezze, e se è forte di qualche certezza, sa anche come dialettizzarla e metterla a contatto con la storia o con il corpo. Il salto sicuramente c'è stato; e forse anche la pratica primonovecentesca del verso libero ha contribuito a renderlo percepibile.



<sup>1</sup> Mi limito a indicare i contributi fondamentali usciti negli ultimi quarant'anni (per maggiori informazioni, cfr. la *Bibliografia* in coda al presente lavoro): E. Bonora, *Crisi e rinascita del verso*, in *Gli Ipcriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 159-90; F. Fortini, *Metrica e libertà* [1957], *Verso libero e metrica nuova* [1958] e *Su alcuni paradossi della metrica moderna* [1958], in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 325-39, 340-9, 350-8; G. Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento* [1969], in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979<sup>2</sup>, pp. 587-99; M. Pazzaglia, *Appunti sul verso libero*, in *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 221-61; E. Salibra, *Considerazioni sul verso libero*, "Il Ponte", XXXVIII, 11-12, novembre-dicembre 1982, pp. 1186-1206; G. Barberi Squarotti, *Fra metro e ritmo. Situazioni e problemi della metrica del Novecento*, "Metrica", IV, 1986, pp. 181-208; A. Bertoni, *Teoria e origine del verso libero nella tradizione poetica italiana*, Tesi di dottorato di ricerca in italianistica, Scuola di dottorato di ricerca dell'Università di Bologna, 1988; P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74; E. Esposito, *La libertà del verso*, in *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 13-39. A ben vedere – e il fatto non è casuale – le trattazioni forse più lucide sull'argomento sono presenti in contesti manualistici: F. Brioschi-C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, pp. 128-33; M. Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1990, pp. 171-94; P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 132-8, 201-9. Esisterebbe insomma una sorta di scissione fra la teoria, che ormai accetta senza remore l'esistenza del verso libero, e la pratica della ricerca su singoli autori o opere, dove è assai più difficile inverare operativamente il patrimonio concettuale messo a punto da poeti e critici nel corso dell'ultimo secolo.

<sup>2</sup> Vedi, qui sotto, cap. 5, nota 68.

<sup>3</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 636.

<sup>4</sup> Si veda ad esempio quanto scrive Giorgio Bertone, nel contesto d'una sintesi manualistica (di qualità peraltro eccellente): "[nella poesia del Novecento è] vano ogni tentativo non dico tassonomico, ma anche solamente di indicazione di tendenze e di 'filoni' primari. Forse è un'impressione maliziosamente suggerita dalla stessa poesia contemporanea così propensa e spesso desiderosa di esibire, oltre il vero, la propria concurrenza o avversione per qualsiasi genere di regola. È certo però che la 'coscienza letteraria media' [...] avalla largamente i pregiudizi di 'libertà' più o meno assoluta, di arbitrarietà degli schemi formali (ritmici, metrici, versali, etc.), irrobustiti poi dal protrarsi inerte del concetto di (relativa) irrilevanza della 'forma' – e delle forme metriche in particolare –, concetto derivante dall'assioma neoidealistico dell'identità di contenuto e forma" (G. Bertone, *Appunti e nozioni di metrica italiana*, Genova, Bozzi, 1981, pp. 73-4). Gilberto Lonardi, inoltre, in un saggio dedicato al leopardismo di Cardarelli, riprende quasi alla lettera le osservazioni di Contini relative all'esistenza di autori "ipocolti" nel primo Novecento italiano (vedi G. Lonardi, "Autunno". *Osservazioni sul Leopardi di Cardarelli*, "Studi novecenteschi", IX, 24, dicembre 1982, p. 253; il saggio è stato poi ristampato alle pp. 139-71 della seconda ed. di *Leopardismo*, che sarà citato nel cap. 4, alla nota 32). E vedremo in seguito (cfr. il cap. 4, nota 12) come François Li-vi in un suo intervento su Corazzini respinge fermamente l'idea che le forme di liberazione metrica introdotte dall'autore siano state scientemente pianificate. E così via: numerose altre potrebbero essere le esemplificazioni in merito.

<sup>5</sup> Basti pensare che contributi di altissimo livello come il *Dizionario critico della letteratura italiana* o la *Letteratura italiana* Einaudi non parlano praticamente mai del verso libero; anzi, quest'ultima opera sembra persino negarne l'esistenza. Sull'argomento cfr. R. Bugliani, *Il verso libero non c'è*, "Alfabeta", VI, 72, maggio 1985, pp. 7-8.

<sup>6</sup> Secondo Mengaldo, è infatti il caso di "abbandonare la stessa formula in questione [scil. "verso libero"], che non solo è calco passivo del francese *vers libre* ma si presta ad equivoci", e pertanto di "parlare invece più comprensivamente – come è necessario per un fenomeno che colpisce tutta la struttura metrica e non solo la versificazione – di 'metrica libera'; il termine 'verso libero' potrà eventualmente essere riservato a fenomeni che avvengono nell'ambito della versificazione in senso stretto" (*Considerazioni sulla metrica del primo Govoni [1903-1915]*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 140). Ma è una proposta che, appunto, suscita qualche perplessità. Il discorso di Mengaldo, a ben vedere, si limita a prendere di mira una trasparente e perciò tanto più innocente sineddoche – l'uso di *verso* in luogo di *metrica* (la parte cioè per il tutto) –, che in passato non mi pare abbia mai dato luogo a equivoci veramente gravi. Da Gustave Kahn a Filippo Tommaso Marinetti, da Stéphane Mallarmé a Ezra Pound, giù giù sino a Franco Fortini e a Henri Meschonnic, autori, teorici e critici del "verso libero" si sono sempre riferiti a ciò che Mengaldo chiama "metrica libera"; vale a dire *non solo* al verso ma pure alla strofa, alla rima, e così via. Anzi, come si avrà modo di notare a suo luogo (vale a dire nel cap. 6), le teorie versoliberiste hanno da sempre enfatizzato proprio il problema della strofa e della rima. A titolo di mera curiosità, comunque, si può notare che una proposta analoga a quella di Mengaldo era già stata avanzata dal poeta trapanese (ma attivo a Roma) Tito Marrone, in un articolo del 1907 non a caso intitolato *Il metro libero*. L'autore suggeriva appunto di non parlar più di *verso* bensì di *metro*, giacché è impossibile che il primo possa essere totalmente libero senza sconfinare nella prosa: "Metro libero, dunque, se non verso libero: composto con ritmi perfetti della metrica nostra, che son quelli che l'orecchio intende meglio e l'anima sente più intensamente. E questa volta, almeno, non avremo avuto bisogno di chieder nulla a prestito dalla nostra vicina d'oltr'Alpe". Del resto, lo stesso Marrone riconosceva che la sua proposta poteva in effetti creare una certa confusione terminologica: "A prima vista, pare che anch'io voglia accrescere, anziché scemare, la confusione. S'è parlato finora di *verso libero*; su questo almeno (intendendo la denominazione) s'era tutti d'accordo: perché mutar *verso* in *metro*?" (T. Marrone, *Il metro libero*, "La Vita Letteraria", IV, 3, 25 gennaio 1907, p. 1).

<sup>7</sup> P. V. Mengaldo, *Considerazioni cit.*, p. 140.

<sup>8</sup> Cfr. Id., *Questioni metriche cit.*, p. 35; dove l'autore propone di "mettere a partito la distinzione 'metrica libera'/'metrica liberata' (v. la francese *vers libre/vers libéré*): proprio Govoni è esemplare per la conquista graduale della metrica libera attraverso una serie di liberazioni successive e concatenate".

<sup>9</sup> Vedi, qui sotto, cap. 2, nota 75.

<sup>10</sup> Sulla nozione di "vers [= alexandrin] libéré" cfr. almeno H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975<sup>2</sup>, *ad vocem* "alexandrin", pp. 51-4. Da notare che Morier distingue minuziosamente la tecnica dell'"alexandrin libéré" da quella dell'"alexandrin symboliste"; ma non nomina mai il concetto di "vers libéré" in quanto tale. Appunto: il verso liberato altro non è che un alessandrino riformato.

<sup>11</sup> Fondamentale in questo senso un libro di area simbolista come *Le rythme poétique* di Robert de Souza (Paris, Perrin, 1892), dove la principale tesi sostenuta è che l'alessandrino è *ab aeterno* un metro dal ritmo libero, dal momento che "sa souplesse lui permet de se prêter plus facilement aux transformations progressives de nos besoins" (p.

47).

<sup>12</sup> L. Fiumi, *Corrado Govoni*, Ferrara, Taddei, 1918, p. 49.

<sup>13</sup> Cfr. B. de Cornulier, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Editions du Seuil, 1982; in particolare, nella prima parte, i paragrafi VII ("Relativité du nombre métrique") e VIII ("Le seul rapport métrique est l'égalité"), pp. 36-50.

<sup>14</sup> A questo proposito, vedi l'ampia recensione di P. G. Beltrami al libro di Cornulier, "Rivista di letteratura italiana", II, 3, 1984, pp. 587-605.

<sup>15</sup> Se non mi sbaglio, per "fattore costruttivo" Tynjanov intende soprattutto il principio formale dominante che, in una civiltà letteraria, sottomette a sé tutti gli altri (ad esempio, il fattore costruttivo della prosa è quel particolare dinamismo logico-sintattico che la distingue dalla poesia): qualcosa insomma di simile a ciò che oggi chiamiamo "letterarietà". Nel mio discorso, fattore costruttivo sta invece a indicare, genericamente, uno dei fenomeni strutturanti e in qualche modo invarianti che possono agire in un testo poetico.

<sup>16</sup> J. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico* [1923], Milano, Il Saggiatore, 1981, p. 14; le citazioni successive rispettivamente alle pp. 15 e 19-20, e alla p. 15. Dello stesso autore vedi ora anche la traduzione italiana del saggio *Sulla parodia* [1929], a c. di M. di Salvo, in AA. VV., *Dialettiche della parodia*, 1, a c. di M. Bonafin, "L'immagine riflessa", n. s., gennaio-giugno 1992, pp. 24-42.

<sup>17</sup> Ad esempio, in un libro ampio e argomentatissimo come *Palimpsestes* di G. Genette (Paris, Seuil, 1982), interamente dedicato a quei fenomeni che l'autore chiama di *hypertextualité* (tra i quali figura appunto anche la parodia), non c'è praticamente traccia della teoria di Tynjanov.

<sup>18</sup> Uno dei primi saggi di un qualche spessore riguardanti il verso libero in Italia è appunto dedicato da Diego Garoglio alla raccolta di Orvieto (lo si citerà, qui sotto, nel cap. 3, nota 17; ma vedi anche il cap. 2, nota 74).

<sup>19</sup> Ciò però non significa che D'Annunzio pratici una parodia in senso stretto: basti pensare che sia la *strofe* di *Maia* sia la *strofe lunga* alconiana non sono ereditate dalla tradizione (come, poniamo, le quartine di Govoni), ma costituiscono un conio dell'Immaginifico, un tipo di forma del tutto nuova da lui individualmente introdotta.

<sup>20</sup> Questi argomenti saranno trattati nel cap. 6.

<sup>21</sup> U. Schulz-Buschhaus, *Considerazioni storiche sulla "Trivialliteratur"*, in AA. VV., *Letteratura di massa. Letteratura di consumo. Guida storica e critica*, a c. di G. Petronio, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 52.

<sup>22</sup> Cfr. B. de Cornulier, *op. cit.*, p. 38, nota.

<sup>23</sup> Nel 1913 Marinetti chiede che per assecondare il "completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche" si sostituisca il verso libero con le parole in libertà; la forma originariamente sostenuta dal futurismo, infatti, "spinge fatalmente il poeta a facili effetti di sonorità, giochi di specchi previsti, cadenze monotone, assurdi rintocchi di campana e inevitabili risposte di echi esterni o interni" (F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in *Teoria e invenzione futurista*, a c. di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983<sup>2</sup>, pp. 65 e 71).

<sup>24</sup> L'argomento sarà trattato nel corso del cap. 4.

<sup>25</sup> F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova* cit., p. 343.

<sup>26</sup> Di H. Meschonnic cfr. la ponderosa ma ridondante *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1990<sup>2</sup> (1982<sup>1</sup>); in particolare, sul verso libero, pp. 593-615, dove ad esempio si leggono ragionamenti discretamente tautologici del seguente tipo: "Le vers libre a mis en évidence le fixisme de la métrique. La mé-

trique et le vers libre ont été les deux termes d'une opposition radicale, que les adversaires du vers libre voyaient jusque dans l'association des deux mots *vers* et *libre*. Le fixisme de l'une, la 'liberté' de l'autre, n'ont pourtant été qu'une phase d'un combat qui n'a pas de fin. / Il ne s'agit pas d'opposer des formes à une absence de formes. Puisque l'informe est encore une forme. Il s'agit, pour fonder la critique du rythme, de passer des abstractions régisseuses à l'historicité du langage. Où la liberté n'est pas plus un choix qu'une absence de contrainte, mais la recherche de sa propre historicité. / En ce sens le poète n'est pas libre. Il n'est pas libre devant l'alexandrin, pas plus que devant le vers libre" (p. 593). Quanto all'idealismo italiano, è particolarmente istruttiva la polemica Ungaretti-Flora, svoltasi nel 1927, in merito alla struttura dell'endecasillabo: il poeta difende del verso classico le ragioni strutturali, il suo essere innanzi tutto un *metro* convenzionalmente riconoscibile; Flora invece, crocianamente, ne nega di fatto ogni specificità tecnica, e reputa costitutivo dell'endecasillabo (come peraltro di ogni altra misura) soprattutto l'impulso sintattico che lo innerva. Vedi il breve riassunto della polemica fatto da G. Amoretti, "Metrica", II, 1981, pp. 290-2.

<sup>27</sup> Cfr. qui sotto nel cap. 6, secondo paragrafo (seconda parte), il caso di Gesualdo Manzella Frontini, che nel 1904 sottotitola *Semiritmi* una sua raccolta di versi liberissimi, alcuni dei quali finiranno addirittura per entrare nell'antologia dei *Poeti futuristi*.

<sup>28</sup> Per l'esattezza, lo trovo usato per la prima volta da E. A. Marescotti nell'articolo *La Poesia dell'Avenire* ("Domenica Letteraria", I, 9, 9 febbraio 1896, p. 2); trattando del volume del simbolista C. Morice, *La littérature de toute à l'heure* (Paris, Perrin, 1889), Marescotti parla anche del "verso libero, il famoso verso libero, quello che non deve aver altri limiti che quello del respiro umano".

<sup>29</sup> Ad esempio, quando Ada Negri, nel 1896, firma con il titolo *Senza ritmo* un componimento di 68 versi di misura variabilissima (dal bisillabo alle proporzioni dell'esametro), per di più compaginati in lasse irregolari per numero di unità e per rime, posso agevolmente cogliere nel titolo il riferimento esplicito a una poetica in senso lato versoliberista (cfr. A. Negri, *Tempeste*, Milano, Treves, 1896, pp. 293-6). Mentre lo stesso non mi sento di affermare per Lucini, che in una delle sue *Armonie Sinfoniche, La Meditazione*, mi suggerisce esplicitamente un riferimento alla metrica classica, in particolare al sistema archilochio, pur facendo sfoggio d'una varietà mensurale apparentemente versoliberista. (Vedi, qui sotto, il secondo paragrafo [prima parte] del cap. 6).

<sup>30</sup> Concetto particolarmente caro a F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova* cit.

<sup>31</sup> Su questo piano, almeno, la mia definizione contraddice l'opinione di Tynjanov, secondo il quale "la dinamizzazione del materiale del discorso nel verso regolare avviene secondo il principio dell'evidenziamento di una unità più piccola; mentre nel *vers libre* deriva dal fatto che ogni serie viene assunta come norma", e quindi "si ha di solito una dinamizzazione di gruppi", vale dire di *unità strofiche* (*Il problema* cit., p. 47). Il fatto è che il verso libero italiano, proprio per la sua natura spesso frammentistica e per la sua riconoscibilità (e analizzabilità) sillabica, continua a mantenere in vita un alto tasso di "allusione metrica": di modo che un'analisi e una fruizione di tipo tradizionale non solo vengono salvaguardate, ma sono in qualche modo intensificate.

<sup>32</sup> F. Fortini, *Metrica e libertà* cit., p. 335.

<sup>33</sup> In Pascoli, come è noto, la poesia lirica (*Myricae, Canti di Castelvecchio*) è accuratamente tenuta distinta dalla narrativa (*Poemetti*) e dalla civile (*Odi e inni*). Identica la situazione dannunziana nelle *Laudi*, se si passa attraverso, rispettivamente, ad *Alcyone, Maia* ed *Elettra*.

<sup>34</sup> Mi riferisco alla conclusione di *Un'introduzione a 'Myricae'*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie* cit., pp. 79-137 (in particolare 135-7).

<sup>35</sup> Nel cap. 3 avrò modo di citare (all'altezza della nota 39) le notissime pagine del *Libro segreto* dove D'Annunzio elabora quella che egli stesso chiama una "teoria corporea del ritmo", secondo la quale "nell'esemplar corpo umano è la natività dell'infinito e innumerabile ritmo". Ma già nel *Fuoco* si era pienamente definita una simile concezione: "L'ode coronava di luce l'episodio. Allora, quasi a ricondurre verso il gioco delle apparenze lo spirito rapito 'di là dal velo', una figura di danza si disegnò sul ritmo dell'ode morente. Entro un parallelogramma inscritto nell'arco scenico, come entro i confini di una strofe, la danzatrice silenziosa con le linee del suo corpo, redento per alcuni attimi dalle tristi leggi del peso, imitò il fuoco l'acqua il turbine le evoluzioni delle stelle" (*Prose di romanzi*, II, Milano, Mondadori, 1949<sup>3</sup>, p. 659).

<sup>36</sup> Fra i molti studiosi che valorizzano specificamente il frammentismo e la tecnica del montaggio in prospettiva avanguardistica, merita di essere ricordato soprattutto P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia* [1974], a c. di R. Ruschi, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 84-93, secondo il quale – in generale – ogni "montaggio presuppone la frammentazione della realtà e illustra la fase di costruzione dell'opera" (p. 84). Nel formalismo russo ha parlato di "composizione 'a frammenti'" in rapporto alla fondazione del verso libero B. Tomaševskij (*Sul verso* [1929], in AA. VV., *I formalisti russi*, a c. di T. Todorov, ed. it. a c. di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1968, p. 203).

<sup>37</sup> P. Bürger, *op. cit.*, p. 24.

<sup>38</sup> Cfr. sulla questione l'ancora fondamentale volume di Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Toulouse, Privat, 1960, di cui qui seguo la periodizzazione.

<sup>39</sup> J. Moréas, *Il Simbolismo* [1886], in AA. VV., *Poeti simbolisti francesi*, a c. di G. Viazzi, Torino, Einaudi, 1976, p. 95.

<sup>40</sup> Sul programma versoliberista di Kahn vedi, qui sotto, il cap. 6, quarta parte del secondo paragrafo, e in particolare la nota 105.

<sup>41</sup> È sufficiente pensare a "Poesia" di Marinetti, che nei suoi primi anni di vita si appoggia a molti dei poeti che qui ricordo, e lascia decisamente in secondo piano gli autori per noi davvero moderni.

<sup>42</sup> A. Berardinelli, *L'ovvio in letteratura*, in *Il critico senza mestiere*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 140; alle pp. 140-1 la citazione successiva.

## 2. 1 Un metro per l'occhio: da Capuana al futurismo

2.1.1 Luigi Capuana primo artefice del verso libero italiano? L'ipotesi, apparentemente così bizzarra, ha goduto e gode<sup>2</sup> di una certa fortuna critica, che si lega alla pubblicazione degli eccentrici *Semiritmi*<sup>3</sup>, una raccolta in cui l'uso delle forme metriche appare, a dir poco, irriverente e anticanonico. E tuttavia l'idea di considerare quell'opera un autentico palinsesto della libertà versificatoria italiana non avrebbe turbato i sonni di alcun critico, se nei primi anni del Novecento non fossero sorte da più parti voci che individuavano in Capuana un importante precursore delle recenti sperimentazioni ritmiche. Spiccano innanzi tutto le numerose prese di posizione di Gian Pietro Lucini, secondo il quale il più anziano collega anticipò i connazionali, proprio grazie a quei *Semiritmi*, "che primo, con ragione pura italiana e sentimento d'arte nazionale, mandò fuori, or saranno vent'anni, preconizzando il verso libero"<sup>4</sup>. E inoltre, in ambito propriamente futurista, si affermerà che Capuana "sentì per primo fra noi la necessità delle riforme metriche che ormai si impongono" (il giudizio è di Marinetti); ovvero che, in quanto "grande liberatore dei ritmi" (sono parole di Paolo Buzzi), egli era stato "il difensore delle audacie migliori del Futurismo"<sup>5</sup>. Senza contare che lo stesso Pascoli, nel 1901, aveva paventato un possibile contagio del sistema versificatorio italiano da parte appunto dei *Semiritmi*, e aveva finito per mettere la raccolta sullo stesso piano dei whitmaniani, e liberissimi, *Leaves of grass*<sup>6</sup>.

Tanto più che Capuana stesso contribuirà a divulgare tale versione dei fatti, affermando nella marinettiana *Enquête internationale sur le Vers libre*: "Ho fatto io, il primo in Italia, il tentativo di introdurre il 'semiritmo', e senza nessun'intenzione d'imitazione straniera"<sup>7</sup>. Dove appare piuttosto singolare, e anzi per noi del tutto ingiustificata, l'implicita sovrapposizione di semiritmo e verso libero, quasi che i due termini siano in qualche modo sinonimi. (Anche se, a dire il vero, nei primi quindici anni del Novecento non sono infrequenti gli esempi di un analogo uso confusivo delle due espressioni<sup>8</sup>, a ulteriore testimonianza di una difficoltà a padroneggiare concettualmente, oltre che terminologicamente, l'intera questione.) Certo, uno scrittore come Lucini – ma il discorso vale pure per Buzzi – mira a legittimare in prospettiva nazionale il proprio operato letterario, e cerca perciò di definire una sorta di genealogia italica del verso libero, svincolandolo del tutto da ogni influsso francese; mentre in Capuana si avverte il comprensibile orgoglio di veder consacrata dal

presente un'intuizione ritmica che vent'anni prima era stata ben poco apprezzata. Ma sarebbe veramente ingiusto caricare i *Semiritmi* di responsabilità così gravose, anche perché, a un esame ravvicinato, l'opera presenta caratteristiche che hanno ben poco in comune con il verso libero correttamente inteso.

La ricerca aperta da Capuana con i *Semiritmi* deve essere ascritta al modello della *parodia*, giustificabile dal punto di vista teorico con una "poetica [...] della poesia sulla poesia". E non solo per la ragione, evidente, che la raccolta nasce da un nucleo originario di false traduzioni, né per il fatto che uno dei componimenti seriori in essa antologizzati è commentato da un saggio filosofico – altrettanto falso – di tono ostentatamente hegeliano<sup>10</sup>. Senza dubbio, la parodia agisce anche, e in primo luogo, nella struttura esterna dell'opera. Ma in modo forse più radicale e profondo, comporta una transcodificazione di natura specificamente metrica. Le partiture strofiche, infatti, suggeriscono su un piano meramente visivo la 'forma' esteriore dei metri adottati, mentre non trovano alcun corrispettivo nella struttura interna dei componimenti, dove la misura dei singoli versi è del tutto libera, e l'eventuale orditura delle rime è assente. Il metro regredisce dunque a *icon*, appare destituito di ogni valenza strutturante, e vuole essere un mero *a priori* eidetico dietro il quale si nasconde la nuda prosa. L'occhio del lettore viene insomma ingannato, e in modo ben speculare rispetto alla recente tradizione barbara: se nel Carducci delle *Odi barbare* un risultato metrico in qualche modo inedito è raggiunto attraverso l'impiego di misure edite (cioè grazie ai versi della tradizione italiana, variamente manipolati), in Capuana, l'edito, illusoriamente evocato, copre l'inedito, fonda e giustifica la più totale libertà mensurale, insofferente di ogni dettato autorizzato. Ad esempio:

Suona nei tuoi versi, o biondo poeta,  
una musica troppo nuova pei duri orecchi  
del nostro volgo. Ei grida: parole, parole!  
E volge altrove sdegnosamente il capo.

Parole, parole!... Ma vive nelle sillabe,  
avvolgentisi in spirale onda armoniosa,  
un senso profondo; il ritmo anch'esso  
è poesia che, indefinita, invade il cuore.

Gravi, dolci, in *minore* tutta scendono  
e salgono la gamma, luminosamente,  
fiammelle cantanti con linguaggio arcano,

salgono e scendono, incessanti, le numerate  
sillabe; e i duri orecchi, o poeta, non afferrano  
la lor gentile espressione... Parole, parole!<sup>11</sup>

L'esistenza virtuale del sonetto è segnalata unicamente dal numero dei ver-

si e dalla spaziatura tipografica, che ne isola le componenti strutturali; i restanti indici di metricità sono del tutto assenti, dal momento che la lunghezza delle linee è arbitraria e manca ogni concatenazione rimica.

Sono numerosi i componimenti di *Semiritmi* che si prestano ad analisi altrettanto nitide; e addirittura i moventi parodici che presiedono alla metrica dei singoli testi vengono talvolta rafforzati da tratti di natura tematica. Clamoroso è il caso di uno degli *Epigrammi*, *Biglietto di ferrovia* (per l'esattezza, il sesto della serie), che rovescia specularmente i significati principali del carducciano *Alla stazione*; e così facendo, evoca la forma di fatto inesistente della strofa alcaica. L'operazione concettuale messa in opera è quasi un *esercizio di stile* alla Queneau (avanti lettera, ovviamente), una trasformazione antonimica condotta secondo i dettami dell'Oulipo. Vediamo:

Questa tessera di viaggio  
rimasta in mio potere  
assai care cose mi rammenta,  
o Lina, e dolci assai.

Tu pur pensosa, Lidia, la tessera  
al secco taglio dà de la guardia,  
e al tempo incalzante i begli anni  
dài, gl'istanti gioiti e i ricordi.

[...]

Con essa parto, senza riscontri,  
pel bel paese del passato;  
e tu mi stai sempre a fianco,  
e nessuno c'importuna!<sup>12</sup>

Va l'empio mostro; con traino orribile  
sbattendo l'ale gli amor miei portasi.  
Ahi, la bianca faccia e 'l bel velo  
salutando scompar ne la tenebra.  
(vv. 13-6 e 33-6)

E un altro rovesciamento parodico, analogamente inteso a colpire le modulazioni carducciane, è costituito dalla poesia liminare in strofe saffiche per l'occhio, *A Enotrio*: qui, all'arco *odissé* manipolato appunto da Carducci Capuana contrappone il proprio "esile arco" fatto di "vile canape sottilissima", le cui frecce "hanno corto / volo e punta innocua". L'allegoria, in qualche modo, di una metrica sgangherata.

In altri casi il lettore è tuttavia meno fortunato, e non è ben chiaro a quale obiettivo polemico l'autore veramente miri. Il discorso vale anche e soprattutto su un piano metrico. Infatti, a fianco di generi e forme agevolmente individuabili (quali appunto il sistema saffico<sup>13</sup>, il sonetto<sup>14</sup>, il capitolo di terzine<sup>15</sup>, insieme a un testo che ricorda la lauda drammatica<sup>16</sup>), figurano liriche che, pur proponendo strofe di versi irregolari, non si lasciano analizzare in modo univoco<sup>17</sup>. Certo, la frequenza di poesie in strofette tetrastiche o esastiche trapunte di versi brevi<sup>18</sup> (nei pressi cioè del settenario e dell'ottonario) farebbe in effetti pensare al genere della canzonetta, ovvero dell'odicina anacreontica; ma si tratta appunto di evocazioni piuttosto incerte, otticamente poco percepibili, che oltre tutto riguardano forme scarsamente vincolanti. E allo stesso modo generiche sono le allusioni riguardanti le tetrastiche in versi lunghi (in senso lato endecasillabici, ma di dimensioni anche superiori). In un caso, tuttavia, data la prolissità delle linee in gioco, il lettore più sensibile

all'ipotesto carducciano avrebbe quasi voglia di cogliere un legame con il trimetro giambico acatalettico della tradizione neoclassica (che è disposto appunto su strofe tetrastiche: ad esempio in *Da Desenzano* delle *Odi barbare*), ovvero una variazione intorno alla forma dell'esametro (che tuttavia, in prospettiva carducciana, meno si presta a venir compaginato in siffatto modo):

O Tu che, coll'occhio intento e colla penetrante forza  
dell'irrequieto pensiero, avido di conquiste,  
(nelle lunghe veglie per cui t'è rimasto  
un lieve segno di tristezza sulla giovane fronte)

hai frugato, giorno e notte, dentro i paurosi  
misteri dell'alma Natura, gridando insistente:  
Sfinge, rivelami uno, uno solo dei tuoi segreti,  
rivelami una, una sola delle tue intime leggi<sup>19</sup> [...]

dove i vv. 1, 2 e 7 (rispettivamente cesurabili 8+9, 5+9 e 7+9) possono effettivamente ricordarci, con parecchio sforzo, l'esametro barbaro, mentre le restanti misure non si prestano affatto a tali riduzioni. Ma si sa che il verso eroico (lo vedremo meglio nel sesto capitolo) è il Proteo della metrica italiana, e i suoi travestimenti sono spesso ingannatori.

Insomma, nella parodia strofica di Capuana non tutti i conti tornano, e un certo numero di ambiguità – che vanno ben oltre le anfibologie immanenti al modello adottato – rendono di difficile decodificazione il discorso poetico dei *Semiritmi*. Cionondimeno un dato continua ad apparire certo: vale a dire che il tessuto mensurale con cui l'autore materia i propri componimenti si fonda su una strategia trasgressiva costantemente ribadita e – ora sì – priva di qualsivoglia incertezza o ambiguità. In altri termini, siano essi settenari, ottonari, endecasillabi ovvero esametri, i versi di Capuana vanno incontro a un'assidua negazione della loro realtà sillabica primaria, nonché dei profili ritmici interni che di solito li caratterizzano.

Se ad esempio prendiamo un campione di 8 componimenti<sup>20</sup> che indiscutibilmente contengono 'endecasillabi', ci troviamo di fronte a una situazione eloquente. Su 302 versi esaminati, poco più di un decimo, vale a dire 37, hanno 11 sillabe metricamente pertinenti (10 posizioni): e di questi ben 25 presentano anomalie ritmiche di varia natura, fra le quali la prevalente (in 13 casi) è l'inserzione dell'ictus di 5a, seguita (in 7 esemplari) dalle percussioni di 4a e 7a (i restanti 5 si dividono fra i tipi ritmici di 3a e 7a, 2a e 7a, 4a e 5a). In altri termini, se non ho sbagliato i conti, solo il 4% degli 'endecasillabi' esaminati sono endecasillabi senza virgolette (e si sale di un paio di punti appena se comprendiamo pure le misure di 4a e 7a). Il fatto è tanto più sintomatico se pensiamo che Capuana deve conciliare due intenti in sensibile contraddizione: da un lato presentare al lettore una linea che *sembri* un endecasillabo, e dall'altra far sì che sostanzialmente non lo *sia*; insomma, strizzare l'occhio a una misura e bandirla dal testo.

Tanto andava un po' scolasticamente precisato per rispondere a chi, anche in tempi recenti<sup>21</sup>, ha creduto di vedere forme di regolarità (se del caso barbare) nelle singole misure dei *Semiritmi*. I quali semmai, e solo nei contesti del verso breve, potranno aprirsi a forme di contenuta polimetria 'giullaresca', tramite cui verranno messe in relazione unità comprese fra il settenario e l'endecasillabo<sup>22</sup>: ma a questo punto è fin troppo evidente che l'autore, scrivendo in versi appunto *brevis*, ha a sua disposizione un registro di possibilità sillabiche inferiore rispetto a quello che gli è offerto dal *pattern* lungo.

I gruppi strofici, i singoli versi dei *Semiritmi*, in definitiva, non posseggono alcuna autonomia metrica, e ben poca importanza ha la loro fisionomia naturale: il valore che li fonda e li giustifica è di natura meramente obliqua, allusiva, è una sorta di *trompe-l'oeil* ritmico, dietro il quale trionfa il rinvio a un codice assente. Un'operazione squisitamente nominalistica, dunque, in cui metrica e linguaggio regrediscono a meri pretesti virtuali, risucchiati in un gesto di contestazione.

E tuttavia anche in questa sorta di negazione epocale, l'autore procede non senza contraddizioni, e anzi qua e là è possibile scorgere – se esaminiamo nei particolari tutta l'operazione editoriale oltre che formale dei *Semiritmi* – qualche autentica ipocrisia. Pensiamo intanto alla dedica del volume, in cui fra l'altro si legge: "pubblicandosi tuttodì parecchi volumi di versi dove c'è poca o punta poesia, non sarebbe, per lo meno, una cosa bizzarra un volume di componimenti poetici con pochi o punti versi?"<sup>23</sup> Affermazione che a questo punto deve farci riflettere, poiché mostra come lo scherzo di Capuana in realtà si accompagni alla volontà di proporre anche dei valori poetici *positivi*, cioè all'intento di raggiungere un risultato esteticamente valido proprio attraverso l'abolizione dei ritmi traditi. E inoltre lascia francamente perplessi la sostanziale verginità parodica del volume pubblicato nel 1888, che infatti non contiene alcun cenno all'origine di molti fra i *Semiritmi*, nati sei anni prima appunto come false traduzioni. Anche in questo caso passa in secondo piano il movente straniante, e sembra restare sulla scena solo la ricerca di una modulazione lirica tradizionalmente intesa.

Ancora. Il 5 maggio 1889, un tale Giovanni Franceschini pubblica sul periodico milanese "La Cronaca Rossa" il seguente componimento, intitolato *Diana a caccia*, che lo stesso autore dice essere un' "Imitazione dal danese":

Presso leggiadra fonte che susurra,  
A l'ombra fresca d'un fiorente alloro,  
Dorme Endimione,  
Gli son guanciaie l'erbe folte e i fiori.

Taccion d'intorno le fronzute acacie,  
Né più sospira tra le siepi il vento....  
Col piè sospeso  
Ristà commossa la cacciante Diana.

Ella su l'arco posa, e con lo sguardo

Teneramente il bel dormente avvolge  
E il cor le batte;  
I dolci sogni il garzoncel continua.

È immota Diana, e con la destra tesa  
I fidi veltri tien lontani e muti...  
D'intorno è pace;  
Scuoton le code i veltri e guardan fiso<sup>24</sup>.

Componimento che, a questo punto, andrà considerato la parodia involontaria di una parodia (volontaria), poiché non fa altro che regolarizzare metricamente il testo d'uno fra i *Semiritmi*, per la precisione *Cammeo* (che qui leggiamo nella sua pristina versione, quella del 1882<sup>25</sup>, da cui senza dubbio Franceschini l'ha tratto):

Presso la fonte cristallina che mormora,  
sotto gli ombrosi rami dell'alloro e del mirto  
Endimione dorme  
bello come un Dio dell'Olimpo, sull'erba fresca.

Tacciono attorno a lui i susurri delle fronde;  
i zefiri meridiani non osano agitar le ali:  
Diana lo contempla  
appoggiata sull'arco, col volto sospeso, e il seno

della vergine dea si gonfia dalla commozione;  
mentre un cenno della sua mano tien lungi  
i suoi cani fedeli,  
che agitano la coda e la guardano intenti.

Franceschini, insomma, non si avvede né della precisazione in merito al "poeta danese" (uscita nel 1885 in *Per l'Arte*), né della pubblicazione in volume dei *Semiritmi*: e perciò prende un abbaglio clamoroso, attribuendo a un inesistente autore nordico quello che invece è di Capuana. Ovvio che la cosa finisca per divertire il vero autore dei versi, che infatti deciderà di rispondere alla rivista milanese. Anche perché nello stesso scorcio del 1889 proprio la casa editrice della "Cronaca Rossa" pubblica un volume di parodie, a opera di Ulisse Tanganelli e Vittorio Luraghi, intitolato *Bois*<sup>26</sup>, dove – nemmeno a farlo apposta – compaiono anche parodie dei *Semiritmi*, con il titolo di *Milliritmi*<sup>27</sup>. Così che, questa volta, ci troviamo di fronte alla parodia volontaria di una parodia (sempre volontaria); sebbene – come è peraltro evidente – Tanganelli e Luraghi non siano consapevoli del fatto che i versi parodizzati in *Bois* rappresentino a loro volta delle parodie (entrambi sono infatti collaboratori assidui, il secondo ex direttore, della "Cronaca Rossa": eppure lasciano che Franceschini pubblichi il suo svarione). Capuana, dunque, scrive alla rivista la seguente lettera (l'ampia citazione è giustificata anche dal fatto che, per quel che ne so, l'intero *affaire* è del tutto sconosciuto alla critica):<sup>28</sup>

*Egredi signori Tanganelli e Luraghi,*

Le ringrazio della cortesia usatami con l'invio del loro volume *Bois*. Quantunque parodiato in capolista, confesso che ho riso.

Solamente mi ha recato meraviglia il vedere che due persone di ingegno come loro non si siano accorte di parodiare una parodia con quei loro *milliritmi*; non metteva il conto di farlo.

I primi miei *semiritmi* furono stampati dal *Fanfulla della Domenica*, per deridere la mania, allora in voga, di traduzioni dal tedesco, dal polacco, dal danese, dal neerlandese, dal lappone, dal giapponese, dal sanscrito, che poi in sostanza, non erano altro ordinariamente che traduzioni di traduzioni. Vollì tendere un agguato: e non avrei mai creduto che qualcuno potesse cascarci anche dopo ch'io svelai la cosa in una nota del mio *Per l'Arte*. L'ultimo numero della *Cronaca Rossa* pubblica un'imitazione dal danese, la quale è semplicemente la riduzione in versi d'un mio *semiritmo* intitolato *Cammeo*. Non mi crederanno un fatuo, se dirò che esso ha perduto molto col diventare, per virtù del signor Giovanni Franceschini, ritmo addirittura. Loro Signori fanno le parodie per divertirsi e divertire, e le fanno assai bene: ma ci sono, come vedono, delle persone che le fanno inconsapevolmente: e questo è il guaio.

Tornando al loro *Bois*, non voglio nasconderle che mi ha fatto cattiva impressione il vedere la parodia mutarsi in satira e in satira personale spesso ingiusta. Se il lavoro fosse rimasto dentro i limiti della canzonatura letteraria, sarebbe stato meglio per l'arte e per tutti.

In quanto a me, avendo fatto anch'io delle parodie, era naturale che dovessi anch'io, un giorno o l'altro[,] venir colpito con la stessa arma; *qui parodia facit, parodia perit!*<sup>29</sup>

E la discussione ha una coda ulteriore, fatta di risposte e di controrisposte sempre più stizzite, che sembra addirittura aver causato la chiusura della rivista<sup>30</sup> (ma tutta la vicenda andrebbe approfondita); e che comunque vede Tanganelli e Luraghi – nient'affatto esilarati – rimproverare a Capuana ciò che in fondo non si può non rinfacciargli anche oggi, almeno se guardiamo retrospettivamente all'intera vicissitudine dei *Semiritmi*:

Le sue parodie hanno due difetti capitali: il primo che invece di *distruggere* gli imitatori, ne *creano* altri: (e il caso del Franceschini non è una prova?); il secondo: che *sono troppo serotine nel manifestarsi*; vengono fuori sempre dopo un giudizio poco apologetico dell'opera seria.

È molto comodo, ripetiamo, dire al pubblico: Tu mi fischii? O sciocco! non hai compreso che si tratta di una parodia? Tu fai dei *milliritmi*? O sciocco! non hai compreso che i *semiritmi* sono una parodia? Tu fai delle imitazioni dal danese? O sciocco! non hai compreso che le mie palate di erudizione poliglotta sono un'invenzione?

[E in nota, inoltre:] Una parodia? Ma le *parodie* debbono essere *parodie*, e non prostitute vestite da monache! Come spiega il Capuana l'aperto contrasto di questa sua affermazione col pomposo annuncio dell'editore,

e con gli inni di certa critica amica che per poco non lo ritenne lo scopritore di una nuova metrica barbara?

L'osservazione coglie nel segno, soprattutto se pensiamo che Tanganelli – con ottime argomentazioni di specie anche metrica – aveva recensito, distruggendoli, i *Semiritmi*<sup>31</sup>. E se magari aggiungiamo pure che Capuana aveva approntato la raccolta in maniera – pare – molto improvvisata<sup>32</sup>, tale comunque da farci pensare che in essa di fatto coesistano intenzionalità genetiche ben discordanti. In effetti, l'autore gioca con i *Semiritmi* una duplice partita: da un lato propone al pubblico un'opera che *sembra* praticare solo la parodia metrica, e che quindi vorrebbe essere valutata in quanto poesia-poesia, ovvero in quanto poesia – diremmo noi – sperimentale, e *non* alla stregua di uno scherzo; mentre dall'altro lato rimane pronto a giocare la carta della parodia in senso forte, della falsificazione satirica, che infatti mette in tavola nel momento in cui le critiche lo penalizzano. Tanto più che, come abbiamo visto, anche la transcodificazione metrica si realizza con tassi diversissimi di icasticità allusiva, sicché non sempre è agevolmente percepibile la natura dei metri straniati (se è vero che c'è stato, e c'è, anche chi vi ha visto *vere* realizzazioni barbare).

I *Semiritmi* ci appaiono insomma come un'opera ambigualmente dimezzata, incerta fra la polemica e il mero lirismo, tra la falsa traduzione e la vera sperimentazione, tra l'annichilimento di ogni forma e la fondazione di un nuovo *medium* espressivo. È il Capuana del 1905, in fondo, gongola a sentirsi appellare pioniere dei moderni sperimentalismi, finendo anzi per offendersi e protestare se qualcuno lo trascura; mentre nel 1888 aveva solennemente dichiarato di non volere essere imitato, perché la sua non era affatto un'opera seria. Non c'è dubbio, insomma: i *Semiritmi* sono sì uno scherzo letterario, ma uno di quegli scherzi fatti senza vera convinzione e senza vera giocosità, che finiscono per offendere (e per disorientare) chi ne è incolpevole vittima; e che indiziano un po' di malafede chi li ha escogitati.

2.1.2 Eppure, con tutte le sue contraddizioni, la raccolta di Capuana non deve essere interpretata solo alla stregua di un'irrequietezza individuale (così come è fuorviante farla risaltare sullo sfondo del coevo fermento *verslibriste*, che Capuana non conosceva). L'uso spregiudicato e irriverente di forme strofiche e di generi metrici tradizionali – assecondati quasi soltanto nelle loro fattezze di superficie – costituisce infatti per alcuni poeti otto-novecenteschi una sorta di passaggio obbligato *nella direzione* del verso libero. È cioè piuttosto frequente che il semiritmo offra validi suggerimenti per la fondazione di una metrica che si sporge verso il nuovo e contemporaneamente mantiene un contatto – pur se illusorio e meramente virtuale – con la tradizione.

Il riferimento in questo senso più interessante è rappresentato da una certa area della produzione luciniana: in particolare da quelli che a qualcuno sono sembrati essere i suoi esordi poetici 'privati'. Fra le cosiddette *Armonie Sinfoniche* (che secondo il loro editore, Glauco Viazzi, sono quasi tutte data-

bili agli anni compresi fra il 1885 e il 1888)<sup>33</sup> figurano due componimenti del 1888 – la data è in calce al manoscritto –, entrambi intitolati *La lirica* e designati appunto come "semiritmi", che rispondono perfettamente alle caratteristiche del nuovissimo genere. Leggiamo il primo membro del dittico:

Suonò l'epica tromba Tirteo nella guerriera  
Ellade e suadente toccò le corde  
il pollice di Solone. Di sotto ai verdi  
acanti, pianse d'amore ed imprecò

la lesbica fanciulla ed in Atene al vino  
a rose a fanciulli e a bimbe Anacreonte canuto  
inneggiava. In Roma cultore della patria  
Camena, Lesbia sua e l'epitalamio squillante

cantava lascivetto Catullo, mentre Orazio  
l'ode classica scioglieva ad Augusto  
e lepido sferzando, pungeva il romano invilito.

Or novi canti sorgon nelle gotiche chiese  
e di nimbi indiatì e d'angiole e di santi  
favoleggian di tra i mistici altari.

Il modello di Capuana è rispettato anche in un tratto microscopico, cioè nell'uso di anomali endecasillabi di 5a o di 3a e 7a (cfr. rispettivamente v. 2 e vv. 10 e 14), che conferiscono una sensibile aritmia alle unità tradite solo per un attimo suggerite. Colpisce invece, in quanto infrazione a una rigorosa parodia, il fatto che ben 5 misure (cfr. vv. 1, 5, 9, 12, 13) siano veri e propri doppi settenari; e inoltre che in un caso (v. 11, così cesurabile: "e lepido sferzando, pungeva il romano invilito") il ritmo si riveli essere quello di un bell'esometro barbaro 7+9, con secondo membro dattilico. Ma il fenomeno, ribadito peraltro anche nella seconda parte della *Lirica*<sup>34</sup>, sta forse solo a indicare una sorta di ritorno del rimosso ritmico, l'aggallare in fondo casuale di metri che il poeta ha nell'orecchio – e che comunque qui ricorrono in un contesto, endecasillabico per contratto, affatto incongruo.

Ma il dato centrale relativo alle *Armonie Sinfoniche* è che sono da considerarsi semiritmi – almeno in senso lato – anche altri componimenti editi da Viazzi: vale a dire *La Solitudine*, *La Critica* e *La Meditazione*. I quali infatti denunciano una simmetria strofica per l'occhio, mentre al loro interno si presentano mensuralmente assai irregolari. Vediamone la morfologia macroscopica: nel primo testo rinveniamo strofe ottastiche composte di versi lunghi, ma con unità brevi (intorno alle 7 sillabe) in 2a e 6a posizione; nel secondo la misura è analogamente di 8 versi, ma le unità inferiori sono in 3a e 6a posizione; mentre *La Meditazione* dilata la strofa a 12 unità e inserisce le brevi in 4a, 6a e 7a<sup>35</sup>. È dunque notevole la prontezza con cui Lucini assimila la proposta di Capuana, cogliendo la duplice direzione in cui il semiritmo può sviluppar-

si: da una parte la manipolazione di strutture metriche già esistenti, e dall'altra l'invenzione del nuovo, di forme arbitrariamente modellate, che pure mantengono la *facies*, rassicurante e illusoria assieme, di una simmetria strofica.

E anzi dobbiamo riconoscere che questa seconda linea di sviluppo è in qualche modo conforme a quanto Lucini stesso definisce come "armonia sinfonica". Infatti, nello scritto programmatico che accompagna il manoscritto edito da Viazzi, l'autore cerca di distinguere il suo recente prodotto lirico, che appunto chiama "armonia sinfonica", dal semiritmo vero e proprio. E se questo,

ingannando il lettore volle, sotto un dato aspetto di prosodia, ritrovare l'effetto grafico ed in certo qual modo armonico del verso ribellandosi al numero ed all'accento che il verso esige<sup>36</sup>

quello intende esaltare l'aspetto propriamente suggestivo e musicale (in senso wagneriano, cioè "armonico") dell'espressione poetica:

Così io rifiuto per me questo nome di *semiritmo*, che indica una cosa troppo definita e non contempla l'intervento della suggestione del lettore quale dovrebbe essere, di più il *semiritmo* racchiude in sé elementi che la mia 'meditazione' non ha, come ne ha trascurati altri che questa contiene. La meditazione allora verrebbe ascritta a quanto io chiamo le "armonie sinfoniche". *Orribile dictu!* Un nuovo nome non compreso [è]" sempre imbarazzante in ciò che si chiama retorica. Come tale allora la *meditazione* sta ad una vera *concezione ritmica*, come l'*armonia* sta *musicalmente alla melodia*. L'*armonia* non è così strettamente legata alla regola delle crome e del contrapunto, è più libera, è più forte nella sua individualità, è più ampia, è più ideale, annuncia alla frase e non la termina, o la lascia compiere per conto suo dall'uditore: s'apre un campo più esteso e comanda con una forza più viva all'anima ed alla mente di chi ascolta immagini o sensazioni, cui la melodia, stretta in orbite più esigue, non può pretendere di suscitare.

Certo, stupisce in negativo l'opposizione paradigmatica suggerita da Lucini: melodia/vincolo *vs* armonia/libertà. E tuttavia, solo sulla base di tale rozza schematizzazione, l'autore riesce a precisare che cosa intende per "armonia sinfonica"; curiosamente, si tratta di una definizione tematica, che risulta ancora una volta evasiva sul piano propriamente formale:

Ora, per ovviare a questi impedimenti e per dare forma nuova ed adeguata a concetti nuovi, per rendere più che mai suggestiva e sensibile la modalità letteraria, per avere nel medesimo tempo armonia e consistenza, per avvantaggiarsi dei privilegi del verso e della prosa, ho creduto bene modificare il recente, ma già morto semiritmo, d'usare delle armonie sinfoniche nella trattazione di codesti soggetti: i quali, esplicando un combattimento morale e ricordando fatti filosofici e storici nell'organismo di una lotta in-

terna, non potevano avere la loro esatta estrinsecazione nella forma usuale della prosa, perché affocati dal sentimento e dalla passione e quindi disordinati; né, come momento lirico, potevano stendersi sotto i legami della rima e della strofa, perché dissonanti, spesso stridenti ed ingrati ad essere costretti da regole, che potevano più tosto nuocere che avvantaggiare; regole a cui il verso deve per necessità ubbidire e delle quali la trascuratezza è un reale difetto.

Sembra insomma di capire che sono i valori polemici e filosofici a fare la vera differenza tra l'armonia sinfonica e il semiritmo. Di quest'ultimo vengono rispettate certe istanze latamente prosastiche, cui Lucini aggiunge un'intenzionalità ragionativa e argomentativa, in parte assente dall'opera lirica di Capuana. E inoltre – fatto per noi decisivo –, se tutto ciò è vero, si dovrà credere che la prosa luciniana descrive solo parzialmente le *Armonie Sinfoniche* quali Viazzi ce le ha criticamente restituite, visto che testi come *Il tessitore e il poeta* (in prosa e in verso), *La Lirica*, *La danza d'amore* e *Il Brindisi* non hanno proprio nulla di filosofico, e anzi sono o liriche pure o testi drammatici. La ragione prosastica testé esaminata si riferisce cioè soprattutto a quei componimenti egualmente intitolati *Armonie Sinfoniche*, che, contraddistinti dalla data 1892-1898 e solo in parte inediti<sup>38</sup>, possiamo leggere in uno dei fascicoli manoscritti afferenti alle *Antitesi*. Si tratta infatti di testi in versi e in prosa, di indole in senso lato filosofica e religiosa, che sono caratterizzati anche da frequenti aperture a tematiche sociali; e ad esempio un indice presente nel manoscritto in questione ci dice che faceva parte delle *Armonie Sinfoniche* persino uno dei componimenti più violentemente polemici prodotti da Lucini, cioè la pariniana *Nenia al bimbo*, pubblicata in occasione della repressione antipopolare del maggio 1898 (il componimento, beninteso, ha una struttura strofica per l'occhio analoga a quella delle altre *Armonie*)<sup>39</sup>.

Ulteriori approfondimenti in merito sono assolutamente indispensabili: non si può del resto escludere che il manoscritto, detto apografo, pubblicato da Viazzi sia stato fatto realizzare da Lucini piuttosto tardi, forse dopo il 1905, quando lo scrittore lavora assiduamente alla preparazione della sua *summa* teorica, vale a dire *Il Verso Libero*<sup>40</sup>. Le datazioni di Viazzi paiono insomma essere del tutto inesatte; e Lucini, ben lungi dall'aver sfiorato il verso libero prima ancora che esso cominciasse ad esistere, si è limitato, intorno al 1891-92, a proporre una riforma del semiritmo capuaniano, di cui comunque ha mantenuto in vita – sul piano propriamente metrico – i principali tratti parodici, e a cui ha semmai aggiunto solo un di più di spregiudicatezza polemica.

Siffatte imitazioni e variazioni della proposta di Capuana saranno peraltro affiancate da una seconda interpretazione del semiritmo, diversa dalla precedente e ormai inserita in un filone centrale della poesia primonovecentesca. Il semiritmo, voglio dire, può in taluni casi essere l'avvio per una sorta di sperimentalismo istituzionale. In Lucini, il punto di riferimento primario sarà ancora una volta la forma del sonetto, ma le modalità di accesso alla trasgressione metrica dovranno in parte mutare e affidarsi a percorsi più sottilmente



eversivi. Fin dai suoi esordi poetici ufficiali, il poeta appare infatti impegnato in un'opera di rilettura critica del sonetto, che si sviluppa secondo dinamiche coperte, sotterranee, e non più, come appunto nei semiritmi veri e propri e nelle *Armonie Sinfoniche*, tramite la riduzione a *nomen* delle forme metriche evocate. Alcuni degli artifici prescelti possono sembrare di natura unicamente estrinseca, e privi quindi di autentica risonanza costruttiva: ad esempio l'aggiunta al sonetto d'una quartina a mo' di coda, oppure l'abolizione della separazione tipografica fra le componenti struttive della lirica<sup>41</sup>. Ma se a questi fattori aggiungiamo la costante tendenza a porre il fluire della sintassi in violento contrasto con le scansioni metriche, ad aumentare parossisticamente il tasso di tensione interna fra metro e discorso, il sonetto che ne deriverà sarà un organismo quasi del tutto estraneo al modello tradizionale, un relitto metrico la cui struttura appare solo dopo un'attenta lettura.

Più avanti, avanti ancora. I miei palazzi  
materati in candidi vapori  
splendono! avanti; invitano ai sollazzi  
del corpo e della mente, alli splendori  
della Gloria, ai Piaceri, ai Desii pazzi  
Orgoglio e Vanità. Vigilan l'ori  
terrestri i Basilischi ed i topazzi  
stanno nelli antri bui; guarda i tesori

5

dell'acque Leviathan e nei muti  
imperii dell'Atlantide i forzieri  
s'ascondon delle perle ed alli acuti  
scogli il corallo cresce. Cavalieri,  
date le vele al mar, canti ai leuti,  
baci alle donne ed anima ai misteri!

10

Avanti a investigar e l'Uomo e Dio;  
seguite me, fedeli, ch'io ammonisco,  
non germoglia l'elleboro nel mio  
regno da che Follia servo e blandisco<sup>42</sup>.

15

La figura dell'*enjambement* interessa qui un numero piuttosto alto d'unità (12 confini metrici su 17), ed è resa ancor più evidente dalle pause interne ai versi; anzi, se si escludono i vv. 13-6, quasi non esiste in tutta la poesia un luogo in cui metro e sintassi trovino una vera coesione strutturale in grado di ridurre il contrasto che le contrappone. Si noti in particolare l'*enjambement* tra i vv. 8 e 9, che viola il discrimine metrico più importante del sonetto – il confine cioè tra fronte e sirma –, e che rappresenta perciò un'arbitrarietà esecutiva fin troppo disinvolta. Nei sonetti luciniani, come è noto, questa soluzione diventa una norma costantemente perseguita: che addirittura si va rafforzando nel passaggio dal *Libro delle Figurazioni ideali* (dove riguarda 14 sonetti su 28 totali) al *Libro delle Immagini terrene* (80 su 112)<sup>43</sup>: e contribuisce perciò a

definire un'articolazione alternativa al modello di riferimento, una sorta d'*antisonetto* dotato di leggi arbitrariamente reinventate.

Ma la piena attuazione del procedimento in esame – radicalizzata sin quasi all'eversione ottica del vetusto genere – è destinata a realizzarsi nel testo di *Prometeo* (un componimento delle *Antitesi*); leggiamone intanto i primi 14 versi:

Per non piangere no, perché non voglio  
che altri mi pianga di codesta angoscia. –  
Tra la porpora viva dell'orgoglio  
la passional tempesta dentro scroscia,  
e, ritto al fortunale, sullo scoglio  
Prometeo dà se stesso. – Sulla coscia,  
l'adunghiato carnivoro, all'imbroglione  
dell'inguine e del sangue, di una floscia  
carne si pasce sciapa; ma il pensiero  
vagola e la ragione sopra intende.

Turbina dentro al vento la prescienza.

Sta sopra i ghiacci il sol calmo e severo.

Una valanga d'argento scoscende.

Detta, enorme Prometeo, l'avvertenza<sup>44</sup>.

Malgrado le apparenze, si tratta di un regolare sonetto, in cui lo schema ABAB, ABAB, CDE, CDE viene reimpostato nella forma, fuorviante per l'occhio, ABABABABCD, E, C, D, E. La destrutturazione metrica dipende quindi, anche qui, dai giri della sintassi, dalla presenza di quattro sticomitie infine salite in dominante rispetto all'*a priori* istituzionale. E si tenga inoltre presente che l'individuazione del genere metrico è tanto più ardua in quanto i versi in questione non hanno alcuna autonomia entro il componimento, ma si inseriscono senza soluzione di continuità in un contesto dilatato, analogamente sgranato in blocchi strofici di natura eterogenea. Del resto, anche i 70 versi che seguono propongono, con qualche irregolarità rimica, la forma di cinque martoriati sonetti secondo questi schemi individuali:

ABAB, ABABC, D, ECDC; ABABABAB, CCDEED; ABABABACDEEF;

AABBABBA, CCD'ED'E; ABABABABC, DE, CDE.

La sintassi insomma disseziona variamente il referente metrico, lo dissipa in versi-strofe e in lasse capricciosamente difformi; ma il lettore è anche indotto a ricercare una regolarità che il poemetto, se opportunamente interrogato, continua tuttavia a rivelare. E si tratta di una tecnica – quella del sonetto contraffatto – cui sicuramente Lucini tiene non poco, se nello stesso 1910, nella *Solita Canzone del Melibeo*, ne troviamo altri quattro esempi, e soluzioni analoghe è dato rinvenire anche nelle *Perversità*<sup>45</sup>.

L'esito certo più interessante dello sperimentalismo istituzionale luciniano è proprio l'enfaticizzazione del rapporto fra norma e arbitrio, fra convenzione e innovazione. Il metro è letteralmente straniato dalla sintassi, e il genere metrico viene percepito come alcunché di artificioso, di innaturale, di falso, uno strumento ingiustificato che non riesce più a contenere l'impulso d'un pensiero in espansione incontrollata. Il termine *parodia* può in questo caso trovare un'applicazione etimologicamente letterale, in quanto 'canto parallelo', 'canto doppio', sovrapposizione insomma di due serie semiotiche fra loro quasi inconciliabili. L'una, quella del metro, attualizza un bisogno di radicamento nella tradizione e nella storia (secondo quel particolare storicismo luciniano che vuole il presente sempre attraversato da tensioni ineluttabili, irrazionalisticamente necessarie), l'altra, connessa alla *tournaire* del discorso, è omologa all'anarchismo espressivo del poeta: a quella ricerca d'una conoscenza 'astrusa' e gnostica che contraddistinguerà l'opera del Lucini più maturo.

2.1.3 Né il problema riguarda solo l'opera di Lucini. Tale eccitazione degli opposti, metrici e non, è infatti ben presente in altri autori di area soprattutto milanese. Il caso forse più esemplare è quello di un poeta analogamente torrentizio, allergico alle più elementari pratiche di *labor limae*, quale è Paolo Buzzi. La sua operosità artistica, come è noto, è stata propiziata dal sodalizio con Marinetti fin dai tempi della rivista "Poesia", ed è continuata all'ombra del futurismo nei trenta e più anni di vita del movimento. Ma prima, e a fianco, di una produzione che ha voluto apparire avanguardista per poter sfondare nella società letteraria italiana, esiste una ricerca ben diversa, sommersa e in parte inedita, dominata dai tratti di uno sperimentalismo bizzarro, che presenta frequenti concessioni alla prassi della parodia metrica.

Tra il 1901 e il 1907 Paolo Buzzi si è imposto, privatamente, una disciplina poetica veramente ferrea, che comporta il completamento, allo scadere di ognuno dei sette anni, di un volumetto di cento liriche, dette "Romanze", sempre intestato a una tonalità musicale "in minore". Nell'ottobre del 1901 è dunque portata a termine la prima raccolta, con il titolo di *Romanze in Do Minore*, e nel 1907 è conclusa la settima e ultima, le *Romanze in Si Minore*; in mezzo altre cinque operette, con i titoli che si possono immaginare<sup>46</sup>. Un totale quindi di 700 componimenti scritti nell'arco di sette anni, e solo parzialmente editi molto più tardi, nel 1916, entro il volume *Bel canto*<sup>47</sup>. Ora, se prendiamo in considerazione le prime due raccolte, quelle del 1901 e del 1902, ci troviamo di fronte a forme di sperimentalismo metrico francamente sconcertanti. Già nelle *Romanze in Do Minore*, ad esempio, compaiono sonetti in versi brevi che vanno dai quadrisillabi agli ottonari (con copertura di tutta la gamma intermedia)<sup>48</sup>, ovvero esempi di strofette pentastiche di trisillabi (con ripresa assidua delle medesime rime, in un gioco tanto monotono quanto ipnotico)<sup>49</sup> e di tetrastiche di quinari contraddistinte da rime grammaticali e da fitte ripetizioni<sup>50</sup>; e magari figura anche un componimento come quello qui

sotto, dove senari e trisillabi si compaginano in una struttura ad incastro descrivibile con lo schema  $a_6b_6c_6b_6(d_3)a_6e_6c_6e_6(d_3)f_6$ , ecc.:

Amiamoci! È dolce  
 sì tanto l'amare!  
 Sì poco si vive  
 che un sogno ne pare  
 la vita!  
 Più addolce [*sic*]  
 non v'ha che la morte,  
 d'ebbrezze lascive  
 eterna consorte  
 avita.  
 Morire  
 non vuoi tu, neonata?  
 ti ride ne 'l viso  
 la vita sognata  
 d'amore!  
 Gioire  
 d'ebbrezze, di spasmi,  
 giova ne 'l sorriso  
 de' nostri fantasmi,  
 senz'ore<sup>51</sup>.

Ma siffatte forme metriche ci interesserebbero solo marginalmente, se non preludebbero alle radicali parodie contenute nelle *Romanze in Re Minore*. Dove intanto è dato leggere, nel *Proemio*, uno scritto sul verso libero, che dopo qualche mutamento finirà addirittura per fungere da introduzione teorica all'antologia dei *Poeti futuristi*, pubblicata – come è noto – nel 1912<sup>52</sup>. Ma soprattutto è possibile leggersi un componimento con caratteristiche del seguente tipo, dove terzine con rime replicate a due a due vengono travolte da una polimetria stupefacente:

Io sogno un monastero  
 sopra una montagna di sabbie arsa da 'l sole  
 ed irrorata di serenità.  
 Ricco, giovine, fiero  
 d'un sogno alto, via gittarle a chi ne vuole  
 gloria, fortuna, età!

[...]

Ma su l'anima Egli ma su la carne  
 imperava: ed il romito essere si stendea calmo co 'l guardo al cielo  
 d'oro, a' l mar di sabbia come a' deserti summi ed inferi il sole.

Visse un secolo e un lustro. E vivo apparne

anco il Suo Mito in vetta a' monti de 'l pensier muto de 'l sogno più anelo,  
in vetta a 'l di già breve, a la notte profonda, a 'l futuro ch'è un sole<sup>33</sup>.

Testo che nel suo insieme viene descritto, se non mi sbaglio, dallo schema:  
a7b6+7c'11, a7b6+7c'7; d9e7+8f'10, d9e7+8f'11;

g11h8+7+7i6+7+6, g11h7+8+7i7+7+7  
(non si tiene conto di qualche rima interna). Alcune misure sesquipedali, insomma, finiscono per rendere quasi impercettibile l'esistenza del disegno ritmico. Ma potrà avvenire un fenomeno di natura sostanzialmente opposta, e cioè che siano le misure brevissime a spiazzare un disegno strofico della tradizione, in questo caso tetrastico. Si veda lo schema relativo all'avvio del componimento XLIII: a4b7b4c3, a4d7d6d11, e7f3e4f7, ecc. E in un contesto così radicalmente straniante non ci stupisce scoprire l'ennesima violenza fatta al sonetto, che nel caso della lirica LXXIII viene messo a testa in giù (secondo un procedimento peraltro non insolito nella tradizione francese, ad esempio in Verlaine), dal momento che le terzine precedono le quartine, secondo lo schema: aba, bab, cdcd, cdcd (settenari).

Agisce insomma, nell'opera privata del primo Paolo Buzzi, un'intenzionalità metrica a un tempo distanziante e virtuosistica, in seguito alla quale le apparecchiature ereditate, per via dell'uso di versi affatto anomali, assumono una fisionomia incongrua; e reciprocamente, versi ben consueti si combinano in modo bizzarro a comporre i più assurdi organismi metrici. Come ad esempio nel caso di quello qui sotto trascritto:

Più non va che una dolce ora quieta a lo spirto de l'umile Poeta,  
l'ora in che la lucerna s'ammorza e rallenta del sogno la forza.  
O forza, alito fosforale, fiamma d'urna volta a 'l suo male,  
fantasima lineata, sotto la fronte gelata,  
d'ogni lineamento vivo a la morte e spento!  
O forza de 'l sogno, bisogno bisogno  
de l'alma vile de 'l cor sottile  
odioso ambizioso!  
Dormire senz'ire  
puoi! Poi  
più su!

Il quale allinea versi doppi internamente rimati che, a scalare, vanno dalla coppia di endecasillabi giù giù fino al raddoppiamento del monosillabo, senza che sia trascurata alcuna possibilità intermedia. Certo, come si vede, ne deriva un discorso quasi privo di senso, o dotato d'un senso comico non voluto. Il fatto è che il virtuosismo così perseguito finisce per determinare una sorta di effetto entropico, autoparodico. Non è per un caso, mi sembra, che nessun testo delle *Romanze in Do* e ben pochi di quelle in *Re Minore* vengano accolti da Buzzi in *Bel canto*; e che nei manoscritti privati successivamente elaborati egli smetta di usare modulazioni tanto artificiose<sup>34</sup>. L'autore si sarebbe

quindi reso conto di avere ecceduto nel proprio gioco metrico, e avrebbe preferito rifluire su stampi più rassicuranti.

Ma è una consapevolezza che non muta la sostanza del quadro, se è vero che nello stesso lasso di tempo<sup>35</sup> Buzzi lavora a un prolisso componimento narrativo in ottava rima, *Il poema di Garibaldi* (suddiviso in ben 51 canti), che – tanto per intenderci – comincia con la seguente strofa:

Canto Colui che fu la Patria ardente  
dall'evo eterno e non estinta mai,  
l'unghiasse artiglio o l'azzannasse dente  
o l'inghiottisser di sue tombe i lai.  
Canto Colui che alle Vittorie spente  
gettò la squilla: un Inno e un urlo – *Guai!* –  
tal che di Roma e della Gloria il Mito  
si ridestava al fremito infinito<sup>36</sup>.

e un paio di pagine dopo ci propina un capolavoro cosiffatto (il cui acme è al v. 6):

Canto Colui che nella notte umana  
eternamente splenderà di luce  
ben che sia l'ora fumida e lontana.  
Canto Colui che starà sempre duce  
alle virtù dell'anima italiana.  
Gli ardon le vene dal genio all'alluce.  
E guiderà, di sua memoria, i morti  
pur con i vivi alle supreme sorti.

“Museo degli orrori”, lo definì Emilio Cecchi in una sua recensione<sup>37</sup>, e non si può che convenire: *Il poema di Garibaldi* è in fondo la migliore propaganda, e contrario, per un metro libero che non costringa il malcapitato scrittore a versificare le proprie idee inzeppando il testo poetico in modo tanto sciagurato. E dunque, per certi aspetti, la crisi del verso buzziano ci può ricordare quanto abbiamo osservato nei sonetti di Lucini: solo che qui non è la forma metrica a essere fatta deflagrare dal discorso, ma, esattamente all'opposto, è quest'ultimo ad apparirci sacrificato dal letto di Procuste di versi e rime. Non solo: l'uso dell'ottava rispecchia il conformismo ideologico di uno scrittore che non ha *nulla* da dire, né su Garibaldi né su tutto il Risorgimento italiano. Il vero tema del *Poema* è infatti puramente metrico: riuscirà il nostro scrittore a illustrare in ottave, senza sgarrare d'una sillaba o d'una rima, tutto quello che della vita di Garibaldi ognuno fin dalla scuola già conosce?

Ma Buzzi è veramente capace di tutto: e se le sue ottave, senza volerlo, suggeriscono in filigrana l'inevitabilità epocale del verso libero, ci sono versi di *Aeroplani* che – esteriormente liberi – contengono invece metri tradizionali, e in modo fin troppo percepibile. Il primo a notarlo era stato proprio il vecchio Capuana, sensibilissimo – si sa – a ogni forma di impostura metrica, che infatti

aveva scoperto come sotto alcune unità brevi della raccolta si celassero dei normali settenari, i quali oltre tutto rimavano in modo perfetto<sup>58</sup>. L'osservazione non è poi sfuggita a due studiosi di Buzzi, Giampaolo Pignatari e Mario Morini<sup>59</sup>: esaminando le *Romanze in Si Minore*, si sono resi conto che il poeta milanese aveva creato la poesia *Notturmo veneziano* (divisa in più movimenti), limitandosi a spezzettare, con frequenti a capo, alcuni componimenti in doppi settenari documentati dal manoscritto. Ad esempio:

E l'anima, una sera, cantò la serenata:  
 – O Luna pazza, o volto di scheletro e di fata,  
 salutala, nel mondo, l'Amante, ch'io non trovo  
 madonna su l'altare o vipera nel covo!  
 Salutala dal raggio di questa aurea laguna! –  
 E veramente vidi che in ciel ride la luna<sup>60</sup>.

E l'anima,  
 una notte,  
 cantò la serenata:  
 – O luna  
 pazza,  
 o volto  
 di scheletro  
 e di fata, salutala,  
 nel Mondo,  
 l'Amante  
 ch'io non trovo  
 Madonna  
 sull'altare  
 o Vipera  
 nel covo! Salutala  
 dal raggio  
 di questa aurea  
 laguna! – E, veramente,  
 vidi  
 che in ciel ride  
 la Luna<sup>61</sup>.

## 2. 2 *Il trionfo della quartina: per volontà o per caso?*

2.2.1 Il verso involontariamente parodico prodotto da Buzzi dovrebbe averci insegnato qualcosa. Sarebbe sbagliato, o quanto meno troppo ottimistico, attribuire una medesima coscienza metrica a tutti gli scrittori che fra Otto e Novecento hanno usato in modo non canonico o libero strutture strofiche tradizionali. È infatti molto frequente, anche se non proprio dominante, una forma di parodia quasi preterintenzionale, derivante più da una sorta di indifferenza spregiudicata e inconsapevole nei confronti delle forme metriche prescelte, che non da un calcolo meditato, pianificato stilisticamente, come appunto avviene nelle pagine di Capuana e Lucini (e nella parte più sommersa dell'opera di Buzzi). Il fenomeno, del resto, non è sfuggito alla critica (ne abbiamo parlato nel cap. precedente), che ha additato in modo esplicito la netta discontinuità fra la scaltrita competenza metrica palesata da poeti come Pascoli e D'Annunzio e la povertà talvolta sconcertante dei testi prodotti da pa-

recchi autori primonovecenteschi. Le tendenze dominanti in questo settore di strofismo detto povero prevedono l'adozione di metri ridotti, scarsamente connotati in senso contenutistico, che vengono spesso perturbati da infrazioni nei confronti sia della regolarità rimica sia della stessa misura versale.

È però il caso di rivedere la questione un po' più da vicino, partendo proprio dallo scrittore maggiormente indiziato. Si pensa ovviamente a Corrado Govoni, nella cui produzione è quasi obbligatorio sottolineare le frequenti sprezzature prosodiche, il tono di giovanile e un po' ingenua asistematicità. Ora, proprio in Govoni passi come il successivo sono assolutamente normali:

Turutuntuntun, tun, tun, tuntuntun – Avanti,  
 o signori, che s'incomincia lo spettacolo!  
 Si paga due soldi ossia dieci centesimi!

Si vedono le gesta di tutti i briganti  
 più celebri, che paion vivi; c'è il miracolo  
 di S. Biagio, del pesce, ed anche altri incantesimi! –

E una donna sbracciata e grassa sopra il palco  
 d'un casotto, la quale predica perché  
 s'entri dentro a veder la rappresentazione.

Un'altra con un naso adunco come un falco  
 in una torre con il forte Makallè  
 fa fare la ginnastica ad uno scimmione [...] <sup>62</sup>

dove appare notevolmente rilevato il contrasto fa il verso tredecasillabico tipico del primo Govoni<sup>63</sup> e una struttura strofica rigorosa, in cui l'intreccio delle rime è regolare e presenta una sapiente alternanza di terminazioni tronche, piane e sdrucciole. L'operazione ricorda insomma le strategie parodiche che ci interessano: con la differenza – peraltro evidente – che in un componimento come il presente è l'uso di una misura anomala a farsi carico dell'effetto straniante che altrove s'affida o alle irrequietezze della sintassi o alle variazioni polimetriche. Anche perché, come ben si sa, è caratteristico del giovanissimo Govoni l'uso di strofe così curiosamente compaginate:

Un poveretto scalzo sopra il limitare della porta  
 biascica un pater con in mano il suo cappello fracido e stracciato  
 tenendo sulla spalla curva la sua sporta  
 infilata nel suo bastone d'olmo scorticato.

I fiori dentro l'orto svengon di dolcezza.  
 Lontano, dietro il cimitero, il tuono romba.  
 Il viso della meridiana piange lacrime di contentezza.  
 Dalla finestra della colombaia come da un'Arca parte una colomba.

Si tratta di normali quartine, in quanto a schema rimico, che però mettono in

serie versi prolissi compresi fra il tredecasillabo (vv. 3, 5, 6) e la misura di 22-23 posizioni.

I fenomeni in questione sono tanto più sintomatici in quanto Govoni li persegue con costanza e con metodo. Esplorazioni consimili sono infatti operate a partire da *Armonia in grigio et in silenzio* (che è del 1903) fino alle *Poesie elettriche* (edite nel 1911), ma la concentrazione massima avviene appunto nei *Fuochi d'artificio* (1905). Quasi ogni genere metrico può essere riciclato in versi lunghi e in strutture eterometriche di notevole discontinuità: dalle semplici strofe tetrastiche ai sonetti, dai distici a rima baciata alle terzine, dalle strutture lunghe (pentastiche e oltre) agli ammiccamenti ballattistici, e così via. Mengaldo, del resto, ha scritto esaustivamente sull'argomento; e ben poco c'è da aggiungere alla sua ricchissima analisi.

Ci si limiterà, pertanto, a una serie di rilievi di indole quasi solo quantitativa. Se ad esempio proviamo a individuare i componimenti di *Armonia in grigio et in silenzio*<sup>64</sup> in cui è attuata un'autentica parodia strofica, vediamo che sono una cinquantina circa (per l'esattezza 49) su un totale di 91 poesie<sup>65</sup>. Una maggioranza piuttosto netta, insomma, a riprova di un impegno che non è frutto di saltuarie delibazioni, ma deriva da una sorta di progettualità trasgressiva. Alcune precisazioni sono tuttavia d'obbligo. In primo luogo Govoni attua la sua polimetria con margini diversissimi di radicalità; e potrà perciò passare da un testo come il seguente (descritto dallo schema  $a_{10}b''_9b''_9a_9, c_8d_{10}d_8c_{10}, e''_{11}f_8f_7e''_7, g_9h_9h_7g_{11}$ ), dove la polimetria si limita a saturare lo spettro compreso fra il settenario e l'endecasillabo:

Dentro i vasi giallastri, dei fiori  
s'annegano ne l'acque torbide;  
la pioggia mette de le morbide  
pantoffole [*sic*] a tutti i rumori.

Il vento con le sue lingue  
lambisce le piante moribonde:  
ne le soprastanti gronde  
un piano sorbire si distingue.

L'anima addolorata si pacifica  
come un cero che si smorza:  
la vita è senza forza,  
lo scopo si semplifica.

S'empie d'ombra ne le facciate  
de le dimore qualche ruga;  
il crepuscolo asciuga  
il suo rossore a le mie vetrate<sup>66</sup>.

a quest'altro componimento ( $a''_{13}$ [ipermetria] $b''_9a_{11}b''_{15}, c_7d_{13}c_{15}d_{13}, e_{11}f_9e_7f_{11}, g_6h_7h_8g_7$ ), in cui i versi vanno dal senario alla misura di quindici

sillabe:

L'annata lava con la pioggia il suo cadavere.  
Il tempo ha un abito da povero.  
L'anima mia è un orto senza chiave.  
I miei pensieri sono come gigli in un ricovero.

De l'edificio verde  
de la speranza più non resta una pietra.  
Lo scudo contro i colpi spietati del male perde  
la tempera. La via dell'avvenire è tetra.

Oh come è triste questo sommario!  
Ed è forse ancora lontano  
l'invocato calvario.  
E tutto sembra vano, e tutto è vano....

Il vento a le porte  
urta insistentemente;  
ed il mio cuore si sente  
pieno di foglie morte.

Govoni, inoltre, privilegia per il momento un prudente accostamento di versi tradizionali, cui affianca quasi soltanto il tredecasillabo, mentre le misure superiori sono assai rare. L'istanza straniante appare dunque in parte compressa, tanto più che la decostruzione agisce soprattutto su un *pattern* – quello delle quattro quartine – che non suggerisce connotazioni tematiche di qualche rilievo. L'operazione viene insomma limitata, almeno per il momento, dalla serialità delle realizzazioni, da un'automatizzazione 'debole' del metro esibito, quasi da un'assenza di chiarezza rispetto agli obiettivi polemici. E anzi è da credere che la scelta dell'autore sia più una formazione di compromesso tra vecchio e nuovo, tra forme tradizionali e metrica libera, che non una vera parodia (su questo tema rinvio però a quanto ho scritto nel primo capitolo).

Tuttavia, il modo come tecniche analoghe sono impiegate entro i *Fuochi d'artificio* smentisce, almeno in parte, questo primo bilancio. Intanto, a parziale rettifica di alcune affermazioni di Mengaldo<sup>67</sup>, sono documentabili componimenti in cui è portato alle estreme conseguenze un gioco metrico di puro virtuosismo. In un paio di casi, innanzi tutto, Govoni attua sistemi strofici, pentastici ovvero addirittura decastici, in cui una radicale polimetria fatta di versi lunghi confligge con strofe dotate tutte del medesimo, e non banale, disegno rimico. Si prenda un testo come *L'illusione*, le cui 4 strofe iniziano con una rima baciata e poi replicano a due a due la medesima clausola di rime (relativa agli ultimi tre versi), secondo il seguente schema:  $A_{15}A_{19}B_{11}C_{15}D_{13}, E_{15}E_{19}B_{11}C_{17}D_{19}; F_{15}F_{15}G_{17}H_{17}I_{15}, L_{15}L_{11}G_{25}H_{19}I_{21}$ . Oppure si veda quel curiosissimo componimento, graficamente composto a epigrafe, che porta il ti-

tolo *Nell'oratorio delle Stimatine*, in cui ogni strofa offre il disegno (in qualche modo madrigalistico, e comunque fondato sull'accostamento di tre terzine e di un'unità di clausola): ABACDBEDEC (nelle strofe pari il grupo EDE diventa DEE); schema che viene travolto da una polimetria arditissima suscettibile di sfigurarla in (uso per semplicità sempre le medesime lettere in ogni strofa):

A<sub>15</sub>B<sub>7</sub>A<sub>15</sub>C<sub>5</sub>D<sub>9</sub>B<sub>9</sub>E<sub>13</sub>D<sub>11</sub>E<sub>17</sub>C<sub>4</sub>, A<sub>13</sub>B<sub>7</sub>A<sub>11</sub>C''<sub>4</sub>D<sub>7</sub>B<sub>7</sub>D<sub>11</sub>E<sub>11</sub>E<sub>11</sub>C''<sub>3</sub>,

A<sub>13</sub>B<sub>8</sub>A<sub>8</sub>C<sub>3</sub>D<sub>13</sub>B<sub>11</sub>E''<sub>17</sub>D''<sub>13</sub> [ipermetria]E''<sub>11</sub>C<sub>5</sub>, A<sub>15</sub>B<sub>7</sub>A<sub>7</sub>C<sub>5</sub>D<sub>9</sub>B<sub>7</sub>D<sub>9</sub>E<sub>13</sub>E<sub>11</sub>C<sub>4</sub>.

E poi c'è una lirica come *Odendo suonare cechi* [sic], composta di due coppie di strofe, ognuna delle quali assomma un'eptastica e un'esastica: eguale è l'ordine delle rime in ognuna delle coppie, e inoltre – fatto eccezionale in Govoni – identica è anche la misura dei versi (con un paio di infrazioni); si veda insomma lo schema (in questo caso, di nuovo rigorosamente progressivo, dove X' sta per rima appunto tronca, ma ritmica e quindi non perfetta):

A<sub>11</sub>B<sub>13</sub>C<sub>11</sub>A<sub>13</sub>B<sub>15</sub>C<sub>17</sub>X'<sub>15</sub>, D<sub>11</sub>E<sub>13</sub>F<sub>13</sub>D<sub>17</sub>F<sub>15</sub>X'<sub>15</sub>; G<sub>11</sub>H<sub>13</sub>I<sub>13</sub>G<sub>11</sub>H<sub>13</sub>I<sub>17</sub>X'<sub>15</sub>,

L<sub>11</sub>M<sub>13</sub>N<sub>13</sub>L<sub>17</sub>N<sub>15</sub>X'<sub>17</sub>.<sup>68</sup>

Ma quello che più ci interessa – come s'è detto – è verificare quantitativamente la presenza di modulazioni parodiche. Ora, *Fuochi d'artificio* contiene 93 componimenti, e soltanto 12 non sono in alcun modo riconducibili al modello in questione: per il resto, abbiamo 34 poesie in quartine, 31 sonetti (disposti su 29 titoli)<sup>69</sup>, 8 testi in terzine, 2 in distici e 8 in metri vari. Si è quindi giunti a una vera e propria radicalizzazione delle motivazioni stranianti, che infatti ormai coinvolgono in pieno pure le scelte mensurali: imperversano le linee lunghe, che possono dilatarsi, per addizioni bisillabiche, fino alla soglia delle 30 sillabe metriche, e assumere una configurazione del tutto estranea – almeno per l'occhio – a ogni residuo di istituzionalità. Tanto più che a fare le spese di una tensione cosiffatta è proprio il vetusto genere del sonetto, ora costretto a ospitare, e in modo esclusivo, versi anomali di 13, 15 e 17 sillabe.

Potrebbe dunque stupire il ritorno del poeta, nella prima parte degli *Aborti*, al regolare sonetto in endecasillabi. Anche perché nella seconda sezione della raccolta le forme più rigorosamente chiuse convivono con metri apertissimi: e insomma Govoni sembra aver scompaginato il proprio gioco metrico, reimpostandolo in termini nuovi. Tuttavia, se guardiamo ai sonetti che formano *Le poesie d'Arlecchino*, ci rendiamo conto che molti componimenti evocano interessanti forme di tensione fra metro e discorso; e le modalità sono grosso modo simili a quelle che abbiamo visto agire in Lucini. Prendiamo a esempio la corona di sonetti intitolata *I profumi*<sup>70</sup>, formata di 5 poesie. Il componimento è strutturato da una serie di similitudini giustapposte, che inverano un impulso analogico di specie sinestetica. Lo scheletro sintattico è dapprima il seguente:

Vi sono dei profumi d'un candore / di neve intatta, bianchi e affascinanti / come miraggi tremuli [...] / Vi sono dei profumi [...] / [...] eccitanti / come [...] / Dei profumi enigmatici e perversi / come [...] // Altri son pallidi di come [...] / Altri sanno di morte [...].

Eccetera. Fino al sonetto conclusivo, dove la similitudine si riduce al *tertium comparationis*, da cui si diparte la litania dei comparanti, entro un giro sintattico ormai nominale:

Paonazzi come manti di regine / orientali, celesti come mari / [...] / Voluttuosi come ballerine / [...] / Ardenti come fiamme [...].

Si tratta, come è noto, d'una tecnica d'origine dannunziana. Angelo Jacomuzzi<sup>71</sup> vi ha riconosciuto le trame dell'*oratio perpetua*: vale a dire una particolare forma di accumulazione sintattica, che, a lungo protratta tramite una serie di esasperati parallelismi, indebolisce il significato allontanandolo dai referenti inizialmente evocati. Ora, il dato per noi fondamentale è che Govoni abbia deciso di calare un costruito paratattico cosiffatto entro una struttura chiusa: tanto più che ciò non accade pressoché mai nell'opera dannunziana, dove il procedimento ricorre per lo più o in strofe poco complesse, ovvero – e paradigmaticamente – nei versi 'liberi' di *Maia* e nella *strofe lunga alcionia*<sup>72</sup>. Insomma, Govoni compie una doppia operazione critica che, da un lato, prende di mira la convenzionalità dell'*oratio perpetua*, estenuata parossisticamente e costretta a star dentro un contenitore – per lei incongruo – come appunto il sonetto; e, dall'altro lato, fa di quest'ultima forma metrica un involucro inerte, incapace di gerarchizzare le modulazioni iterative.

Anche alla luce di questi ultimi rilievi, certe caratteristiche di raccolte come *Gli aborti* e *Poesie elettriche*, dove verso libero e forme chiuse spesso si affiancano, possono suggerire interessanti prospettive esegetiche. Appare ad esempio meno sprovveduta una certa propensione, attestata soprattutto nei componimenti in quartine, per la moltiplicazione di *enjambements* che sfrangano asimmetricamente versi e strofe: essi finiscono infatti per dialettizzare le frequenti sticomitie presenti nei versi liberi, dove l'unità della linea metrica è spesso determinata dalle movenze dei costrutti logico-sintattici. Da una parte, dunque, Govoni sceglie di esasperare al massimo lo scontro metro/sintassi, e dall'altra di motivare il metro solo in virtù di un innervamento sintattico.

Come una maschera azzurra  
che si scosta dal volto  
mi lasciò il sonno; ma sconvolto  
ho il cuore, e il vento che sussurra

nella finestra semichiusa  
fa il crepitio di quel forno  
a cui s'affacciava intorno  
una strega camusa

nel sogno: ogni tanto infornava  
sghignazzando bambini ignudi  
che poi sfornava quasi crudi  
e in carità a diavoli dava.

Ernie variopinte dei fiori.  
Semicupì delle farfalle.  
Spegnitoi delle lucciole verdi.  
Aborti gialli degli incubi.  
Malattie veneree riprodotte in cera.  
Vulve complicate ed oscene.  
Berretti da notte degli gnomi.  
Pitali delle silfidi.  
Fiori di stupro,  
fiori di lupanare,  
fiori omosessuali.  
Tavolozze dell'arcobaleno.  
Afrodisiaci peni rossi  
serviti sopra piatti di maiolica<sup>73</sup>.

Se le due opzioni sono confrontate (così come l'autore ha voluto, data la presenza di entrambi i modelli entro le medesime raccolte), ne emerge per il lettore un'energica sottolineatura del carattere inevitabilmente convenzionale, e appunto arbitrario, di ogni scelta metrica, che in nessun caso può pervenire a quegli esiti di armonia e naturalezza conferiti al ritmo dalle istituzioni versificatorie. Dietro ogni risoluzione metrica si nasconde il falsetto, l'artificio innaturale, l'invenzione immotivata: così che il poeta potrà trascorrere dalla valorizzazione della propria incuria metrica all'esibizione di sottili virtuosismi, e dalla ricerca di infrazioni procurate alla scoperta di un verso libero primitivo, generato dalla subordinazione del metro alla sintassi.

2.2.2 Problematiche metriche di questo genere, del resto, non riguardano unicamente poetiche tardo-simboliste come quella di Govoni. Non dobbiamo ad esempio dimenticare che due poeti oggi negletti (peraltro giustamente), ma piuttosto popolari all'inizio del secolo, erano sembrati per un attimo dei coraggiosi novatori, e avevano fatto gridare allo scandalo, per aver pubblicato raccolte poetiche dove la libertà metrica si limitava per lo più a timide polimetrie inserite in contesti di quartine regolarmente rimate. I primi dibattiti sulla libertà metrica sono infatti sollecitati, oltre che dalla pubblicazione delle *Laudi*, dall'uscita di due mediocri libri come *Verso l'Oriente* di Angiolo Orvieto<sup>74</sup> e *Fra terra ed astri* di Giulio Orsini (*alias* Domenico Gnoli)<sup>75</sup>. È noto che nella seconda raccolta (in particolare nel poemetto *Orpheus*) l'autore s'è limitato a utilizzare versi compresi fra il settenario e il decasillabo compaginandoli appunto in quartine rimate. Meno conosciuta, invece, è la fisionomia metrica di *Verso l'Oriente*: dove rinveniamo non solo un'interessante varietà di esperimenti che vanno al di là (o, se del caso, restano al di qua) della parodia metrica come la si intende in questa sede; ma ci troviamo di fronte pure a componimenti che presentano schemi polimetrici in versi brevissimi, del tipo  $a_5b_3c_7a_6$ ,  $d''_5b_6b_5e_2$ , ecc.<sup>76</sup> Modulazioni, dunque, che richiamano assai d'avvicino le tecniche già viste in Buzzi.

E dunque la quartina diventa sempre più spesso, nei primi quindici anni del Novecento, un metro infinitamente fungibile che può venir riciclato con le misure più impensabili, lunghissime e brevissime indifferentemente. Davvero sintomatica, in questo senso, è la papiniana *Opera prima*, che raccoglie la produzione dell'autore relativa agli anni 1914-1916<sup>77</sup>. In 15 dei 20 componimenti antologizzati è impiegata proprio quella strofa tetrastica che Govoni e altri prima di lui avevano efficacemente contestato.

Inno d'inverno sciolto come neve guazzosa  
sul lavorato, – stimolo d'alte salite  
per questa carne poggiate e dogliosa  
in tante nevrastenie non guarite.

Son sazio delle campagne. Ricominciamo  
a esser noi solamente, lettori

deboli, sulle sedie che amiamo  
più de' ronchi silvestri e de' fiori.

Ma ormai sfugge la ragione d'una scelta siffatta, che altrove appariva del tutto vincolata, e in qualche modo storicamente *necessaria*. Certo, Papini in una delle ragioni che accompagnano i testi lirici afferma di aver compiuto una sorta di compromesso fra il verso libero vero e proprio e la metrica tradizionale<sup>78</sup>. Ma *Opera prima* non rimette in discussione la quartina, piuttosto la subisce, se la porta dietro come un mero relitto espressivo capace solo di crescere, inerzialmente, su se stesso. Non per caso, la prudentissima polimetria che riempie le strofe (versi compresi fra le 6 e le 15 sillabe, con una media però al limite dell'endecasillabo) tende abbastanza spesso ad attuare le più monotone cadenze del novenario dattilico:

Al freddo sapore di mela renetta  
in lingua, per tutta la bocca  
che succia ed aspetta,  
ritorna negli occhi la ciocca

immobile al dolce d'autunno  
sospesa alla voglia – una frasca  
di verde cognato a Vertunno  
distesa nel latte di vasca<sup>79</sup>.

(dove un dodecasillabo iniziale e un senario in terza posizione sono le uniche infrazioni alla forma del novenario; il ritmo dattilico, cionondimeno, contagia tutte le misure). Ed è inoltre possibile che Papini, a sottolineare la scarsa convinzione immanente alla sua ricerca metrica, rifluisca nello stampo isometrico del puro endecasillabo, vero modello del resto di tutta la sua produzione<sup>80</sup>. Ne deriva insomma un andamento monotono, asmatico, ambizioso nelle parvenze stilistiche ma povero nelle realizzazioni sostanziali, che comporta – come unico effetto residuo – la celebrazione nichilistica d'un canto dimidiato, intento a riprodurre un orizzonte vuoto.

Anche perché negli stessi anni in cui si macera a cercar di sembrare a tutti i costi un vero poeta, Papini – insieme ai compagni di viaggio di "Lacerba" – propone cadenze parodiche tutt'altro che estrinseche, e anzi dotate di una notevole efficacia satirica. Chi abbia pratica della rivista fiorentina sa bene che una sua caratteristica, in ispecie nei luoghi di più violenta polemica, è l'uso delle strofe cosiddette "maltusiane". Si tratta di brevi componimenti per lo più adespoti copiosamente raccolti nell'*Almanacco purgativo* 1914, uscito appunto per le edizioni di "Lacerba". Vediamone un paio dei più innocenti:

Il pallone è quella cosa  
che ti serve per volare,  
ma talvolta può annunciare  
anche il tempo che farà.

Palazzeschi è quella cosa  
che ti ha scritto l'*Incendiario*,  
fa una vita senza orario  
lo diremo a Perelà<sup>81</sup>.

Quartine di ottonari, insomma, dove il primo verso è irrelato ma presenta la 'parola-rima' fissa *cosa* (o meglio, contiene sempre la formula definitoria "è quella cosa"), il secondo e il terzo rimano fra loro e il quarto è obbligatoriamente tronco. Ora, a parte la derivazione in senso lato 'metastasiana' della strofetta, e a parte la più vicina discendenza dai cosiddetti versi "ingarrighiani"<sup>82</sup>, il vero elemento di interesse della forma in esame – in un'ottica aridamente metrica – è la parodia della tradizionale rima tronca. Intanto, l'aggettivo *maltusiano* si riferisce proprio a una rima resa ossitona in modo innaturale, poiché sta a indicare ciò "che si arresta alla fine, come colui che adotta la regola, attribuita erroneamente a Malthus, per non procreare. Infatti si tratta di una quartina di ottonari con l'ultimo verso tronco ridicolmente"<sup>83</sup>. Un *coitus interruptus* metrico, in altri termini.

Il troncamento tuttavia, come abbiamo appena visto, non sempre è artificioso, e anzi in molti casi vengono usate parole che sono ossitone per natura. Oppure è possibile ritrovare un tipo di apocope sicuramente comico, ma linguisticamente accettabile, o addirittura eccezionalmente succede (vedi la terza strofa) che il troncamento manchi del tutto:

Parlamento è quella cosa  
che ci vanno tutti quanti,  
i più bischeri e birbanti  
vanno pure al minister.

Socialista è quella cosa  
ch'urla e strepita al comizio,  
ma che fugge a precipizio  
se compare il questurin.

È Bragaglia quella cosa  
che ti fota il dinamismo,  
quando poi sbaglia la posa  
te lo chiama futurismo<sup>84</sup>.

Anche se, appunto, la *quidditas* dei maltusiani consiste nella violenza fatta alle regole fonologiche della lingua, secondo un procedimento omologo alla virulenza di molti fra gli attacchi satirici così versificati:

È Lacerba quella cosa  
che ha scrittori molto fini,  
è diretta da Papini  
ma gli manca l'apostrof.

È Salvemini la cosa  
che ti porta il pipistrello,  
a vedere non è bello  
a sentirlo poi fa schif.

È Mazzoni quella cosa  
capo e coda liberale,  
tutto fa ma lo fa male  
non escluso l'*Ottocent*.

E il riferimento a Guido Mazzoni – a ben vedere – ha un valore molto preciso: a essere presa di mira è anche una certa eredità ottocentesca, una prassi poetica che si fonda su consuetudini metriche ormai reputate inaccettabili<sup>85</sup>. La rima tronca, in qualche modo, diventa l'emblema del passatismo più plateale, di un mondo ormai moribondo, che tuttavia i curatori di "Lacerba" percepiscono ancora come invadente, e che si ostinano a dileggiare soprattutto nelle sue forme più 'fiorentine': Mazzoni, appunto, ma anche "Il Marzocco" e gli Orvieto, Ugo Ojetti, ecc. D'altronde, le parodie vere e proprie presenti nell'*Almanacco purgativo* attaccano due poeti in qualche modo attardati (anche se assolutamente differenti tra loro) quali Guido Gozzano e Giulio Salvadori<sup>86</sup>: entrambi esponenti di una convenzionalità espressiva lontanissima non solo dalla lirica futurista più ortodossa, ma anche dalla produzione dei vari poeti lacerbiani; i quali – lo ricordo – rispondono ai nomi di Palazzeschi, Govoni, Viviani, Sbarbaro, Jahier, Ungaretti... E non pare del resto proprio un caso, infine, che il poeta maggiormente illustratosi nella produzione di maltusiani (a rigore, come s'è detto anonimi, e anzi spesso creati in modo collettivo) sia proprio quel Luciano Folgore romano (*alias* Omero Vecchi), relativamente estraneo agli ambienti fiorentini, ma a tal punto dotato nella parodia metrica da essere ricordato come virtuoso della strofa maltusiana<sup>87</sup>, e da diventare poi, alcuni anni dopo, il più conosciuto fra i parodisti italiani del Novecento<sup>88</sup>.



<sup>1</sup> Il presente capitolo è un radicale rifacimento del saggio *La strofa allusa. Esempi di parodia metrica nella poesia italiana fra Otto e Novecento*, comparso in AA. VV., *Ricerche di lingua e letteratura italiana* (1988), Milano, Cisalpino-La Goliardica (Quaderni di Acme, 10), 1989, pp. 223-52.

<sup>2</sup> Si veda per esempio l'*Introduzione* di E. Ghidetti alla nuova edizione dei *Semiritmi* (Napoli, Guida, 1972, pp. 5-40), dove esplicitamente si parla, a proposito della produzione lirica di Capuana, di "un itinerario poetico destinato a concludersi nel 'verso libero'" (p. 13). Il saggio di Ghidetti si legge ora in *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana, 1982, pp. 125-53, con il titolo '*A semiuomini, semiritmi!*' (le citazioni saranno comunque sempre tratte dalla prima edizione).

<sup>3</sup> Cfr. L. Capuana, *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888; poi, a c. di E. Ghidetti, ed. cit. La raccolta contiene in totale 24 componimenti, 7 dei quali erano comparsi sul "Fanfulla della Domenica", entro l'articolo-parodia *Un poeta danese*, firmato con la sigla G. P.: IV, 45, 5 novembre 1882, pp. 1-2. Come è noto (vedi soprattutto l'*Introduzione* cit. di E. Ghidetti), il Capuana del 1882 fingeva di presentare al pubblico le traduzioni di un poeta danese mai esistito, tale Wilhelm Getziier, i cui testi erano resi in versione interlineare (le unità ritmiche non erano però contraddistinte dagli a capo, bensì dai trattini). Il falso verrà smascherato tre anni dopo, dallo stesso Capuana, in una nota di *Per l'Arte* (Catania, Giannotta, 1885), che ristampava l'articolo *Un poeta danese* (ora vedi le pp. 43-50 dell'ed. cit. dei *Semiritmi* curata da Ghidetti). Le 7 poesie poi riprese nel 1888 sono le seguenti (fra parentesi la collocazione nell'ultima ristampa della raccolta): *Serenata* (pp. 61-2), *Cammeo* (p. 63), *La fontana del Pascià* (p. 68), *Nella notte, per la foresta* (pp. 71-2), *Altitude!* (p. 78), *Ad una barca* (pp. 79-80), *Passio Domini nostri* (pp. 94-100). Tutte presentano, rispetto all'*editio princeps*, varianti anche notevoli; nel caso di *Passio Domini nostri*, poi, la versione definitiva aggiunge ben 5 strofe alla prima stampa. Curiosamente, nessuno ha mai notato – per quanto ne so – che Capuana non riprende *tutti* i componimenti del 1882, poiché esclude dai *Semiritmi* la "dedica alla fidanzata" premessa da Getziier al suo primo volume di poesie; il testo è il seguente: "Queste melodie che tu ami, o gentile / e che, ripetute dalla tua bocca, sembrano / deliziose anche a me, nella tranquilla e fida / intimità del focolare, possano o cara / far dire alla gente del nostro paese / che il tuo cuore d'amante non si è ingannato!".

<sup>4</sup> G. P. Lucini, *Le "novità" del mese*, "La Giovane Italia", febbraio 1909; ora in *Libri e cose scritte*, a c. di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971, p. 37. Altri interventi di Lucini su Capuana, improntati ad analoghi toni elogiativi, si leggono in AA. VV., *Enquête internationale sur le Vers libre*, et Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti, Milano, Editions de "Poesia", 1909, pp. 113 e 125; in *Il Verso Libero. "Proposta". Ragion Poetica e Programma del Verso Libero* ecc., Milano, Edizione di "Poesia", 1908, pp. 111-2; e in *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della Critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, p. 173.

<sup>5</sup> Dichiarazioni contenute in AA. VV., *In memoria di Luigi Capuana*, "Aprutium", IV, 12, dicembre 1915, rispettivamente alle pp. 578 e 580.

<sup>6</sup> Cfr. G. Pascoli, *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica*, in *Prose*, a c. di A. Vicinelli, I, Milano, Mondadori, 1946, pp. 904-76; in particolare pp. 945-50, dove si tratta appunto di Capuana, e pp. 950-6, dove il discorso subito trascorre alla proposta versoliberista di Whitman.

<sup>7</sup> Cfr. "Poesia", I, 12, gennaio 1906, p. 19; poi in AA. VV., *Enquête* cit., p. 37. Quasi un anno prima, Capuana aveva del resto confidato a G. A. Cesareo il suo rammarico per

non essere stato riconosciuto dai contemporanei come il vero precursore del verso libero italiano: "Avrei qualche motivo d'inorgogliarmi vedendo che, ora, tanti si mettono a fare, come cosa nuova e bella, quel che io ho tentato prima di ogni altro e talvolta più per canzonatura che sul serio. Ricordate i miei *Semiritmi*? Io non ho dimenticato il vostro articolo su di essi. Ed ecco, oggi, il *semiritmo* che inonda la poesia italiana; e nessuno dei nuovi poeti mostra di sapere che esso non è una novità" (lettera del 19 febbraio 1905, in L. Sportelli, *Luigi Capuana a G. A. Cesareo (1882-1914)*, carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca nazionale di Palermo, s. l. [ma Palermo], Tip. Valguarnera, 1950, p. 53).

<sup>8</sup> Vedi ad esempio quanto scrive G. A. Borgese, nel 1909, per definire le prime prove versoliberiste di D'Annunzio: "Erano semiritmi, strofe ondose e multiformi, un compromesso fra il verso e la prosa dannunziani, come il periodo del *Fuoco* [...] sembrava un compromesso tra la prosa e il verso dannunziani" (*Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1951<sup>1</sup> [1909], p. 84). Inoltre, nel corso del presente lavoro avremo modo di osservare che il poeta crepuscolare Tito Marrone parla di "semiritmo" a proposito d'un componimento in versi liberi di Corazzini; che il siciliano Gesualdo Manzella Frontini, nel 1904, sottotitola *Semiritmi* una propria raccolta di versi egualmente liberi; e che Govoni usa il medesimo termine nel 1913, per meglio definire le approssimazioni della pratica versoliberista, sia italiana sia francese (cfr. rispettivamente, qui sotto, cap. 4, nota 8, e cap. 6, note 73 e 93).

<sup>9</sup> E. Ghidetti, *Introduzione* cit., p. 23.

<sup>10</sup> Cfr., in *Semiritmi*, ed. 1972 cit., pp. 125-6: dove si presenta un commento allegorico al libretto drammatico *Rospus*, a opera di "certo prof. Groz du Exestopf dell'università di Schwachstad". Egli comincia il suo saggio dichiarando che "*Rospus*, il mago sapiente, rappresenta la decadenza del pensiero filosofico dopo il malaugurato accostamento di esso alle cose sensibili e positive [...]". Un centone di dichiarazioni pseudo-idealiste, insomma. Sulle attitudini parodistiche di Capuana, vedi soprattutto l'*Introduzione* cit. di Ghidetti: in particolare alle pp. 12 e 18-21, dove sono ricordate le falsificazioni di canti popolari siciliani fatte in gioventù dal poeta, e soprattutto la composizione di parodie rapisardiane poi confluite nel volume *Parodie: Giobbe, Lucifero*, Catania, Giannotta, 1884. Ma cfr. anche, qui sotto, la nota 28.

<sup>11</sup> L. Capuana, *Poesia musicale*, I, in *Semiritmi*, ed. 1972 cit., p. 66. D'ora in avanti, si farà sempre riferimento solo a questa edizione, che comunque è stata collazionata con la *princeps*.

<sup>12</sup> *Semiritmi*, p. 91; le due citazioni successive alla p. 55.

<sup>13</sup> Oltre a *A Enotrio* (cit.), cfr. *Ad una barca* (cit.) e *Finis* (pp. 127-8).

<sup>14</sup> Vedi *Saviezza* (p. 77) e *Analisi* (p. 84), nonché due parti di *Poesia musicale* (pp. 66-7).

<sup>15</sup> Cfr. *Sub umbra* (pp. 56-7): dove alle terzine ottiche segue un verso isolato.

<sup>16</sup> Cfr. *Passio Domini nostri* (cit.): su cui vedi, qui sotto, la nota 22.

<sup>17</sup> Ad esempio, F. Spera (*Metrica fra antico e nuovo da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, "Metrica", IV, 1986, p. 157) individua in *A Enotrio* un possibile riferimento al sistema asclepiadeo secondo, "nella versione dei tre endecasillabi più il settenario", mentre sarebbe forse più economico pensare a una falsa saffica; e chi scrive ha in passato creduto (cfr. la p. 224 del saggio qui cit. alla nota 1) di aver individuato fra i *Semiritmi* qualcosa di simile alle strofe asclepiadee, senza tuttavia indicare a quale componimento (o a quali componimenti) si riferisse.

<sup>18</sup> Presentano strofe tetrastiche di questo genere: *Serenata* (cit.), *A Fasma* (pp. 82-3). Sono invece composte di estastiche in versi brevi: *Dormire... sognar forse!...* (pp. 64-5), *Nella notte, per la foresta* (pp. 71-2), *L'Albergo del Cuore* (75-6), *Altitude!* (cit.), *A*

Giannina (pp. 87-8).

<sup>19</sup> *Semiritmi*, p. 81 (*Per le nozze d'uno scienziato*).

<sup>20</sup> Vale a dire: *A Enotrio, Sub umbra, Poesia musicale* (I e II), *La Fontana del Pascià, Intus, Ad una barca, Analisi, Finis*.

<sup>21</sup> È il caso soprattutto di E. Ghidetti, che ha parlato di una non meglio precisata "adozione di metri barbari" e della presenza, altrettanto generica, di "versi doppi (dodecassillabi, alessandrini)" (*Introduzione* cit., p. 24). Tutte misure, beninteso, che la raccolta di Capuana documenta ampiamente: ma in forma affatto casuale e asistemica, fuori da un contesto di simmetrie ometriche.

<sup>22</sup> Cfr. ad esempio l'avvio di *Passio Domini nostri* cit. (fra parentesi la misura del verso): "Cogli occhi e cogli orecchi [7] / state attenti ad ascoltare [8] / questa pietosa istoria [7] / che noi vogliamo rappresentarvi. [10] // Vedrete nostro Signore [8] / preso, legato e condannato; [9] / e i veri giudei furono [7] / i miei e i vostri peccati [8]".

<sup>23</sup> *Semiritmi* cit., p. 53.

<sup>24</sup> G. Franceschini, *Diana a caccia (Imitazione dal danese)*, "Cronaca Rossa", III, 18, 5 maggio 1889, p. 147.

<sup>25</sup> Cfr., qui sopra, la nota 3.

<sup>26</sup> Cfr. U. Tanganelli-V. Luraghi, *Bois*, Pranzetto lirico di Eguardo Parolette, con prefazione di Luigi Sconforto, Milano, Casa Editrice della Cronaca Rossa, 1889. Per capire il titolo dell'opera (che in dialetto milanese significa 'rosticciere', 'pasticciere'), bisogna pensare che un amico dei due autori, Edoardo Paoletti, aveva pubblicato nel 1888 a Milano, presso l'editore Quadrio, il volume *Bios*, con prefazione di L. Conforti junior. E, in effetti, le parodie di *Bois* si muovono in due direzioni: da un lato prendono di mira giovani poeti amici degli autori (per noi, oggi, del tutto sconosciuti), quali Giovanni Vaccari, lo stesso Paoletti e Pasquale De Luca (ad essi sono consacrate la terza, sesta e settima parte dell'opera, rispettivamente intitolate *Vacca-rusticana* [pp. 125-46], *Rost-Bios con augelle* [pp. 181-227], *Pecorino... stracchino... e pasqualino* [pp. 231-61]); e dall'altra satirizzano scrittori notissimi, come appunto Capuana (*Milliritmi*; pp. 39-77), D'Annunzio (*Risaotto al pomodauro*; pp. 81-119), Stecchetti (*Polpettine allo stecchetto*; pp. 149-61), Carducci (*Carducci in salsa*; pp. 165-78) e Panzacchi (*Panza... chiosa concentrata nel vuoto*; pp. 239-74), cui sono dedicate nell'ordine le parti prima, seconda, quarta, quinta e ottava.

<sup>27</sup> Nel complesso, Tanganelli e Luraghi sembrano aver reso bene la natura prosastica del semiritmo capuaniano. In qualche caso, però, la loro contraffazione risulta metricamente più prudente dell'originale; ad esempio, nella seguente breve poesia la parodia della strofetta di ottonari non impedisce che ben 8 versi su 12 (come il lettore vorrà costatare) siano ottonari perfetti: "O bel gatto dal pelo bigio, / morbido, lucido, fine, / che tranquillo mi guardi, / dondolando lieve la coda; // o bel gatto che il tradimento / delle tue unghie uncinatate / nascondi dentro l'astuccio / della zampina pulita; // tu, presso il largo camino, / ove ardono grossi rami / di lecci antichi e di cerri, / ti godi l'allegria fiamma" (U. Tanganelli-V. Luraghi, *Il gatto del convento*, in *Bois* cit., p. 43).

<sup>28</sup> Ad esempio, non se ne trova traccia né nella ricchissima *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)* (Roma, Ciranna, 1969) di G. Raya, né nell'*Introduzione* cit. di Ghidetti. Un equivoco di tipo analogo a quello in cui incorre Franceschini, pur se meno clamoroso negli sviluppi ulteriori, viene invece studiato da E. Giudici, *Maupassant, Zola e altri personaggi del tempo in alcuni documenti inediti di Luigi Capuana*, in *Le statue di sale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965, pp. 15-28, in particolare 25-8: un Pasino Locatelli, bergamasco, polemizzò con Capuana, accusandolo d'aver plagiato dal Getzlier alcuni componimenti dei *Semiritmi*.

<sup>29</sup> *Una lettera di Luigi Capuana a proposito di "Bois"*, "Cronaca Rossa", III, 20, 19 maggio 1889, p. 162; ivi la citazione successiva.

<sup>30</sup> Oltre la risposta a Capuana, comparsa nello stesso numero della "Cronaca Rossa" in cui è pubblicata la lettera cit., tre settimane dopo la rivista pubblica una replica dello scrittore siciliano e una controreplica di Tanganelli e Luraghi. Capuana è costretto a difendersi dagli attacchi dei due, che lo hanno dipinto come un falsificatore poco scrupoloso: ma, in sostanza, può contrapporre loro solo un articolo di G. Cimbali (*La nuova bizzarria del Capuana*, "Gazzetta Letteraria", XII, 14, 7 aprile 1888, pp. 107-8) dove l'intera vicenda era stata pubblicamente svelata; per il resto, non fa che esprimere la propria meraviglia di fronte al tono offeso dei due giovani scrittori. Il che, ovviamente, non impedisce a Tanganelli e Luraghi di insistere nel rimproverare a Capuana il "sistema di tendere lacci alla gente". Il numero della "Cronaca Rossa" che ospita questo scampolo di polemica (III, 23, 9 giugno 1889, p. 186) è anche l'ultimo nella vita della rivista.

<sup>31</sup> U. Tanganelli, *Semiritmi* [rec.], "Cronaca Rossa", II, 17, 2 settembre 1888, pp. 6-8; dove fra l'altro si afferma che "La vera, la grande, la strepitosa novità del Capuana si riduce alla pellegrina idea di avventurare la sua prosa in un assetto tipografico somigliante a quello che, per legge intrinseca di metrica, hanno le strofe poetiche" (p. 6), e che pertanto nei semiritmi "non c'è arte né merito" (p. 8).

<sup>32</sup> Oltre ai documenti esibiti da Ghidetti nell'*Introduzione* cit. (vedi in particolare p. 26: vi si cita una lettera a De Roberto, dove Capuana si vanta d'aver messo insieme la raccolta in soli due giorni), colpiscono un paio di lettere ad Angelo Solerti pubblicate da G. Oliva (in *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979, pp. 353-4). Nella prima, del 10 luglio 1887, Capuana afferma: "Ora mi trovo d'aver insieme un volumetto di componimenti poetici che s'intitola *Semiritmi* perché non sono né verso né prosa, ma qualcosa di mezzo. Sono un tentativo letterario abbastanza curioso da poter interessare i lettori amanti dell'arte anche quand'essa prende forme un po' strane. Lo vuole? Sono dieci componimenti, in tutto cinquecento versi, poco più, poco meno. / Formerebbero un volumettino" (p. 353). Mentre nella seconda, del giorno successivo, leggiamo: "avendo ieri stesso frugato meglio fra le mie carte, ho riunito altri nove componimenti da aggiungere al volumetto i quali <che> gioveranno a renderlo più vario" (p. 354). Le due missive fanno insomma pensare a un volume raccoglietico, improvvisato all'ultimo momento.

<sup>33</sup> Il corpus delle *Armonie Sinfoniche*, studiato e solo parzialmente edito da Glauco Viazzi (cfr. *Le inedite "Armonie Sinfoniche" di Gian Pietro Lucini*, "Lettere italiane", XXII, 4, ottobre-dicembre 1970, pp. 500-48), comprende i seguenti testi, ordinati secondo la loro posizione nel manoscritto: *I Salmi della Elevazione* [prosa 'biblica'] (ivi, pp. 536-8), *Il tessitore e il poeta* [ragione in prosa] (ivi, pp. 538-40), *Il tessitore e il poeta* [due sonetti] (ivi, p. 540), *La Lirica* [due semiritmi] (ivi, p. 541), *La Solitudine* [versi] ("Cronaca d'Arte", II, 8, 14 febbraio 1892, p. 59), *La Critica* [versi] (in *Le inedite "Armonie Sinfoniche"* cit., pp. 541-3), *La Meditazione. La Religione* [versi] (ivi, pp. 543-8), *La danza d'amore* [versi] ("Cronaca d'Arte", II, 6, 31 gennaio 1892, p. 42; poi in *Le Antitesi*, in *Le Antitesi e Le Perversità*, a c. di G. Viazzi, Parma, Guanda, 1970, pp. 109-10), *Il Brindisi* [versi] (con il titolo *La maschera ebra*, nelle *Antitesi* cit., pp. 128-9), *Le Armonie Sinfoniche* [titolo apocrifo: il testo, prosastico, è infatti anepigrafo] ("Il Verrì", n. 33-34, 1970, pp. 21-3). Da notare, in primo luogo, che Viazzi riproduce in "Lettere italiane" solo alcune delle *Armonie Sinfoniche*, inducendo inevitabilmente una certa confusione in chi deve occuparsi dell'argomento; e inoltre che, nella ristampa dell'articolo avvenuta solo due anni dopo entro il volume *Studi e documen-*

ti per il Lucini (Napoli, Guida, 1972, pp. 105-56), assistiamo a un mutamento di titolo quanto meno sconcertante, dal momento che ci troviamo di fronte alla dicitura *La prima stesura delle "Armonie Sinfoniche"*. E infatti nel frattempo Viazzi si era accorto che in uno dei manoscritti delle *Antitesi* figura un fascicolo, recante il titolo *Le Armonie Sinfoniche*, il quale fa parte d'un gruppo di *Antiqua* datate 1892-1898 (cfr. le *Note ai manoscritti*, in *Le Antitesi e Le Perversità* cit., pp. 377-8; e vedi, qui sotto, la nota 39). Ora, nella ristampa dell'articolo (cfr. p. 118, nota) si suggerisce esplicitamente che le *Armonie Sinfoniche* uscite su rivista nel 1970 siano appunto una 'prima stesura', poi ripresa e rielaborata da Lucini al momento di approntare il manoscritto delle *Antitesi*. A parte il fatto che – come meglio vedremo in seguito – il problema non riguarda stesure diverse di un medesimo testo, bensì due raccolte che hanno lo stesso titolo ma contengono testi differenti, il dato veramente sconcertante è che il Viazzi curatore delle *Antitesi* sceglie arbitrariamente di non pubblicare la versione delle *Armonie Sinfoniche* facente integralmente parte del progetto luciniano. Insomma, a dirla tutta, l'editore ha in qualche modo cercato di occultare una parte delle 'secondo' *Armonie*: contro la volontà del loro autore, e a favore di una cronologia che antedata arbitrariamente al 1885-88 un certo numero (anche se imprecisato) dei componimenti editi su "Lettere italiane" nel 1970. Basti pensare che nelle *Note ai manoscritti* (p. 373) Viazzi presenta una delle *Armonie*, *Il Brindisi*, con queste parole: "In copertina di cartella è datato 1897. Simile ad altri frammenti di analogo tema, collocati in altra cartella dell'Archivio Grandi"; e cioè evita accuratamente di dire che la poesia appartiene alle *Armonie Sinfoniche*, di cui implicitamente contesterebbe – e di quanto! – la datazione che il curatore ha suggerito. E agli estremi cronologici 1892-1898 – come abbiamo visto – rinvia tutto il manoscritto delle *Armonie* contenuto nelle *Antitesi*. D'altra parte, l'unico sostegno alla sua proposta cronologica Viazzi lo individua in una generica dichiarazione di Lucini in occasione dell'*Enquête* di "Poesia": "sin dal 1885, una specie di verso libero mi si presentò successivamente nelle ricerche e nell'ondeggiare delle mie inquietudini [...] Quando, infatti, nel 1888 uscivano i *Semiritmi* di Luigi Capuana, a cui ben volentieri accordo la priorità, io aveva già composto, in parte, ciò che in quel tempo chiamava *Armonie Sinfoniche*, ignorando il nome di *Semiritmi* e di *Rythmes pittoresques* (Maria Krysinska)" (*op. cit.*, p. 113 [l'intero intervento luciniano alle pp. 103-30]).

<sup>34</sup> Di cui vedi i vv. 8 e 12 ("di due allucinatilumani ed ispirati", e "avvampa: i sacri veridella scienza porgiamo"), settenari doppi, e il v. 14 ("e la feconda pacelcantiamo noi ultimi aedi"), esametro barbaro 7+9.

<sup>35</sup> Quanto alla misura dei versi, si rinvia alle analisi (rispettivamente della *Solitudine* e della *Critica*) che si leggono, qui sotto, nel cap. 6, primo paragrafo (parte seconda) e secondo paragrafo (parte prima).

<sup>36</sup> G. P. Lucini, [*Le Armonie Sinfoniche*], "Il Verri" cit., p. 21; le citazioni successive rispettivamente alle pp. 22 e 22-3.

<sup>37</sup> Sia nel testo a stampa sia nel manoscritto, si legge *e* senza accento.

<sup>38</sup> Cfr., qui sopra, la nota 33.

<sup>39</sup> Il manoscritto delle *Antitesi* utilizzato da Viazzi per la sua edizione è presente nell'Archivio Lucini della Biblioteca comunale di Como, ed è provvisoriamente contraddistinto dal numero 88 (nella *Nota ai manoscritti* [cit., pp. 357-79], Viazzi stesso lo indica con la sigla AG88). La descrizione fattane dal curatore è esauriente quanto alle parti effettivamente utilizzate per l'edizione (cfr. ivi, p. 358); mentre, come s'è detto qui sopra alla nota 33, vi sono alcune reticenze in merito alla composizione di uno dei fascioletti (il sesto nell'attuale ordine di collocazione), contraddistinto dai titoli *Le Armonie Sinfoniche / Le Meditazioni V° / I Canti e le danze VII° / Le Similitudini / Anti-*

*qua* 1892. 1898. In realtà, *Le Armonie Sinfoniche* corrispondono solo a uno dei quattro gruppi di manoscritti componenti quest'ultimo fascicolo, dove esse occupano il terzo posto nell'attuale ordine di collocazione (il primo posto è occupato da *I Canti e le Danze delle Maschere*, il secondo da *Le Similitudini*, il quarto da *La Maternità*). Ora, appunto sotto il comune titolo *Le Armonie Sinfoniche*, sono riunite 21 cc. manoscritte autografe di cm 11 x 16 circa, racchiuse da una copertina di analogo formato, che presenta due diversi sommari in prima e in terza pagina (solo il primo è descritto da Viazzi: da notare che nel secondo figura anche *La nenia al bimbo* [che sarà citata, qui sotto, nel cap. 6, nota 40]), poi cassata probabilmente all'atto della pubblicazione, nel 1898). I testi ivi compresi sono i seguenti: *Epistola* (in latino), inedita (su c. non numerata, recto e verso); *L'Atto di Fede / Salmo Primo, Salmo Secondo, Salmo terzo*, corrispondenti ai *Salmi della Elevazione* citt. qui sopra alla nota 33 (i testi sono contenuti in 3 cc. numerate, vergate sul recto e sul verso; il terzo dei *Salmi* presenta qualche riga di testo in più rispetto alla stampa curata da Viazzi); *La Meditazione I° – Il Cuore*, inedita (contenuta in tre carte non numerate, recto e verso; reca in calce la data "vij di Aprile LXXXXIJ"); *La Meditazione II° – La Religione*, corrispondente alla *Meditazione* pubblicata da Viazzi (è contenuta in 8 cc. numerate, sul recto e sul verso; data "vi di Dicembre LXXXXIJ"). A questi componimenti va inoltre aggiunto, con ogni evidenza, *La Maternità*, inedito, contenuto – come s'è visto – in un fascicolo a parte (in 6 cc. numerate, recto e verso), ma sempre compreso nei sommari delle *Armonie Sinfoniche* di cui sopra. In attesa di poter studiare più nei particolari questi ed altri manoscritti, mi pare insomma evidente che nessun indizio permette di proporre una data più alta del 1892.

<sup>40</sup> Viazzi edita le *Armonie Sinfoniche* seguendo un manoscritto, che egli definisce "apografo e di mano probabilmente del padre di Lucini" (cfr. l'introduzione all'*Armonia* stampata nel n. del "Verri" cit. [qui sopra, alla nota 33], p. 21), contenuto in una cartelletta dell'Archivio Lucini recante il titolo: *Note per una Grammatica e Sintassi eterodosse per servire ad una Gioventù libera ed entusiasta / Raccolta del 'Pro Symbolo'*. Nel medesimo fascicolo, insieme al manoscritto in questione, troviamo un gruppo di carte, intitolato *Ragion poetica e Programma del 'Verso Libero' / Note / Esempi / Commenti*, fra le quali sono rinvenibili anche articoli di giornale datati fino al 1907. Tutto fa insomma pensare a una raccolta d'appunti, di ritagli e di testimonianze varie, in vista della stesura del volume *Il Verso Libero* cit., cui Lucini lavora a partire circa dal 1905 e che pubblica nel 1908 (vedi, qui sotto, cap. 6, nota 24 e *passim*). Ancora: il manoscritto definito interamente "apografo" da Viazzi rivela almeno tre mani diverse. Intanto, il testo del *Brindisi* denuncia con certezza le grafie di Giuditta Cattaneo, moglie di Lucini, e dello stesso poeta, relativamente alle didascalie. Inoltre, sono riconoscibili altri due tipi di *ductus* (uno più tondeggiante, l'altro più obliquo), peraltro scarsamente individualizzati e piuttosto simili fra loro, che oltre tutto potrebbero essere messi in relazione con la scrittura di Giuditta. E sembra anche di poter escludere, con discreta certezza, che nel manoscritto in esame sia percepibile la mano del padre del poeta: almeno se ci rifacciamo ai pochi documenti dell'Archivio Lucini sicuramente scritti da quest'ultimo (il quale, del resto, non pare aver lasciato traccia di sé in alcun manoscritto firmato dal figlio). Infine, se si guarda alle varianti di una poesia come *La Meditazione* rispetto alla lezione del manoscritto contenuto nelle *Antitesi*, si ha l'impressione che quest'ultima rispecchi una stesura antecedente quella stampata da Viazzi (vedi per esempio il v. 36, che passa dalla forma "così tutto la Natura vivea d'eroi e d'anime divine" a "così Natura tutta viveva d'eroi e d'anime divine"; e l'inversione è indicata nella pagina autografa delle *Antitesi*). Anche da questo punto di vista, insomma, possia-

mo escludere una datazione alta per il manoscritto nella sua totalità; in esso l'unica poesia precedente il 1892 si riduce ad essere *La Lirica*, che reca in calce la data 1888 (tuttavia chiaramente aggiunta in un secondo tempo, a matita blu, per mano dello stesso Lucini).

Alcune delle presenti considerazioni devono molto a Magda Noseda, attuale curatrice dell'Archivio Lucini, che qui desidero calorosamente ringraziare.

<sup>41</sup> Tutti i sonetti contenuti nel *Libro delle Figurazioni ideali* (Milano, Galli, 1894) mancano della separazione tipografica fra le quartine e fra le terzine. I 6 componimenti della corona *I sonetti di Gloriana* (pp. 41-52) aggiungono ai 14 versi l'appendice d'una quartina endecasillabica a rime abbracciate, autonome dalle precedenti; ne deriva lo schema: ABABABAB, CDCDCD, EFFE (nel sesto componimento una lieve irregolarità nella fronte: ABAABABA). Analogo il quadro relativo ai *Sonetti della Chimera* (pp. 55-70), dove però la quartina finale è a rime alterne EFEF. Suscita un certo interesse il secondo sonetto del *Preludio* (pp. 27-8), dove la 'coda' si allunga in una sorta di sestina narrativa, con clausola a rima baciata: ABABABAB, CDCED, FGFGHH.

<sup>42</sup> *La Chimera*, in *I sonetti della Chimera*, ivi, p. 69.

<sup>43</sup> Cfr. G. P. Lucini, *Il Libro delle Immagini terrene*, Milano, Galli, 1898; e si tenga presente che questo volume contiene unicamente sonetti, che però sono privi di quelle 'code' tetrastiche viceversa attestate nel *Libro delle Figurazioni ideali*.

<sup>44</sup> Id., *Prometeo* in *Le Antitesi* cit., p. 9; i versi successivi alle pp. 9-11. La poesia (che è datata 10 aprile 1900) è stata pubblicata per la prima volta sul periodico "La Demolizione", II, 3, 1° febbraio 1910 (cfr. le *Note ai manoscritti* cit., p. 359).

<sup>45</sup> Cfr., nella *Solita Canzone del Melibeo* (Milano, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1910), componimenti quali *Il Calvario* (p. 60: schema ABABA, BABCDC, EDE), *Le Inquietudini d'Egle*, I e IV (pp. 120 e 124: in entrambi i casi lo schema è l'indiviso ABBAA-BABCCDEDE), e *Istoria di Lia, Capitolo Primo* (p. 175: ABBABABACDDCEE). Nelle *Perversità* (in *Le Antitesi e Le Perversità* cit., pp. 326-7), vedi *Una Danzatrice eccezionale*, poema in cui il sonetto, internamente indiviso, funge da vera e propria strofa.

<sup>46</sup> Le 7 raccolte, manoscritte e autografe, presenti nella Biblioteca Ambrosiana (segnatura: Buzzi 33-39), sono affidate a 7 quadernetti di cm 11,8 x 16,3, che rilegano un numero variabile di fascicoli di fogli a righe, di 40 pagine ognuno. Le 100 poesie di ciascun manoscritto sono sempre contraddistinte da numeri romani, cui in rari casi si aggiungono anche dei veri e propri titoli. Le carte sono numerate con cifre arabe sia sul recto sia sul verso (in caso di introduzioni, proemi o simili, si ha una numerazione aggiuntiva in cifre romane), anche quando (come nel caso delle *Romanze in Mi Minore, Fa Minore, Sol minore, La Minore e Si Minore*) le poesie sono vergate solo sul recto. Ogni quadernetto è inoltre introdotto da un vero e proprio frontespizio indicante la data di completamento del manoscritto, ed è concluso da un indice (sempre presente in pagine non numerate). Per maggior chiarezza, si fornisce qui di seguito il dettaglio delle sette raccolte, con relative datazioni, come da frontespizio: *Romanze in Do Minore* ("Compiuto il giorno 25 ottobre 1901"), *Romanze in Re Minore* ("Compiuto il 31 dicembre dell'anno 1902"), *Romanze in Mi Minore* ("Compiuto il 7 dicembre dell'anno 1903"), *Romanze in Fa Minore* ("Compiuto il 6 dicembre dell'anno 1904"), *Romanze in Sol Minore* ("Compiuto il 1° dicembre 1905"), *Romanze in La Minore* ("Compiuto il 9 dicembre dell'anno 1906"), *Romanze in Si minore* (nel frontespizio manca la solita indicazione; l'ultima poesia, p. 209, reca la data del 1° dicembre 1907).

<sup>47</sup> Cfr. P. Buzzi, *Bel canto. Capriccio melodico*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1916. L'opera, non per caso, è divisa in sette parti come le *Romanze*: la prima, *In viaggio per sé stesso* (pp. 3-44), comprende soprattutto poesie provenienti dalle *Romanze*

in *Re Minore* (oltre a qualcuna nuova); la seconda, *Elegie delle stagioni* (pp. 49-71), si riallaccia alle *Romanze in Fa Minore*; la terza, *Intermezzo dei sonetti sottili* (pp. 75-97), alle *Romanze in Mi Minore*; la quarta, *Improvviso di romanze* (pp. 101-17), a quelle in *Sol Minore*; la quinta, *I ciottoli canori* (121-50), a quelle in *La Minore*; la sesta, *La foresta delle vene* (pp. 153-73), a quelle in *Si Minore*; e le conclusive *Odi ai Padri liberali* (pp. 177-219) riprendono componimenti civili presenti nei quaderni del 1902, 1906 e 1907. E dunque mancano poesie provenienti dal primo quaderno, a indicare un evidente rifiuto dell'autore nei loro confronti. Va infine notato che *Bel canto* realizza in forma ridotta il progetto di un volume messo insieme da Buzzi tra il 1907 e il 1908, che doveva avere il titolo *Le conchiglie d'oro*, e che era stato più volte dato per imminente dagli annunci editoriali della rivista "Poesia" (cfr. C. Salaris, *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 363). Il manoscritto di quest'ultima opera, insieme a quello di *Bel canto*, è comunque presente presso la Biblioteca comunale di Milano, nel Fondo Buzzi, con la segnatura Mss. Buzzi 4.1.

<sup>48</sup> Sonetto in quadrisillabi è il LIV della raccolta (pp. 108-9), in quinari il IX (pp. 24-5), in senari il XXXVII (pp. 74-5), in settenari il LXXIV (pp. 149-50) e in ottonari l'VIII (pp. 22-3).

<sup>49</sup> Cfr. ivi, X, pp. 26-7: le due rime sono le banalissime *-are* e *-ire*, che danno luogo a un avvio del tipo: "Sperare / d'amare! / Udire / le ire / de 'l mare // muggire, / a l'aire, / rombare / ansare / vanire [...]".

<sup>50</sup> Cfr. ivi, XXIII, pp. 47-8. Le rime grammaticali (consistenti nella ripetizione dello stesso lessema in forma per lo più diversamente flessa), oltre tutto sdruciole, sono le due centrali di ogni strofa: "O dita provvide, / volgete pagine / pagine pagine / de 'l libro santo! // Per ogni pagina / vòlta, una lacrima / va con le lacrime / de 'l dì passato. // Per ogni pagina / vòlta, una musica / va con le musiche / del primo canto", ecc.

<sup>51</sup> Ivi, LXI, pp. 121-2.

<sup>52</sup> Se ne parlerà dettagliatamente, qui sotto, nel cap. 6, secondo paragrafo, quarta parte.

<sup>53</sup> P. Buzzi, *Romanze in Re Minore* cit., VIII, pp. 17-8; i componimenti successivamente citati si leggono rispettivamente alle pp. 111-2 (XLIII), 202 (LXXIII), 5 (II).

<sup>54</sup> Nei manoscritti successivi al 1902 constatiamo infatti l'esplorazione delle seguenti forme metriche: nel 1903 compaiono solo sonetti in settenari; nel 1904 e nel 1905 tutti i componimenti presentano lo schema madrigalistico ABABCBCAC, dapprima adottato solo con endecasillabi, poi con versi brevi (dal senario al novenario); la silloge del 1906 attraversa moltissimi metri tradizionali, con poche libertà e rare concessioni alla parodia; e infine nel 1907 Buzzi utilizza quasi costantemente l'alessandrino a rima baciata.

<sup>55</sup> Da una lettera a G. Botta del 9 maggio 1906, sappiamo che in quel periodo Buzzi stava lavorando già da tempo al poema in questione (cfr. P. Buzzi, *Futurismo. Scritti - Carteggi - Testimonianze*, a c. di M. Morini e G. Pignatari, Milano, Comune di Milano [I Quaderni di Palazzo Sormani], 1982-3, III, pp. 335-6).

<sup>56</sup> P. Buzzi, *Il poema di Garibaldi*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919, vol. I, p. 9; la citazione successiva alla p. 11 (ottava 6).

<sup>57</sup> E. Cecchi, *Museo degli orrori*, "La Tribuna", XXXVI, 238, 30 ottobre 1919, p. 5.

<sup>58</sup> Cfr. L. Capuana, *Futurismo e futuristi*, "Le Cronache Letterarie", I, 6, 28 maggio 1910, pp. 1-2; poi parzialmente riprodotto in P. Buzzi, *Futurismo* cit., IV, pp. 423-30.

<sup>59</sup> Cfr. in particolare il saggio di G. Pignatari, *Per una chiarificazione della genesi del futurismo in Paolo Buzzi*, premesso a P. Buzzi, *Futurismo* cit., I, pp. XI-LI.

<sup>60</sup> P. Buzzi, *Romanze in Si Minore* cit., XC, p. 189; i versi sono citati anche in G. Pignatari, *op. cit.*, p. XLVIII, ma con qualche errore di trascrizione.

- <sup>61</sup> Id., *Aeroplani. Canti alati*, Milano, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1909, pp. 151-2.
- <sup>62</sup> C. Govoni, *La fiera*, in *Fuochi d'artificio*, Palermo, Ganguzza Lajosa, 1905, pp. 75-6; la citazione successiva – tratta da *Dopo l'acquazzone* –, ivi, p. 97.
- <sup>63</sup> Su questa misura vedi P. V. Mengaldo, *Considerazioni* cit. (cfr., qui sopra, cap. 1, nota 5), pp. 155-8 e *passim*; e inoltre, qui sotto, il cap. 6, secondo paragrafo, terza parte.
- <sup>64</sup> Cfr. C. Govoni, *Armonia in grigio et in silenzio. Poema*, Firenze, Lumachi, 1903; di cui ora esiste una ristampa anastatica, con postfazione di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1989.
- <sup>65</sup> Su 49 componimenti, ben 40 sono in quartine, 3 in terzine, 3 in distici e altrettanti in strofe varie (di questi ultimi vedi la descrizione fatta da Mengaldo, *Considerazioni* cit., p. 159). Tra le poesie in quartine, è curioso notare la prevalenza schiacciante (26 casi) di testi che allineano 4 strofe tetrastiche: quasi a ribadire, insomma, la natura quaternaria delle singole poesie. Qualcosa del genere avviene anche nei componimenti in terzine e in distici: i primi allineano sempre 6 strofette e i secondi sempre 8 (per un totale rispettivamente di 18 e 16 versi a poesia).
- <sup>66</sup> *Canto fermo*, III, in *Armonia* cit., pp. 10-11; la citazione successiva (*Canto fermo*, XXI, *Sommario*) alle pp. 49-50.
- <sup>67</sup> Egli infatti rileva (dopo avere analizzato una poesia quale *L'ora di notte*, in *Fuochi d'artificio* cit., pp. 101-3) "i limiti dello sperimentalismo tecnico di Govoni, quella sorta di impazienza o indifferenza che gli impedisce di portare fin in fondo l'esperimento e di far quadrare i conti" (*Considerazioni* cit., p. 165).
- <sup>68</sup> I tre componimenti dei *Fuochi* appena esaminati si leggono rispettivamente alle pp. 188-9, 146-8 e 25-6.
- <sup>69</sup> Per il dettaglio dei sonetti, cfr. qui sotto il cap. 6, secondo paragrafo, terza parte.
- <sup>70</sup> Cfr. C. Govoni, *Gli aborti. Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima*, Ferrara, Tip. Taddei-Soati, 1907, pp. 48-52.
- <sup>71</sup> Cfr. A. Jacomuzzi, *L'oratio perpetua' delle Laudi*, in *Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1979<sup>2</sup>, pp. 37-55.
- <sup>72</sup> Si pensi ad esempio a un componimento del *Poema paradisiaco* come *Le mani*, in strofe pentastiche ("Le mani de le donne che incontrammo / [...] // Freddo talune, fredde come cose / morte [...] // Ci lasciarono talune [...] // Da altre [...] // Altre [...] // ecc."), oppure alle *Stirpi canore*, in versi liberi ("Le mie parole / sono profonde / come le radici / [...] / altre serene / come [...] / fervide come [...] ecc.).
- <sup>73</sup> C. Govoni, *Alba e Le orchidèe*, in *Poesie elettriche*, Milano, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1911, pp. 155 e 55.
- <sup>74</sup> Cfr. A. Orvieto, *Verso l'Oriente*, Milano, Treves, 1902. È anche grazie a questo volume che si comincia a parlare di verso libero in sedi ufficiali (ad esempio sulla "Nuova Antologia"), e non solo su riviste letterarie minori o d'avanguardia. Vedi gli scritti di Nemi e D. Garoglio che verranno citati, qui sotto, nel cap. 3 alla nota 17.
- <sup>75</sup> Cfr. G. Orsini, *Fra terra ed astri*, Roma-Torino, Roux & Viarengo, 1903; il poemetto *Orpheus* alle pp. 25-87. Basti pensare che un critico tutt'altro che sprovveduto come Arturo Graf (*Anime di poeti: Giovanni Bertacchi, Giulio Orsini*, "Nuova Antologia", CX, 775, 1° aprile 1904, p. 433) definirà "versi liberi" quelli prodotti dall'Orsini-Gnoli: "Io non sono, per inclinazione e per uso, troppo tenero dei versi liberi, i quali, a furia di essere liberi, cessano qualche volta d'essere versi, ma quest'*Orpheus* non lo saprei concepire se non così".
- <sup>76</sup> Cfr. *Verso l'Oriente* cit., pp. 145-6 (*Due stelle*).
- <sup>77</sup> G. Papini, *Opera prima. Venti Poesie in Rima e Venti Ragioni in Prosa*, Firenze, Libreria della Voce, 1917; poi, *ibid.*, Vallecchi, 1921. Si cita da quest'ultima edizione. Il

primo testo riportato è tratto dalla *Sesta poesia*, p. 39.

<sup>78</sup> Scrive fra l'altro Papini: "Inutile schiavitù mi sembra quella di fare i versi tutti d'eguale misura in una stessa composizione fatta di strofe che, per consuetudine, non consentono varietà nel numero delle sillabe di ciascun verso che regolare e stabilita in date posizioni. Ma questi sbalzi – che si staccano dal verso libero perché accadono dentro unità strofiche tradizionali – per essere irregolari non sono già capricciosi: danno più movimento all'insieme, permettono di evitare le zeppe, rispondono alle mutabili necessità delle sensazioni, o pensieri che si vogliono dire, e obbligano la voce leggente a slargamenti di sillabe che, generati da un'istintiva tendenza all'unificazione armonica, danno al verso forza più acuta e singolarità di suono. / Io ho fatto, per intendersi, molte quartine dove domina o il novenario o l'endecasillabo o il verso di 14 sillabe ma ci ho mischiato volta a volta – non arbitrariamente bensì per ragioni tutte artistiche – versi d'altra misura, senza sacrificare quell'unità necessaria di ritmo che nell'ordinate l'asse in versi liberi facilmente si perde" (ivi, pp. 125-6).

<sup>79</sup> Ivi, p. 33 (*Quinta poesia*).

<sup>80</sup> Cfr. *Undicesima, Dodicesima e Quindicesima poesia*, componimenti di regolari endecasillabi inseriti in quartine a rime sempre alterne (cfr. ivi, rispettivamente pp. 69-71, 75-77, 93-6).

<sup>81</sup> AA. VV., *Almanacco purgativo 1914*, Firenze, Tip. di A. Vallecchi, 1913, pp. 19 e 29.

<sup>82</sup> Vedi il *Dizionario moderno* di A. Panzini (Milano, Hoepli, 1950<sup>2</sup>), alla voce 'Ingarrighiani (versi)': "Da Ferdinando Ingarriga, magistrato sotto i Borboni. Pubblicò nel 1834 un libretto di 100 e più definizioni, in versetti anacreontici: serie nell'argomento e nell'intenzione, involontariamente buffe nella forma, specie per arbitrarie storpiature di parole".

<sup>83</sup> Ivi, alla voce 'Maltusiano'. Vedi la definizione, discretamente oscena, degli stessi laccerbiani: "Maltusiano è quella cosa / ch'ogni cosa agguanta e inguanta, / il pungetto bene impianta / ma si ferma sul più bel" (*Almanacco purgativo* cit., p. 55).

<sup>84</sup> Ivi, rispettivamente pp. 8, 21, 31; le strofe successivamente citate alle pp. 24, 10, 55.

<sup>85</sup> A. Viviani, nel suo volume di memorie *Giubbe Rosse* (Firenze, Barbèra, 1964, pp. 87-8), racconta infatti che uno dei tanti attacchi mossi al povero Mazzoni consistette nel musicare, sulle note d'una canzonetta d'epoca, un passo involontariamente comico d'una sua poesia: il risultato venne poi cantato dalla redazione di "Lacerba", di notte, sotto le finestre di casa Mazzoni (il fatto avvenne nel 1913, anno di pubblicazione dell'*Almanacco purgativo*). Ora, il testo preso di mira aveva la seguente, non casuale forma: "Fui con Alcideamante / (Diceva i versi bene, / Ed eravamo a Atene: / Non so più altro, affè!)" e insomma, pur se in settenari, ricorda parecchio il ritmo dei maltusiani (cfr. G. Mazzoni, *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1913<sup>3</sup> [ed. ricorretta e accresciuta], p. 172).

<sup>86</sup> Vedi, nell'*Almanacco purgativo* cit.: *Poesia di Gozzano* (pp. 68-9), e *Poesia di Salvatore* [*sic*] (pp. 89-90).

<sup>87</sup> W. Vaccari (*Vita e tumulti di F. T. Marinetti*, Milano, Omnia, 1959, p. 276) definisce infatti Folgore "uno specialista in questo genere", e gli attribuisce un paio di maltusiani celebri: quello su Ojetti ("Ugoietti è quella cosa / che dei critici fa parte, / non capisce un cazzo d'arte / ma fa il critico lo stess": anche se Vaccari scrive *cornio* in un luogo che il lettore non faticerà a individuare), e quello su Gozzano ("È Gozzano quella cosa / che ama molto il guardinfante: / è un po' sciocco, un po' scoccante / e talvolta un po' poet"). Entrambe le strofe si leggono nell'*Almanacco purgativo* cit., rispettivamente alle pp. 53 e 36.

<sup>88</sup> Su Folgore parodista cfr. M. Pregliasco, *Versi di versi: Pascoli, D'Annunzio, Govoni*,

Palazzeschi e "Il libro delle parodie" di Luciano Folgore, in AA. VV., *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a c. di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, pp. 281-91.

### 3.1 L'intuizione metrica di Cesareo

3.1.1 Sul "Fanfulla della Domenica" del 6 luglio 1890, il poeta e storico letterario Giovanni Alfredo Cesareo presenta al pubblico due suoi "nuovissimi componimenti lirici, denominati *Canti Sinfoniali*, cui premette un'interessante noterella metrica; in essa, tra le altre cose, si legge:

L'autore de' versi che seguono, e di altri che a mano a mano ei verrà pubblicando, ha inteso fare un esperimento di metrica [...]. Ora come ora, nella nostra poesia, il verso ha raramente valore in sé; anzi è quasi sempre un esercizio più o meno laborioso di pazienza, senz'alcuna considerazione delle cose rappresentate nel corso delle sue sillabe [...]. Il verso, oggi dunque, si riduce a un vano artificio, non intendendosi, se il verso è una musica, come la stessa musica possa adattarsi a sentimenti anche opposti<sup>1</sup>.

Manca cioè, alla metrica convenzionalmente accettata, un'intima *motivazione* semantica in grado di sostenere e assecondare il dettato espressivo del testo. La ritmica della tradizione non riesce a concretare "un effetto propriamente rappresentativo ed estetico": non produce significato, insomma, con l'ausilio dei propri strumenti tecnici. Ma ecco come l'autore intende uscire da questa *impasse* di senso:

Dopo queste e altre considerazioni, alcuni artefici di versi sono stati tentati da un'ambizione; se troppo ardita, i buoni intenditori vedranno: quella di secondare, col verso armonioso e, per misura, giacitura, accenti e combinazioni di rime, mutabile, ogni variazione, anche la più fuggitiva, del concetto e del sentimento; lasciando qualche volta da parte quel mezzo logoro dell'antica poesia, ch'è il ricorso prestabilito delle strofi eguali e delle rime eguali ne' tradizionali generi di poesia.

Eliminazione dunque di ogni regolarità strofica e rimica, per giungere a "una sola melopea senza strofi; composta di versi d'ogni misura, a seconda del movimento determinato dalla forma della sensazione, della meditazione, dell'espressione affettiva"; e solo in questo modo sarà interpretata fedelmente "l'armonia interiore, [...] fantastica, del soggetto in ogni sua parte". Del resto, quasi a stornare ogni sospetto d'eccessivo radicalismo, l'autore precisa che i versi dei *Canti Sinfoniali* devono risultare "tutti scrupolosamente prosodici, soltanto combinati in un periodo ritmico, per modo da dare la continua illu-

sione di una melodia vaga e continua che accompagni e rilevi il senso delle cose rappresentate”.

Emergono quindi dal discorso di Cesareo due chiari programmi di lavoro: in primo luogo l'emancipazione della metrica dal vincolo delle simmetrie macrostrutturali, vale a dire strofiche; poi la definizione d'un tessuto polimetrico, in cui però i versi adottati non esulino dal novero delle unità autorizzate, e dove anzi sia inverato un retaggio latamente istituzionale (“noi non facciamo altro in somma che usare d'un diritto parso inoppugnabile agli antichi poeti creatori del sonetto, della terzina, del verso sciolto e della selva o canzone libera”).<sup>2</sup>

E se dalla teoria passiamo ora alle ricadute operative, osserviamo subito che i due *Canti Sinfoniali* – rispettivamente intitolati *La nave* e *Immagine d'un naufragio* – si compongono l'uno di 48, l'altro di 79 versi, disposti in lasse di lunghezza variabilissima (8 + 28 + 2 + 10, nel primo componimento; 43 + 36, nel secondo); e, per ciò che concerne le opzioni mensurali, nella *Nave* sono adottati le seguenti unità:

Bisillabi:	2	Settenari:	16
Quinari:	8	Endecasillabi:	20
Senari:	1	Dodecasillabi:	1

mentre in *Immagine d'un naufragio*:

Bisillabi:	1	Settenari:	18
Trisillabi:	4	Decasillabi:	1
Quinari:	17	Endecasillabi:	36
Senari:	1	Doppi settenari:	1

Due sono i tratti rimici comuni, e strutturalmente rilevanti: l'impiego ossessivo di terminazioni di verso proparossitone, e una vera e propria saturazione delle rime nel corpo delle singole lasse, che infatti molto raramente presentano versi irrelati. Ne risulta fortemente scandita proprio la conclusione dei movimenti pseudo-strofici: o in virtù d'un intreccio su due rime, ovvero per la sola concordanza del terzultimo e ultimo verso<sup>3</sup>.

A uno sguardo d'assieme può colpire la relativa timidezza delle scelte effettivamente operate. Endecasillabi e settenari hanno un rilievo preponderante, mentre le altre misure sono adibite a variazioni locali ed estemporanee, che non turbano l'omogeneità complessiva del dettato. È sin troppo facile ipotizzare una discendenza dal modello della canzone libera (e a Leopardi Cesareo aveva dedicato, poco tempo prima, anche un'attenzione critica, con particolare riguardo alla metrica)<sup>4</sup>, certo modificato dall'impiego di lasse capricciosamente contratte o dilatate secondo l'estro armonizzante del poeta, e soprattutto da una sonorità stipata e roboante.

Cionondimeno, un certo scalpore questo esperimento metrico finisce per

suscitarlo, se è vero che Giuseppe Saverio Gargano, sulle pagine della “Vita Nuova”, recensisce negativamente la prova metrica di Cesareo, giudicandola nel complesso troppo arida. Nei *Canti Sinfoniali*, “gli effetti musicali sono sforzati fino al massimo punto, al di là cioè dei termini del possibile”; cosicché gli esiti qualitativi dell'operazione appaiono fallimentari (“io relegherei fra i vani tentativi di un'arte che non ha ancora trovata la sua via questo dei *Canti Sinfoniali*”). La strategia argomentativa di Gargano è tuttavia per lo meno curiosa: egli oppone ai prodotti di Cesareo, contemporaneamente, sia le composizioni di poeti più regolari come Marradi, Pascoli e D'Annunzio, sia la maggiore efficacia della cosiddetta prosa lirica, dal momento che essa “ha oggi realmente acquistato quel ritmo largo indeterminato che non fa per nulla invidiare questo nuovo tentativo”. A Gargano, del resto, risponde Ugo Fleres, con un'acuta analisi che legittima pienamente i componimenti di Cesareo. Anzi, essi gli appaiono fin troppo moderati, poiché in fondo si limitano a utilizzare l'endecasillabo e i “suoi componenti”<sup>6</sup>. È insomma davvero istruttivo osservare come la medesima materia ritmica susciti reazioni diametralmente opposte, e quello che per un lettore è un esperimento inaudito, per un altro è solo una prudente riforma prosodica. Tutta la storia del verso libero, del resto, è materata di discussioni così impostate.

La polemica fra Gargano e Fleres non sembra tuttavia quasi lasciar traccia di sé nel dibattito coevo e successivo (anche se tra poco vedremo che Gargano continuerà a difendere, con analoghe argomentazioni filodannunziane, la validità della prosa poetica in *contrapposizione* alla libertà del verso); e dei *Canti sinfoniali* si perde di fatto ogni memoria per alcuni decenni<sup>7</sup>. Né, del resto, lo stesso Cesareo si mostrerà in futuro troppo convinto della sua ricerca, che egli riprenderà bensì, ma con prudenza anche maggiore, in un numero assai limitato di componimenti; e con analoga povertà di risultati<sup>8</sup>.

Restano, al di là degli esiti effettivi, alcune ragioni teoriche dell'autore. Appare innanzi tutto modernissima la contestazione delle forme metriche chiuse, convenzionalmente modellate, la cui autonomia rispetto al senso viene percepita come arbitraria e mortificante. Può nascere, sulla base di una pulsione musicale, una metrica *eteronoma*, dettata dal capriccio armonizzante dell'io nei suoi moti più profondi; e ciò apparirà conforme alle quasi coeve indicazioni metriche di Stéphane Mallarmé, secondo il quale nella nuova versificazione “la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie”, e la finalità profonda della metrica è la sua metamorfosi in “complément supérieur” che “philosophiquement rémunère le défaut des langues”<sup>9</sup>. È poi altrettanto moderna, in chiave però unicamente italiana, una seconda intuizione: cioè che un obiettivo di fluidità musicale possa essere pienamente conseguito mediante una libera combinazione di misure le quali, individualmente considerate, appartengono al patrimonio dei versi tradizionali. La loro estraneità a una costruzione strofica iterata, la desultorietà della rima, la possibilità di operare accostamenti bruschi e inediti, contribuiscono a definire un organismo ritmico formalmente lontano dalla libertà ‘totale’, dalla soggettivi-

vità incontrollata, che tuttavia rappresenta, di fatto, una forma prudente di verso libero, un'opportunità appetibile offerta ai poeti italiani. Tanto più che in questo settore (e Cesareo ce lo mostra anche operativamente) esiste il significativo antecedente della "selva" leopardiana, della canzone a strofe libere, in cui endecasillabi e settenari si alternano senza alcun rigido vincolo.

Il tentativo teorico e pratico di Cesareo resta dunque isolato nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Il percorso del verso libero breve, iniziato con tanta chiarezza d'intenti, si inalvea per alcuni anni; e ritornerà alla luce, in modo però del tutto indipendente dal suo originario fautore, agli inizi del secolo successivo, quando gli orizzonti di poetica saranno completamente mutati: e la questione del verso libero verrà clamorosamente riproposta dall'incipite metro delle *Laudi* dannunziane.

### 3.2 Tra le "Laudi" e "La figlia di Iorio". Le metamorfosi di un verso

3.2.1 Assumere a simbolico capostipite del verso libero 'istituzionale' proprio un autore minore, e anzi minimo, come Cesareo costituisce indubbiamente poco meno d'una provocazione. La ricerca *polimetrica*, accompagnata da un frequente rifiuto dell'isomorfismo strofico, ha infatti in Italia una tradizione ben consolidata e antica, che risale addirittura alla scuola siciliana. Quella che Benoît de Cornulier chiama "mise en relation d'égalité"<sup>10</sup> viene spesso infranta nella metrica italiana, e in un numero non indifferente di generi: il discorso, la caccia, la frottola, il madrigale cinquecentesco, il ditirambo, la selva, la già ricordata canzone libera. Forme in cui è rigettata la simmetria delle strofe, e dove versi di misura talvolta molto differente e di varietà anche piuttosto ampia possono liberamente alternarsi senza il simmetrico vincolo di schemi rimici prefissati (con diversità da genere a genere che, certo, non dovrebbero essere sottaciute: e che si dispiegheranno, ad esempio, dalla più accentuata eterometria del ditirambo barocco alla relativa, e storicamente legittimata, uniformità della coppia endecasillabo + settenario, realizzata in madrigali, selve e canzoni a strofe libere).

È un discorso, questo – riguardante la relativa metastoricità del principio costruttivo agente nel verso libero –, che del resto abbiamo già affrontato nel cap. 1: ma che deve essere nettamente distinto da certe generalizzazioni e semplificazioni primonovecentesche<sup>11</sup>, secondo le quali nella tradizione lirica nazionale il verso libero non solo è in qualche modo sempre esistito ma addirittura avrebbe svolto un ruolo centralissimo anche negli autori maggiori, dal momento che la metrica italiana (insieme peraltro a quella latina) è *ab aeterno* caratterizzata da una sostanziale *assenza* di regole prosodiche troppo vincolanti. Né è il caso di discutere analiticamente affermazioni condizionate da un nazionalismo tanto *naïf*, e prive di ogni plausibilità tecnica. È il caso piuttosto di osservare che esse comportano una pericolosa sottovalutazione dei contributi francesi e americani alla definizione delle poetiche (nonché delle prati-

che) versoliberiste; e inoltre che finiscono per rovesciare specularmente – lasciandone però intatto il dogmatismo – proprio l'ideologia futurista: quasi che solo dall'*accettazione* fideistica di una *tradizione* possa nascere il nuovo.

I problemi, ovviamente, sono altri. Un primo dato può forse stupire, ma è abbondantemente documentato e perciò inequivocabile: in Italia si comincia a discutere di verso libero in senso pieno (e non più quindi di semiritmi, di armonie sinfoniche, di canti sinfoniali, e simili) facendo quasi sempre riferimento solo all'opera dannunziana; e anzi il dibattito sull'argomento si intensificherà proprio quando usciranno le *Laudi* in volume. E ciò di fatto significa che *Maia*, *Elettra* e *Alcyone* vengono lette come opere versoliberiste, o comunque come testi in cui le forme tradizionali sono profondamente rinnovate in una direzione antistituzionale: e quindi che D'Annunzio può fregiarsi, agli occhi del pubblico italiano, della palma dell'innovatore e del precursore assoluto, artefice del metro che riforma radicalmente la prosodia traddita. Sono quasi del tutto ignorate – ed è sconcertante rilevarlo – quelle esperienze di liberazione metrica che ormai, nel 1903-1904, stanno maturando da circa un decennio, e che in parte hanno già trovato un proprio assetto.

Tanto più che i fiancheggiatori dannunziani attribuiscono all'Immaginifico virtù di innovazione addirittura *prima* che le innovazioni stesse abbiano avuto luogo. È quanto fa un finissimo lettore come Gargano, che sulle pagine del "Marzocco" discute sin dal 1897 della liberazione metrica; e in modo nient'affatto casuale, passando "in esame tutti quei giovani, gli amici nostri", che hanno deciso di "anteporre al 'picciotto verso' gli ampi e sonori giri della prosa, ed in quella cercar di trasfondere tutte le divine armonie della poesia"<sup>12</sup>, schiera in prima linea proprio il D'Annunzio delle *Vergini delle rocce* di cui esamina i ritmi e l'implicita versificazione<sup>13</sup>. L'autore, all'altezza del 1897, sembra molto lontano dalla poesia, e infatti – secondo Gargano – "non ha, dopo i suoi mirabili libri di prosa, più sentito alcun bisogno di fermare nel verso il suo pensiero". Ma tant'è: in una rassegna consacrata alla liberazione metrica D'Annunzio svolge ugualmente, con la sua opera *prosastica*, un ruolo di primo piano. L'appuntamento critico successivo sarà costituito, come è ovvio, dalle prime *Laudi*, quelle pubblicate il 16 novembre 1899 sulla "Nuova Antologia"<sup>14</sup>. "In questi versi, di fattura così larga e così semplici, – commenta prontamente Angelo Conti a due settimane dalla loro uscita – è contenuto il programma delle *Laudi*, il loro riassunto sinfonico"<sup>15</sup>. E al riconoscimento di Conti faranno seguito – tra le altre – le brevi note di Angiolo Orvieto relative all'*Ode per la morte di un distruttore*, di cui sono elogiate la "nobiltà di linguaggio", la "felice e classica novità di ritmi e di strofe", la "continua e affannosa ricerca di nuove bellezze, d'inusate e recondite armonie"<sup>16</sup>. Ma spicco particolare, e anzi importanza decisiva, avrà uno scritto di Diego Garoglio, uscito in volume agli inizi del 1903, prima quindi della pubblicazione di *Maia*. Ora, recensendo *Verso l'Oriente* di Angiolo Orvieto, Garoglio fa mostra di considerare D'Annunzio il vero precursore della metrica libera in Italia, proprio grazie alle *Laudi* comparse su rivista, che vengono addirittura equipara-



te alle prove dei versoliberisti francesi:

Ma qual'è stata la genesi della nuova libertà prosodica in Angiolo Orvieto? A egli obbedito ad una evoluzione storicamente determinata, o puramente interiore? Più chiaramente: à egli risentito l'immediato influsso dei *vers-libristes* francesi (i più simbolisti) capitanati da Gustave Kahn, o non forse quello di Gabriele D'Annunzio, di cui salutò con particolare simpatia le prime *Laudi* sul *Marzocco*?<sup>17</sup>

È a questo punto inevitabile che la lettura della *Laus Vitae* finalmente completa ecciti i recensori, e scateni le interpretazioni più divaricate, le letture più bizzarre, su un piano anche e soprattutto metrico; e comunque – in modo palese o sotterraneo – quasi tutti gli interventi devono fare i conti con la 'libertà' prosodica esemplificata dal poema<sup>18</sup>. Esplicitamente versoliberista la versione dei fatti offerta da Ricciotto Canudo al pubblico francese: un D'Annunzio, vale a dire, "Maître absolu de la langue", che è in grado di creare "des rythmes d'une harmonie parfaite"<sup>19</sup>. "On sait – aggiunge Canudo – l'influence que le mouvement verslibriste français a exercée sur son esprit". E dà così per scontato un fatto (l'essere cioè D'Annunzio un liberatore autentico) che, come vedremo, completamente scontato non sarà mai, e su cui anzi si svolgerà tutto il dibattito. Ma, per quanto riguarda il pubblico francese, è chiaro che una robusta patente *verslibriste* è il miglior viatico per una pronta e ampia diffusione della poesia dannunziana.

Al limite del capolavoro diplomatico è un articolo di Gargano a proposito della "*Laus Vitae*" e i critici:<sup>20</sup> dove viene innanzi tutto difesa la totale liceità della libertà metrica, che era stata addirittura perorata – ci ricorda il critico – dal moderatissimo Fogazzaro<sup>21</sup>. "Del resto – aggiunge – non v'è alcuna libertà metrica nel verso della *Laus Vitae*. Fondamentalmente esso è il novenario, ma vi si incontrano anche versi più brevi"<sup>22</sup>. Ed è inoltre esibita un'analisi tecnica della metrica dannunziana, in cui – con un procedimento che avrà fino ad oggi una fortuna pressoché ininterrotta – si mostrano le possibili letture alternative dei versi, qualora se ne fruisca a prescindere dall'*enjambement* e si assecondi la continuità del giro sintattico<sup>23</sup>. A prevalere è una ritmicità continuamente variata che valorizza appieno le cadenze 'interiori' del dettato: "Il poeta non ha rifuggito insomma da tutto ciò che sembra irregolarità nella metrica classica o nella metrica popolare. Il ritmo quindi di un'intera strofa è sempre variabile [...]: e la varietà non è soltanto esteriore".

Anche se, a ben vedere, queste irregolarità non sono analogamente percepite da tutti i critici, ché anzi taluni proprio nella *Laus* individuano i germi di un nuovo paradigma metrico, alternativo a quello tradizionale italiano dominato dall'endecasillabo. È il caso di Emilio Bodrero che prende spunto dal recente poema dannunziano per prospettare una sorta di rinnovamento epocale della ritmica patria, in cui al "sistema endecasillabo" si sostituisca il più moderno e attuale "sistema novenario"<sup>24</sup>. Curiosamente, né Bodrero né Bontempelli che con lui discute e polemizza sono sfiorati dal dubbio che quella della

*Laus* sia una versificazione polimetrica e in qualche modo libera; e anzi il secondo studioso si limita di fatto ad obiettare la maggior "disorganicità" ovvero "minor compattezza" del novenario rispetto all'endecasillabo<sup>25</sup>.

Insomma, in D'Annunzio gli opposti si incontrano: e chi lo vuole liberissimo lo elogia non meno di chi lo considera regolare (e addirittura fautore di una nuova regolarità), chi cerca di ricondurlo a una tradizione europea gli si affida non meno cordialmente di chi ne percepisce le radici popolari italiane. E neanche chi vuole frontalmente combatterlo – questo è il caso di Gian Pietro Lucini – ottiene poi risultati tanto diversi. Gli scritti di Lucini intorno alle *Laudi*, comparsi sul quotidiano repubblicano "L'Italia del Popolo"<sup>26</sup>, attaccano sì D'Annunzio con una violenza verbale sempre crescente, che sfiora i toni dell'insulto, ma non sono quasi mai adeguatamente argomentati; anche e soprattutto – si deve riconoscere – sul piano metrico. In primo luogo perché il verso della *Laus* è descritto con parole che vogliono sembrare tecniche, ma che tali non sono e anzi spiegano ben poco della novità metrica dannunziana<sup>27</sup>. Lucini rimprovera a D'Annunzio un eccesso di moderazione nella pratica del verso libero e contemporaneamente l'uso protratto dell'*enjambement*:

Ma a convenzione antica, opporre convenzione sua e recente è pleonismo; e quando si abbia l'audacia di una riforma prosodica, cioè di una *lunga e logica parola poetica*, si deve essere indifferenti della [sic] sua misura, né devesi spezzarne il significato né dividerla in più tronchi d'espressione, se eccede d'in sulla pagina.

Il verso libero deve suonare, imitando, la cosa, il pensiero, l'azione che rende; deve essere continuativo sino al completo sviluppo della frase, sia di una sillaba, o di cento<sup>28</sup>.

Inoltre, e al di là dei rilievi tecnici, un discorso siffatto copre a fatica la seconda parte – meno disinteressata – del discorso luciniano: vale a dire il risentimento di chi ha precorso, insieme ad altri, la pratica del verso libero in Italia, e che ora si vede defraudato di questa primazia; tanto più che D'Annunzio adotta una tecnica lontanissima da quella di Lucini, più moderata in quanto a scelte versali, ma certo assai più spregiudicata per ciò che concerne le spezzature. E il polemista apparirà ai nostri occhi quasi patetico quando protesterà "che altri, meno fortunati, in patria, già osarono un loro numero personalissimo, creduto pazzia od originalità di cattivo gusto". Non potendo che prendere atto della 'frode' dannunziana, Lucini le contrappone la propria poetica, assurta a metro di giudizio universale per ogni verso libero che voglia aver valore d'arte. Con la conseguenza, clamorosa, di disprezzare anche gli aspetti più oggettivamente originali della poesia e della metrica dannunziana, quali ad esempio le *strofi lunghe* alcionie, che vengono ridotte al rango di "innocenti puerilità di ripetizioni, ritornelli di eufemie per ingannare e per stordire; madrigaletti secenteschi [...]; bazzeccole [...]" le quali, se scoppiassero contro una pietra, nel loro volare che è una caduta, saprebbero che sia realtà"<sup>29</sup>.

Ma almeno a Lucini va riconosciuto il coraggio di una reazione, di una pro-

testa seppur minoritaria e mal pianificata. Altrettanto non potremmo invece dire per Filippo Tommaso Marinetti e in generale per la rivista "Poesia", a cui pur si deve la benemerita iniziativa dell'*Enquête internationale sur le Vers libre*. E infatti il periodico nel suo primo anno di vita (vale a dire il 1905: quando la direzione è condivisa da Sem Benelli e Vitaliano Ponti) appare clamorosamente sottomesso ai modelli di Carducci, Pascoli e D'Annunzio, blanditi e ossequiati con toni e in forme talvolta stucchevoli<sup>30</sup>. Al punto che, nell'ottobre 1905, la stessa formulazione delle domande rivolte agli intellettuali italiani in occasione appunto dell'inchiesta sul verso libero sembra alludere alla 'riforma' dannunziana, ai metri compromissori delle *Laudi*:

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

2° Quali sono le vostre idee pro e contro il così detto 'verso libero' in Italia, derivato dal 'vers libre' francese che Gustave Kahn ha creato in Francia?<sup>31</sup>

Laddove la domanda indirizzata ai letterati stranieri (soprattutto, come è inevitabile, francesi) è molto più sintetica, e sottintende una già avvenuta istituzionalizzazione del fenomeno: "Que pensez-vous du 'vers libre'?" Del resto, fra le risposte degli italiani non sono rare le testimonianze che mostrano d'aver colto l'opinione sottesa all'appello. Arturo Colautti, ad esempio, affermerà che "I notevoli saggi della nuova libertà prosodica, offertici dalla signorile ampiezza di Gabriele D'Annunzio in molte sue odi, non mi hanno affatto convinto"<sup>32</sup>; e Giovanni Borelli: "[...] attenderò, con pazienza inesauribile, questo verso, del quale in Italia, Gabriele D'Annunzio sembra l'annunziatore". Non stupisce quindi di leggere le parole di Capuana, che nella stessa sede aveva rivendicato a sé la primogenitura del verso libero: "[...] la mia opinione è che esso [il v. l.], adoprato con abilità, può contribuire a dar sveltezza e libertà alla forma poetica. Il D'Annunzio ne ha pubblicato splendidi esempi".

Né si può affermare che il dannunzianesimo implicito nell'inchiesta di "Poesia" sia veramente in contrasto con la linea complessiva della rivista: la quale anzi, nel suo primo anno di pubblicazione, offre uno spazio tutto sommato limitato ai versoliberisti nostrani<sup>33</sup> (mentre invece più ampia è la presenza dei francesi, capeggiati da Gustave Kahn), e lo stesso Marinetti presenta ai lettori molte poesie discretamente passatiste, intessute come sono di regolari alessandrini<sup>34</sup>. Del resto, proprio su "Poesia", nel fascicolo in cui vengono pubblicate le prime risposte all'inchiesta, possiamo leggere versi come i successivi, a opera di Gino Damerini:

Siam soli con i pini  
novelli  
piantati nel maggio odoroso,  
piccoli ed esili

così che ancora non geme  
dalle pine verdi,  
dalle fibre dei tronchi  
la viscida resina.  
Soli con i lauri  
immoti sul limite  
dei viali sacrali all'oblio<sup>35</sup>.

Goffa e spudoratissima imitazione, come ognuno vede, della *Pioggia nel pino*, di cui sono ossequiosamente ricalcati *tutti* i tratti tematici e stilistici, e quello metrico in primo luogo.

3.2.2 D'Annunzio, da parte sua, si era premurato di tranquillizzare per tempo i possibili detrattori, inevitabilmente turbati da tanto arbitrio ritmico: e infatti aveva sostenuto la propria opera con alcune dichiarazioni d'intenti. Nel dicembre 1902, aveva rilasciato al quotidiano "La Tribuna" di Roma un'intervista (che noi diremmo promozionale) intorno al futuro volume di poesie, in cui tra l'altro si affermava:

Il poema *Laus Vitae*, è in verso logaedico, il grande verso tragico che non fu mai egualmente classificato o scandito dagli antichi autori di metriche; ma che nella sua apparente somiglianza ai periodi prosastici, è regolato da misure rigide e precise. Esso è una vasta e solenne rievocazione del mondo ellenico eorse nella mente del poeta fin da quando egli compì un suo viaggio in Grecia. [...]

Negli ultimi periodi strofici (ciascun periodo è di 21 versi) il poeta ricongiunge quelle sue larghe visioni classiche con i suoi pensieri personali e moderni di speranza, di dominio e di gloria<sup>36</sup>.

Si prospetta dunque una compiuta omologia tra greicità tematica e greicità metrica, e proprio attraverso l'impiego di una terminologia peregrina e preziosa ("verso logaedico [...] mai egualmente classificato o scandito dagli antichi autori di metriche"), che evoca di per sé un'aura di prestigio e insieme di mistero. Analogamente, anche se in modo più chiaro, D'Annunzio si era espresso con lo scrittore russo Michail Ivanov, a cui aveva dichiarato, a proposito dell'*Ode per un distruttore* (il cui metro, si tenga presente, è praticamente identico a quello della *Laus*):

È il mio metro personale, [...] che non assomiglia affatto a nessuno di quelli in cui han scritto e scrivono i nostri poeti. Penso che anche i poeti moderni abbiano diritto ad essere originali, non meno dei loro confratelli dell'antichità classica. E i greci badavano tanto poco a questo, che quasi ciascuno di loro ha lasciato dietro di sé - Pindaro e gli altri - i modelli del loro ritmo, che sono giunti a noi con i loro nomi. Le forme e il metro dei miei versi, per quanto strani possano apparire al primo sguardo, in realtà sono tuttavia esatti, matematicamente esatti, del che vi convincerete facendo il conto delle sillabe e della disposizione dei versi<sup>37</sup>.

L'antichità classica come legittimazione della libertà metrica, insomma: lungi dall'apparire contraddittorie, l'esigenza di rinnovamento e l'aspirazione a un moderno classicismo sono anzi perfettamente integrate. Queste intenzioni, almeno per il momento, restano però sconosciute al pubblico italiano (Ivanov scrive difatti in russo per un giornale russo). Troveranno viceversa una divulgazione più ampia quattro anni dopo, sulle pagine della "Lettura" (cioè a dire il mensile letterario del "Corriere della Sera", e se ne può immaginare l'ampia diffusione), proprio mentre la rivista "Poesia" propone ai suoi lettori il dibattito intorno al verso libero. Non per caso, allora, l'intervento dannunziano assumerà un tono attualizzante, strizzerà l'occhio al modernismo, facendo qualche concessione alla propaganda marinettiana. L'autore affermerà infatti che la produzione poetica d'oggi "soffre della sua angustia metrica e cerca ansiosamente di rompere i vincoli secolari", giacché "le usate forme son povere di ritmo e irrigidite"<sup>38</sup>. Ma la soluzione proposta è di fatto quella che già conosciamo, vale a dire il richiamo alla "strofe logaedica di Pindaro", allo "stasimon eschilèo" attraverso la cui imitazione si potrebbe realizzare anche in italiano una "misteriosa compenetrazione di ritmi fluidi" entro "una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'aria".

Si tratta di approssimazioni teoriche (destinate, come è noto, a trovare una formulazione definitiva nel *Libro segreto*)<sup>39</sup> con cui l'autore cerca dunque di adeguarsi alla realtà coeva, e che influenzeranno non poco la ricezione della sua opera in versi. Basti pensare che all'amo gettato dal poeta abbotcherà il più strenuo degli antidannunziani, vale a dire Enrico Thovez. Il quale, nel *Pastore, il Gregge e la Zampogna*, non potrà che prendere atto della avvenuta riforma metrica, e finirà anzi per ritenerla legittima se non proprio per lodarla, dal momento che essa corrisponde di fatto alle teorie ritmiche, analogamente grecizzanti, esposte nel suo volume. Un consenso a denti stretti, insomma, ma egualmente sintomatico<sup>40</sup>. Al bistrattato autore del *Poema dell'adolescenza* resta solo la soddisfazione di poter astiosamente deprecare l'atteggiamento conformista dei critici letterari, divenuti, davanti alla metrica delle *Laudi*, "così larghi di idee [...]! così progressivi, audaci, infiammati da un ardore di rinnovamento!"<sup>41</sup>. Thovez, d'altronde, non sa opporre alle scelte dannunziane alcuna obiezione di sostanza, limitandosi ad eccepire la goffaggine presunta di taluni *enjambements*, ovvero – ma è veramente un'osservazione risibile – il fatto che l'autore si sia deciso a poetare in modo libero solo all'età di quarant'anni<sup>42</sup>. L'equivoco di fondo non viene quindi denunciato neppure dal polemista in quegli anni più abile e spregiudicato, da colui che aveva battuto in breccia (sono parole sue) il "dogma dell'imitazione", l'"eclettismo arcaico dei metri", "la tradizione classica e la cultura letteraria" che "avevano bellamente inaridito cinque secoli di poesia umana", e che – si può aggiungere – nelle *Laudi* continuavano a imperversare.

Meno sconcertante risulta dunque, in questa prospettiva, il modo così poco corretto con cui D'Annunzio risponde all'*Enquête* di "Poesia": "La que-

stione del verso libero è molto grave e molto complessa. / È troppo difficile cosa trattarla in venti righe. Mi proverò. [...] Ma bisogna che abbiate un poco di pazienza"<sup>43</sup>: vale a dire con un totale silenzio rispetto all'oggetto della discussione. Nel polverone della polemica non c'è spazio per una presa di posizione pubblica *frontale*, esplicita; anche se poi oggi sappiamo che D'Annunzio, dialogando con sé stesso, si confessava versoliberista, e anzi (chi ne avrebbe dubitato?) l'ottimo fra i *verslibristes*<sup>44</sup>. È meglio – nella prospettiva dell'autore – lasciare che gli altri si affannino ad argomentare la natura e l'eventuale liceità del verso libero, e continuo a prendere spunto (come puntualmente avviene, e avverrà in futuro)<sup>45</sup> proprio dalle *Laudi*.

Insomma, D'Annunzio capitalizza due preziosissimi risultati: lascia credere ai versoliberisti più o meno osservanti che il suo è un autentico atto di rottura con la tradizione, e contemporaneamente – intervenendo nelle sedi più ufficiali, e insieme popolari, della "Tribuna" o della "Lettura" – tranquillizza i critici gazzettieri e i lettori piccolo-borghesi circa la piena legittimità, lamente 'carducciana', della riforma metrica. Tutti contenti insomma, e tutti, in qualche modo, dannunziani: egemonia è fatta.

3.2.3 Il fatto che i metri meno tradizionali delle *Laudi* siano stati per molti anni letti come versi liberi induce perciò a una ricognizione il più possibile *unitaria* della versificazione libera dannunziana, almeno per ciò che concerne il settore del verso breve. Una volta individuate la risposta del pubblico e le coordinate di poetica che sottendono la produzione laudistica negli anni tra il 1899 e il 1904, è forse il caso di ricercare quali sono i fattori costruttivi *invarianti* che presiedono alle prove in questione, indipendentemente dal fatto che l'autore abbia siglato con nomi anche molto eterogeni (si pensi per esempio al *monstrum* ditirambo)<sup>46</sup> i suoi manufatti metrici.

È forse piuttosto noto che i rapporti di uguaglianza metrica sono per la prima volta scardinati dal poeta nella pratica del verso lungo, dal momento che nell'*Annunzio* (datato 11 giugno 1899, e utilizzato come proemio delle *Laudi*) riconosciamo l'impiego di misure spesso superiori all'endecasillabo e del tutto estranee agli esametri e ai pentametri della recente tradizione barbara<sup>47</sup>. Eppure, a pochissimi giorni di distanza dall'*Annunzio*, il 17 giugno, D'Annunzio porta a compimento una poesia che forse apre un primo spiraglio alla comprensione della sua metrica breve. Sulla *Sera fiesolana* le osservazioni di Gavazzoni sono sicuramente definitive per quanto riguarda l'articolazione delle rime e delle assonanze; mentre i rilievi relativi alla polimetria andrebbero ridiscussi. E in particolare deve essere rivista l'affermazione secondo la quale nella *Sera* D'Annunzio "ha [...] mirato a riprodurre l'apparente discontinuità delle sequenze francescane del *Canticum*, oltre che tramite l'asimmetrica distribuzione di versi di vario tipo, e la disseminazione di rime baciata, anche grazie all'inserimento di versi ipermetri in funzione di quasi-versi"<sup>48</sup>. Intanto, non sembra plausibile che la 'prosa' del *Cantico* francescano possa essere *metricamente* imitata mediante l'impiego di qualche verso che di poco

ecceda la misura dell'endecasillabo; e infatti la sua 'irregolarità' è sillabicamente assai più ampia e varia di quanto non avvenga nella *Sera* dannunziana (credo che il fatto non debba essere puntualmente illustrato).

E poi – cosa più importante – proprio la trama di ipermetrie e ipometrie permette di cogliere in filigrana una irregolarità meno accentuata, ovvero una semi-regolarità inizialmente quasi invisibile. Su 51 versi totali 10 sono ipermetri di una, due o anche tre sillabe rispetto all'endecasillabo, vale a dire i vv. 4, 9, 16, 21, 23, 33, 38, 41, 47, 50; mentre in un caso, v. 22, troviamo un decasillabo, interpretabile come un endecasillabo ipometro, ma (lo vedremo tra poco) di fatto riducibile a un novenario. Fra gli ipermetri si può inoltre osservare:

che i vv. 4, 9, e 50 sono doppi settenari: "silenzioso e ancor | s'attarda a l'opra lenta"<sup>49</sup> (con dieresi *silenzioso* e primo emistichio tronco); "cerule e par che innanzi | a sé distenda un velo" (con un normale iato davanti a cesura)<sup>50</sup>; "o Sera, e per l'attesa | che in te fa palpitare";

che i vv. 16 e 21 sono doppi settenari con il secondo emistichio calante o crescente d'una sillaba: "o Sera, e pe' tuoi grandi | umidi occhi ove si tace" (crescente); "commiato lacrimoso | de la primavera" (calante);

che i vv. 23, 38, 41, 47, sono endecasillabi con anacrusi monosillabica: "e su i pini dai novelli rosei diti"; "parlano nel mistero sacro dei monti"; "s'incurvino come labbra che un divieto" (leggibile, se si vuole, anche come un doppio settenario, e cioè un settenario doppio con i due emistichi calanti: "s'incurvino come | labbra che un divieto"); "che ogni sera l'anima le possa amare".

Resta fuori solo il v. 33, che tuttavia andrebbe forse considerato un doppio settenario in cui il primo emistichio è ipometro e il secondo ipermetro: "o Sera, e pel cinto | che ti cinge come il salce".

Cosicché possiamo identificare una polimetria assai più circoscritta, che infatti si avvale di soli cinque tipi versali, in diverso modo suscettibili di variazioni sillabiche: quinario, settenario, novenario, endecasillabo, doppio settenario. E possiamo insieme azzardare una descrizione metrica più simmetrizzante, se esaminiamo le posizioni di ogni verso nelle stanze e nelle antifone: – i primi tre versi di ogni strofa sono endecasillabi (eccezione, in terza posizione, il v. 20, settenario);

– il quarto verso è settenario doppio (fa eccezione il v. 38 che è un endecasillabo ipermetro; il v. 21 è ipometro);

– il quinto è novenario (il v. 22, di dieci sillabe, è un ipermetro);

– il sesto è endecasillabo (eccezione il v. 6, novenario; il v. 23 è ipermetro);

– il settimo è endecasillabo (eccezione il v. 7, settenario; il v. 41 è ipermetro);

– l'ottavo è endecasillabo;

– il nono è quinario (ma il v. 9 è un doppio settenario);

– il decimo è rispettivamente novenario, endecasillabo e settenario;

– l'undicesimo è endecasillabo (ma il v. 28 è quinario);

– il dodicesimo è endecasillabo (ma il v. 46 è novenario);

– il tredicesimo è endecasillabo (il v. 47 è ipermetro);

– il quattordicesimo è quinario;

– i tre versi del *refrain* si compongono regolarmente di un endecasillabo, un doppio settenario, e un quinario; due doppi settenari (vv. 16 e 33) contengono ipometrie o ipermetrie.

Insomma, se un solo verso, il decimo di ogni strofa, presenta soluzioni sempre differenti, altre sei posizioni strofiche (la prima, la seconda, la quinta, l'ottava, la tredicesima e la quattordicesima) appaiono invece omometriche, e le restanti sette sedi (terza, quarta, sesta, settima, nona, undicesima, dodicesima) presentano un'irregolarità ciascuna; mentre nel ritornello la possibilità di leggere in seconda posizione un doppio settenario ci libera dall'imbarazzante presenza di un endecasillabo di dodici sillabe, con 'protesi' trisillabica. Tanto più che qualcosa di simile è dato ravvisare nelle prime tre *Città del silenzio*, *Ferrara*, *Pisa*, *Ravenna* (apparso, come la *Sera*, nello *specimen* delle *Laudi* del 16 novembre 1899, e poi confluite in *Elettra*), che sono contraddistinte da analoghe opzioni versali: quinari, settenari, novenari, endecasillabi, doppi settenari, i quali possono andare incontro a fenomeni di anisosillabismo<sup>51</sup>.

Siamo insomma di fronte a quelle che Contini, con una definizione relativa appunto alla metrica dannunziana, avrebbe chiamato "tendenze attuate per intermittenza nella struttura fina"<sup>52</sup>: vale a dire modulazioni ritmiche discontinue, non del tutto rifinite, seppur nitidamente impostate (del resto, analoghi tratti di discontinuità, anche se con una più accentuata simmetria, Gavazzeni ha individuato nell'articolazione rimico-assonantica)<sup>53</sup>. Ma ciò che più conta, ai fini del presente discorso, è che con *La sera fiesolana* D'Annunzio si avvicina a una metrica di tipo anisosillabico, in cui la polimetria superficiale di fatto nasconde una profonda corrispondenza tra i versi, spesso interpretabili come varianti di pochi *patterns* ritmico-sillabici.

Ed è questa la situazione che si verifica tipicamente nella *Laus Vitae*. Sulla storia di questa raccolta bisogna tuttavia fare qualche osservazione preliminare che perfezioni gli studi attualmente esistenti<sup>54</sup>. Rispetto alle vicende di *Alcyone*, ma anche della stessa *Elettra*, la cronologia del primo libro delle *Laudi* appare infatti nel complesso più oscura e controversa; e non soltanto per quell'incredibile *exploit* fabril che avrebbe condotto D'Annunzio a comporre tra la fine del 1902 e il 18 aprile 1903 qualcosa come 6500 versi della *Laus*: ma – piuttosto – per la scarsità di informazioni relative ai primi passi dell'opera, documentata sì piuttosto precocemente (nel cosiddetto codice Borletti)<sup>55</sup>, ma ad esempio non nello *specimen* laudistico del 1899, e perciò di incertissima datazione. Su di essa normalmente si afferma che un "nucleo iniziale" di versi (con ogni probabilità i primi 525) deve essere stato composto "fra l'estate del 1899 e gli inizi del 1900"<sup>56</sup>; né finora è stata possibile una maggior precisione cronologica, dal momento che l'unico punto di riferimento certo è la pubblicazione dei vv. 379-504 sul quotidiano "Il giorno" di Roma, l'11 marzo 1900.

Ora, quello che a tutti gli studiosi sembra essere fin qui sfuggito è l'esistenza a Firenze, presso l'Archivio contemporaneo A. Bonsanti, di un mano-

scritto dannunziano contenente versi della *Laus Vitae*, databile con assoluta certezza non oltre l'ottobre del 1899. L'autografo, in cui si leggono i vv. 337-357 del poema (contraddistinti, a partire già dal codice Borletti, con la titolazione *Gli agi*), fa parte di un "Quaderno di nozze" raccolto in occasione del matrimonio di Angiolo Orvieto e Laura Cantoni (che fu celebrato il 18 ottobre 1899)<sup>57</sup>. Si tratta di un frammento in un certo senso edito, dal momento che appartiene a una silloge di opere autografe, letterarie e non, donata agli sposi e resa appunto pubblica in occasione del matrimonio. Tanto che Diego Garoglio diede notizia degli scritti, e della loro esibizione agli invitati, in un articolo sul "Marzocco" del 5 novembre 1899, dove addirittura i versi di D'Annunzio vengono integralmente (anche se non fedelmente) riprodotti<sup>58</sup>.

Ma il 'ritrovamento' del manoscritto ha ricadute anche di tipo metrico, dal momento che avvicina sensibilmente l'ideazione e la composizione dei primi 525 versi della *Laus Vitae*<sup>59</sup> all'estate 1899, al periodo cioè in cui sono documentate le prime prove del verso libero dannunziano. Il che farebbe pensare a una sperimentazione svolta su più tavoli contemporaneamente, e con ogni probabilità condotta secondo principi meno vari o eterogenei di quanto normalmente non si sia abituati a credere.

Comunque si siano svolte le cose, anche a prescindere da queste congetture, appare legittima un'analisi dei 525 versi in questione, che vanno considerati come un blocco a sé stante. Per ragioni che, si spera, risulteranno sempre più chiare nel corso della ricerca, si è scelto di esaminare i differenti tipi versali distinguendo non solo la configurazione sillabica<sup>60</sup> delle unità, ma anche il ritmo (cioè la disposizione degli ictus)<sup>61</sup> che caratterizza i versi. Ecco nel dettaglio i risultati (qui e in tabelle analoghe, dapprima si indica il totale relativo a ogni tipo versale, poi le cifre riguardanti i sottotipi):

QUINARI:	78
ictus di 1a:	35
ictus di 2a ('giambici'):	34
dubbi:	9
SENARI:	79
ictus di 1a e 3a:	45
ictus di 2a:	27
dubbi:	7
SETTENARI:	161
ictus di 2a e 4a ('giambici'):	70
ictus di 1a e 3a:	48
ictus di 1a e 4a:	27
dubbi:	16
OTTONARI:	106
trocaici:	42
ictus di 1a e 4a:	23
ictus di 2a e 4a:	17

ictus di 2a e 5a:	11
dubbi:	12
NOVENARI:	102
ictus di 1a 3a 5a ('trocaici'):	32
ictus di 2a 4a 6a ('giambici'):	29
ictus di 1a e 4a:	15
ictus di 2a e 5a:	12
ictus di 3a e 6a:	9
dubbi:	5

Il primo dato macroscopico è la totale assenza del decasillabo: laddove, come è noto, tale verso è parte integrante dello spettro sillabico altrove coperto dalla metrica libera della *Laus*. Ma ancor più significativo è un secondo fatto, e cioè la documentazione molto esigua del novenario ritmicamente fondamentale, almeno nella recente tradizione di questo verso<sup>62</sup>, quello con ictus di 2a e 5a, che infatti ha solo 12 attestazioni (poco più di un decimo dei novenari totali); mentre prevalenti sono i tipi trocaico e giambico, che certo costituiscono le varianti meno cantabili. Ma se a questa fisionomia del novenario aggiungiamo la frequente presenza di ottonari trocaici (con ictus cioè su sedi dispari) e di settenari di specie giambica (ictus su sedi pari), ci accorgiamo che un *pattern* ritmico giambico o trocaico è ben presente nei versi in questione; ed è quello schematizzato qui di seguito:

TIPI DI VERSO	SCHEMA	NUMERO UNITÀ
Quinari di 2a:	-++-	34
Senari di 1a e 3a:	+++-	5
Settenari giambici:	-++++-	70
Ottonari trocaici:	+ - + - + - + -	42
Novenari giambici:	- + - + - + - + -	29

*totale: 220*

A questa serie 'perfetta' si affianca tuttavia un secondo sistema, che definiremmo trocaico-dattilico, così configurabile e quantificabile:

TIPI DI VERSO	SCHEMA	NUMERO UNITÀ
Quinari di 1a:	+ - - + -	35
Senari di 2a:	- + - - + -	27
Settenari di 1a e 3a:	+ - + - - + -	48
Ottonari di 2a e 4a:	- + - + - + -	17
Novenari 'trocaici':	+ - + - + - + -	32

*totale: 159*

In entrambe le serie, appare sin troppo evidente una poetica di specie anisosillabica, che tende a omologare versi di differente natura attorno a poche invarianti ritmiche: le disuguaglianze fra unità tendono insomma a divenire quasi impercettibili, e sono abilmente sfumate dalla possibilità di individuare dietro la polimetria un gioco di anacrusi. Tanto più che, almeno nel caso di questi due modelli, le omologie virtuali non comportano per nulla un effetto di monotonia ritmica. Ad esempio, scegliendo pure un passo discretamente omogeneo:

Immobile su la soglia		ottonario	-+--++
io guatava con occhi arsi,		ottonario	+--+++
sentendo in me parole alzarsi		novenario	-+--++
confuse, come chi delira.	445	novenario	-+--++
Dietro di me la casa umana,		novenario	+--+++
spenta e di cure ingombra,		settenario	+--+++
ove dormivano i servi,		ottonario	+--+++
gemeva a quando a quando vana		novenario	-+--++
come una lira senza nervi.	450	novenario	+--+++
E parve a un tratto, lontana		ottonario	-+--++
con la sua doglia		quinario	+--+
senza ritorno, lasciarmi		ottonario	+--+++
nella solitudine solo.		novenario	+--+++
Il mio palpito stesso	455	settenario	--+--+
e la rapidità dei lampi		novenario	--+--+
si confusero allora;		settenario	--+--+
furono una forza concorde		novenario	+--+++
che lottò con la più alta ombra,		novenario	--+--+
toccò Galassia e i campi,	460	settenario	+--+++
agitò il sonno dell'Aurora,		novenario	--+--+
svegliò tutte le corde.		settenario	+--+++

Ottonari e novenari dominano, almeno in questa strofa; ma sono possibili le soluzioni ritmiche più varie, nell'ambito di ciascun *pattern* in esame: a partire dai primi due versi, entrambi varianti dell'ottonario trocaico, con ictus però rispettivamente sulla 2a sillaba e sulla 6a; continuando magari con i vv. 446 e 450, i quali sono sì novenari giambici, ma prima della quarta posizione marcata presentano un avvio discendente (ictus sulla prima sillaba) che costituisce una cospicua variazione al modello; così come i vv. 456 e 459 sono ascrivibili in astratto al novenario che diciamo trocaico, ma ne violano la configurazione prosodica in virtù di un ictus di 6a; e così via.

Ora, due sembrano essere i dati di novità che questa analisi nel suo complesso offre. Il primo è che D'Annunzio lavora inizialmente su una polimetria piuttosto accentuata, rispetto alla quale non si può affermare – come è stato fatto soprattutto in tempi passati, ma anche recentemente – che il novenario vi svolge un ruolo decisivo<sup>65</sup> (anche se, beninteso, nello sviluppo successivo della raccolta il verso in questione diverrà in effetti dominante). Il secondo –

e forse più cospicuo – è la presenza di modulazioni ritmiche che sembrano intenzionalmente evitare ogni forma di cantabilità dattilica (privilegiata invece da D'Annunzio alla fine del poema: lo vedremo più oltre), fondandosi anzi su ritmi per lo più binari (trocaici e giambici).

Insomma, tutto ciò farebbe pensare alla centralità non già appunto del novenario, bensì dell'ottonario trocaico, nonché del settenario giambico (che anzi, a ben vedere, è la misura più frequente). Polimetrico sì ma tendenzialmente omoritmico, il verso dalla *Laus* prefigura dunque, pienamente, i caratteri di tutta la versificazione breve dannunziana: la capacità di controbilanciare efficacemente ogni spinta centrifuga con una ricerca di equilibri e di simmetrie non immediatamente percepibili, eppure operanti a tutti i livelli.

E se ci chiedessimo da dove D'Annunzio abbia tratto le modulazioni ritmiche che contraddistinguono il primo progetto del poema, è molto probabile che dovremmo rivolgerci a quei testi medievali, di tradizione per lo più – appunto – *laudistica*, in cui con maggior frequenza si verifica il fenomeno dell'anisosillabismo. A voler guardare la cose da vicino possiamo anche avere qualche illuminante sorpresa. Sfogliando infatti la *Crestomazia italiana dei primi secoli* di Ernesto Monaci (il cui secondo fascicolo era uscito nel 1897), ci accorgiamo che non sono pochi i componimenti in cui settenario, ottonario e novenario si mescolano senza una chiara regola; e anzi l'alternanza delle misure appare tanto più disordinata, e aperta a escursioni veramente polimetriche (almeno rispetto alle forme di anisosillabismo cui gli editori moderni ci hanno abituati), in quanto lo stesso Monaci aveva esplicitamente rinunciato a ogni sorta di normalizzazione ritmica<sup>66</sup>. Il fenomeno dell'"ipermetria" diventa dunque, in parecchi testi, sinonimo quasi di polimetria.

C'è solo l'imbarazzo della scelta. Nella *Lauda di una compagnia cortonese* ("Ave, vergene gaudente"), essendo l'ottonario trocaico il verso di base, la discesa alla misura immediatamente inferiore si verifica in almeno sette casi, mentre un paio sono i novenari (giambici) certi e una dozzina di versi sono decisamente ancipiti (anche se facilmente normalizzabili con la dieresi, peraltro non indicata da Monaci)<sup>67</sup>. Mentre nella *Lauda dei disciplinati di Perugia* la misura di riferimento è un novenario chiaramente giambico, e gli ottonari trocaici sono la normale variante, quantitativamente assai cospicua, cui si accompagnano settenari da un lato e decasillabi dall'altro<sup>68</sup>. E nei settenari doppi di Iacopone, se leggiamo un componimento quale *O femene, vardate*, è possibile scendere alla misura del quinario sdrucchiolo e, più spesso, del senario (egualmente sdrucchiolo), mentre non sono infrequenti le dilatazioni alla lunghezza dell'ottonario<sup>69</sup>. Se poi nella *Crestomazia dei primi secoli* volessimo andare alla ricerca di un verso libero medievale, sarebbe sufficiente restare nei pressi delle laude, e leggersi il *Detto del Gatto lupesco*, il cui verso di base – l'ottonario trocaico – subisce assidui mutamenti, diventando da un lato settenario e dall'altra novenario, decasillabo e addirittura endecasillabo<sup>68</sup>. Non molto differentemente, le *Rime genovesi*, contraddistinte secondo Contini da un "andante e giullaresco ottonario-novenario"<sup>69</sup>, contengono versi suscetti-

bili di sembrare (se letti con normali sinalefi) settenari e senari<sup>70</sup>. E così via. Quadro, questo, che si potrebbe perfezionare se guardassimo all'edizione del Laudario cortonese diffusa in quegli anni, cioè quella curata da Guido Mazzoni tra il 1889 e il 1890: ora, in appendice al testo delle laude compaiono i *Proverbi di Gharzo*, dove l'alternanza delle misure 'dannunziane' più brevi, quali quinari, senari e settenari, è di fatto la norma (tanto che vi si reperiscono anche quaternari)<sup>71</sup>.

Ovviamente, fra le popolaresche laude e gli altri tipi di componimenti duecenteschi, da una parte, e la grecizzante – almeno nelle intenzioni – poesia dannunziana dall'altra, c'è un abisso; e non è certo il caso di dilungarsi a illustrare in che cosa consista la differenza (basti accennare solo al fatto metrico più rilevante: cioè che eventuali imprestiti laudistici non sembrano in D'Annunzio riguardare il dominio della rima e delle strutture strofiche). Vero è che, ad esempio, uno dei più fedeli sodali di D'Annunzio, e proprio negli anni che maggiormente ci interessano, è quell'Annibale Tenneroni, tudertino, consulente bibliografico del poeta per quanto riguarda la poesia antica, e autore di innumerevoli studi su Iacopone e sulle laude (che egli però chiama spesso *laudi*, appunto come farà D'Annunzio con i propri componimenti: è solo un caso?). Ed è Tenneroni, fra l'altro, a riconoscere nel D'Annunzio della *Figlia di Iorio* uno degli autori italiani contemporanei (l'altro è Pascoli) che ha saputo rimettere in auge la lauda<sup>72</sup>.

Né, d'altra parte, si vorrebbe con ciò proporre l'ennesima *fonte* antica del verso di D'Annunzio, almeno non in senso puntuale; quanto piuttosto suffragare la natura fondamentalmente anisosillabica della metrica libera delle *Laudi*. In una società letteraria in cui gli studiosi di poesia medievale discutono costantemente di ipermetrie, ipometrie e simili accidenti, non è improbabile che scrivere seguendo tali modulazioni risulti in qualche modo meno artificioso o innaturale di quanto a noi oggi non sembri. Insomma, un certo tipo di anisosillabismo era nell'aria, e captare tali vibrazioni metriche era – si può immaginare – cosa assai facile. Tanto più se il soggetto ricevente in questione è un D'Annunzio, affetto da un inguaribile "feticismo arcaizzante"<sup>73</sup>, e scrittore notoriamente già avvezzo ad analoghe operazioni; il quale oltre tutto poteva trovare nell'ambito del simbolismo europeo qualche invito a cercare proprio nel passato della cultura medievale i prodromi della libertà metrica<sup>74</sup>.

Se dunque tra l'estate e l'autunno 1899 D'Annunzio muove i primi sicuri passi nel dominio del verso libero breve, è solo all'estate dell'anno successivo che dobbiamo guardare per trovare una chiara prosecuzione delle intenzioni ritmiche fin qui osservate. In particolare tra l'agosto e il settembre 1900 sono veramente numerosi i componimenti che ci interessano.

Fondamentale il dittico *Il novilunio* e *Le Ore marine*, e cioè le prime poesie (poi confluite in *Alcyone*) composte in *strofi lunghe*. I 199 versi del *Novilunio* sono notoriamente suddivisi in 6 strofe di 33 versi ciascuna, seguite da un isolato verso di clausola, endecasillabo. Il dettaglio mensurale è il seguente:

Quaternari:	20
Quinari:	34
Senari:	40
Settenari:	40
Otonari:	40
Novenari:	24
Endecasillabi:	1

Cioè a dire, prescindendo dalla misura quaternaria (e dall'endecasillabo), gli stessi tipi di verso presenti nella prima *Laus*. E in effetti, se prendiamo in esame i 24 novenari, ci accorgiamo subito che la metà esatta sono quelli con un ritmo giambico (cfr. vv. 3, 89, 96, 135, 143, 152, 153, 163, 164, 174, 179, 183), 5 quelli trocaici (vv. 47, 84, 98, 104, 110), e 6 i giambico-anapestici (vv. 65, 69, 127, 155, 177, 195), mentre un'unità (il v. 166) è dubbia tra il trocaico e il giambico-anapestico (chiaro è infatti solo l'ictus di 5a). Fisionomia metrica che viene replicata, con trasposizione anisosillabica una posizione sotto, dagli otonari: qui il corrispettivo del novenario giambico è la misura trocaica, rappresentata 14 volte (vv. 1, 5, 19, 30, 34, 67, 85, 92, 94, 100, 117, 133, 140, 186), mentre corre in parallelo al novenario trocaico l'ottonario di 2a e 4a, che ho riconosciuto in 9 linee (vv. 22, 28, 119, 125, 126, 129, 167, 194, 196), e infine il dattilico di 1a e 4a va idealmente omologato al novenario di 2a e 5a con 9 attestazioni (vv. 7, 54, 87, 106, 109, 124, 137, 160, 161). Fra le 8 misure restanti, 3 sono dubbie (vv. 39, 43, 123) e 5 hanno ictus di 2a e 5a (vv. 21, 170, 182, 184, 185). Il quadro è di fatto confermato dalla situazione dei settenari, fra i quali ben 23 sono i 'trocaici' (o trocaico-dattilici) e 14 i giambici, cui si affiancano 3 misure anomale<sup>75</sup>; e viene inoltre ribadito dalla notevole presenza di un metro quasi naturalmente trocaico come il quaternario, da sempre connesso all'ottonario.

Il quadrisillabo di specie trocaica svolge anzi un ruolo esemplare nell'altro componimento in *strofi lunghe* dell'estate 1900 (appunto *Le Ore marine*)<sup>76</sup>, nella forma della notissima clausola allocutiva "o Ermione", replicata ben 8 volte (vv. 7, 14, 23, 35, 45, 58, 67, 72) su 10 ricorrenze del verso in questione<sup>77</sup>. Per quanto riguarda le altre unità, il quadro è il seguente (tenendo presente che i vv. sono 75, distribuiti in due strofe di 30 linee più un coda di 15):

Quinari:	11
Senari:	11
Settenari:	19
Otonari:	15
Novenari:	9

Con una fisionomia ritmica che conferma nel complesso quanto già conosciamo, dal momento che sono piuttosto frequenti i versi di disegno trocaico-dattilico: gli otonari di 2a e 4a (vv. 28, 30, 60, 69, 71, 74), i settenari con ictus

sulla 3a (vv. 5, 19, 21, 32, 36, 38, 44, 47, 52, 56, 57, 65), i senari di 2a (vv. 46, 51, 53, 55) e i quinari di 1a (vv. 1, 18, 40, 41, 50, 54, 61, 64, 66).

Il *pattern* binario così definito omologa dunque, senza dubbio, la versificazione 'epica' della *Laus Vitae* a quella lirica del futuro *Alcyone*: dietro una distinzione di genere si nasconderebbe insomma un medesimo strumento metrico, che viene sì diversamente declinato a seconda dei contesti, ma al fondo resta invariante.

È però proprio a partire dall'agosto 1900 che D'Annunzio comincia ad approfondire e a modificare queste prime intuizioni metriche versoliberiste, relative alle misure brevi. Intanto, provvede a estendere i nuovissimi e tanto più fungibili ritmi anche al terzo genere esplorato con le *Laudi*, quello dell'ode civile, notoriamente poi compendiato nelle poesie di *Elettra*. Primo esempio cospicuo è *Al re giovine*, terminato il 7 agosto 1900. Nelle prime due strofe del componimento (formato di 15 blocchi di 15 versi liberi ciascuno) ci troviamo di fronte a una trama di soli senari, ottonari e decasillabi, che addirittura potremmo schematizzare nel seguente modo, se volessimo valorizzare anche la struttura vagamente ballattistica che innerva le strofe (a parte ovviamente *x* e *y*, per ogni strofa si usano lettere diverse)<sup>78</sup>:

$$a_6b_{10}a_{10}c_{10}b_8a_6d_8c_8d_8x_8c_8x_{10}Y_{10}X_{10}Y_6;$$

$$a_6b_{10}c_{10}d_{10}c_6a_8b_{10}d_8c_6e_{10}x_8e_8c_{10}X_{10}Y_6.$$

Vale a dire ben 13 decasillabi, 10 ottonari e 7 senari, a comporre una struttura sostanzialmente simmetrica e ben bilanciata. Solo che nelle strofe successive la poesia va incontro a una serie di mutazioni, le quali comportano la trasformazione del modello mensurale inizialmente impostato e anche, in parte, un maggior disordine delle rime. Certo, per il lettore non è sulle prime semplice razionalizzare la comparsa (cfr. vv. 38, 48, 51, 55, ecc.) di settenari, ovvero (vv. 71, 84, 89, 92, ecc.) di novenari, versi che infatti si tenderebbe inizialmente a 'normalizzare' mediante l'introduzione di figure metriche fittizie. Cioè, ferme restando le regole interne che vogliono ogni strofa introdotta da un senario e conclusa dalla coppia decasillabo-senario (con costante ripresa delle parole rima), la polimetria si fa sensibilmente più accentuata, e anche il disegno delle rime appare ora un po' meno simmetrico; se perciò cerchiamo di descrivere ad esempio i vv. 91-120 con le modalità adottate per i primi 30, abbiamo i seguenti risultati:

$$a_6a_9b_9c_9b_9c_9c_8d_8b_9e_{10}f_{10}f_6X_{10}Y_{10};$$

$$a_6Y_6X_7Y_{10}b_7c_8d_7x_{10}e_8d_7x_{10}e_8Y_8X_{10}Y_6.$$

Sono forse indici, questi, della fretta con cui la composizione è stata portata a termine, ma anche – e più persuasivamente – di un atteggiamento sperimentale, *in progress*. Un atteggiamento ben percepibile inoltre nel modo di trattare il verso che qui D'Annunzio coniuga sistematicamente per la prima volta, appunto il decasillabo. Nelle sue 73 ricorrenze (più di un quarto dunque dei versi totali) esso si presenta con almeno quattro fisionomie differenti: è dominante ma non di molto (26 casi) il decasillabo 'manzoniano'; lo seguono il tipo trocaico, con ictus sulle sedi dispari (17 versi), nonché il modello,

strettamente legato al precedente, di 2a, 5a e 7a (13 versi), e infine la misura con ictus sulle sedi pari che può (casualmente?) coincidere con un doppio quinario (10 unità); laddove i restanti 6 versi mescolano le fisionomie accentuali dei quattro tipi primari<sup>79</sup>. E comunque, che una invariante dattilico-anapestica stia timidamente venendo a galla lo conferma il fatto che i novenari di 2a e 5a sono ora più o meno quantitativamente equivalenti alle misure giambiche (9 unità e 8 rispettivamente); e la stessa cosa si può dire per gli ottonari (dove sono 14 i dattilici 'puri' e 13 i trocaici).

Questi assaggi di un verso come il decasillabo, estraneo precedentemente alla poetica libera dell'autore, non sono senza conseguenze sul metro della *Laus Vitae*<sup>80</sup>. Ce lo documenta indirettamente *Per la morte di un distruttore* (completata il 5 settembre 1900), poesia che utilizza esattamente lo stesso tipo di metrica del lungo poema di *Maia*. E se ne esaminiamo anche soltanto le prime 6 strofe (per un totale quindi di 126 versi), individuiamo subito la massiccia presenza di 25 decasillabi, pure in questo caso ritmicamente assai differenziati: 7 unità 'manzoniane', 5 trocaiche, 6 con ictus sulle sedi pari, una di 2a e 5a, 2 doppi quinari; e addirittura compaiono ben 4 versi ("irrompe il mio desiderio e irraggia", v. 9; "Inesprimibile e senza nome", v. 38; "che presentivano le sorgenti", v. 52; "l'estate, s'abbeverò nell'acque", v. 65) in cui a ictus su sedi pari (4a soprattutto, ma anche 2a) si accompagna un'ineliminabile percussione sulla 7a sede. Perciò non ci stupirà rilevare, almeno in queste 126 unità d'avvio, che anche la fisionomia globale del componimento appare assai varia, non suscettibile di riduzioni omoritmiche<sup>81</sup>.

Si tratta di dati che testimoniano bensì la lenta trasformazione del modello metrico della *Laus*, ma che sembrano pure, per il momento, smentire l'emersione della matrice dattilica precedentemente osservata. Matrice che viceversa viene parzialmente esemplificata in un testo non in versi liberi quale *Per i marinai d'Italia morti in Cina*, risalente al 14 settembre 1900; i primi 24 versi possono essere descritti con il seguente schema, a sfondo anisossilabico:  $a_8b_8c_9a_8b_8c_9; d_8e_8f_9d_8e_8f_9; g_8h_8i_9g_8h_8i_9; j_8k_8l_9j_8k_8l_9$ <sup>82</sup>; in cui gli ottonari sono trochei ("Chi ti vide col suo cuore / puro, o Italia liberata", vv.1-2) e i novenari invece misure di 2a e 5a ("detersa dal sangue e dal pianto", "nel mare, nel sole e nel canto", vv. 3 e 6). Cioè, ne deriva una ritmicità zoppicante, in cui il 'piede' ternario confligge con il binario trocheo.

Curiosamente inoltre, dopo tante prove versoliberiste piuttosto coraggiose, nel corso del 1901 D'Annunzio sembra addirittura rifluire verso forme di sperimentazione metrica, certo molto interessanti (basti pensare alle odi *A Verdi* e *A Bellini*, alla *Notte di Caprera* e alla stessa *Francesca da Rimini*), ma tutte in qualche modo impregnate di acribia antiquaria, rigorosamente tradizionali e chiuse, ovvero (è il caso della *Francesca*) solo blandamente polimetriche.

È evidentemente all'estate del 1902 che a questo punto dobbiamo guardare, all'estate alcionia per antonomasia, all'estate della *strofe lunga*. Ma appunto per non interrompere il filo del nostro discorso, e per ribadire la fonda-



mentale omogeneità dei versi liberi brevi dannunziani (in *Maia*, *Elettra* o *Alcyone* indifferentemente), è il caso di analizzare una lirica in parte estravagante rispetto alle più celebrate fra le poesie nate in quel periodo. Si pensa cioè al *Dittirambo I*, terminato il 1° agosto 1902, un prolisso componimento di 470 versi distribuiti in 8 libere lasse delle seguenti lunghezze: 60, 39, 50, 56, 44, 16, 112 e 93 versi rispettivamente. La presente analisi si è limitata alle prime 265 misure (e non casualmente, almeno in questo caso, giacché la poesia è tematicamente bipartita, e nella seconda parte si assiste ad alcuni mutamenti anche sul piano metrico)<sup>83</sup>. Ora, il dettaglio delle unità reperite è il seguente<sup>84</sup>:

QUINARI:	16
con ictus di 1a:	8
con ictus di 2a:	8
SENARI:	27
con ictus di 2a:	18
con ictus di 1a:	9
SETTENARI:	45
trocaici:	29
giambici:	16
OTTONARI:	59
con ictus di 1a e 4a:	26
di 2a e 4a:	16
trocaici:	9
di 2a e 5a:	5
incerti:	3
NOVENARI:	74
di 2a e 5a:	47
di 1a, 3a e 5a:	16
giambici:	6
dubbi e vari:	5
DECASILLABI:	44
di 3a e 6a:	31
'giambici':	8
trocaici:	4
quinari doppi:	1

Un quadro che in teoria non necessita di commenti, se solo si raffrontano queste cifre con quelle esibite a proposito della prima parte della *Laus*. E quindi possiamo dire che in questo caso ai due *patterns* indicati in quella sede, e rimasti invariati per circa due anni, succede il seguente:

TIPO DI VERSO	SCHEMA	NUMERO UNITÀ
quinari:	+--+	8
senari:	-+--+	18

settenari:	+--+--	29
ottonari:	+--+--+	26
novenari:	-+--+--	47
decasillabi:	--+--+--	31

*totale: 159*

Si impone insomma una matrice dattilica, che infatti interessa la maggioranza dei versi qui esaminati. Ne deriva, ovviamente, una relativa maggior cantabilità del dettato, seppure, anche in questo caso, non siamo mai di fronte a una monotonia di pronuncia; come si può desumere dal seguente esempio, tratto dall'inizio della seconda lassa:

O arce della Terra,	senario:	+--+--
nel dipartirmi	quinario:	+--+
da te, al conspetto dell' Agro	novenario:	-+--+--+
ebbi presagio cruento	ottonario:	+--+--+
che m'infiammò d'amore	settenario:	+--+--+
più novo e gagliardo	senario:	-+--+
per tutte le tue are	settenario:	-+--+
e per tutte le tue tombe.	ottonario:	--+--+
Vidi il campo di rossi	settenario:	+--+--+
papaveri vasto al mio sguardo	novenario:	-+--+--+
come letto di strage,	settenario:	+--+--+
come flutto ancor caldo	settenario:	+--+--+
sgorgato da una ecatombe.	ottonario:	-+--+--+
Non mai più fervente rossore	novenario:	-+--+--+
veduto avean gli occhi miei grandi,	novenario:	-+--+--+
e tutta la mia vita tremava	decasillabo:	-+--+--+
dalle radici	quinario:	+--+
come s'io mi svenassi	settenario:	+--+--+
sul sacro tuo suolo	senario:	-+--+
con vene giganti.	senario:	-+--+

Dove meritano in particolar modo d'essere osservati due fatti: la puntualità notevolissima con cui ricorre l'ictus centrale del novenario (l'ictus cioè di 5a, che corrisponde alla 6a del decasillabo, alla 4a dell'ottonario, alla 3a del settenario, e così via), in ben 16 dei 20 versi (eccezioni i vv. 61, 65, 67, 68); e il fatto che l'unico decasillabo, v. 76, sembri proprio rappresentare un novenario di 2a e 5a con un'anacrusi nel secondo 'piede', secondo una fisionomia prosodica che si potrebbe oltre tutto normalizzare nel seguente modo: "e tutta la [mia] vita tremava" (corrispondente allo schema: -+--[+]---+).

Come si vede, il cerchio sta lentamente chiudendosi, e lo sviluppo unitario della metrica dannunziana appare ora più evidente che non nel passato. Resta ancora da analizzare qualcosa dell'ultima *Laus Vitae*, cioè di quella parte del poema scritta nei primi mesi del 1903. Ora, per astratto amor di simmetria si

è deciso di prendere in considerazione gli ultimi 525 versi, in perfetto parallelismo con quanto si era fatto per i primi. Si deve però precisare (lo si vedrà in seguito) che in questo caso la campionatura è meno omogenea, anche dal punto di vista genetico. Ma i risultati dell'analisi sono nondimeno eloquentissimi:

SETTENARI:	14
di 2a:	5
di 3a:	9
OTTONARI:	134
di 1a e 4a:	63
di 2a e 4a:	45
trocaici:	3
di 4a (dubbi):	23
NOVENARI:	375
di 2a e 5a:	196
trocaici:	150
giambici:	14
di 5a (dubbi):	15
DECASILLABI:	2
'giambici':	2

Insomma, a voler semplificare al massimo, la parte conclusiva della *Laus* si compone di fatto di due soli tipi di verso, l'ottonario e il novenario, il primo dei quali non è altro che una variante ipometra del secondo; ed è inoltre ritmata da due modelli accentuali concorrenti, l'uno dattilico (novenari di 2a e 5a e ottonari di 1a e 4a), l'altro trocaico-dattilico (novenari appunto trocaici e ottonari di 2a e 4a). Ma i due ritmici ([-]+---++- e [+]-+---++-), pur restando rigorosamente distinti, tendono talvolta a confondersi tra loro. Non a caso, sono abbastanza frequenti (vedi tabella) i casi di scansioni ambigue sia per l'ottonario sia per il novenario: l'ictus rispettivamente o di 4a o di 5a omologa le due misure e le rende indistinguibili.

E si tratta, inoltre, di una semplificazione solo apparente, giacché le misure veramente stravaganti, vale a dire i settenari, sono presenti in un'area circoscritta dei 525 versi analizzati. Il taglio casuale che si è qui effettuato ha infatti isolato i vv. 295-441 del cap. XIX, insieme alle 252 unità del cap. XX e alle 126 del XXI: i settenari, documentati solo nel cap. XIX, mancano completamente negli altri due. Mentre gli unici decasillabi sono interni al XX capitolo (vv. 195 e 200), dove però costituiscono un'anomalia poco percepibile, se non addirittura preterintenzionale<sup>85</sup>.

Il fatto che davvero ci stupisce, in definitiva, è la compresenza dentro la *Laus Vitae* di parti scritte secondo moduli metrici sensibilmente diversi: dapprima una polimetria ritmata attorno all'ottonario trocaico e al settenario (per lo più giambico), poi una sostanziale omometria dattilica (in subordine tro-

caico-dattilica) a base novenaria; tanto che si potrebbe persino dubitare dell'effettiva 'libertà' di questo verso, che anche sul piano accentuale rispetta costantemente determinati appuntamenti ritmici, in particolare l'ictus centrale del novenario (cito dal capitolo finale):

Io vidi Zagrèo, che i Titani		novenario:	-+--+--+
co' volti coperti d'argilla	65	novenario:	-+--+--+
entrati nell'antro segreto		novenario:	-+--+--+
sgozzarono e poi crudelmente		novenario:	-+--+--+
dilacerarono, io vidi		ottonario:	---+--+
su l'erba il rinato Zagrèo		novenario:	-+--+--+
al soglio del bosco dormire.	70	novenario:	-+--+--+
Non vidi mai sonno più dolce		novenario:	-+--+--+
né più profondo, o Nutrice.		ottonario:	-+--+--+
La sua barba d'oro era fatta		novenario:	-+--+--+
d'ali d'uno sciame splendente		novenario:	+--+--+
che gli pendea dalla bocca	75	ottonario:	---+--+
aperta qual d'arnie forame.		novenario:	-+--+--+
In miel converso era il patire!		novenario:	-+--+--+
Così, così dormir voglio		ottonario:	-+--+--+
in te che mi dà signoria		novenario:	-+--+--+
a pacificar la mia discordia,	80	novenario:	---+--+
o Persuasiva. Ancor nuovo		novenario:	+--+--+
eccomi, ancóra immaturo		ottonario:	+--+--+
e pieno d'occulte potenze,		novenario:	-+--+--+
ancóra nel mio divenire.		novenario:	-+--+--+

Un'incoerenza metrica? Il riflesso della fretta con cui alcune migliaia di versi sono stati scritti? Oppure un preciso effetto espressivo, in qualche modo voluto e pianificato (si pensi al tono più solenne degli ultimi due capitoli, in contrasto con la concitazione di molte altre parti)? Una risposta puntuale non è forse possibile. Vero è che gli opposti caratteri metrici della *Laus* spiegano le opposte interpretazioni della critica, che ha oscillato a lungo tra una lettura versoliberista e una lettura tendenzialmente omometrica.

Inoltre, rispetto al *Dittirambo I*, spicca una seconda caratteristica: cioè a dire il ruolo rilevante svolto dal particolarissimo novenario che qui abbiamo detto trocaico. E anzi, a ben vedere, è proprio questa misura, insieme all'ottonario di 2a e 4a, a rappresentare il *trait d'union* tra la prima e l'ultima parte, il denominatore comune di due versificazioni apparentemente inconciliabili. Il fatto è che il particolare disegno prosodico di questa misura la rende ritmicamente compatibile sia con i ritmi binari dell'ottonario trocaico cui è riconducibile mediante anacrusi (+--+[-]++-), sia - come s'è già accennato - con il novenario di 2a e 5a, di cui può essere considerato una variante; tanto più che o l'ictus di prima o quello di seconda o addirittura tutti e due possono essere indeboliti fin quasi a dileguare (vedi ad esempio nell'ultima citazione qui sopra i vv. 73 e 80).

D'Annunzio, verosimilmente<sup>86</sup>, lavora tenendo presente le indicazioni metriche di Giuseppe Fraccaroli, il quale a proposito appunto del novenario trocaico scrive che, "più di qualunque altro ritmo, viene a collocarsi molto vicino ai ritmi misti logaedici della metrica classica"<sup>87</sup>. Un verso, precisa lo studioso, di cui mancano esempi nella poesia d'arte italiana, "ma nella poesia popolare ve ne sono da vendere", anche perché comporta soluzioni prosodiche che "non si possono ridurre alla necessaria omogeneità se non con la musica". E l'insistenza del Fraccaroli su questo verso raro (tanto raro che per darne un esempio cita "quella canzonaccia che è di moda adesso nel volgo [...] 'La Mariana l'è 'ndà in campagna [...]'"!) è dovuta al fatto che si tratta del caso in cui la metrica italiana meglio riproduce i ritmi logaedici greci: cioè quei ritmi in cui non è mantenuta l'uniformità dei piedi 'lirici' dattilici inizialmente proposti, che vengono infatti scompaginati dalla presenza dei più colloquiali trochei<sup>88</sup>. Ora, abbiamo già visto che: 1) D'Annunzio definiva logaedici i versi della *Laus*; 2) una loro derivazione in senso lato popolaesca (dove il termine va inteso secondo i paradigmi della scuola storica) non pare discutibile, per via dei fenomeni anisosillabici. La contraddizione che sicuramente noi percepiamo in queste due affermazioni – popolarità italiana e greicità arcaica sono all'apparenza incompatibili – viene però in qualche modo attenuata, se ipotizziamo che sull'argomento D'Annunzio la pensi come Fraccaroli; e Fraccaroli la pensa così:

[...] il confronto tra il verso italiano ed il greco parmi riesca molto più chiaro a farlo direttamente; son due prodotti naturali e spontanei, e l'elaborazione a freddo dei dotti potrebbe piuttosto spiegarne le differenze che le analogie. Io sarei tentato di dire che la tecnica greca, nella dissoluzione della sintesi meravigliosa caratteristica del mondo antico, si frazionò, che i Latini si pigliarono la metrica riproducendo con materiale esattezza l'organismo bello e intero, ma ormai senza vita, delle forme greche, e che noi, sin da prima ancora che Berta filasse, ci siamo presi la ritmica dando vita e moto a forme novelle, forme plasmate sempre, benché inconsciamente, sopra le regole antiche, unico modo di crear forme vive com'erano quelle, e solo di tanto a quelle inferiori quanto è meno ricca e men nobile la materia che adoperiamo<sup>89</sup>.

In altri termini, il popolo riplasma continuamente la materia ritmica secondo principi che sono gli stessi della metrica greca antica. E perciò in un metro usato soprattutto per "canzonacce", come il novenario trocaico, che tuttavia riveli certe caratteristiche prosodiche formalmente logaediche, si possono rinvenire suggestioni delle odi pindariche o misteriose reincarnazioni degli stasimi eschilèi. Tanto più che Fraccaroli avvolge i logaedi italiani (i quali possono essere, in alcuni casi, anche i quinari, i settenari e gli endecasillabi) in un alone di sperimentaltà che sembra fatto apposta per ingolosire un ambiguo esploratore metrico come D'Annunzio<sup>90</sup>.

Sprofondare nel passato remoto, insomma, significa progredire; e usare un verso inusitato nella poesia d'arte può costituire il miglior modo per avanzare

nella direzione del verso libero, che però contemporaneamente sia (o sembri) "filigranato di prosodia classica". (E in tal senso poco importa, direi, che D'Annunzio operi metricamente secondo un'idea affatto errata della ritmica greca arcaica.)<sup>91</sup>

Questa astuta duplicità – che consiste nell'usare un verso normalissimo o appena un po' stravagante, spacciandolo poi per classico o per inedito – verrà indirettamente denunciata da D'Annunzio stesso nel *Libro segreto*. Qui l'artefice mostra se stesso impegnato nella creazione d'una poesia in modeste sestine 'narrative' di endecasillabi; e infine – dopo aver ricordato proprio la metrica della *Laus* – conclude con un'affermazione di questo genere:

ma nessuno m'intenderebbe se non uno solo – ellenista, contrappuntista, poeta – che si chiama Ettore Romagnoli. son certo che s'io gli mandassi a leggere sorridendo questo carmen votivum, questo gioco d'un mattino di primavera, egli direbbe avere io dimostrato come la sestina di Pietro Paolo Parzanese possa a un tratto parere il metro più novo del novissimo secolo<sup>92</sup>.

La chiave interpretativa forse più vera sta proprio nel *sorriso* di D'Annunzio, nella sorniona richiesta di complicità con cui il poeta si rivolge al filologo: la sapienza fabrile del primo deve inverarsi nella glossa del secondo, ed entrambi – solidariamente – devono stupire, allettare il pubblico con le parvenze autorevoli di un miracolo poetico sempre inaudito e novissimo; anche quando – magari – è ritmato dal metro di "La Mariana l'è 'ndà in campagna" o dalla sestina del buon Pietro Paolo Parzanese<sup>93</sup>.

<sup>1</sup> G. A. Cesareo, *Canti Sinfoniali*, "Fanfulla della Domenica", XII, 27, 6 luglio 1890, p. 1; ivi, salvo diversa indicazione, i passi in prosa successivamente citati; i testi poetici alla p. 2. Su Cesareo cfr. ora AA. VV., *Giovanni Alfredo Cesareo: la figura e l'opera dalla scuola poetica siciliana al Novecento*, Atti del convegno nazionale di studi (Palermo, 28-30 marzo 1988), a c. di G. Santangelo, Palermo, Regione Sicilia, 1990.

<sup>2</sup> *Canti Sinfoniali* cit., pp. 1-2.

<sup>3</sup> Nella *Nave*, su 48 versi totali sono ben 23 le terminazioni sdrucciole: *palpita: àncora: dondola: aneliti: crosciano: inconsapevoli: anime: imprecano: àncora: innumerevoli: uomini: inutile: alternano: mescono: gloria: invidia: spasimo: giubilo: Rantoli: liberi: poveri: interminabile: incalzano* (vv. 2, 3, 4, 9, 10, 13, 14, 15, 19, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 35, 40, 43, 44, 45). Per la clausola a disegno alterno, cfr. la conclusione della prima lassa: *lunare: deserto: appare: aperto* (vv. 5-8); nel secondo movimento lo schema è sostenuto dalle sdrucciole: *giubilo: accenti: Rantoli: Spenti* (vv. 33-6). La terza lassa, di soli due versi, ha la rima *piega: lega* (vv. 37-8); l'ultima, infine, presenta una rima fra terzultimo e ultimo verso, *ardita: vita* (vv. 46 e 48), mentre il penultimo (v. 47, *parole*) si connette a distanza con *sole* del v. 41. A proposito della densità di rime, si veda ad esempio il disegno del secondo movimento, il più lungo della poesia (a = rima sdrucciola, senza perfetta identità di suono; si usa la maiuscola per decasillabo o endecasillabo, la minuscola per le misure più brevi): aaBBaaABCCadaBaaDaaAaffAafaf. Analoghi tratti contraddistinguono *Immagine d'un naufragio*, ma con qualche leggera differenza: meno frequenti le sdrucciole in fine verso (30 su 79 unità totali), e il disegno delle rime è meno martellante. Essendo b sdrucciola, nella seconda strofa abbiamo lo schema abBBccADBEefDGHhGBBDILBMbLbbnnmDOiIO, dove f, irrelata, è tuttavia quasi rima rispetto a l: -ali: -ale.

<sup>4</sup> Si pensa al saggio *L'Italia nel canto di G. Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori*, "Nuova Antologia", XXII, 15, 1° agosto 1889, pp. 452-8; dove fra l'altro si legge che la canzone libera o "selva" di Leopardi costituiva un "metro più largo, più libero, in cui il richiamo delle rime non intricava il filo del ragionamento [...] e la strofa disforme non doveva essere costretta dal numero prestabilito de' versi" (p. 455); parole non a caso molto simili a quelle con cui l'anno successivo Cesareo presenterà i propri *Canti Sinfoniali*. Il saggio leopardiano è stato ristampato alle pp. 406-45 di *Studii e ricerche su la letteratura italiana*, Palermo, Sandron, s. d. [ma 1930].

<sup>5</sup> G. S. Gargano, "Ragguagli di Parnaso" (*Canti Sinfoniali*), "Vita Nuova", II, 30, 27 luglio 1890, p. 2; le citazioni successive rispettivamente alle pp. 5 e 3.

<sup>6</sup> U. Fleres, *Canti sinfoniali*, "Vita Nuova", II, 31, 3 agosto 1890, p. 2.

<sup>7</sup> Colpisce ad esempio che nel corso della marinettiana *Enquête internationale sur le Vers libre* cit. (cfr., qui sopra, cap. 2, nota 4) nessuno dei partecipanti menzioni Cesareo.

<sup>8</sup> Un altro *Canto Sinfoniale*, intitolato *La locomotiva*, uscirà sempre sul "Fanfulla della Domenica", XII, 43, 26 ottobre 1890, p. 1. I tre componimenti verranno infine inseriti nella silloge *Le poesie (Le Occidentali, Gl'Inni, Le consolatrici)*, Bologna, Zanichelli, 1912, pp. 373-85; dove la nota che presentava i primi *Canti* è riprodotta alle pp. 510-3. In questo volume, a fianco dei tre originari, altri otto testi fanno parte della sezione *Canti Sinfoniali*: ma si tratta di poesie con caratteristiche molto diverse rispetto alle capostipiti. Alcune si limitano ad accostare, e in modo ora regolare, endecasillabi e settenari (talvolta anche quinari), inselvati in strofe di lunghezza arbitraria, con libero e fitto gioco di rime (vedi componimenti quali *La luna*, pp. 388-9; *O bianco viso!*, pp. 392-

3; *I due canti*, pp. 394-5). In altri casi, Cesareo ritorna all'isomorfismo strofico, e gli accostamenti mensurali sono solo superficialmente bizzarri (trisillabi e doppi senari in *Campana a sera*, pp. 396-7, dove è attuato lo schema  $x_3x_3x_3$ ,  $A_{12}A_{12}A_{12}$ ,  $x_3x_3x_3$ ,  $B_{12}B_{12}B_{12}$ , ecc.), o addirittura suggeriscono un'idea di musicalità del tutto effettistica (come in *Meriggio in campagna*, pp. 390-1, in cui una serie di endecasillabi sciolti è improvvisamente interrotta dall'onomatopeico distico "Ma una nota giulia / Pia, pia, scivola via").

<sup>9</sup> S. Mallarmé, *Crise de vers* [1886-95], in *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, pp. 365 e 364. Come è forse piuttosto noto, comunque, sui nessi musica-verso una primizia teorica in area simbolista va riconosciuta a René Ghil e al suo *Traité du verbe*, la cui *editio princeps* è del 1885 (l'*Avant-dire* della seconda sarà firmato da Mallarmé: e costituirà il primo nucleo della futura *Crise de vers*). Cfr. R. Ghil, *Traité du verbe. États successifs*, textes présentés, annotés, commentés par T. Goruppi, Paris, Nizet, 1978.

<sup>10</sup> B. de Cornulier, *Théorie du vers* cit. [cfr., qui sopra, cap. 1, nota 13], p. 37.

<sup>11</sup> Nel periodo che qui ci interessa è il caso, come è noto, di Lucini, il quale in molti dei suoi scritti ribadisce l'essenza formalmente eversiva della tradizione poetica italiana. Vedi ad esempio, in polemica con l'antitradizionalismo futurista, l'elogio del valore "rivoluzionario" degli *Inni sacri*, fatto nell'*Introito alle Nuove Revolverate* [1913], in *Revolverate e Nuove Revolverate*, a c. di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, pp. 343-5. Ma è nella risposta all'inchiesta marinettiana sul verso libero che Lucini, seppure a fatica e con molta approssimazione, tratteggia i caratteri intimamente versoliberisti della tradizione metrica italiana, ricercandone addirittura le origini nell'antica poesia latina: "Idealmente, il verso libero si realizzerà perfetto in una lingua dove la cadenza delle parole sarà fortemente segnata dall'accento tonico, dove l'accento logico del periodo coinciderà con l'accento verbale. Ed è il caso della lingua italiana, tra le altre d'Europa: per cui nello sviluppo della sua lirica accettò, d'istinto, nativamente, questa forma prosodica, senza darle il nome, passando dalla metrica latina, gradatamente, ancora alla prisca accentuazione del "Carmen Fratrum Arvalium", delle commedie plautiane e del "verso saturnio", per ricongiungersi colle strofe del latino mistico, ripresentatesi nelle "Laudi" trecentesche e nelle "Farse Cavajole" dopo l'intermezzo provenzaleggiato romanico e longobardico dei nostri trovatori, Sordello e Bertrando in sino a Dante"; e il catalogo procede prolisso, irto dei nomi di Frugoni e Metastasio, Redi e Foscolo, Leopardi, Tommaseo e Capuana, e puntellato da riferimenti alle cacce trecentesche e alle *Odi barbare* (AA. VV., *Enquête* cit. [cfr. qui sopra la nota 7], pp. 115-6). E non va dimenticato che nello stesso torno di tempo anche un futurista ortodosso quale Paolo Buzzi sosterrà qualcosa di analogo, quando affermerà che "Il Leopardi, il Foscolo, il Carducci [...] hanno profondamente sentito il brivido della Poesia libera e liberatrice": lo vedremo meglio nel cap. 6, alla nota 110.

<sup>12</sup> G. S. Gargano, *L'evoluzione del verso*, "Il Marzocco", II, 28, 15 agosto 1897, p. 1; la citazione successiva alla medesima pagina. Il saggio di Gargano non resta peraltro isolato, e suscita anzi l'immediata replica di Luigi Pirandello. Questi - rivolgendosi ad Angiolo Orvieto - attacca direttamente la prosa "ritmica" dannunziana, affermando che "nell'aver fuse [...], o confuse, le forme, pensando che la prosa possa accogliere, oltre ai numeri della sua propria armonia, il ritmo e le musiche d'una armonia poetica più libera e vasta, consista l'errore del D'Annunzio e, per conseguenti ragioni (che qui non ti posso neanche accennare), il capital difetto della sua opera" (*Lettera a Angiolo Orvieto*, "Il Marzocco", II, 30, 29 agosto 1897, p. 3). Puntuale la controreplica di Gargano (*Sulla prosa*, "Il Marzocco", II, 31, 5 settembre 1897, p. 3), che però sposta il di-

scorso dal piano della polemica contingente a quello della speculazione teorica; egli cerca infatti di dimostrare che l' "armonia interiore" della civiltà contemporanea "trova la sua naturale espressione nella prosa il cui ritmo si può accordare via via con tutti i rapidi e cangianti movimenti dell'emozione".

<sup>13</sup> Oltre che su *specimina* dannunziani, la breve analisi dei ritmi prosastici si appunta su passi da Flaubert, Manzoni, Carducci e Corradini (cfr. G. S. Gargano, *L'evoluzione del verso* cit. pp. 1-2).

<sup>14</sup> Su cui cfr. F. Gavazzeni, *Le sinopie di "Alcione"*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, in particolare pp. 13-33 e 57-8.

<sup>15</sup> A. Conti, *Nota per le "Laudi"*, "Il Marzocco", IV, 41, 3 dicembre 1899, p. 2.

<sup>16</sup> A. O. [riviato], *Le nuove odi di Gabriele D'Annunzio*, "Il Marzocco", V, 37, 16 settembre 1900, p. 4.

<sup>17</sup> D. Garoglio, *Il verso libero (a proposito di "Verso l'Oriente" di Angiolo Orvieto)*, in *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Livorno, Giusti, 1903, p. 155. *Maia*, come è noto, comparve in libreria l'11 maggio 1903, mentre il libro di Garoglio venne recensito da Nemi fin dal febbraio dello stesso anno (cfr. *Il verso libero*, "Nuova Antologia", CIII, 748, 16 febbraio 1903, pp. 751-4).

<sup>18</sup> Per ricostruire la ricezione delle *Laudi* fondamentale è il repertorio approntato da A. Baldazzi, *Bibliografia della critica dannunziana nei periodici italiani dal 1880 al 1938*, Roma, Archivio italiano-Cooperativa Scrittori, 1977.

<sup>19</sup> R. Canudo, *L'évolution du Sens de la Vie chez Gabriele d'Annunzio*, Paris, "Arts de la vie", mai-juin 1904, p. 20 (dell'estratto); la citazione successiva alla stessa pagina.

<sup>20</sup> "Il Marzocco", VIII, 29, 19 luglio 1903, p. 1. L'articolo è un'apologia appassionata di *Maia*, a qualche mese dall'uscita: ne vengono difese non solo le scelte metriche ma anche i temi 'pagani' ampiamente delibati da D'Annunzio. Sull'argomento cfr. E. De Michelis, *Una lettera di D'Annunzio*, in *Novecento e dintorni. Da Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia, 1976, pp. 34-69.

<sup>21</sup> Gargano fa riferimento a uno scritto di A. Fogazzaro, *Le grand poète de l'avenir* (originariamente comparso sulla "Revue Bleue" nel marzo 1898), contenuto in *Ascensioni umane*, Milano, Baldini e Castoldi, 1899; oggi lo si legge nel volume *Ascensioni umane. Teoria dell'evoluzione e filosofia cristiana*, a c. di P. Rossi, Milano, Longanesi, 1977, pp. 160-77. Tra l'altro, Fogazzaro crede "que les poètes futurs sauront s'affranchir de toute convention, que la musicalité de leur poésie sera plus logique, c'est-à-dire qu'un rapport étroit y sera visible entre le mouvement du rythme et le mouvement de la pensée. [...] J'ose prédire que le grand poète futur se fera reconnaître par cette oeuvre de transformation et de libération" (p. 174).

<sup>22</sup> G. S. Gargano, *La "Laus Vitae" e i critici* cit.

<sup>23</sup> Si tratta peraltro di una parca esemplificazione: nei vv. 463-70 della diciottesima parte Gargano individua un paio di endecasillabi e un novenario, alternativi alla metrica primaria del poema ("[E la materia sacra/ della stirpe,] l'imperitura/sostanza progenerice/dei sangui, [l'originaria/virtù della gente] [era innanzi/a noi affocata]/come il masso del ferro/che posto sarà su l'incude"). La tecnica in questione è stata valorizzata, come è noto, soprattutto da P. V. Mengaldo, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 190-216, in particolare 210; e ha inoltre trovato un'importante applicazione operativa (sulla *Pioggia nel pineto*) a opera di F. Gavazzeni, *Onomastica e metrica della "Pioggia"*, "Annali d'Italianistica", 5, 1987, pp. 188-206. Sempre di Gavazzeni, vedi inoltre *Perizia metrica della "Figlia di Iorio"*, in AA. VV., *La figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 24-26 ottobre 1985), a c. di E. Tiboni, Pescara,

Centro nazionale di studi dannunziani, 1986, pp. 55-101, in particolare 76-7 e 98-9, dove il saggio di Gargano è ampiamente ripreso e commentato.

<sup>24</sup> E. Bodrero, *L'evoluzione del ritmo*, "Il Piemonte", I, 12, 12 settembre 1903, p. 1; il saggio è commentato da M. Bontempelli, *Per l'endecasillabo. Lettera aperta a Emilio Bodrero*, "Rivista ligure di scienze, lettere ed arti", XXV, 6, novembre-dicembre 1903, pp. 287-99.

<sup>25</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, pp. 289 e 290.

<sup>26</sup> È forse il caso di ricordare nel dettaglio la serie di contributi luciniani sulle *Laudi*, se non altro perché la bibliografia di Baldazzi - cit., qui sopra, alla nota 18 - non li riporta (la sede è sempre "L'Italia del Popolo"; il 1903 è l'anno XII, il 1904 XIII): *Gabriele D'Annunzio affacciandosi alle "Laudi"*, 896, 24-25 giugno 1903, pp. 1 e 4; *Sulla soglia delle "Laudi" d'annunziane*, II, 912, 10-11 luglio 1903, pp. 1 e 4; *Le "Laudi" di G. D'Annunzio*, III, 925, 23-24 luglio 1903, pp. 1 e 4; *Le "Laudi" di G. D'Annunzio*, 926, 24-25 luglio 1903, pp. 1 e 4; *Il secondo volume delle "Laudi"*, *Elettra*, 1142, 28-29 febbraio 1904, pp. 1 e 4; *Il secondo volume delle "Laudi"*, *Elettra*, 1143, 29 febbraio-1° marzo 1904, pp. 1 e 4; *Ancora del II° volume delle "Laudi"*, *Alcione*, 1190, 17-18 aprile 1904, pp. 1 e 4; *Leggendo ancora le "Laudi"*, 1191, 18-19 aprile 1904, pp. 1 e 4. Tutti articoli ripresi, con poche correzioni (ma con l'aggiunta di note e di raccordi), in *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della Critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, rispettivamente alle pp. 71-6, 91-6, 99-106, 106-12, 120-4, 134-8, 139-45, 152-61.

<sup>27</sup> Afferma infatti Lucini che il verso della *Laus* è tratto "dalla strofe pindarica e dai cori aristofaneschi, con larga partecipazione della metrica comune" (osservazione che, come vedremo, ricalca una dichiarazione dello stesso D'Annunzio), e prosegue con considerazioni del seguente tipo (il cui esatto significato - lo confesso - mi sfugge): "Di solito l'incomincia [= D'Annunzio incomincia il verso] con un'arsi fortemente accentata, per scivolare nella tesi rapidissima; con tonalità maggiori, come se una schiera di Menadi venissero agitando sistri e crotali per ballarvi davanti, rumoreggia quasi a mostra d'impeto orgiastico e ditirambico di cui s'infiamma. / Poi, ad interrompere, mentre il rumore si avvicenda e si propaga, un arresto di dissonanza: un urto, un colpo di gong cinese tra li strumenti classici, anacronismo, vi percuote in petto e vi fa sospesi sulla fine del periodo musicale; rara la patetica bemollizzata" (*Le "Laudi" di G. D'Annunzio* cit., p. 4; poi in *Antidannunziana* cit., pp. 110-1).

<sup>28</sup> Ivi, p. 4 e p. 111; a queste stesse pagine la citazione successiva.

<sup>29</sup> G. P. Lucini, *Ancora del II° volume delle "Laudi"*, *Alcione* cit., p. 4; in *Antidannunziana* cit., p. 144.

<sup>30</sup> Sintomatico, e in modo quasi comico, il primo numero della rivista (febbraio 1905). In epigrafe al fascicolo si legge "A Giosuè Carducci 'Poesia' è dedicata". Fra le lettere d'adesione, la prima citata è quella di Pascoli (p. non numerata); e il primo testo poetico stampato (pp. 1-3) altro non è che un passo *Dalla tragedia "La Nave"* di D'Annunzio.

<sup>31</sup> "Poesia", I, 9, ottobre 1905, p. non numerata; ivi la citazione successiva.

<sup>32</sup> "Poesia", I, 10-11, novembre-dicembre 1905, p. [35]; per gli interventi di Borelli e Capuana successivamente citati, cfr. ivi, II, 6-7-8, luglio-agosto-settembre 1906, p. [50], e I, 12, gennaio 1906, p. [19] (i tre scritti poi in AA. VV., *Enquête* cit., pp. 32, 80, 38).

<sup>33</sup> Fra i non molti testi italiani in versi liberi pubblicati sulla rivista appunto nel 1905 (a. I), ricordiamo innanzi tutto due componimenti di Lucini, *La solita canzone* e *Delta* (rispettivamente, 3, aprile, p. 11, e 7, agosto, p. 10); e inoltre: *Il poema del vento* di F. De Maria (9, ottobre, pp. 14-5), *Crisalide* di T. Marrone (12, gennaio 1906, p. 11) e *Preghiera al mio Dio* di G. Piazza (ivi, p. 12). Altri testi italiani si avvicinano nello stesso

periodo al verso libero, ma in forme prudenti che chiaramente risentono della lezione dannunziana o della metrica anisosillabica di Orsini-Gnoli. Sul versante dannunziano, oltre ai *Ritmi d'autunno* di G. Damerini (vedi, qui sotto, la nota 35), cfr. G. Botta, *I doni*, 5-6, giugno-luglio, p. 10 (strofette di versi compresi tra il quinario e l'ottonario, liberamente alternati). Al modello di *Fra terra ed astri* sembra invece rifarsi A. Cippico, *Ritorno*, 4, maggio-giugno 1905, p. 10 (quartine di otto-novenari, che possono scendere fino al settenario; rime regolari). In qualche modo 'palazzeschi' e tutti da esplorare i versi di *Bosco degli ulivi* firmati da C. Basilici (10-11, novembre-dicembre, pp. 15-7), su cui si ritornerà nel cap. 4, alla nota 29. Una curiosa forma di prosa che tuttavia ammicca al verso è fornita da R. Quaglino, *Il segreto*, 12, gennaio 1906, pp. 14-5; ma l'impressione è piuttosto quella d'un *poème en prose* dall'andamento narrativo e salmodiante insieme. Se ne legga comunque l'avvio: "Lo conosco, fanciulla, il tuo segreto. / Spegni dunque la fiamma de li occhi neri; sii buona. / Così, il viso pallido non tradisce la voluttà perversa. / Perché non hai chiuso bene la tua porta, questa notte. / Leggevi cose strane e tremavi" (p. 14). Si tratta, ad ogni modo, di presenze che turbano solo in parte l'omogeneità tradizionalistica di "Poesia" nell'annata in questione; se è vero che su ogni numero fanno la parte del leone i versi regolari di autori come S. Benelli, V. Ponti, A. Colautti, D. Oliva, F. Chiesa; e inoltre se pensiamo che il primo vincitore d'un concorso poetico bandito dalla rivista, Paolo Buzzi, propone al pubblico componimenti perfettamente isosillabici (cfr. *Divina anima puerilis*, 9, ottobre, pp. 2-4). Per esaurienti informazioni intorno a "Poesia", vedi il volume di C. Salaris, *Marinetti editore* cit. (cfr., qui sopra, la nota 47 del cap. 2), in particolare, pp. 31-93.

<sup>34</sup> Si tratta dei 'medaglioni' encomiastici dedicati, nel primo anno, a Pascoli, G. Marra-di, G. Kahn, H. de Régnier, Térésah, F. Vielé-Griffin, S. Ferrari; tali componimenti saranno poi raccolti, insieme ad altre poesie di analogo tenore celebrativo, e con il comune titolo *Dithyrambes*, in *La ville charnelle*, Paris, Sansot, 1908; ora in *Scritti francesi*, I, a c. di P. A. Jannini, Milano, Mondadori, 1983, pp. 346-67. In essi è con ogni evidenza prevalente, appunto, la misura dell'alessandrino. Del resto, anche una lirica, estranea al corpus in questione, e all'apparenza metricamente più ardita, come *La mort des Forteresses*, potrà concludersi con i versi qui di seguito citati; dove non mi pare che ci siano particolari infrazioni alla costanza dell'alessandrino, e anzi la cesura mediana è sempre ben scandita: "[...] / avec sur les genoux / des terrasses désertes / que lave coup sur coup / l'horreur de l'infini, / moururent tout à coup / d'avoir vu le Soleil / lascif et levant / in / mordiller et manger / de ses dents embrasées, / les vaisseaux puérils / aux voilures semées / d'azur et de beryls / comme des violettes / molles de rosée" ("Poesia", 5-6, giugno-luglio, p. 14; poi in *La ville charnelle* cit., p. 321).

<sup>35</sup> G. Damerini, *Ritmi d'autunno*, "Poesia", I, 10-11, novembre-dicembre 1905, p. 18.

<sup>36</sup> L'intervista a D'Annunzio è contenuta nell'articolo di Mos., *Le 'Laudi' di G. D'Annunzio, 'Il terzo peccato' di A. Colautti*, "La Tribuna", XX, 344, 11 dicembre 1902, pp. 1-2 (il passo cit. alla p. 1).

<sup>37</sup> M. M. Ivanov, *In villa, da Gabriele D'Annunzio* [1902], trad. it. dal russo di C. G. De Michelis, "Quaderni del Vittoriale", 7, gennaio-febbraio 1978, pp. 33-4.

<sup>38</sup> G. D'Annunzio, *In memoria di G. Giacosa*, "La Lettura", VI, 10, ottobre 1906, p. 853; le successive citazioni alla p. 854. Lo scritto è stato poi ristampato, con il titolo *Della malattia e dell'arte musica*, in *Il compagno dagli occhi senza cigli*, entro il vol. II delle *Prose di ricerca*, ecc., Milano, Mondadori, 1950, pp. 611-27 (le citazioni alla p. 625).

<sup>39</sup> "Nelle grandi strofe di 'Laus Vitae' l'occhio esperto scopre i disegni metrici dell'Ode e del Coro come le filigrane nella carta nobile. Potrei dire, per farmi intendere, che ogni

strofa è filigranata di prosodia greca" (G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto*, ecc. [1935], in *Prose di ricerca*, II cit., p. 726).

<sup>40</sup> Secondo Thovez, infatti, nella lirica greca classica si era pienamente attuato un ideale di poesia semplice e "umana", che la retorica, il formalismo esasperati della letteratura latina e di buona parte della tradizione italiana avevano successivamente rinnegato. In questo quadro vagamente apocalittico spicca positivamente la *Laus Vitae*, in cui D'Annunzio "attuò ciò che il Leopardi non poté che iniziare, ciò che il Carducci non comprese [...]: vide che la lirica moderna che volesse aver dignità tragica doveva rifarsi dai greci" (E. Thovez, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae* [1909], Napoli, Ricciardi, 1920<sup>3</sup>, p. 289).

<sup>41</sup> E. Thovez, *op. cit.*, p. 288.

<sup>42</sup> Cfr. *ivi*, p. 285; le citazioni successive alle pp. 23, 56, 254.

<sup>43</sup> G. D'Annunzio, in "Poesia", II, 3-4-5, aprile-maggio-giugno 1906, p. [49]; poi in AA. VV., *Enquête* cit., p. 57. Il rapporto Marinetti-D'Annunzio presenta tuttavia un particolare non chiaro. Nel mediocre volumetto giornalistico del primo, *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (Paris, Sansot, 1908), si afferma infatti che D'Annunzio avrebbe dichiarato a Marinetti, la sera della prima della *Fiaccola sotto il moggio* (27 marzo 1905, al teatro Manzoni di Milano), quanto segue: "– Je répondrai bientôt, me disait-il, à votre enquête sur le vers libre... Gustave Kahn a raison sur toute la ligne quant au vers libre français; chez nous c'est bien différent. Nous avons dans notre beau vers de onze syllabes un instrument prodigieux qui se plie à toutes les exigences de la pensée, sans monotones et sans remplissages. Cela ne veut pas dire que je sois contraire au vers libre italien... Il faut essayer et briser tous les moules. Je suis toujours et je veux être une sentinelle avancée, un éclaireur" (si cita dalla ristampa contenuta in F. T. Marinetti, *Scritti francesi*, I cit., p. 418). La cosa non parrebbe però del tutto verisimile, dal momento che l'inchiesta di "Poesia" viene annunciata alcuni mesi dopo quella prima teatrale, nell'ottobre del 1905. Tanto più che le parole dannunziane ivi riferite non trovano alcun riscontro in altre sue affermazioni, e soprattutto ricalcano veramente troppo d'avvicino quelle con cui Giovanni Pascoli risponderà all'inchiesta ("Quanto a noi [italiani], un verso libero dai mille atteggiamenti, capace coi suoi accavallamenti delle più imprevedibili sorprese ritmiche, l'avevamo e da un pezzo: il verso endecasillabo sciolto": "Poesia", II, 1-2, febbraio-marzo 1905, p. [33]; poi in *Enquête* cit., p. 41). Sull'argomento cfr. anche il saggio di M. Guglielminetti, *Leopardi nella letteratura italiana da Graf alla "Voce"*, in AA. VV., *Leopardi e il Novecento*, Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1974, pp. 95-125, in particolare 102-3; dove però quella contenuta in *Les Dieux s'en vont* è considerata la vera risposta all'*Enquête*, che Marinetti per ragioni affatto misteriose non avrebbe poi compreso nel volume del 1909.

<sup>44</sup> Nella biblioteca del Vittoriale si trova infatti una copia del *Problème du Style* di Remy de Gourmont (Paris, Mercure de France, 1902), in cui alla p. 163, in corrispondenza dell'affermazione "Ce qui manque le plus au vers libre d'aujourd'hui, c'est la perfection", D'Annunzio ha annotato sul margine destro: "Le mien est parfait, seul: *Laus Vitae*" (le sottolineature sono nell'originale). Il volume in questione ha la segnatura Officina – E/3 (l'esistenza dell'annotazione era già stata segnalata da A. Andreoli e N. Lorenzini, nel loro commento a *Maia* contenuto in G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, II [cit., qui sotto, alla nota 49], p. 905). D'Annunzio aveva messo in evidenza anche un altro periodo, alla p. 162, che egualmente insiste sul concetto di perfezione formale della versificazione e permette di capire il senso globale del ragionamento: "La pureté de forme, au contraire, et cela comprend le rythme et l'harmonie générale du

poème, est une qualité essentielle; tellement essentielle qu'un mot mal choisi, un vers boiteux, une rime ou une assonance défectueuses suffisent à gêner irrémédiablement le plus beau poème. La poésie qui n'est pas parfaite n'existe pas: la poésie parfaite est parmi les produits les plus précieux et les plus utiles de l'esprit humain".

<sup>45</sup> Per il periodo che qui ci interessa una presa di posizione altamente sintomatica è quella di Arturo Onofri, che nel 1912 contrapporrà la riuscita dei versi liberi dannunziani al fallimento di altri sperimentatori nazionali, segnatamente di Lucini: "Prendete, da un lato, un volume libertario qualsiasi, ad esempio *La solita canzone* di G. P. Lucini, e, dall'altro, quella gran parte delle *Laudi* del D'Annunzio che è scritta in metri non tradizionali, e fate il confronto. Entrambe le opere, è vero, sono in 'versi liberi'; ma se la prima non è, per lo più, che prosetta ballonzolante, la seconda è quella poesia che è, e talvolta grande poesia"; e in nota il discorso è così integrato, a proposito delle *Laudi*: "Parlo dei tre primi volumi: *Laus Vitae*, *Elettra*, *Alcione*. Tolgo ad esempio il D'Annunzio solo perché è il primo italiano che sia poeta anche in 'versi liberi'" (A. Onofri, *La libertà del verso*, "Lirica", I, 4, aprile 1912, p. 153). Non diversamente, il giovane Lionello Fiumi, divulgando nel 1914 un programma avanguardistico non futurista, negherà che i primi fautori del verso libero siano stati i futuristi, e individuerà in D'Annunzio il vero precursore italiano: "Chi creda questo ignora come i futuristi italiani non sono che la coda d'un febbrile movimento *vers-librista* [sic] il quale ha agitato la poesia mondiale degli ultimi decenni; [...] dimentica infine che il verso libero ben prima che sorgesse il futurismo è stato magistralmente martellato da chi è poeta massimo della terza Italia, Gabriele D'Annunzio" (L. Fiumi, *Appello neoliberista* [luglio 1913], in *Polline*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, pp. 8-9).

<sup>46</sup> È sufficiente una breve analisi dei quattro componimenti così siglati per comprendere che il termine in questione non designa affatto una realtà metrica. Il *Ditirambo I* si caratterizza per una configurazione rimica e versale praticamente identica a quella della *Laus* (il metro suggerisce le modulazioni di taluni componimenti in *strofi lunghe*); il *Ditirambo II* è invece contraddistinto dall'uso costante dell'endecasillabo e del settenario, regolarmente alternati e connessi da un tessuto di rime ritmiche (sdruciole, cioè, senza piena coincidenza di suono); il terzo della serie è invece un buon esempio di verso luriesto estremamente irrequieto; mentre il *Ditirambo IV* ha qualcosa in comune con il secondo (vale a dire l'uso esclusivo di endecasillabi e settenari), ma non alterna regolarmente le due misure di base e, soprattutto, non deliba sistematicamente la rima sdruciolata (cosicché appare di fatto ritmato sul metro della selva drammatica). A ben vedere, un solo fenomeno metrico accomuna i quattro componimenti: e cioè l'assenza di simmetrie strofiche, soppiantate da una suddivisione in lasse di lunghezza variabile.

<sup>47</sup> Per un'analisi di questo componimento, cfr. in primo luogo quanto scrive Gavazzeni nelle *Sinopie di "Alcione"* cit., pp. 13-9; e poi, e soprattutto, si legga un saggio spesso trascurato dai critici, vale a dire *La 'grande strofe' dannunziana* di G. B. Pighi (contenuto in *Studi di ritmica e metrica*, Torino, Bottega di Erasmo, 1970, pp. 433-45): l'autore argomenta in modo assai convincente la dipendenza del *pattern* strofico ivi esibito dalla struttura metrica di alcune *Odes* di Victor Hugo, riprese in Italia dal Carducci di *Giambi ed epodi*.

<sup>48</sup> F. Gavazzeni, *Le sinopie di "Alcione"* cit., p. 25; sulla *Sera fiesolana* cfr. le pp. 21-33. C'è in Gavazzeni – pur attentissimo ai particolari della mensurazione dannunziana – un atteggiamento regolarizzante: ravvisabile nel fatto che il v. 22 viene letto come endecasillabo senza altra discussione (cfr. ivi, p. 22, nota 75), mentre – come vedremo – è un decasillabo; e ravvisabile anche nella scelta di interpretare i vv. 16, 33, 50 come

unità composte di "trisillabo più endecasillabo" (ivi, p. 23, nota 79), laddove all'iniziale ternario segue sempre una misura di dodici sillabe ("[...] e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace"; "[...] e pel cinto che ti cinge come il salce"; "[...] e per l'attesa che in te fa palpitar"). Certo, anche quest'ultima unità (che tuttavia non è un verso in senso proprio, ma solo una sua parte) potrebbe essere giudicata – come Gavazzeni fa per il v. 23 – un "endecasillabo con anacrusi" (ivi, p. 22, nota 75): ma si tratterebbe di una procedura esegetica a questo punto davvero troppo macchinosa e spericolata.

<sup>49</sup> Le poesie dannunziane sono citate dai volumi: *Versi d'amore e di gloria*, I e II, a c. di N. Lorenzini e A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1982 e 1984; per quanto riguarda *Alcione*, si tiene inoltre presente l'ed. critica a c. di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1988.

<sup>50</sup> Da notare che P. V. Mengaldo (*Per la cultura linguistica di Montale: qualche restauro. II: Corno inglese e "Alcione"*, in *La tradizione del Novecento* cit., p. 304) vede in questa misura un "endecasillabo caudato", come il v. 4, "e come ancora i versi pari di ciascuno dei tre 'ritornelli'".

<sup>51</sup> Fra i cosiddetti ipermetri, vale a dire fra i versi lunghi, solo il v. 71 è un doppio settenario perfetto ("O testimone, un altro | eroe farà di tutta"), mentre il v. 4 ("per aver pace di sue | felicità lontane") aggiunge una sillaba al primo emistichio, e il v. 74 ("sepolcro il Mare, cui | l'Tempo rapì quel lito") presenta una cesurazione inusitata. Inoltre, i vv. 23 e 29 contengono un'ipometria monosillabica nel primo emistichio ("e quel lor silenzio | ove stanno in ascolto"; "melodia che fa | sì dolce il tuo riposo"), e i vv. 41 e 75 nel secondo ("tale sulle bell'acque | pallido sorride"; "che da lui t'allontana; | ascolterà il grido"). Aggiungono invece una sillaba all'endecasillabo i vv. 26, 27 e 55 ("e il segno di voluttà che sta sepolto / sotto le pietre nude con la tua sorte"; "Ravenna, glauca notte | rutilante d'oro"). E resterebbero dunque estranei a ogni regolarizzazione anisosillabica solo i vv. 21 ("che conducono all'infinito chi va solo": scandibile come quadrisillabo sdruciolato + novenario), 38 ("socchiusa i cigli, tiepida nella sua vesta": 5 + 8), 48 ("de la morte, incontro alla foresta trionfale": 6 + 9, cioè un esametro aritmico, se si accetta la dieresi *trionfale*). Fra i versi brevi, un'alternanza anisosillabica piuttosto chiara è la riduzione del novenario alle dimensioni dell'ottonario con ictus di 2a e 4a: "immemore del suo male" (v. 31, con indebolimento dell'ictus di 4a); "cipressi nati dal seno" (v. 47). Sono queste le uniche due misure ottonarie, cui fanno riscontro 8 novenari: che possono essere o trocaici, cioè con ictus di 1a, 3a e 5a ("Loderò i tuoi chiostri ove tacque", v. 15; "placide e cantò l'usignolo", v. 17; "Loderò le tue vie piane", v. 19, con dieresi *vie*); ovvero giambici, cioè con ictus di 2a, 4a, 6a ("la tua melanconia divina", v. 8; "la tua sapienza il suo poema", v. 72; "Ascolterà nel tuo profondo", v. 73; "per vincer solo il furibondo", v. 80); oppure potranno anche mescolare i due modelli in una misura con ictus di 1a, 3a e 6a ("muri come su un ciel sereno", v. 51).

<sup>52</sup> G. Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento* cit. (cfr., qui sopra, cap. 1, nota 1), p. 598.

<sup>53</sup> *La sera fiesolana* (cfr. *Le sinopie di "Alcione"* cit., pp. 26-33) presenta un disegno metrico – sorretto dalle assonanze – afferente alla stanza di canzone o di ballata; tuttavia lo schema che lo evoca non è attuato da D'Annunzio in modo regolare, e se nella prima strofa riconosciamo il modello ABBA, aabB, CdA, CDa, assai meno chiare sono le simmetrie nelle successive due stanze (ABbA, CCD, EdFe, CCh; ABAB, cBC, Ded, EffG), che comunque mantengono la divisione in quartine e in terzine.

<sup>54</sup> Cfr. soprattutto R. Daverio, *Sulla cronologia di "Laus Vitae"*, in AA. VV., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 411-27; R. Daverio-G. Pinotti, *Una scheda per "Maia" e "Alcione"*, "Autografo", nuova serie, IV, 12, ot-

tobre 1987, pp. 81-95; C. Montagnani, *Per l'Inno alla Delfica: uno studio sull'elaborazione di "Maia"*, "Strumenti critici", nuova serie, V, 3, settembre 1990, pp. 407-24; G. Pinotti, *Storia e preistoria di "Maia"*, "Studi di filologia italiana", XLVIII, 1990 [ma 1991], pp. 211-57.

<sup>55</sup> Si tratta di un manoscritto approntato da D'Annunzio per la Duse, la cui datazione non è ben chiara: l'*incipit* reca bensì l'indicazione "M.D.CCC.XC.IX", ma vi compaiono anche testi posteriori. Di *Laus Vitae*, figurano i vv. 337-57 e 379-99. Con il titolo *Laudi per Eleonora* il manoscritto è stato edito, a c. di P. Gibellini, Alpignano, Tallone, 1986. Sull'argomento cfr. anche F. Gavazzoni, *Le sinopie di "Alcione"* cit., pp. 54-6, che considera il 20 luglio 1900 quale *terminus post quem* dell'allestimento del codice; opinione del resto condivisa dallo stesso Gibellini (nell'introduzione alle *Laudi per Eleonora* cit., pp. 50-1).

<sup>56</sup> R. Daverio-G. Pinotti, *op. cit.*, p. 93.

<sup>57</sup> I manoscritti che compongono detto "Quaderno di nozze" sono contenuti nella cassetta 229 del fondo Angiolo Orvieto, appartenente all'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti di Firenze. Si tratta di 102 carte manoscritte, per un totale di 41 autori. L'autografo dannunziano è il secondo nell'ordine attuale di collocazione e si compone di tre fogli di cm 22,5 x 31,5 vergati solo sul recto (il dattiloscritto che descrive l'intero "Quaderno" lo data al settembre-ottobre 1899). In origine tutti i manoscritti – affidati a carte delle medesime qualità e dimensioni – erano contenuti in uno stipetto di legno appositamente costruito (che poi è andato distrutto durante la seconda guerra mondiale). Fra i 41 autori si possono ad esempio ricordare Pascoli, Pirandello, Nera, e ovviamente lo *staff* del "Marzocco" (Conti, E. Corradini, Th. Neal, G. A. Fabris, Garoglio, Gargano, D. Angeli, e lo stesso Angiolo Orvieto – manca invece il fratello Adolfo). Per informazioni sul "Quaderno di nozze", cfr. *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887-1913)*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Strozzi, 19 novembre 1983-14 gennaio 1984), a c. di C. Del Vivo e M. Assirelli, Firenze, 1983, p. 72.

<sup>58</sup> D. Garoglio, *Per le nozze di un poeta*, "Il Marzocco", IV, 40, 5 novembre 1899, pp. 2-3; i versi a p. 2; per le varianti, vedi la nota successiva.

<sup>59</sup> Questa parte del poema è affidata a una serie di 25 manoscritti (i nn. 4678-4702 dell'Archivio del Vittoriale) che, "per filigrana, formato, impaginazione (ogni carta reca una strofa), si differenziano nettamente dal resto dell'autografo" (R. Daverio, *op. cit.*, p. 416): è quindi da credere, in via ipotetica, che condividano tutti i medesimi estremi cronologici. Ma è il caso, intanto, di riassumere la situazione testuale. I vv. 337-57 sono in origine documentati dai seguenti 3 testimoni principali: il manoscritto 4694 dell'Archivio del Vittoriale (che indicherò con la sigla V); il manoscritto appartenente al Quaderno di nozze (= Q), da cui dipendono i versi stampati sul "Marzocco" del 5 novembre 1899 (che perciò possiamo pure trascurare, almeno per il momento); il testo presente nel Codice Borletti (= B). Ad essi andrà ovviamente affiancata la posteriore *editio princeps*, del 1903 (la cui lezione è riprodotta qui sotto). Ora, se studiamo le varianti relative ai tre manoscritti, individuiamo agevolmente un fatto, almeno, con ogni evidenza decisivo. In V, il verso 346 presenta infatti la lezione "vi furono giardini", di contro a "furonvi orti irrigui", comune a Q e B. Inoltre, sia il v. 337 sia il v. 341 di V cominciavano con "vi furono", al posto del definitivo "furonvi" (introdotto nel manoscritto, per ricalco, sopra la forma originale). E, insomma, è del tutto evidente che la lezione definitiva documentata dal v. 346 è in V contestualmente necessitata, e tuttavia non viene ancora attuata. Se ne desumerà che il manoscritto del Vittoriale precede cronologicamente gli altri testimoni.

Ancora: al rilievo filologico si può affiancare quanto ci viene suggerito da una lettera di D'Annunzio a Annibale Tenneroni dell'ottobre-novembre 1899. In essa il poeta chiede all'amico di contrattare con la "Nuova Antologia" la cessione dei diritti relativi a 500 versi delle *Laudi*. Oltre tutto, il tono del discorso sembra addirittura suggerire la possibilità che Tenneroni (il quale aveva soggiornato alla Capponcina nel settembre 1899) avesse già preso visione dei versi in oggetto. Leggiamo infatti: "Sono nelle peggiori angustie. Se non v'è speranza di riuscire cerca il modo di farmi avere un migliaio di lire che potrebbero subito essere utili. In che modo? Tu sai che ho circa 500 versi (*Laudi*) nel cassetto, inediti. Li cederei per mille lire". Stando così le cose, non è del tutto irragionevole ipotizzare che i 500 versi in questione siano proprio quelli della *Laus*: e che pertanto, nell'ottobre 1899, siano già stati *tutti* scritti. (Il testo della lettera è contenuto in *Gabriele D'Annunzio e la "Nuova Antologia"*, a c. di Scartabello, "Nuova Antologia", LXXIII, 1584, 16 marzo 1938, p. 182; e viene commentato, nel contesto d'uno studio sui rapporti D'Annunzio-Tenneroni, in G. Fatini, *Confidenze dannunziane [dal carteggio inedito con A. Tenneroni]*, "Quaderni dannunziani", XXIV-XXV, 1963, pp. 1263-4 [l'intero testo alle pp. 1260-1327; la prima parte del saggio era uscita l'anno precedente, sulla stessa rivista, XXII-XXIII, alle pp. 1029-87]).

Furonvi città soavi  
 su colli ermi, concluse  
 nel lor silenzio  
 come chi adora; 340  
 furonvi palagi  
 snelli su logge aperte  
 ad accogliere l'aria  
 come chi respira,  
 sacri alle Muse; 345  
 furonvi orti irrigui,  
 paradisi recinti  
 come labirinti  
 con una porta sola  
 e mille ambagi, 350  
 ove l'aura piega  
 ogni stelo e s'invola  
 come chi fa ghirlande  
 e non le lega;  
 vi furono bevande, 355  
 frutti, musiche pe' nostri agi;  
 e le melancolie.

Le varianti di Q sono le seguenti: 345 a le 357 *melanconie* (I versi sono preceduti e seguiti da una fila di puntini)

Il testo del "Marzocco" si differenzia da Q per le seguenti lezioni: 342 *snelli* 356 *agi* 357 *melanconie*

<sup>60</sup> Si precisano qui le principali figure metriche che sono state via via introdotte. Fra le dieresi (forse non è inutile ricordare che D'Annunzio non usa mai il segno di dieresi): *armonioso* (v. 90), *imperialmente* (v. 114), *obliando* (v. 207), *vittoriosa* (v. 240), *lussurianti* (v. 283), *effusioni* (v. 332), *glorioso* (v. 336), *Orione* (v. 392), *apollinèa* (v. 403); e inoltre, ovviamente, *Tiaso* e *Tiadi* (vv. 40-41), e *violette* (v. 312). Dialetti: normalmen-



te dopo monosillabo recante ictus (ad es.: "mi fu ʼaliena"; v. 44); eccezionalmente dopo bisillabo tronco in particolari sedi (ad es. davanti a voce in rima, con conseguente cozzo di accenti: "d'un giorno, non dirò'io"; v.20). Sinalefi: normalmente davanti a *io* (ad es.: "del mondo, ʼio son colui che t'ama"; v. 63; ma vedi l'eccezione testé citata); nonché in contiguità di un *o* esclamativo (ad es.: "invocò: 'M'odi, 'o'iddia," [settenario]; v.404). Questi rilievi, almeno nelle intenzioni, non sono arbitrari, anche perché si fondano su uno spoglio effettuato su circa un terzo dei versi 'regolari' di *Alcyone*; dove, per restare ai tipi di figure metriche osservate, si sono individuate le occorrenze qui di seguito elencate. Fra le dieresi, quasi sistematicamente nei nessi *i* (o *y*) + vocale, a sostegno di una pronuncia classicheggiante; come ad esempio in *armonioso*: "che conduce il tuo passo armonioso" (*Il fanciullo*, 169); "tunica, una preghiera armoniosa" (*L'ulivo*, 3); e come in *violetto* (e non è il caso di illustrare la costanza di *viola*): "l'ombra si spande. Il monte violetto" (*Il fanciullo*, 226); "cinta di violette! Canta, o Clio" (*L'Oleandro*, 162); oppure come in *trionfale*: "fiori di rose il lauro trionfale" (ivi, 40); "io mi cinga del lauro trionfale" (ivi, 48); "Mi sovvieni. Era l'Ode trionfale" (ivi, 159; e cfr. anche i vv. 211 e 400 sempre nell'*Oleandro*). Vedi inoltre: "S'allontana melodiosamente" (*Il fanciullo*, 282); "e la bietola e l'appio e il coriandro" (*L'opere e i giorni*, 36); "celeste, crea misteriosamente" (ivi, 60); "o Fluviale, in questa tarda pace" (*I tributarii*, 10); "E, come quando il nume di Dioniso" (*Ditirambo II*, 55); "infuriare, cedere a un'incognita" (ivi, 59); "di violenza, caldi come l'aure" (ivi, 113); "onde scendeste inviolati, d'auree" (ivi, 117); "Dov'è Cyane, azzurra come l'aria" (*L'Oleandro*, 75; e cfr. inoltre i vv. 91, 108, 421); ecc. Anche con doppia occorrenza in un solo verso, come in "l'alluvione copiosa o frigidi" (*Ditirambo II*, 115); ma si tenga presente la duplice dieresi in parola singola documentata da "ma strozza i serpi di Læocöonte" (*La tregua*, 66). Più sintomatiche, tuttavia, sono le dieresi nei nessi atoni di *e* + vocale e simili, come ad esempio in: "creato dal virginèo tuo soffio" (*Il fanciullo*, 73); "Vedremo nei Propilèi le porte" (ivi, 188); "Tenüe serto a noi, di poca fronda" (*L'ulivo*, 37); "nell'aerèa chiostra" (*Beatitudine*, 16); "cruda, rosèo nimbo" (*I tributarii*, 53); "E tolto avea Promètèo dal rostro" (*Anniversario orfico*, 41); "della potenza equorèa trascorrere" (*Ditirambo II*, 5); "quest'ossèa compagine" (ivi, 16); e così via, anche con possibilità di pronunce dilatatissime del tipo: "violacèo. S'ode" (*I camelli*, 76). Non corrispondono invece a dieresi in senso stretto le scansioni quadrisillabiche di parole come *creatura* (cfr. ad esempio *Bocca d'Arno*, 28) o *Beatrice* (*Beatitudine*, 5). Per quanto riguarda le dialefi, le troviamo regolarmente – e non ce ne stupiamo – dopo i monosillabi accentati, dopo i possessivi e dopo alcuni pronomi; ad esempio: "più'alto, co' tuoi calami toscani" (*Il fanciullo*, 203); "Dell'amore di me'arsi inclinata" (*L'Oleandro*, 89); "quale di voi'accompagnò la notte" (ivi, 2); "Ma il dolce sangue suo'in altro suono" (ivi, 243); "e lui'aurato nelle braccia prende" (ivi, 441). Solitamente sinalefe davanti all'*io*: "figlio! Che immortalmè'io t'incoronai" (*Il fanciullo*, 310); "meditando'io nell'animo" (*Ditirambo II*, 78); mentre è ovvia la dialefe nel seguente contesto: "che una nave d'eroi sospinse. Io'auspice" (ivi, 135). Costante invece la sinalefe in corrispondenza dell'esclamazione *o*, come ad esempio in "pesa, ʼo Mèsse la tua maturità" (*Furit aestus*, 24) ovvero in "O'Iddii profondi, richiamate l'esule" (*Ditirambo II*, 17), ecc.

<sup>61</sup> Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto dell'analisi, le distinzioni proposte coincidono grosso modo con quelle correnti nella manualistica metrica cui solitamente fa (tacito) riferimento D'Annunzio. Soprattutto per ciò che concerne l'ottonario e il novenario, ma in parte anche nel campo delle misure brevi, le configurazioni prosodiche che qui vengono riconosciute sono le stesse messe in rilievo da G. Fraccaroli, in *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887 (ad esempio per l'ottonario

e il novenario 'dattilici' cfr. in particolare p. 68; sull'ottonario trocaico pp. 75-6; sui settenari trocaici p. 81; sul quinario giambico p. 91; sul novenario giambico p. 93; ecc.). I rapporti Fraccaroli-D'Annunzio, relativamente alla metrica della *Figlia di Iorio*, sono stati già studiati da F. Gavazzeni, *Perizia metrica* cit., pp. 79-81.

<sup>62</sup> Sull'argomento cfr. G. Capovilla, *Appunti sul novenario*, in AA. VV., *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, a c. di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88; e P. V. Mengaldo, *Ancora sui novenari di Castelvecchio*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie* cit., pp. 91-116. Quanto alla ritmica dei versi liberi brevi dannunziani, sempre fondamentale è lo studio di M. Pazzaglia, *La strofe lunga di Alcyone*, in *Teoria e analisi metrica* cit. (cfr., qui sopra, cap. 1, nota 1), pp. 157-220 (sul quale cfr. la recensione di G. Lavezzi, "Metrica", II, 1981, pp. 283-9); cui va affiancato (oltre agli scritti di Gavazzeni già citati) il saggio di A. Pinchera, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad 'Alcyone')*, in AA. VV., *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova, Marietti, 1991, pp. 87-126.

<sup>63</sup> Sulla questione del novenario nella *Laus*, cfr. innanzi tutto la posizione di Bodrero (e le repliche di Bontempelli), di cui si è discusso nel precedente paragrafo; ma vedi anche certe definizioni critiche di Contini – finora da considerarsi ineccepibili –, che forse enfatizzano troppo il ruolo del novenario, nonché la sua variabilità ritmica, nella *Laus* globalmente considerata ("i versi sono di massima novenari", e questa misura "designa un'unità sillabica, con varietà di accentazione e perfino numero di accenti non costante"; *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento* cit. [cfr., qui sopra, cap. 1, nota 1], p. 598).

<sup>64</sup> Scrive infatti il curatore: "I versi ipermetri qui abbondano, ed era pur facile il più delle volte ridurli al giusto con alcuno di quei troncamenti che sono nell'indole e nell'uso della lingua nostra, o con altro simile spediente. Nondimeno, fuor dei casi in cui la pluralità delle varianti mi faceva lecito di attenermi alla lezione più misurata, quasi sempre mi astenni negli altri casi dal toccare il testo. Ora, con ciò non intesi di riconoscere o di sospettare in uno od in un altro dei nostri poeti una ignoranza o una obliterazione di quelle più elementari leggi del senso ritmico la cui antichità certo risale assai più su dei nostri primissimi rimatori. Solamente mi parve che, non potendosi omai negare la esistenza in genere dell'ipermetro nella nostra vecchia poetica, ma insieme non essendo ancora determinati tutti e singoli i casi nei quali siffatta licenza ammettevasi, sarebbe stato per lo meno assai incauto il procedere fin da ora alle correzioni contro l'autorità dei manoscritti [...]" (E. Monaci, *Avvertenza* [datata ottobre 1888] alla *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, Lapi, 1912, p. IX). È piuttosto noto che i corsi di Ernesto Monaci, docente di Filologia neolatina all'Università di Roma, sono tra i pochi che D'Annunzio abbia frequentato nella sua brevissima carriera universitaria.

<sup>65</sup> Cfr. *Crestomazia* cit., pp. 461-2. Settenari sono i vv. 5, 11, 21, 32, 51, 59, 72 (senza la dieresi quest'ultimo verso – "splendente se smerà" – rischierebbe addirittura di sembrare un senario); novenari i vv. 40 e 48. Incerti fra sette e ottonario i vv. 10, 18, 27, 28, 30, 38, 55, 64, 66, 81, 83, 86; incerti fra otto e novenario i vv. 29 e 78. Una precisazione è comunque d'obbligo: qui e successivamente, quando sono proposte letture tendenziosamente 'versoliberiste' della metrica medievale, la prospettiva assunta è volutamente anacronistica, attualizzante, non filologica; tale insomma da simulare il possibile punto di vista dello stesso D'Annunzio. Il componimento in questione, ad esempio, se ci rivolgiamo al testo curato da Contini nei *Poeti del Duecento* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, pp. 29-32), presenta in realtà solo un paio di ipermetrie (vv. 40 e 48).

<sup>66</sup> Cfr. *Crestomazia* cit., p. 462; e così, se il primo verso è un novenario giambico ("Le-

vate gli occhi e resguardate”, v. 1a), già il secondo si contrae a ottonario (“morto è Xprito oggi per noje”, v. 1b), e il terzo è un decasillabo (“le mano e i pieje in crocie chiavate”, 2a); mentre bisogna aspettare più di venti versi per trovare il primo settenario (“perché m’è grande uporto”, v. 12a).

<sup>67</sup> Cfr. *Crestomazia* cit., pp. 472-4; componimento in settenari doppi secondo lo schema zagialesco AAAAX, BBBX ecc., *O femene, vardate*, contiene appunto emistichi che possono leggersi come senari sdruciolli (“non vedeano iacesse”, v. 8a), ottonari (“El basalischio serpente”, v. 3a) e quinari sdruciolli (“serve del diavolo”, v. 17a). Tranne l’ultimo verso (in cui viene introdotta la dieresi *diavolo*), l’edizione cit. di Contini (II, pp. 91-4) conferma le variazioni sillabiche in oggetto.

<sup>68</sup> Cfr. *Crestomazia* cit., pp. 449-50. Il componimento inizia subito con una misura fuori squadra, cioè un ottonario di 1a e 4a, per continuare poi con normali misure trocaiche: “Dico mal uomini vanno, / ki per prode e chi per danno / per lo mondo tuttavia”. Possibile è appunto la presenza del settenario (“e andava a chapo chino”, v. 7), del novenario giambico (“ke ll’omo apella Mongibello”, v. 27), del decasillabo con ictus di 4a, e cioè approssimativamente trocaico (“quelli mi dissero: ‘or intendete”, v. 21), e infine di un incredibile endecasillabo di 4a e 7a (“va tosto ke non ti deono si spesso”, v. 73). L’edizione del *Detto* curata da Contini (*Poeti del Duecento* cit., II, pp. 285-93) riduce a decasillabo quest’ultima misura (mediante il troncamento di *deono* in *dean*).

<sup>69</sup> Ivi, I, p. 714.

<sup>70</sup> Cfr. *Crestomazia* cit., pp. 438-45. Se ad esempio prendiamo *Contra lectores et non factores* (ivi, p. 439) vi cogliamo subito al v. 4 un settenario (“dego è de disciplina”), al v. 7 un novenario (“chi scampa de d’ogni dolor”) e al v. 13 un senario (“se in lor se tem spina”). Beninteso, secondo Contini (cfr. *Poeti del Duecento* cit., II, p. 722) in alcuni di questi casi (ad esempio il primo) i versi andrebbero letti e normalizzati con dialefe.

<sup>71</sup> Cfr. G. Mazzoni (a c. di), *Laudi cortonesi del secolo XIII*, “Il Propugnatore”, II, 2, 1889, e III, 1, 1890, pp. 205-70 e 5-48; in appendice alla seconda parte, *I Proverbi di Garzo*, a c. di C. Appel, pp. 49-74. Nella XIV sezione, ad esempio, la base è il quinario (“Nome riposa / sopr’ogni cosa”, vv. 1-2), ma compaiono appunto senari (“tuttor non diporta”, v. 11), settenari (“di quello che ssi face”, v. 4), quaternari (“Naso odora”, v. 7). Secondo Contini, del resto, i proverbi in distici a rime baciate di Garzo si compongono di “un numero variabile di sillabe tra gli estremi, di rado raggiunti, di quattro e otto” (*Poeti del Duecento* cit., II, p. 295).

<sup>72</sup> “Egli è ben questo delle laudi spirituali il genere poetico più lungamente vissuto, in che provaronsi adunque presso che tutti i nostri dialetti, multiforme e multanime, col precipuo e bel carattere della spontaneità e schiettezza di sentimenti universali, onorato da Dante con la laude sublime di s. Bernardo alla Vergine, e con la famosa *Vergine bella* dal Petrarca, tentato dal Poliziano, e oggidì ripreso dal d’Annunzio nella sua bella tragedia pastorale la *Figlia di Iorio*, che genialmente ricongiungesi alle antiche devozioni o rappresentazioni sacre abruzzesi, come pure dal Pascoli del *Viatico*” (A. Tenneroni, *Introduzione a Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali*, a c. di A. T., Firenze, Olschki, 1909, p. XVI). Lo studioso, parlando d’una presenza della lauda in D’Annunzio, si riferisce in primo luogo ai vv. 240-5 e 251-62 del terzo atto della *Figlia di Iorio* (le cosiddette “Ore della passione”, recitate da Candia della Leonessa) e inoltre – fatto assai meno conosciuto – al libretto operistico *La figlia di Iorio*. *Tragedia pastorale*, Musica di Alberto Franchetti, Milano, Ricordi, 1906. Qui, in effetti, è possibile leggere tre cori (*Il Coro dei Pellegrini*, *Il Coro delle Offerenti*, e di nuovo dei *Pellegrini*; pp. 27-9), assenti dal testo teatrale, in cui il metro è quello laudistico, tuttavia perfettamente isosillabico. Si veda lo schema relativo al primo dei tre componimenti:

agagagz8, ..., f8f8f8z8. Sui rapporti D’Annunzio-Tenneroni, vedi lo scritto di G. Fatini qui sopra citato alla nota 59.

<sup>73</sup> La definizione è di F. Gavazzeni, *Le sinopie di “Alcione”* cit., p. 25.

<sup>74</sup> Autore di un breve saggio intitolato *Note sur un vers libre latin* è Remy de Gourmont, che cerca di cogliere un’analogia strutturale tra il moderno istituto metrico e la sequenza mediolatina: “Mais le véritable vers libre latin doit être cherché dans la séquence. Selon la définition de M. Léon Gautier la séquence est une prose divisée en périodes ou phrases musicales. Or il semble que le vers nouveau, le vers libre, peut aussi se dire tout simplement: une période musicale; et cette période, demeurant liée harmoniquement à toutes les autres périodes du poème, doit cependant pouvoir en être séparée et alors vivre d’une vie propre, une, absolue” (R. de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1955<sup>3</sup> [1899], p. 166).

<sup>75</sup> La definizione di ‘trocaico-dattilico’ è di fatto impropria per i settenari in questione, una parte solo dei quali presenta ictus sia di 1a sia di 3a: e perciò risultano omologati sotto questa etichetta, indifferentemente, i due tipi ritmici: +---+-. --+---+. Sono dunque settenari di questo tipo (in corsivo i versi contraddistinti da ictus anche di 1a): vv. 6, 17, 31, 37, 42, 49, 66, 76, 97, 131, 138, 145, 146, 149, 156, 159, 173, 181, 189, 191, 192, 193, 197. I seguenti sono invece i settenari giambici: vv. 10, 24, 26, 32, 36, 38, 62, 82, 93, 158, 168, 171, 175, 176. Dubbi i vv. 35, 120 e 198.

<sup>76</sup> A rigore, questo dovrebbe essere il primo componimento in *strofe lunga*, essendo datato ferragosto 1900; laddove *Il novilunio* reca la data del 31 agosto (e, fra l’altro, anche nei manoscritti preparatori di *Alcione* [cfr. F. Gavazzeni, *Le sinopie di “Alcione”* cit., pp. 73-5] *Le Ore* precedono sempre *Il novilunio*). Ma il fatto che *Le Ore marine* siano state pubblicate solo nel 1902, mentre *Il novilunio* esce un mese dopo la sua conclusione, il 5 ottobre 1905, induce ad anteporre il secondo componimento al primo, almeno in una sede come questa dove si analizza la genesi di una forma. In questo modo, risulta infatti rispettata la ‘volontà metrica’ di D’Annunzio, che ha inteso esordire con il metro più caratteristico di *Alcione* esemplificandolo proprio con il testo delle *Ore marine*. Anche V. De Maldé e G. Pinotti (*D’Annunzio e i “Jeux” di Henri de Regnier*, “Quaderni del Vittoriale”, 20, marzo-aprile 1980, p. 77, nota 14) esprimono qualche dubbio in merito alla cronologia dei due componimenti.

<sup>77</sup> Forse non è superfluo osservare che *Ermione* è un trisillabo con dieresi. Lo si può con sicurezza stabilire sulla base dei componimenti omometrici in cui ricorre: cioè *Il nome* (dove i vv. 25 e 33 sono da interpretarsi con la seguente prosodia, dato il contesto di regolari settenari: “Ermione, Ermione”, “e del Sogno, Ermione”), *Tristezza* (v. 5, endecasillabo: “Sembrì Ermione, sola come lei”) e *Litorea dea* (v. 9, endecasillabo: “T’arda Ermione sul tuo letto roggio”). Il travestimento onomastico della Duse compare pure nell’*Alpe sublime*, nella *Pioggia nel pineto*, in *Albàsia* – anche queste (come *Il novilunio* e *Le Ore*, dove pure *Ermione* ricorre) sono poesie in versi liberi.

<sup>78</sup> Con il corsivo si indicano, come al solito, le rime imperfette (in questo caso la prima *c* = -ante:-angue). Con X e Y maiuscole sono contraddistinte le parole rima *Morte* e *Mare* (che ricorrono sempre in fine di strofa, ma possono essere riprese anche fuori di quella sede); le stesse due lettere minuscole indicano rispettivamente le rime -orte e -are.

<sup>79</sup> Una situazione leggermente diversa si può osservare in *A Roma*, un altro componimento dell’agosto-settembre 1900 (per l’esattezza, terminato il 16 settembre). Vi ho contato 71 decasillabi: 24 sono quelli con ictus di 3a e 6a, 17 i giambici (cioè con gli ictus sulle sedi pari), 11 quelli con ictus di 2a, 5a e 7a, e 3 soltanto i trocaici; sono invece ben 11 i doppi quinari veri e propri, che invece in *Al re giovine* non erano di fatto do-

cumentati, e 5 unità sono di difficile descrizione (poiché mescolano diverse fisionomie ritmiche). Risulta nel complesso confermata la tendenza dannunziana a fare del decasillabo un verso dagli accenti mobilissimi (alla stregua si direbbe di un endecasillabo), che solo in maniera marginale – seppur percepibile – tende a rifluire negli stampi canabili del tradizionale decasillabo detto manzoniano.

<sup>80</sup> Interessanti osservazioni sul decasillabo dannunziano – ma solo in contesti omometrici – si leggono in F. Gavazzeni, *Le sinopie di "Alcione"* cit., p. 21, nota.

<sup>81</sup> Il fatto è ben documentato nel dominio del novenario dove le 32 unità totali comprendono 15 versi ascrivibili al tipo giambico (che corrisponde al decasillabo trocaico), 7 di 2a e 5a (e questi sono funzionali al decasillabo manzoniano), altrettanti i trocaici (paralleli ai decasillabi 'giambici'), mentre tre misure sono stravaganti o di difficile definizione. Lo stesso però non direi per i 17 ottonari che sono in maggioranza (9) trocaici.

<sup>82</sup> La quasi rima d corrisponde a -alta: -alda, k a -oi: -odi, l a -acri: -adri; g è la rima tautologica figli. Schema di fatto identico, e identici tipi di versi, presentano le 24 ultime linee della poesia.

<sup>83</sup> I versi si fanno ad esempio mediamente più brevi, e spesseggiano le rime sdruciole – tipiche del ditrambo barocco – che nella prima parte mancavano.

<sup>84</sup> Fra le diresi introdotte, le più notevoli sono: *violento* (indispensabile per fare del v. 45, "del violento", un quinario), *ardüa* (v. 46), *aurëe* (v. 55), *trionfate* (v. 59), *impaziente* (v. 156), *arëa* (v. 252); e ovviamente *danaëia* in punta di verso, e in rima con *eneia* (vv. 190 e 193), diventa un quadrisillabo.

<sup>85</sup> Per questi due versi si può forse ipotizzare un'ipermetria rispetto al novenario trocaico, se vediamo nella prima sillaba un'anacrusi: "[i] loro vani come le bocche" (v. 195), "[i] loro vani sembra che parli" (v. 200); e in entrambi i casi si ha insomma il ritmema [-]++-+---+.

<sup>86</sup> Cfr., qui sopra, la nota 61.

<sup>87</sup> G. Fraccaroli, *op. cit.*, p. 78; ivi e a p. 79 le successive tre citazioni.

<sup>88</sup> Cfr. ad esempio quanto scrive M. Ramous (*La metrica*, Milano, Garzanti, 1984, p. 180): "nella metrica greca, [il logaedo è un] periodo ritmico nel quale a una serie dattilica [...] seguiva una dipodia trocaica; per analogia il termine indicò l'unione di una serie anapestica a una dipodia giambica [...] o a un baccheo [...]".

<sup>89</sup> G. Fraccaroli, *op. cit.*, p. 8.

<sup>90</sup> Fraccaroli pensa infatti che il metro logaedico italiano introduca una "variabilità nelle frazioni costituenti il rapporto normale del tempo ritmico": cioè comporti una sorta di poliritmia, di discontinuità accentuale, che la teoria esposta nel volume escluderebbe dalla metrica italiana istituzionale. E perciò l'uso dei logaedi sarebbe per Fraccaroli "un vero e segnalato progresso", un'autentica innovazione (ivi, pp. 121-2).

<sup>91</sup> Sull'argomento cfr. il contributo di A. Pinchera, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo* cit. (in particolare le pp. 108 sgg.). In esso il metro della *Laus* viene avvicinato al modello del verso *enoplio*, che meglio corrisponderebbe alle particolarità della ritmica greca arcaica. Il problema – a me sembra – è tuttavia che D'Annunzio non conosceva la teoria scientificamente più corretta in questione, e faceva invece riferimento a quella del verso logaedico, difesa ad esempio da Fraccaroli e soprattutto da Romagnoli (sul quale vedi la nota successiva).

<sup>92</sup> G. D'Annunzio, *Libro segreto* cit., p. 726. A proposito di Ettore Romagnoli, è forse il caso di ricordarne un articolo di appoggio a D'Annunzio e di polemica con Thovez, *I Greci e il verso libero* ("Nuova Antologia", CXLVI, 919, 1° aprile 1910, pp. 453-61), scritto in risposta a *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna*. Romagnoli osserva che la me-

trica corale greca, riprodotta nella lingua italiana a mo' di metro barbaro, induce una forma di verso libero (appunto come in D'Annunzio). E tuttavia obietta all'autore di *Maia* (ma anche a Thovez, che si muove nella stessa direzione) una differenza fondamentale rispetto al modello classico: "Un compositore greco di odi, Pindaro, diciamo, Bacchilide, Simonide, e il compositore di cori d'una tragedia, plasmavano veramente volta per volta forme nuove per concetti nuovi. Però questa creazione era *direttamente musicale*. C'è una bella differenza. [...] Il poeta greco [...] concepiva, lineava mentalmente uno schema ritmico, e su quello gittava insieme parole e note" (p. 454). Ciononostante, le differenze fra D'Annunzio e Thovez sono grandissime; e se da una parte, secondo Romagnoli, ci sono dei capolavori (vengono ricordate poesie quali *Versilia*, *Undulna*, *La pioggia nel pineto*: componimenti quindi non necessariamente in versi liberi), dall'altra c'è l'"esametruccio thoveziano fatto di due ottonari accentuati alla buona" (p. 457). Insomma, nel momento stesso in cui viene negata la sostanziale greicità dannunziana, se ne afferma tuttavia l'eccellenza artistica, finendo dunque per legittimarne pure gli intenti restauratori. La teoria 'musicale' del verso greco era stata esposta anche in G. Fraccaroli, *op. cit.*, p. 2 e *passim* (alle pp. 78-81 e 121-2 in relazione al novenario trocaico, che nella poesia popolare italiana è sempre musicato); Romagnoli la illustrerà di lì a poco, in forma sistematica, in *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari, Laterza, 1911 (in particolare nel capitolo *Il verso*, pp. 321-68).

<sup>93</sup> D'altronde, come ha mostrato Gavazzeni (cfr. *Perizia metrica* cit.), è in occasione della traduzione francese della *Figlia di Iorio* che D'Annunzio rende pubbliche le intenzioni metriche sottese a buona parte della sua produzione versoliberista incentrata sulle unità brevi. Distinguendo nella testura metrica della tragedia "deux grands ordres de rythmes", l'autore descrive il secondo (il primo è quello giambico dell'endecasillabo) come "le rythme dactylique de l'ennéasyllabe et du décasyllabe (tripodie dactylique avec anacrusse monosyllabique et dissyllabique)". Esso, tuttavia, può lasciare spazio nelle "parties essentiellement lyriques" a "un rythme trochaïque descendant, l'octosyllabe (tétrapodie trochaïque), mètre très usité dans les poésies religieuses et goliardes du moyen âge". E comunque "le poète, se servant habilement de l'anacrusse mobile, initiale ou interne [...], et de l'*hyperthesis*, qui consiste en une transposition de l'*arsis* au premier pied du vers, a su donné à ses rythmes une infinie variété musicale [...]" ([G. D'Annunzio], *Commentaire a La fille de Iorio*, tragédie pastorale, traduite par Georges Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1905, pp. 180 e 181). Insomma, attraverso la terminologia metrica instaurata proprio da Fraccaroli (che all'ipertesi dedica le pp. 52-5 del suo *D'una teoria razionale* cit.), D'Annunzio descrive da un lato l'alternanza novenario-decasillabo a base dattilica, e dall'altra le partiture impostate sugli ottonari trocaici, che possono comprendere al loro interno sia i ritmi del novenario giambico sia le variazioni accentuali dovute al fenomeno dell'ipertesi. L'autore, cioè, mette a fuoco proprio i due tipi ritmici principali che abbiamo visto confluire entro la *Laus Vitae* e toccare anche qualche componimento di *Alcyone*. (Il termine ipertesi denota uno spostamento dell'accento rispetto allo schema dominante in un certo verso o in una sua parte: il passaggio – poniamo – da -++ a +---, che di fatto non intacca la natura – in questo caso giambica – del ritmo. Insomma, un artificio che permette di giustificare a posteriori certe discontinuità del verso dannunziano.)

4.1 *Un orizzonte d'attesa 'dannunziano'?*

4.1.1 Se il quadro fin qui disegnato è in qualche modo accettabile, sarà dunque necessario ripartire ancora una volta da D'Annunzio, assumerlo come termine di riferimento per la definizione d'un orizzonte d'attesa. Dopo la pubblicazione delle *Laudi* nasce in Italia un sistema di competenze e di aspettative metriche con cui tutti i poeti devono fare i conti, soprattutto allorché adottano la misura breve che il D'Annunzio laudistico aveva così abilmente variato. In un certo senso quel tipo di verso costituisce la norma, la vulgata italiana del verso libero 'istituzionale', sicché ogni forma di innovazione metrica deve esservi attentamente commisurata. Ed è possibile considerare acquisiti alcuni dati formali che – anche sulla scorta della precedente analisi – possono essere sintetizzati nel seguente modo.

A. D'Annunzio delimita in modo rigoroso l'escursione versale che ritiene accettabile nei suoi componimenti polimetrici. Nella *Laus Vitae* sono attestate unità comprese fra il quinario e il decasillabo, mentre nella *strofe lunga* sono possibili spettri iscritti entro la gamma trisillabo-decasillabo (variamente modulata e ulteriormente circoscritta nelle singole poesie). Ed è inoltre frequente che la ritmica interna di tali versi – di fatto relativamente omogenei – riveli in trasparenza isoritmie assai accentuate, a base per lo più (ma non esclusivamente) dattilica. Nei primi tre libri delle *Laudi* si profilano alcune eccezioni alla norma mensurale, che però non devono essere sopravvalutate: penso ai versi lunghi del *Ditirambo III* (secondo l'ipotesi interpretativa di Mengaldo, unico vero esempio di metrica libera in *Alcyone*)<sup>1</sup>, e soprattutto alla testura della *Sera fiesolana*, nonché delle prime tre *Città del silenzio*, dove l'endecasillabo si può accompagnare sia alle misure inferiori imparisillabe – dal quinario in su –, sia alle superiori del doppio settenario regolare o anisosillabico. La norma è tuttavia nel complesso sufficientemente chiara: da una parte testi polimetrici in cui quinari, settenari e endecasillabi possono incontrarsi (vedi ad esempio *Lungo l'Affrico* o *La tenzone*), dall'altra componimenti in *strofi lunghe* (ivi comprese le unità strutturali della *Laus*), dove il poeta delibera la relativa omogeneità prosodica dei versi compresi fra il trisillabo e il decasillabo.

B. La strofa può essere dilatata in modo abnorme rispetto alle consuetudini tradizionali, ma mantiene una sorta di isometria per l'occhio: anche se mancano simmetrie rimiche, e i versi si susseguono senza uno schema, ogni strofa

comprende un numero di unità costante. Dove il principio non è rispettato, cioè nelle sequenze di endecasillabi sciolti e nei ditirambi, ciò avviene o in virtù di una consuetudine storicamente consolidata, oppure per un chiaro omaggio al 'genere' del ditirambo, metro di cui D'Annunzio riprende solo alcuni indici – e l'irregolare lunghezza delle lasse è anzi l'unico tratto a caratterizzare i componimenti così denominati<sup>2</sup>.

C. La sintassi è ampia e stratificata, e tende a coincidere con lo sviluppo complessivo della strofa, certo secondo un intento d'imitazione pindarica o eschilèa. Ciò determina la proliferazione degli *enjambements*, che conferiscono al verso singolarmente considerato una fisionomia precaria e vagamente casuale (il rilievo non è del tutto ozioso, visto che i contemporanei di D'Annunzio spesso gli rimproverarono proprio la mancata coincidenza del metro con il disegno della sintassi)<sup>3</sup>. A ogni blocco strofico corrisponde un movimento, una modulazione del significato, mentre il verso è decentrato rispetto al senso, che sembra attraversarlo senza una chiara motivazione.

D. Alla tensione metro/sintassi si accompagnano numerosi fenomeni equilibratori: la proliferazione delle rime, delle assonanze e delle consonanze, nonché diverse forme di simmetrizzazione elocutiva, garantite dal fitto gioco di anafore ed epifore, parallelismi, chiasmi, antitesi, ecc. Tutti quegli artifici insomma che costituiscono l'*oratio perpetua* delle *Laudi*.

Se tale, in sintesi, è il 'sistema' della metrica dannunziana in *Maia* e nelle aree più aperte di *Elettra* e *Alcyone*, qual è la risposta dei poeti italiani primonovecenteschi che scelgono di operare in un ambito metrico libero, e tuttavia estraneo all'uso protratto del verso lungo? Un primo dato appare inequivocabile. I punti A e B saranno respinti da *tutti* gli autori di un certo rilievo. Soprattutto l'incompatibilità dell'endecasillabo rispetto alle misure inferiori è un dogma che nessun poeta sceglierà di seguire; di modo che saranno attestate escursioni mensurali trascorrenti dai versicoli bi- e trisillabici fino alle unità di maggiore ampiezza, senza che a priori sia esclusa la presenza di linee lunghe. Per quanto riguarda la fisionomia delle strofe, poi, non compare alcun intento limitatore che imponga al poeta un vincolo formale rigido, anche in relazione alla lunghezza dell'unità metrica in questione.

Rispetto ai punti C e D consensi e dissensi si dividono in misura variabile. Sembra comunque un dato generalmente acquisito la sussunzione della strofa alla *tournure* della sintassi e della significazione. Ogni blocco tende a costituire una cellula di senso relativamente autonoma, spesso costruita attorno a soluzioni logico-discorsive unitarie e coerenti. D'altra parte, l'adozione del verso libero breve comporta anche, per molti autori, una riduzione della tensione metro/discorso, e insieme una fisionomia stilistica più povera di quella dannunziana, meno disponibile a effetti di simmetrizzazione. L'*enjambement* sarà perciò raro, e comunque tenderà a perdere d'evidenza, poiché il verso spesso asseconda le strutture logiche dell'enunciato, operando una sorta d'analisi delle funzioni sintattiche. I casi più sintomatici in tal senso sembrano essere quelli di Cardarelli e Ungaretti, autori di testi in cui la nozione di

*enjambement* viene vanificata, proprio perché il verso nasce da un impulso sintattico. Nel settore della rima, infine, le peculiarità delle ricerche individuali sono a tal punto divaricate, che appare quasi impossibile l'individuazione di una, seppure approssimativa, norma<sup>4</sup>; e tuttavia è in qualche modo indubbio il relativo primitivismo che caratterizza la maggior parte degli autori post-dannunziani.

L'impressione, insomma, è che la proposta metrica delle *Laudi* trovi di fronte a sé un sistema di ripulse e di contestazioni. Il filtro dannunziano ha bensì posto le questioni principali, ha modificato e rimodellato l'orizzonte d'attesa (quali misure adottare? come conciliare giro sintattico e apriorismo strofico? quale uso della rima e di altre figure retoriche?), ma gli sviluppi ulteriori del verso libero italiano vanno in direzioni ben più radicali.

#### 4.2 Tre esperienze paradigmatiche: Corazzini, Folgore, Onofri

4.2.1 Nell'ambito della poesia d'inizio secolo, la produzione di Corazzini può apparire per molti aspetti la più disinvolta e irrequieta, la più aperta a sperimentalismi *in progress*: il capriccio e l'instabilità metrica ne rappresentano la vera norma costitutiva e si materializzano in un ampio spettro di tentativi e variazioni. Cronologicamente, del resto, il verso libero corazziniano ha un'attestazione piuttosto alta, se prendiamo come punto di riferimento *La tipografia abbandonata*, pubblicata nel 1903<sup>5</sup>. I 65 versi che la compongono si ripartiscono nel seguente modo:<sup>6</sup>

Trisillabi:	1	Novenari:	4
Quinari:	3	Decasillabi:	3
Settenari:	28	Endecasillabi:	18
Ottonari:	8		

Dove è in primo luogo evidente la prevalenza schiacciante di endecasillabi e settenari, peraltro già liberamente coniugati in lasse aperte in precedenti poesie<sup>7</sup>. Ma emerge pure con discreta chiarezza la contestazione di quelle due misure a opera dei versi eccentrici, portatori d'una curvatura ritmica alternativa.

E i pianti, e le angosce, e il dolore      45  
che infrange il cuore,  
e le lagrime a rivi,  
e il riso folle dei felici...  
Noi, così fredde, abbiamo  
composto più di un bacio appassionato; 50  
così piccine abbiamo  
più d'un immenso amore rovinato  
quando ci dividevamo  
poi che l'ultimo bacio era stampato...

In modo forse paradossale, si potrebbe parlare di un incoerente disordine metrico, in cui forme di simmetrizzazione 'dannunziana' (le anafore, i polisindeti dei primi quattro versi; i due *enjambements*, ai vv. 49-50 e 51-52, costruiti secondo una dinamica perfettamente parallela) cozzano con un balbettio ecolalico, connesso alla fitta serie di rime e di assonanze, che finisce per concentrarsi, e in modo un po' fastidioso, sulla rima identica e sulle terminazioni suffissali (*abbiamo: abbiamo: dividevamo*, vv. 49, 51, 53; *appassionato: rovinato: stampato*, vv. 50, 52, 54). Un disordine che si avvale di misure ritmiche ormai chiaramente irrequiete: dopo una fase di eterometria, anche qui riconducibile alle modulazioni laudistiche (vv. 45-8: novenario, quinario, settenario, novenario), si impone una serie di settenari e endecasillabi (rispettivamente vv. 49 e 51; 50, 52 e 54), entro la quale un isolato ottonario (v. 53) costituisce tuttavia un disturbo irriducibile.

Proverbiale in questo senso, e assai discussa dalla critica, la metrica di un componimento come *La chiesa venne riconsacrata...*<sup>8</sup> (contenuto nell'*Amaro calice* - 1905), dove la centralità di endecasillabi e settenari viene revocata in dubbio, a tutto vantaggio degli ottonari (e in subordine dei novenari):

Quadrissillabi:	1	Decasillabi:	6
Senari:	3	Endecasillabi:	10
Settenari:	14	Tredecasillabi:	1
Ottonari:	22	Doppi settenari:	3
Novenari:	9		
<i>Totale:</i>			69

Interessante anche il taglio strofico (4 + 17 + 4 + 9 + 4 + 15 + 13 + 3), che presenta notevoli alternanze di costrutti lunghi e brevi, con una significativa propensione per la cellula tetrastica, a rime alterne nella prima occorrenza, e a rime abbracciate nelle altre due. Anche sul piano propriamente mensurale sono presenti fenomeni di discontinuità, soprattutto nel dominio dell'endecasillabo: su 10 misure totali, 3 hanno ictus di 4a e 7a ("ai piedi del Crocifisso morente", "aperto, è l'unica bocca che parli", "Il sagrestano recise la grossa"; vv. 36, 49, 54), una di 3a e 7a ("dalla fronte coronata di spine", v. 38), una di 5a ("gialle che ne l'ombra sembrano d'oro", v. 29). E poi colpisce l'alto numero di decasillabi (vv. 4, 5, 7, 22, 26, 31) che sembrano deputati a destabilizzare ulteriormente la misura endecasillabica. Egualmente poco classica è la propensione per un *enjambement* discorsivo e quasi sciatto, privo com'è di ricomposizioni simmetrizzanti; il tono si fa spesso narrativo, incurante di equilibri metrici (sottolineature mie):

Il sagrestano recise la grossa  
corda per cui pendeva davanti la figura  
di Cristo, la lampada rossa  
con la sua fiamma quieta e pura.

La lampada cadde con sorda  
percossa su le pietre sepolcrali;  
 l'uomo con tre moti uguali  
 girò intorno al collo la corda  
 e penzolò nel vuoto. (vv. 54-62)

Se continuiamo a percorrere in senso diacronico la produzione versolibrista di Corazzini, ci imbattiamo in due componimenti delle *Aureole* (1905), *Spleen* e *La finestra aperta sul mare*, che ribadiscono – soprattutto il secondo – il radicalismo espressivo del verso libero corazziniano. Eppure *La finestra*, formata di 72 versi, contiene ben 24 settenari e 16 ottonari, talvolta disposti in serie omogenee. Ma intanto vediamo le altre misure:

Trisillabi:	1	Decasillabi:	3
Quadrisillabi:	3	Endecasillabi:	3
Quinari:	3	Doppi senari:	2
Senari:	7	Tredecasillabi:	1
Novenari:	6	Doppi settenari:	2
		16 sillabe:	1

Eterometria tormentatissima e aperta al verso lungo, dunque, al di là della ricorrenza di alcune misure invarianti. L'endecasillabo, in questo quadro, non possiede più un peso strutturale: una misura troppo gravida di riferimenti istituzionali, che Corazzini, con ogni evidenza, sta erodendo in modo sistematico. E ben tormentata è anche la morfologia strofica, che dà luogo alla partizione 14 + 5 + 7 + 7 + 9 + 10 + 20, contraddistinta dall'alternanza fra lase lunghe e brevi, ora non più riconducibili agli stampi assicuranti della quartina. Ma l'autentica nota caratteristica di questo componimento è la concezione dell'*enjambement*, massimamente violento nella prima parte dell'ultima strofa:

Una sera per la malinconia  
 di un cielo che invano  
 chiamava da ore e ore  
 le stelle, volarono via  
 con il cuore  
 pieno di tremore  
 le ultimi rondini e a poco  
 a poco nel mare  
 caddero i nidi: un giorno  
 non vi fu più nulla intorno  
 alla finestra [...] (vv. 53-63)

Si noti almeno la rottura di sintagmi unitari quali "a poco / a poco" e "intorno / alla". Tuttavia, proprio nel momento in cui ha raggiunto l'acme del capriccio e della bizzarria espressiva, ecco che Corazzini negli ultimi versi propone una

specie ben diversa di *enjambement*, a modo suo più armonica e consonante:

[...] Allora  
 qualche cosa tremò  
 si spezzò  
 nella torre e, quasi  
 in un inginocchiarsi lento  
 di rassegnazione  
 davanti al grigio altare  
 dell'aurora,  
 la torre  
 si donò al mare. (vv. 63-72)

Soprattutto nelle sei linee conclusive, si determina una sorta di scomposizione analitica che isola le principali funzioni logiche dell'enunciato, e conferisce al dettato un rallentamento di pronuncia in netto contrasto con l'affanno vertiginoso dei versi precedenti. È questo un procedimento che di fatto vanifica la nozione stessa di *enjambement*, poiché, almeno tendenzialmente, si sviluppa secondo un impulso sintattico: il taglio del verso, in altri termini, è determinato soprattutto dalle scansioni logiche, e perciò acquista un'intima *necessità*, in quanto frutto d'una modulazione discorsiva. Ma ciò che in questo caso dobbiamo soprattutto rilevare (e che differenzia Corazzini da autori come Cardarelli e Ungaretti) è l'assoluta noncuranza con cui vengono coniugati gli *opposti*, allineando dapprima versi estranei al giro della frase, e chiudendo poi la poesia con un'adeguazione del verso alla sintassi.

Fra gli 8 componimenti a opera di Corazzini contenuti nel *Piccolo libro inutile* (1906), ve ne sono due in versi liberi; ma uno, il notissimo *Desolazione del povero poeta sentimentale*, è composto soprattutto di misure lunghe, i cui confini sono spesso plasmati dalla costruzione della frase e costituiscono talvolta delle sticomitie; mentre in odore di anisosillabismo è il secondo componimento, *Sonata in bianco minore*, i cui 47 versi sono in maggioranza (38) settenari, ottonari e novenari (6, 17 e 15 rispettivamente), e le altre misure si concentrano per lo più nell'arco compreso tra il decasillabo e il dodecasillabo. E perciò dovremo proprio rivolgerci al *Libro per la sera della domenica* (1906) per isolare una provvisoria norma del verso libero corazziniano. Si tratta infatti dell'unica silloge contenente *solo* poesie liberamente versificate; esaminiamo subito il computo statistico relativo ai 10 testi (in totale 279 versi) di cui si compone la raccolta:

Bisillabi:	4	Ottonari:	44
Trisillabi:	13	Novenari:	28
Quadrisillabi:	9	Decasillabi:	22
Quinari:	21	Endecasillabi:	46
Senari:	18	Dodecasillabi:	1 <sup>9</sup>
Settenari:	73		

Salta all'occhio l'assenza di quelle misure lunghe a cui, in altri luoghi, Corazzini aveva attinto con relativa abbondanza; ed emerge pure la centralità di tre versi, il settenario, l'ottonario e l'endecasillabo, che coprono quasi il 60% delle unità totali. Certo, le variazioni sono molto ampie, e vengono – è ovvio – appiattite dalla media generale: si potrà quindi passare da un testo come *Castello in aria*, dove le tre misure di base sono assolutamente egemoni (14 su 17), alle modulazioni più variegata di *Elemosina nel sonno*, in cui la centralità di settenari, ottonari e endecasillabi (15 in totale) appare minacciata dall'ampio sfrangiamento eterometrico degli altri 18 versi, che contengono ben 6 differenti varietà di misure. E tuttavia, persino in un testo mensuralmente bilanciato come appunto *Castello in aria*, le opposizioni interne emergono secondo una strategia degna di nota; leggiamo le due strofe conclusive:

Ma se tu non piangerai, come allora, per una improvvisa tristezza, per una melanconia senza causa, mia piccola tenerezza, come potrò questa sera, mentre tu dormi e sogni la mia bocca, fuggire?	10          15
--	--

Andarmene a morire nel castello  
della Nostalgia?

Come s'è accennato, non c'è qui un'ampia escursione versale: settenari e ottonari si alternano quasi uniformemente, e solo un senario (v. 11) e la coppia conclusiva endecasillabo + quinario (vv. 16-7) turbano la loro omogeneità. Mancano però forme di simmetrizzazione sufficientemente accentuate (l'iterazione anaforica di *per* – cfr. vv. 8 e 10 – propone, ma in modo quasi nascosto, una movenza parallelistica; e cfr. nella prima parte della poesia "Oh! piangi [...] Piangi", vv. 1 e 3). Anzi, in opposizione alle linee versificate, sembrano qua e là imporsi taluni versi alternativi, modellati dal giro discorsivo. Vedi almeno: "Ma se tu non piangerai / come allora" (vv. 7-8), "per una melanconia / senza causa" (vv. 10-1), "mentre tu dormi e sogni / la mia bocca" (vv. 14-5), che costituiscono tre endecasillabi un po' zoppicanti; ma anche un novenario (vv. 8-9) e un ottonario (vv. 11-2) hanno una sensibile evidenza. Né si può in alcun modo credere che si tratti di versi impliciti dotati di un valore equilibrante, così come ad esempio accade (penso alla nota analisi di Costanzo Di Girolamo)<sup>10</sup> nell'*Infinito* di Leopardi: se infatti nell'*Infinito* l'endecasillabo *overlapped* era una sorta di armonia celata dentro un'altra armonia, un'irrazionalità apparente funzionalizzata al contesto degli endecasillabi sciolti, in Corazzini, viceversa, l'irrazionalità del procedimento è organica all'eterometria del contesto primario, sprigiona un di più di disarmonia da un tessuto concepito fin dall'inizio come disarmonico.

Infine, ultimo valore eroso da Corazzini, la rima è priva di ogni funzione simmetrizzante, anche quando magari sembra evocarla. Vediamo lo schema dell'intero componimento: ABCDEF; EGBAABHIL; MA. Molto alla lontana potremmo ravvisarvi un relitto ballatistico, visto il martellamento della rima A, e la sua presenza nell'ultimo verso. Ma se poi ci rendiamo conto che la trafia di A corrisponde a *mia: melanconia: mia: Nostalgia*, e B dà luogo a *tristezza: tenerezza*, tutte insomma rime suffissali o identiche, ci accorgiamo che la larva d'equilibrio inizialmente intravista scompare del tutto, e quello che abbiamo sotto gli occhi è dunque l'ennesimo artificio destabilizzante.

È forse possibile trarre qualche conclusione. La ricerca metrica libera di Corazzini, apparentemente così immotivata e quasi gratuita, tende con gli anni a costituirsi come un disturbo *sistematico* al fluire lineare del discorso. Tutti gli indici metrici negano ogni forma di naturalezza e di eufonia: la rima non rispetta vincoli di simmetria, gli *enjambements* propongono linee alternative al metro primario, le scelte mensurali perseguono gli stridori più sensibili. La testura ne esce profondamente destabilizzata, il senso riceve continui intoppi: esso è innaturale, o appare innaturale, a dispetto dei suoi contenuti grezzamente patetici<sup>11</sup>. E viene proprio da credere che attraverso il metro parli una pulsione altra, estranea alla fin troppo esibita lacrimosità del dettato esteriore. Nel verso, sghembo e sempre disposto a rinnovarsi, si esprime un impulso vitalistico irriducibile a parola; il verbo crepuscolare, nelle sue clausole più dimesse e – senza dubbio – di genere, viene eroso da un ritmo estemporaneo, che possiede una netta autonomia rispetto ai valori denotati e rilancia in continuazione le proprie strategie dissolventi. Ed è da qui, da questo conflitto sottile e in fondo un po' artificioso, che è nato – con ogni probabilità – l'imbarazzo di molta critica nei confronti della poesia corazziniana<sup>12</sup>. Troppo facile nella sua esibita delimitazione di temi e sentimenti, essa nasconde un'insinuante sensualità, si definisce come un trasgressivo "anagramma del desiderio"<sup>13</sup>: ma su un piano ineffatto, soprasedgmentale o iconico, che pertiene soprattutto alle regioni del ritmo.

Certo, a ben vedere, anche la scena manifesta rivela qualche cortocircuito semantico. Ad esempio, e per concludere, nell'ultima strofa di *Elemosina nel sonno* è chiara l'evocazione allegorica di un vitalismo contraddittoriamente negato dall'emarginazione e dalla malattia. Il "piccolo vecchio lebbroso", protagonista della poesia, coglie nello spazio del sogno l'effimera congiunzione (la neutralizzazione?) tra un'esistenza da *idioti* e la "grande felicità / ignota" (appunto in rima, dialetticamente [il corsivo è mio]). Ne deriva una ristrutturazione prospettica della realtà unidimensionale abitualmente interpretata da Corazzini; e dal basso del mondo "piangevole" aggalla una promessa di riscatto:

Piccolo vecchio lebbroso,  
non sorridere così!  
L'alba grida da un'ora per la via.  
Destati! Non vedi

che taluno s'è fermato a guardare  
 quel tuo sorriso muto d'idiota  
 mentre  
 tu seguiti a sognare,  
 le mani sul ventre,  
 quella tua grande felicità  
 ignota? (vv. 23-33)

4.2.2 I tratti metrici che dominano la poesia corazziniana, le caratteristiche del suo asimmetrico e zoppicante procedere, assumono forse un significato più esemplare se vengono posti a confronto con testi che posseggono tratti mensurali formalmente simili. Prendiamo come campione per questa sorta di verifica il *corpus* di poesie di Luciano Folgore contenuto nell'antologia dei *Poeti futuristi*<sup>14</sup>. Uno spoglio sistematico dei 511 versi che lo compongono permette ad esempio di stabilire che i senari, i settenari, gli ottonari e i novenari coprono il 57,53% delle unità totali; le stesse misure nel *Libro per la sera della domenica* sono il 58,42%. In entrambi i casi, dunque, i versi di lunghezza intermedia, con l'appoggio significativo degli endecasillabi (12,52% in Folgore, 16,48% in Corazzini), svolgono un ruolo strutturalmente primario. Osserviamo intanto come Folgore ripartisce la totalità dei suoi versi; si indicano fra parentesi quadre le percentuali relative al *Libro per la sera della domenica*:

Bisillabi:	1	(0,19%)	[1,43]	Decasillabi:	53	(10,37%)	[7,88]
Trisillabi:	10	(1,95%)	[4,65]	Endecasill.:	64	(12,52%)	[16,48]
Quadrisill.:	6	(1,17%)	[3,22]	Dodecasill.:	25	(4,89%)	[0,35]
Quinari:	26	(5,08%)	[7,52]	13 sillabe:	18	(3,52%)	[-]
Senari:	55	(10,76%)	[6,81]	14 sillabe:	8	(1,56%)	[-]
Settenari:	83	(16,24%)	[25,80]	15 sillabe:	2	(0,39%)	[-]
Ottonari:	65	(12,72%)	[15,77]	16 sillabe:	3	(0,58%)	[-]
Novenari:	91	(17,80%)	[10,03]	19 sillabe:	1	(0,19%)	[-]

Il semplice computo statistico rivela comunque le prime differenze: la presenza, peraltro abbastanza contenuta, di unità superiori all'endecasillabo, fra le quali spiccano le misure di 12 e di 13 sillabe; e, sul versante diametralmente opposto, lo scarsissimo peso di bisillabi, trisillabi e quadrisillabi; ma anche nell'area dei versi di base la distribuzione numerica è sensibilmente diversa (molto più importante il novenario in Folgore, più forte la presenza del settenario in Corazzini). Eppure, né questi fattori, né altri che si potrebbero eventualmente invocare, sono in grado di spiegare la profondissima *differenza metrica* che indubbiamente tutti percepiamo quando confrontiamo i versi dei due autori. Vediamo:

Tu passavi e gli squali fuggivano,  
 tu passavi e i coralli

sospendevano l'opera tenace e informe,  
 e i pesci con rapida mossa  
 voltavan le pinne. 50  
 Sembravi l'enorme mostro  
 di un fantastico destino  
 e non eri che un leggero sottomarino,  
 un'esile nave 55  
 che un urto di trave  
 affonda, che un gorgo sommerge  
 nel baratro. (*Il sottomarino*)

Anche se una forma debole di *enjambement* può sembrare frequente – vv. 48-9, 50-1, 56-7 –, la sua percepibilità è fortemente ridotta da una sorta di attenuazione parallelistica: le tre inarcature si attuano infatti sempre secondo le medesime modalità (disgiunzione, cioè, tra soggetto e predicato, con quest'ultimo dislocato all'inizio del verso). Ancor più significativo è l'impulso anaforico che dà l'avvio al passo (si tenga conto che i 12 versi corrispondono a una lassa autonoma), nonché la presenza, in un numero piuttosto alto di linee (cfr. vv. 47, 52, 53, 54, 55, 58), di movimenti sintattici indipendenti – siano essi funzioni logiche o intere proposizioni. La sintassi non entra più in relazione con il verso secondo un'impostazione oppositiva che induca il lettore (come puntualmente succedeva in Corazzini) a ridiscutere analiticamente sia le figure del ritmo sia i giri del discorso, ma secondo principi di tendenziale naturalezza, di cooperazione solidale fra le due istanze: esse possono talvolta allontanarsi, ma la loro divaricazione deve essere riassorbita mediante la tecnica del parallelismo e dell'iterazione. Siamo, con ogni evidenza, agli antipodi del testo corazziniano. Eppure, le misure adottate – va ribadito – non sono di specie molto differente: senari (vv. 51, 55, 56), settenari (48), ottonari (52, 53), novenari (50, 57), e poi il trisillabo sdrucchiolo conclusivo e due tredecasillabi (49 e 54).

È del resto frequente che l'eterometria privilegiata da Folgore nasconda una certa uniformità isoritmica (a sfondo tra il dattilico e l'anapestico), conquistata al di sotto delle differenze superficiali. Si può cioè parlare di una vera collusione fra unità apparentemente diverse, omologate dalla ricorrenza di piedi dattilici o anapestici. Il fenomeno, in questo come in molti altri casi, deve tuttavia essere valutato con una certa attenzione, senza pretendere di pervenire a rigide norme di fatto inesistenti<sup>15</sup>. Fra le possibili osservazioni in merito alla dattilicità effusa nel testo di Folgore, due paiono particolarmente significative, perché si legano all'endecasillabo, al verso cioè apparentemente più lontano dai profili dattilico-anapestici.

Intanto, le misure endecasillabiche tendenzialmente dattiliche – quelle con ictus di 4a e 7a – sono un quarto degli endecasillabi totali (ne ho contate esattamente 16)<sup>16</sup>, e hanno modo di raggrumarsi in modo piuttosto esemplare in alcuni testi. Ad esempio nel seguente:



Eppure nel sole balzasti talvolta  
 come una scolta d'acciaio brunito  
 balenando a l'infinito 20  
 e rapido ritornando nel gorgo verde,  
 dove si perde il sole  
 ma dove si trova  
 la tremenda prova  
 che v'è compagna e vi soffia il coraggio 25  
 nel vuoto dell'anima. (*Il sottomarino*)

I vv. 19 e 25 sono endecasillabi di 1a 4a 7a: il primo dei due versi segue un doppio senario, caratterizzato dal solito andamento giambico-anapestico, ovvero dattilico con anacrusi (-+--+|-+--+), mentre il secondo è incorniciato da senari (vv. 23, 24, 26) analogamente giambico-anapestici. Ne esce perciò fortemente valorizzata proprio la natura dattilica di tutto il tessuto ritmico.

La seconda strumentalizzazione della linea di dieci posizioni si lega al famigerato endecasillabo con ictus di 5a, che è stato valutato dai metricologi in modi molto diversi, dal momento che sembra negare con la sua stessa esistenza il rilievo delle cesure tradizionalmente intese, a *minore* e a *maiore*<sup>17</sup>. Ho individuato nei versi di Folgore non più di 3 di queste misure, ma la loro contestualizzazione in un paio di casi<sup>18</sup> è sicuramente significativa:

[...]  
 e i cerchi del mare  
si piegano stanchi sull'orizzonte  
 fondendo al confine le linee,  
 quasi in un fulvo bacio (*Sulla tolda*, 9-12)

Sui ponti del mare, negli archi del cielo,  
 scatta la tua parola  
rappresa nel cerchio delle correnti,  
 e si tendono i continenti  
 bramosi di quella che giunge  
 da molto lunge  
 [...] (*L'Elettricità*, 16-21)

Entrambe le unità (che qui ho sottolineate) si possono segmentare in senario + quinario: operazione tanto più legittima in quanto i senari che ne derivano ("si piegano stanchi", "rappresa nel cerchio") richiamano fedelmente i profili giambico-anapestici delle misure contigue (nel primo caso, un senario precede l'endecasillabo e un novenario lo segue; nel secondo caso, il passo è introdotto da un doppio senario ed è completato da due novenari, il primo dei quali però è trocaico). Il lettore è dunque doppiamente invitato a smantellare la vetusta fisionomia dell'endecasillabo, di fatto ridotto a una linea composta entro la quale – paradossalmente – si tende d'istinto a cercare un *doppio senario*. Ne deriva una misura metricamente ancipite, un po' endecasillabo e un po' dodecasillabo ipometro<sup>19</sup>, le cui caratteristiche dipendono sì

dalla fisionomia prosodica che individualmente la contraddistingue, ma che sono precisate soprattutto da un contesto globalmente dominato dai ritmi triadici. Le virtualità dattiliche del verso di 5a, in altri termini, possono rivelarsi solo entro tessuti analoghi a quelli qui studiati: in un ordito di meri endecasillabi, risulterebbero quasi impercettibili.

4.2.3 Se quello corazziniano era dunque il polo dissonante del verso libero breve, il polo armonico dovrebbe essere rappresentato, appunto, da Folgore. Ma esiste nei primi quindici anni del Novecento un'esperienza metrica, a sfondo indubbiamente versoliberista, che in maniera ancor più scoperta si avvicina alla definizione di un tessuto aperto e consonante insieme, disponibile agli sfrangimenti eterometrici e tuttavia molto prossimo a strategie di equilibrio isoritmico. Si pensa a un'area della produzione di Arturo Onofri contenuta nella silloge *Liriche* del 1914<sup>20</sup>. Vi troviamo, infatti, una decina di componimenti in cui è adottato il verso breve di lunghezza arbitraria; e, a una ricognizione molto generale, esso sembra attuarsi secondo dinamiche (quantitative e qualitative) assai simili a quelle messe in opera da Corazzini e Folgore. Ma fra quei 10 componimenti è possibile isolarne 7<sup>21</sup> – contenenti in totale 373 versi – entro i quali ben 309 unità possono essere descritte nel seguente modo:<sup>22</sup>

VERSI	RICORRENZE	SCHEMA
Trisillabi:	6	-+-
Senari:	14	-+++
Otonari:	70	+++++
Novenari:	148	-+++++
Decasillabi:	11	--+++++
Endecasillabi:	14	+-----+
Dodecasillabi: <sup>23</sup>	40	-+++++++
Tredecasillabi:	1	--+++++++
Quattordici sillabe:	2	+-----++
Quindici sill. (esametro):	3	-+++++++

È impressionante la sistematicità con cui Onofri utilizza praticamente *tutti* i versi italiani, istituzionali e non (esametro compreso)<sup>24</sup>, che possono proporre al loro interno piedi dattilici o anapestici costantemente ribaditi. Leggiamo intanto un passo in qualche modo esemplare:

Soltanto chi desto alla notte  
 veglia, ed è solo sull'umile colle,  
 ch'è nudo di fiori, ch'è suo (ch'ei lo volle),  
 sol quegli sa udire le querule voci dirotte  
 delle mille fontane lontane  
 che anelano al libero mare

25

e cantano solo interrotte  
 da qualche abbaire di cane  
 o da rombo di strane campane. 30  
 Dormono gli altri. Chi dorme  
 non l'ode, ch  il sonno   pi  forte;  
 chi l'ode, non posa, ma veglia e sospira:  
 fra torme  
 di labili larve di morte 35  
 s'aggira. (*Notturme fontane*)

Certo, si tratta di un caso limite, poich  nel breve giro di sole 15 linee vengono antologizzati 7 dei 10 tipi versali precedentemente schematizzati (mancano il senario e la rare misure di 13 e 14 sillabe): i vv. 22, 27, 28, 29, 32 e 35 sono novenari; il v. 23   un endecasillabo; i vv. 24 e 33 sono dodecasillabi (doppi senari); il v. 25   un esametro di 15 sillabe; i vv. 26 e 30 sono decasillabi; il v. 31   un ottonario; i vv. 34 e 36 sono trisillabi. E l'euritmia che ne deriva   in qualche modo ribadita pure dal disegno delle rime, poich  il passo – costituente peraltro una strofa autonoma –   contraddistinto dallo schema altamente simmetrico *ABBACDACCEFGFG*.

S'  tuttavia gi  detto che, sul piano propriamente mensurale, non tutti i testi in esame presentano una variet  di versi cos  accentuata: altrove i piedi ternari possono ad esempio limitarsi agli ottonari, ai novenari e ai doppi senari<sup>25</sup>; e non   sempre possibile rilevare un'analogia esattezza di scansione, anche per l'intrusione di misure eccentriche (in particolare del settenario)<sup>26</sup>.

I fenomeni ritmici che c'interessano, ciononostante, non perdono di rilievo, soprattutto se facciamo riferimento alla coeva ricerca di Palazzeschi. Il quale – come   a tutti noto – nelle prime opere mette a punto un verso modulare<sup>27</sup>, costruito mediante l'accumulazione di piedi anfibrachi: *+-*. In raccolte palazzeschiere come *I cavalli bianchi* e *Lanterna* la natura stessa dell'operazione induce perci , quasi automaticamente, prodotti metrici 'multipli di tre', che possono si arrivare alle misure lunghe e lunghissime (vedremo pi  avanti che verranno toccate anche le 21 sillabe), ma che escludono recisamente versi ambigui, anche se dattilici o anapestici, quali l'ottonario, il decasillabo, l'endecasillabo. E il sospetto, suggerito da Mengaldo,   che la metrica palazzeschiana eluda il problema dell'unit  versale, fondandosi soprattutto su piedi iterati che possono essere ricomposti a piacere, senza che sia alterata la fisionomia ritmica del componimento (significative le modificazioni introdotte dall'autore nelle edizioni successive, dove l'originario *continuum* finisce per segmentarsi nelle unit  logiche che lo compongono)<sup>28</sup>. Entrambi questi inconvenienti – limitazione agli anfibrachi, e conseguente mortificazione della linea versale, deprivata d'ogni autonomia – sono viceversa evitati da Onofri, il cui comportamento ritmico   da considerarsi in questo senso pi  dialettico. Il lettore di *Liriche*   costretto a riconoscere, poniamo, in un novenario giambico-anapestico una sillaba iniziale in anacrusi, che permette di omologare il novenario stesso all'ottonario dattilico; ma   parimenti prevista, se si vuole,

l'operazione opposta, e cio  che i versi esattamente dattilici o anapestici (ottonari, decasillabi, endecasillabi, ecc.) siano di fatto interpretati come varianti acefale delle linee ad avvio giambico. Tutte le misure, in altri termini, da un lato mantengono la propria irriducibile individualit , vale a dire la propria storicit , e dall'altro vengono eguagliate dal possibile riconoscimento di analogie podiche. I due procedimenti, diversamente da quanto accade in Palazzeschi, possono convivere entro il medesimo testo, cos  da produrre una metrica suggestivamente bidimensionale.

Ancora. Non si tratta, a ben vedere, di analogie e differenze casuali: il rilievo in questione ha anche ricadute diacroniche piuttosto interessanti. L'esperienza ritmica del primo Palazzeschi, che fino ad oggi si tendeva a considerare affatto isolata, pu  infatti essere messa in relazione ad alcuni comportamenti metrici del crepuscolarismo romano. Oltre allo stesso Onofri, in quegli anni almeno un altro poeta, cio  un quasi sconosciuto Carlo Basilici, appunto romano, propone analoghe modulazioni ternarie, ribadite in maniera ancor pi  oltranzistica<sup>29</sup>. E sarebbe perci  il caso di stabilire quali siano stati gli scambi (anche e soprattutto dal punto di vista metrico) tra Palazzeschi, sodale di Corazzini<sup>30</sup>, e gli altri membri del crepuscolarismo romano – di cui sia il giovane Onofri sia lo sconosciuto Basilici hanno fatto parte, almeno per un certo periodo. In definitiva: si tratterebbe di definire una diacronia a questo riguardo, per capire se Palazzeschi abbia anticipato talune consuetudini metriche dei poeti romani, o se invece sia stato da essi influenzato.

Pi  in generale,   chiaro che in Onofri agiscono suggestioni pascoliane (insieme, certo, a una teoria e una prassi del verso libero 'armonico', che devono molto a D'Annunzio)<sup>31</sup>; solo che la lezione del maestro   stata ad un tempo rispettata e rovesciata. La pascoliana poetica del "doppio ritmo" si muoveva su un orizzonte di norme tradite rigorosamente assecondate, e anzi spesso riproposte nelle loro movenze pi  impettite: il nuovo nasceva da un ritmo secondo, da una voce alternativa suggerita in maniera sotterranea e coperta. Onofri, al contrario, prende le mosse dall'indebolimento di ogni regola, e cerca poi di fare emergere entro il testo le suggestioni, rimiche e ritmiche, della tradizione, fino a sprofondare nel passato remoto della metrica classica. Da una parte, dunque, il nuovo veniva conquistato grazie all'antico (il pascoliano "antico sempre nuovo", appunto), e dall'altra l'antico nasce dalla strumentalizzazione del nuovo, dalla sua adibizione a pronunce precariamente isocrone. Elemento unificatore   una concezione dialettica della metrica, che non si appaga della propria superficie, ma ricerca uno spazio per modulazioni virtuali, ambigue.

#### 4.3 Un verso libero 'leopardiano'?

4.3.1 Appare dunque delimitato, e con sufficiente chiarezza, un paradigma oppositivo relativo alle due possibili incarnazioni della metrica libera breve.

Il verso ai limiti dell'endecasillabo può essere funzionalizzato a un discorso aspro, asimmetrico, continuamente rilanciato nelle sue trame sfrangiate e dissonanti, determinate dalla frequenza degli *enjambements* e supportate da disegni rimici tendenzialmente discontinui; oppure può ricercare, a parità di scelte mensurali, equilibri meglio definiti, parallelismi sintattici e ritmici – legati, questi ultimi, alla ricorrenza di piedi ternari –, nonché *enjambements* controbilanciati da forme di evidente simmetria. C'è in questa seconda modalità di approccio, come s'è detto, un trasparente retaggio dannunziano (e magari anche pascoliano, per ciò che concerne il conseguimento di isoritmie), sebbene manchi ai Palazzeschi, ai Folgore, agli Onofri ecc. ogni interesse per le simmetrie strofiche (le loro lasse sono sempre di lunghezza libera), e le opzioni versali siano molto ampie e non comportino alcuna delimitazione di misure.

Non sarà del tutto arbitrario, a questo punto, definire *leopardiano* il primo polo della coppia oppositiva; almeno se si considerano distintivi della lirica leopardiana più attiva nei primi anni del Novecento non solo la congiunzione endecasillabo-settenario<sup>32</sup>, ma anche, e in modo forse più significativo, la propensione per scansioni ricche di sfasature tra metro e discorso: oltre ai fattori sopra ricordati, aggiungerei le pausazioni interne al verso, l'uso irregolare della rima – ma in sedi semanticamente privilegiate –, le rime al mezzo che determinano “sincopi”<sup>33</sup> del ritmo, e anche i fenomeni di *overlapping* che prospettano letture alternative dell'unità metrica.

Abbiamo già osservato, nel precedente capitolo, quali sollecitazioni – versoliberiste *ante litteram* – vengono esercitate dalla metrica leopardiana su uno scrittore come Cesareo, che plasma infatti i suoi *Canti Sinfoniali* prendendo spunto dal modello della canzone libera. Del resto, anche a guardare la critica accademica d'inizio Novecento, è facile rendersi conto che sempre più spesso Leopardi è addotto a esempio d'una versificazione che forza le norme tradizionali quasi oltre i limiti consentiti dal sistema. Sintomatico, e fonte anche di qualche polemica, un intervento (risalente al 1903) di Karl Vossler, sull'“Interazione dello stile, del ritmo e della rima in Petrarca e Leopardi”; dove lo studioso, cercando di definire una sorta di dialettica storica tra fattori *acustici* (tendenzialmente primitivi) e fattori *stilistici* (tendenzialmente legati a culture letterarie più progredite), entro il dominio sia del ritmo sia della rima, individua proprio nell'opera di Leopardi un

unstrophische, organische Kunstlied, das nach inneren Assoziationen sein Schema baut, aber in gleicher Weise das akustische und stilistische Element verwertet. Es ist der Gedanke, der Klang und Musik erzeugt, oder nicht erzeugt, wies ihm beliebt [...]”<sup>34</sup>.

Definizione che, a ben vedere, ricorda assai davvicino il modo in cui intere generazioni di versoliberisti hanno da sempre giustificato l'adozione del verso libero: la sua *necessaria* subordinazione alle circonvoluzioni del pensiero, la sua intima solidarietà con i ritmi interni dell'espressione poetica. Tanto più

che secondo lo stesso Vossler l'“impalcatura” (“Gerüste”) che sostiene la poesia leopardiana nasce da una rottura radicale delle regole immanenti alla canzone tradizionale, che vengono del tutto superate<sup>35</sup>. Addirittura, proprio tramite la tecnica dell'*enjambement* che “fa straripare” (“überflutet”) l'unità variabile del verso, anche quella precaria acquisizione ritmica nata dall'assecondamento del pensiero è ulteriormente messa in discussione, è assiduamente dialettizzata dalle dinamiche interne al testo poetico. Ne discende in definitiva l'immagine d'un Leopardi estraneo a ogni regola codificata:

Leopardi verwirft die architektonische Strophe und das Gerüste seines Liedes ergibt sich frei und regellos aus der inneren Assoziation heraus. Bei der Ausfüllung dieses Gerüstes aber weiß er bald streng stilistisch zu reimen, als hätte er eine architektonische Strophe zu bauen, bald überflutet er mit Enjambement und antistilistischer Rhythmisierung die wechselnden Einheiten seiner freien Canzone als wäre auch das freie organische System ihm noch zu eng, zu architektonisch.

Se tale può essere l'impatto delle innovazioni leopardiane su un fautore, quale appunto Vossler, di una stilistica rigorosamente idealistica, immaginiamo l'effetto che la lettura d'una poesia come *A se stesso* (in cui, per riprendere le parole di Angelo Monteverdi, un'“architettura di classico equilibrio” contrasta con la “mobilità estrema degli elementi costruttivi”)<sup>36</sup> poteva determinare presso poeti in qualche modo già sensibili alla metrica libera. Oppure pensiamo all'impressione di disfacimento ritmico (quasi di una paradossale “prosa in poesia”, secondo l'implicito giudizio di alcuni commentatori)<sup>37</sup> che viene sollecitato da una lirica asimmetrica e dilatata come *La ginestra*. E magari si tenga anche presente la lezione di rigore – e contemporaneamente di asprezza non sempre ricondotta a simmetria – che può promanare da certi sciolti leopardiani più frammentari (poniamo: *La sera del dì di festa* e *Aspasia*).

Del resto, che l'opera poetica di Leopardi abbia rappresentato il cavallo di battaglia per una polemica antidecadente e antiretorica, lo testimonia, come è noto, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna*. Nei *Canti*, secondo Thovez, è impiegata “una forma rapida e stringata, un'armonia severa e contenuta, un verso libero dalla schiavitù della rima, una rappresentazione rapida e vibrante di sentimenti caldi e veementi, l'evocazione immediata del fantasma poetico”<sup>38</sup>. Paradigmatica e notissima è la plastica contrapposizione Carducci-Leopardi:

Il Carducci compì laboriosamente un'azione a ritroso. Aveva ricevuto nelle mani la lirica soggettiva: la rifece oggettiva; l'aveva trovata intima e psicologica: la ridusse esterna e decorativa; di immanente e universale, la rifece nazionale e d'occasione [...] il Leopardi aveva sciolto le forme chiuse per crearsi un ritmo idoneo a seguire fedelmente lo snodarsi del pensiero, il palpito del sentimento: il Carducci disseppellì le forme più chiuse, dichiarò che quella del Leopardi era ‘forma senza forma’ solo appropriata alla poesia del nulla, ed assicurò che non era ‘lirica propria’.

La "revisione del mito Carducci" fatta da Thovez (revisione che Luigi Baldacci reputa "una delle operazioni più igieniche e più rilevanti che abbia compiuto la critica italiana del Novecento")<sup>39</sup> mira in effetti a propiziare la nascita da noi di una lirica moderna che sappia inverare la lezione antiformalista dei *Canti*. "Ritornare al Leopardi": questo il programma. E secondo Thovez esso potrà essere perseguito solo recuperando (o reinventando) un *pattern* ritmico il quale non degradi a retorica le pulsioni del soggetto lirico, e anzi sappia assecondarle con la massima naturalezza e trasparenza, collocandosi addirittura ai limiti della prosa.

Sì, è possibile parlare di un leopardismo metrico. E non si tratta d'un fatto unicamente mensurale, ma di una strategia stilistica più ampia che condiziona la fisionomia complessiva del discorso poetico, la strutturazione globale dei componimenti. Vanno però fatte due precisazioni, in ordine crescente d'importanza. È in primo luogo quasi intuitivo che, in un contesto per definizione polimetrico e comunque sovradeterminato da ingenti influssi dannunziani, non sempre è facile discernere la dominanza di un modello 'decadente' oppure del più irrequieto *pattern* leopardiano. Anche perché taluni indici metrici di D'Annunzio e di Leopardi possono essere confusi: si pensi alla rimalmezzo, frequente nella *strofe lunga*, oppure all'*enjambement*, apparentemente assai aspro in molti versi dannunziani. Significativo in questo senso il caso di Corazzini, che – soprattutto nei primi componimenti liberi – argina talvolta le durezza del suo discorso con temporanee armonizzazioni<sup>40</sup>; ed è sintomatico anche il poeta leopardiano in questi anni forse più originale (e radicale), vale a dire Clemente Rebora, che riserva nei *Frammenti lirici* uno spazio non ridotto ai ritmi dannunziani<sup>41</sup>. Non esiste, anche e soprattutto sul piano della metrica, una via d'accesso a Leopardi rigidamente codificata e univoca: volta per volta bisogna valutare quale fattore sale in dominante, in che modo – entro un singolo *corpus*, entro un singolo componimento – viene sceneggiato il conflitto fra le simmetrizzazioni decadenti e le spinte entropiche ereditate da Leopardi<sup>42</sup>.

La seconda osservazione. La teoria di Thovez non contiene nessuna connotazione espressionista che possa legittimare le operazioni metriche di Corazzini o di Rebora, fautori di un leopardismo duro e asimmetrico; anzi, nel *Pastore, il Gregge e la Zampogna* il prodotto cui l'autore mira è una forma semplice, priva di artifici esibiti, di inutili complicazioni metriche ed elocutive. E, in effetti, il leopardismo di poeti come Saba, Michelstaedter e Sbarbaro finisce per concentrarsi sulla forma metrica più neutra e trasparente, l'endecasillabo sciolto; ovvero – è il caso di Saba – contiene l'irrequietezza mensurale entro i limiti d'una polimetria prudentissima, e non determina una proliferazione degli artifici fonici al di fuori delle sedi istituzionali. Leopardi sollecita dunque pronunce compresse, ascetiche, improntate a un'idea di rigore e di puntualità semantica. La poesia è spesso ai limiti della prosa narrativa (Saba) o filosofica (Michelstaedter): estranea a quella ricerca di *suggestione* che è propria del simbolismo, ha viceversa come obiettivo primario il significato, ed

è profondamente condizionata da un fortissimo senso di moralità e di responsabilità individuali.

Certo, si sfugge in questo modo a una versificazione libera propriamente intesa, e forse – si obietterà – non ci si dovrebbe occupare di tali esperienze in un saggio sul verso libero. È vero precisamente il contrario, perché quelle di Saba, Michelstaedter e Sbarbaro (in parte anche di Cardarelli) sono autentiche strategie dialettiche: rifiutare quasi tutti i fattori costruttivi che caratterizzano il linguaggio poetico della tradizione più recente e della contemporaneità non significa, in sostanza, produrre componimenti spogli e dimessi, ma svolgere un'operazione in qualche modo trasgressiva e di rottura, e giungere addirittura a saturare il testo con quelli che Lotman chiamerebbe "artifici zero"<sup>43</sup>: non-rime, non-asonanze, non-polimetrie, ecc. I poeti menzionati perseguono un'idea non sostanzialistica della metrica: essa vale più per quello che *non* fa che per la sua forma empirica. Sbarbaro è in ciò esemplare, proprio perché arriva allo sciolto dopo aver attraversato esperienze vicine alla versificazione decadente, e dopo aver compiuto un rifiuto nettissimo del proprio passato metricamente più vitalistico e affermativo (mi riferisco alle giovanili *Resine*)<sup>44</sup>. E perciò il verso non libero (o blandamente libero) da lui proposto deve essere inteso come un attacco all'ipertrofia elocutiva del modello decadente, che viene azzerato proprio nei suoi virtuosismi mensurali, nella ricerca di sonorità ricche, nell'adibizione della testura alla glorificazione di se stessa. Agire in questo modo, vale a dire polemizzare con il passato utilizzando strumenti molto precisi come la canzone libera o l'endecasillabo sciolto di Leopardi, significa insomma affermare una forma di libertà relativa, posizionale, dialettica appunto – libertà cioè *contro* taluni vincoli stilistici –, che forse ha qualcosa a che fare con quanto si sta qui studiando.

#### 4.4 Anamorfismi metrici: Rebora e Campana

4.4.1 Come s'è più volte accennato, Clemente Rebora è forse il poeta del primo Novecento che ha sottoposto la lezione leopardiana alla più accentuata violenza espressionistica. Il suo leopardismo è stato individuato da Contini nel "nesso [...] settenario-endecasillabo"<sup>45</sup>, ed è stato precisato da Fernando Bandini in un'"idea musicale della poesia" nata anche dagli studi intorno alla musica in Leopardi<sup>46</sup>. Una sonorità, comunque, quella di Rebora, che è lontana da ogni armonizzazione, da ogni forma di equilibrio e di ricomposizione eufonica, ed è attenta a saturare le partiture metriche con il massimo di cacofonia e di ricercata sgradevolezza. Il tessuto ritmico delle poesie reboriane (in particolare dei *Frammenti lirici*) propone un'alternanza quasi inestricabile dei versi più vari, anche se quasi tutti regolarmente istituzionali e brevi, inseriti in contesti fonici ed elocutivi di esasperata densità, che spesso suggeriscono "nuclei operosi" di tipo pseudostrofico, vere e proprie "variazioni sul modello della canzone leopardiana"<sup>47</sup>. Questi i dati metrici più generali ac-

quisiti dalla critica e ormai ampiamente analizzati. C'è però un aspetto dell'espressionismo reboriano che, stranamente, è passato quasi inosservato, e che invece costituisce la traccia fin troppo sensibile dell'assunzione cosciente, e talvolta esibita, d'una eredità leopardiana. Penso alla tecnica dell'*enjambement*, che ormai sappiamo essere un punto di riferimento centralissimo per valutare il tasso di sprezzatura metrica attuato dai poeti primonovecenteschi. L'*enjambement* di Reborà, infatti, chiama spesso in gioco considerazioni sul senso globale, sul farsi del significato, suscitando così, in parecchi casi, un problema d'interpretazione. Un esempio chiarificatore<sup>48</sup>:

Nella seral turchina oscurità,  
Pace su neve vaporando il piano  
Sconfina melodioso; (*Frammento II*, 1-3)

Formalmente, tra il v. 2 e il v. 3 abbiamo solo una banale separazione soggetto-predicato che in sé non comporta certo alcuna asprezza. Ma qui ogni lettore avverte una diversa difficoltà, connessa a quel *vaporando* usato transitivamente: il suo soggetto è *piano*, l'oggetto *pace*; a sua volta però *piano* funge da soggetto di *sconfina*, dal quale è appunto separato attraverso la spezzatura. Per un attimo il senso dell'enunciato s'inceppa, resta in sospeso, appare enigmatico e sfuggente, poiché viene dinamizzato sia dall'uso incongruo del verbo sia dall'interruzione del *continuum* sintattico. E il lettore prima di arrivare alla scelta più corretta, segue probabilmente un'altra strada: ad esempio può vedere in *pace* il soggetto del gerundio, anche se da ciò nascerebbe una costruzione sintatticamente non impeccabile. Insomma, l'*enjambement* fa parte d'un progetto in cui il significato viene letteralmente differito, virtualizzato, sottoposto a violenza per poterne negare la superficiale degustabilità.

Protagonista del testo reboriano sarà allora un lettore frustrato, attirato in trappole logico-sintattiche da cui potrà uscire solo dopo una rilettura attenta degli enunciati:

Dall'intensa nuvolaglia  
Giù – brunita la corazza,  
Con guizzi di lucido giallo,  
Con suono che scoppia e si scaglia –  
Piomba il turbine e scorrazza  
Sul vento proteso a cavallo  
Campi e ville, e dà battaglia; (*Frammento III*, 1-7)

Fino al penultimo verso, chi legge si sente in qualche modo rassicurato, perché il senso procede secondo una dinamica tutto sommato lineare; solo che, arrivato al v. 7, si trova di fronte a quei due "campi e ville" che non sa più come inserire nell'ipotesi sintattica sino a quel punto elaborata. Deve allora rivedere il valore di *scorrazza*, che in realtà Reborà aveva lasciato in sospeso, in punta al v. 5, in attesa che le sue potenzialità logiche fossero completate dai

due complementi diretti del v. 7. Anche in questo caso la transitivizzazione di un verbo intransitivo<sup>49</sup> viene rafforzata dalla figura dell'*enjambement*, che le conferisce un di più di ruvidità semantica.

Ma c'è spazio, nella poesia di Reborà, per ambiguità decisamente molto maggiori. Chi scrive, ad esempio, non ha mai saputo trovare un'interpretazione univoca per il seguente passo del *Frammento VI*:

– Oh per l'umano divenir possente  
Certezza ineluttabile del vero,  
Ordisci, ordisci, de' tuoi fili il panno  
Che saldamente nel tessuto è storia  
E nel disegno eternamente è Dio: (vv. 25-9)

Mi sono sempre chiesto, cioè, se qui Reborà avesse voluto appellarsi a un "umano divenir possente" che conduce alla "Certezza ineluttabile del vero", oppure a un "umano divenir" che prelude alla "possente / Certezza ineluttabile del vero": in entrambi i casi, comunque, si attua quell'incorniciamento di un sostantivo a opera d'una coppia d'attributi che, sempre secondo Bandini<sup>50</sup>, costituisce una peculiarità stilistica tipicamente reboriana. Ora, è da credere che l'autore abbia voluto rendere compresenti entrambe le letture (per dirimere l'incertezza sarebbe infatti bastato introdurre una virgola o dopo *divenir* o dopo *possente*): e quindi l'interprete è costretto non a cercare la lettura giusta, ma ad accettare l'ambiguità, e a valorizzarla in quanto tale.

E ci sono casi come il seguente che, seppur in qualche modo risolvibili, lasciano in chi li legge una certa insoddisfazione (sottolineatura mia):

Eppur, la fede e il responso tentai;  
Preda tutto dei casi, nel viaggio  
Della turba pilotai;  
E con rimorso mi largivo e breve  
L'ozio che addolcia  
In cima al sentimento i vani sogni:  
Non certo i vostri, o primavera sciocca  
O lasciva città senza amore! (*Frammento XXI*, 18-25)

Certo, è il Reborà più grezzo, quasi informale: ma quel *breve* del v. 21 come lo dobbiamo intendere? L'unica interpretazione che produca un senso e appaia sintatticamente accettabile è quella che lo unisce a "l'ozio" della linea successiva, e che perciò interpreta la proposizione in questo modo: 'con rimorso largivo, donavo me stesso, e contemporaneamente mi *elargivo*, mi concedevo un breve ozio'. Si tratta dunque di una figura di *detraction*, di uno zeugma complicato semanticamente<sup>51</sup>, poiché *largivo* ha due significati contraddittori, uno oblativo e l'altro viceversa egoistico. Del resto anche *breve*, in virtù del suo isolamento in fine di verso, è un attributo che possiede una fisionomia quasi da complemento predicativo: chi scrive, ad esempio, tende spesso, anche se irrazionalmente, a collegarlo al soggetto di *largivo* o addirittura

tura a *mi*.

A dire il vero, non si tratta di scelte poi così assurde, se nei *Frammenti lirici* è possibile leggere anche passi di questo tenore:

La mano annaspa e raro s'accompagna,  
La pupilla s'inebria e male scorge  
L'attesa dell'invito;  
O se la vide e l'anime intendendo  
Lampeggiarono, troppo  
È paura che amor freddo s'inganni  
A confidarlo, o sviano nemici  
L'uso fra mezzo e il ritegno  
E il pensiero del poi. (*Frammento XLII, 21-9*)

Dove bisogna innanzi tutto osservare il latinismo morfologico *raro*, con l'evidente valore dell'avverbio *raramente* (un'enallage, in altri termini); e poi, in particolar modo, l'ambiguità di quel *nemici* (v. 28) che a una prima lettura si è tentati di riferire a qualcosa di precedente (magari ai due mancati amanti, protagonisti della poesia), e non – come è corretto – ai successivi sostantivi *uso, ritegno e pensiero*, che sono i soggetti di *sviano*. Una parola, insomma, abbandonata in punta al verso, resta sintatticamente in bilico tra il costruito che la precede e quello che la segue (e che essa stessa inaugura).

Ed è quest'ultima una tecnica metrico-sintattica assai diffusa in Rebora, che permette di raggiungere effetti di ambiguità assai interessanti.

O pioggia feroce che lavi ai selciati  
Lordure e menzogne  
Nell'anime impure,  
Scarnifichi ad essi le rughe  
E ai morti viventi, le rogne! (*Frammento LXIX, 1-5*)

L'interpretazione più accettabile è senza alcun dubbio la seguente: 'o pioggia, che lavi la sporcizia dai selciati, e che lavi via le menzogne dalle anime, ecc.' Ma è anche vero che *menzogne*, ad una prima lettura, finisce per legarsi strettamente a *lordure*, a causa appunto dell'*enjambement*; e perciò si affaccia inevitabilmente nel lettore un'esegesi del tipo: 'o pioggia, che lavi via dai selciati le lordure e le menzogne, le quali (= lordure e menzogne insieme) risiedono nelle anime impure'; ottenendone, certo, un senso misterioso, e anzi affatto assurdo, ma non per questo del tutto estraneo alle strategie stilistiche di Rebora, il quale frequentemente accosta astratti e concreti in un processo metaforizzante di notevole complessità<sup>22</sup>.

Insomma, il verso di Rebora, forte di un'apparecchiatura linguistica e ritmica deformante, perturba spesso i costrutti sintattici che è chiamato a contenere, definendo in questo modo un modello ritmico impulsivo, progressivo, sbilanciato verso l'apertura di orizzonti sempre nuovi. E ciò avviene proprio in virtù di apparenti inerzie, vale a dire di fattori linguistici falsamente giu-

stapposti, omologati dall'unità versale, che devono essere riferiti a costrutti logici differenti da quelli cui ci aspetteremmo di legarli. Mai come con Rebora – nella poesia italiana del primo Novecento – l'appello alla collaborazione del lettore è stato così esplicito e vincolante. E appunto in questa richiesta di cooperazione consiste, probabilmente, l'essenza ultima del leopardismo metrico dell'autore: se è vero che per lui, come già per Leopardi, la poesia "non descrive, ma *accade*", vale a dire "si offre al lettore come un processo, un'avventura conoscitiva, e lo invita a partecipare al suo farsi"<sup>23</sup>. Con la necessaria e comunque ovvia precisazione che il novecentista Rebora conferisce alla canzone libera un alto tasso di irrazionalità e di incertezza metrica, ben superiore a quello che Leopardi aveva immesso nella compagine dei propri metri. La canzone libera, si sa, è altra cosa dal verso libero.

Tanto più che – come ha convincentemente argomentato Oreste Macrì<sup>24</sup> dopo i *Frammenti lirici* il *pattern* metrico adottato dal poeta muta sensibilmente: da una modulazione di specie per lo più giambica si trascorre infatti ai ritmi ternari dominati dal 'piede' dattilico. E dunque, nelle poesie del periodo 1913-1920, la produzione di Rebora sembra in qualche modo rifiutare l'originaria impostazione leopardiana per far sempre più spazio ai versi privilegiati dalle *Laudi*. Parallelamente, vanno indebolendosi anche gli *enjambements*, e in generale tutte le forme di tensione metro/discorso che abbiamo visto caratterizzare i *Frammenti lirici*. Rebora apparirà talvolta disposto ad abbandonare la poesia versificata, per rivolgersi fiduciosamente alla poesia in prosa, o prosa lirica che dir si voglia. Essa meglio interpreta l'esigenza di un discorso estremo, totalizzante, e sa mettere a fuoco con maggior precisione un'intenzionalità artistica in cui impulsi ragionativi e regressioni balbettanti debbono convivere entro un comune, e disperante, sfondo di morte.

Un'analisi sistematica di tali poesie non costituirebbe dunque altro che un'indagine delle osservazioni già fatte da Macrì<sup>25</sup>. È il caso di limitarsi a esaminare due dati istituzionali: vale a dire la distribuzione delle misure metriche nei componimenti versificati; e l'irrazionalità con cui Rebora fa talvolta uso del segno di dieresi, che nel suo testo assume un'importanza sempre maggiore proprio nel periodo 1913-1920. Nell'attesa, beninteso, di poter prendere in considerazione il valore della *poesia in prosa* in senso lato vociana, le cui caratteristiche salienti verranno esemplificate mediante l'analisi dell'opera di Piero Jahier<sup>26</sup>. Per quanto riguarda il primo punto, la seguente tabella mette a confronto le cifre relative alla distribuzione versale dei 16 componimenti in versi scritti nel periodo che qui c'interessa<sup>27</sup> con i dati riguardanti le poesie metricamente non convenzionali contenute nei *Frammenti lirici* (di cui qui sono indicati solo i dati percentuali, fra parentesi quadre):<sup>28</sup>

Bisillabi:	1	(0,09%)	[–]	Otonari:	234	(21,93%)	[17,68]
Trisillabi:	1	(0,09%)	[–]	Novenari:	146	(13,68%)	[10,12]
Quadrisill.:	10	(0,93%)	[–]	Decasill.:	67	(6,27%)	[7,36]
Quinari:	92	(8,62%)	[1,70]	Endecas.:	64	(5,99%)	[29,15]

Senari:	200 (18,74%)	[3,30]	Dodecas.:	13 (1,21%)	[2,70]
Settenari:	237 (22,21%)	[27,55]	13 sill.:	2 (0,18%)	[0,20]
			14 sill.:	- (-)	[0,20]

totale: 1067

Colpiscono soprattutto due fattori: l'irrilevanza dell'endecasillabo, che è meno frequente del decasillabo, la misura cioè che nel primo Reborà costituiva la mera variante ipometra dell'unità maggiore; e la massiccia attestazione di un verso dattilico come il senario, che suggerisce – insieme alle alte cifre riguardanti sette e ottonari – il prevalere di una metrica breve di impianto, appunto, dannunziano. La traccia forse più visibile del retaggio leopardiano, cioè a dire la congiunzione settenario-endecasillabo, è insomma quasi del tutto scomparsa, soppiantata da un nuovo *pattern*. Tanto più che la ritmicità dattilica colonizza anche la misura di dieci posizioni, di cui sono documentabili almeno le seguenti 20 occorrenze (un terzo del totale), dove convivono ictus di 4a e di 7a posizione:

Matricolati mondando cestelle (*Il ritmo della campagna in città*, 17), Per la città che smagrita, in corsetto (ivi, 25), In gibigianna di diavolerie (ivi, 72), Ecco, nei giorni dall'alba alla sera (*Frammento*, 37), Lento travaso di denso vapore (ivi, 86), Luce stregata sui prati snevati (ivi, 88), Inseguimenti di gioia per valli, / Sete baciata alle fonti, tremori (ivi, 95-6), Un non bastarmi convulso e beato (ivi, 103), Sull'altra riva balzando, guardare (ivi, 145), Saltan le stelle nel vivido vento (*Movimenti di poesia*, 1), Imbambolato rancor, dopopranzo (ivi, 6), Dalla cravatta alle stringhe strozzato (ivi, 32), Alla stanchezza? Tu sciogli dal cuore (ivi, 139), Libero il passo ai tuoi schiavi sentieri (ivi, 164), Ma sull'obliquo sparir nel barrito (ivi, 167), Un capogiro di bambole in piedi (*Prima del sonno*, 6), E io non voglio, non voglio che lingua (ivi, 40)<sup>59</sup>, Quando improvviso sanguigno schiumando (*Fantasia di carnevale*, 7), Ancora no; sotto Venere, a piombo (*Prima*, 42).

Tuttavia, la pronuncia relativamente monotona cui il poeta tende va talvolta incontro a turbamenti quasi impercettibili, che non devono essere trascurati. Si pensi appunto al fenomeno della dieresi, una figura metrica che Reborà dissemina a piene mani nei componimenti in esame. Analogamente ai frequenti accenti tonici (sintomatici soprattutto quelli su voci sdruciole)<sup>60</sup>, l'indicazione grafica della dieresi sembrerebbe corrispondere a un'intenzione di acribia, linguistica e ritmica insieme. In particolare, se pensiamo che la dieresi ha soprattutto la funzione di precisare il computo sillabico, potremmo addirittura concluderne che Reborà, così facendo, si è in qualche modo allontanato da una pratica poetica versoliberista. Un acuto metricologo come Costanzo Di Girolamo ritiene infatti che "non avrebbe alcun senso parlare di dieresi e di sineresi per la prosa, o per il verso libero", dal momento che "le figure metriche possono essere applicate solo quando la loro presenza sia determinante per la decodificazione metrica di un verso"<sup>61</sup>.

Ma le cose sembrano andare in modo molto differente. A parte il fatto che tutta la tradizione del verso libero smentisce l'affermazione di Di Girolamo, e a parte il fatto che persino nella poesia in prosa italiana l'indicazione della dieresi ha qualche documentazione<sup>62</sup>, nel caso specifico della produzione poetica di Reborà è addirittura da credere che il segno di dieresi, anziché normalizzare il verso, addomesticandone il profilo, possa conferirgli un di più d'instabilità. Lo stesso contesto versoliberista contribuirebbe cioè a esaltare lo scarto tra l'irregolarità (sostanziale) del tessuto metrico e la sua (apparente) ortopedizzazione a opera del segno diacritico. Ad esempio:

E merito non è, non è peccato,  
Se in questo fluir materiato  
Volge le spire ansiose  
Ciascuno, ragazzo dormiente agitato  
Al senso delle cose. (*Frammento*, 32-6)

Ora, senza la dieresi il v. 35 sarebbe un dodecasillabo dattilico, misura impiegata da Reborà non troppo spesso, ma certo molto più frequentemente che non l'anomalo tredecasillabo (il quale infatti ha solo due ricorrenze nel *corpus* analizzato), e comunque appare conforme al ritmo maggiormente frequentato nelle poesie del periodo 1913-20. In questo caso, tuttavia, il contesto in cui la misura s'inserisce non viene eccessivamente turbato dal ritmo anomalo che la dieresi instaura, dal momento che le misure contigue sono sia settenari uniti a endecasillabi regolari (rispettivamente vv. 34, 36, e vv. 31 [non citato], 32), sia misure dattiliche (il v. 33, novenario).

Il turbamento è invece più chiaro in altri componimenti, come per esempio in un passo cruciale del secondo *Movimento di poesia*:

Mànico per un giovine colpo,  
Per la ruga degli anni coltello.  
In adesione di moto  
Ritorno, senza perdono.  
Correre, correre,  
Con giubilante strazio. (vv. 108-13)

Nella sua *passeggiata* paradigmaticamente antipalazzeschiana, il soggetto lirico prima medita il possibile suicidio (vv. 108-9), poi decide di interrompere lo scavo coscienziale, abbandonandosi al movimento cittadino ("adesione di moto", v. 110). Questa sorta di antitesi vede, da un lato, una coppia di decasillabi (vv. 108-9), il secondo dei quali 'manzoniano', e dall'altro un distico sintatticamente isolato (vv. 110-1), costituito all'apparenza da ottonari di 2a e 4a, non a caso omogenei ritmicamente proprio al decasillabo anapestico. Ora, la dieresi vanifica siffatto costruito, e fa del v. 110 un novenario, introducendo cioè un'asimmetria sillabica in un contesto che invece sembrava simmetrico.

Ma bisogna andare a leggere un passo decisivo di *Fantasia di carnevale*, per trovare l'anomalia forse più sintomatica:

Noi siam dell'inquieta brigata  
 E scontentezza ci guida;  
 Spietata alla gente è la sfida,  
 Ma dentro si accascia gemente. (vv. 65-8)

Si tratta di una strofa autonoma, in cui prevale in maniera chiarissima il ritmo dattilico (presente anche nel v. 66, il cui ictus di 4a è indubitabile, e tuttavia quello di 1a è assai indebolito), realizzato dalla successione novenario-ottenario-novenario-novenario. Proprio per ciò risulta francamente incomprensibile il motivo che ha indotto Rebora a introdurre la dieresi *inquieta*, e a trasformare il cantabilissimo novenario in un decasillabo di 2a e 6a: un'insorgenza metrica che in questo contesto risulta affatto irrazionale, gratuita. Perché insomma impegnarsi a costruire un castello metrico discretamente regolare per poi distruggerlo proprio con un di più di acribia?

Certo, si potrebbe rispondere che a Rebora interessa non già la scansione del verso nella sua totalità, ma la pronuncia della parola, degustata nei suoi iati vocalici e dilatata in modo artificioso, quasi per evocare una prosodia quantitativa. Una spiegazione vagamente 'ungarettiana', pertanto: l'autore baderebbe meno alla testura globale delle liriche che non alla sinuosità conturbante (e così decadente, in fondo) di taluni lessemi, apprezzati nella loro autonomia. È ovviamente legittimo pensarla così, ma è un ragionamento poco verisimile, posto che i contesti in cui le parole ricorrono sono assai ampi e complessi, e offrono scarso spazio al piacere della parola attonita. In Rebora, come è noto, le istanze discorsive fanno premio sulle illuminazioni locali; e ciò è tanto più evidente in quanto alcuni componimenti qui esaminati sono degli autentici poemetti narrativi, entro i quali ogni soluzione metrica e stilistica ha un valore relazionale, cioè a dire sintagmatico. Il fatto è che Rebora, anche dopo aver abbandonato certe asprezze leopardiane, non rinuncia a una poetica espressionistica, e concepisce la propria metrica alla stregua di un'avventura, una scommessa; continua cioè a trattarla come un *medium* affatto instabile e imprevedibile, plasmato nel (e dal) tempo. I ritmi dominanti nella sua opera si avvicineranno bensì a effetti di ridondanza, ma potranno anche negarli, vanificando all'improvviso le regole del gioco fin lì seguito. Irrazionali sono molte delle dieresi introdotte, e proprio irrazionale deve insomma essere l'effetto che da esse si sprigiona, in trasparente omologia alla realtà sempre più disfatta e luttuosa in cui Rebora si trova a far agire i propri fantasmi poetici.

4.4.2 Di fronte alla metrica dei *Canti Orfici* la strumentazione critica qui proposta può in effetti apparire inadeguata. Innanzi tutto, come già per il Rebora 'bellico' (e come accadrà nel Cardarelli dei *Prologhi*), la presenza di componimenti in prosa dovrebbe indurci a tener presenti generi e modelli stilistici irriducibili a categorie univocamente metriche (penso al *poème en prose*, ovviamente, ma anche alla cosiddetta prosa lirica o 'frammento')<sup>63</sup>. E poi, sul piano della metricità vera e propria, è davvero difficile inserire la poesia versificata di Campana entro la griglia del verso libero breve: misure tradiziona-

li (comprese per lo più tra il settenario e l'endecasillabo) sono sì preponderanti, ma è anche frequente e strutturalmente decisiva l'attestazione di unità lunghe e lunghissime, che sembrano anzi costituire la vera caratteristica distintiva della metrica campaniana. Con i *Canti Orfici*, in altri termini, si uscirebbe dai limiti dello sperimentalismo istituzionale, e si metterebbe ormai piede nel dominio del verso lungo e della poesia in prosa.

E anzi – a ben vedere – i problemi sono ancor più complessi. Penso soprattutto alla coppia oppositiva, fin qui apparsa proficua, versificazione libera (e breve) a sfondo 'dannunziano'/versificazione libera (e breve) a sfondo 'leopardiano'. I due poli, in Campana più ancora che in altri autori, sembrano reciprocamente confondersi e sovrapporsi, senza lasciare spazio a lineari riduzioni. È la sintassi, soprattutto, a revocare in dubbio la definizione d'una chiara norma stilistica. Perché, se da un lato Campana propone parecchi fattori di antimusicalità espressionista e disarmonica, in virtù d'una *tournure* discorsiva quanto mai attorta e sfrangiata, dall'altro lato è evidente, e come tale è stata valorizzata dalla critica, la tecnica della ripetizione (lessicale e non), dell'iterazione anaforica, che spesso garantisce alla testura dei *Canti Orfici* composizioni precariamente simmetriche e armonizzanti, secondo dinamiche che ricordano le strategie dell'*oratio perpetua* dannunziana. E anche le scelte mensurali, d'altra parte, presentano un quadro contraddittorio – comune, peraltro, a quasi tutti gli autori analizzati –, poiché la manipolazione dei versi brevi, prossimi a quelli di *Maia e Alcyone*, confligge con il frequente utilizzo dei metri che caratterizzano la pagina leopardiana. Un esempio, scelto quasi ad apertura di pagina:<sup>64</sup>

Il cuore mi disse: non sai?  
 La rosabruna incantevole  
 Dorata da una chioma bionda:  
 E dagli occhi lucenti e bruni colei che di grazia imperiale 5  
 Incantava la rosea  
 Freschezza dei mattini.  
 E tu seguivi nell'aria  
 La fresca incarnazione di un mattutino sogno:  
 E soleva vagare quando il sogno 10  
 E il profumo velavano le stelle  
 (Che tu amavi guardar dietro i cancelli  
 Le stelle le pallide notturne):  
 Che soleva passare silenziosa  
 E bianca come un volo di colombe 15  
 Certo è morta: non sai? (*La sera di fiera*)

Persino in un brano fortemente polimetrico come il presente, s'impongono endecasillabi e settenari (rispettivamente vv. 9, 10, 11, 13, 14, e 5, 6, 8 [verso doppio], 15); e anche lo sviluppo della sintassi, l'intensità di *enjambements* che sgranano il discorso fino a indebolirne il senso, appartengono senza dubbio a un'intenzionalità espressiva aspra, in senso lato leopardiana. Laddove



l'incorniciatura simmetrica offerta dal "non sai?" introduttivo e conclusivo, l'iterazione epiforica di *sogno* in punta a due versi contigui (8 e 9), la ripresa parallelistica dei predicati riferiti alla "rosabruna incantevole" ("colei che [...] Incantava", vv. 4 e 5; "Che soleva passare", v. 13), materializzano una ricerca di simmetria e d'equilibrio che, con una certa fatica, si contrappone alla dispersione del ritmo e del significato. Due *patterns* metrico-sintattici attraversano dunque il testo, e le relazioni che li legano sono di natura oppositiva, così da rendere indecidibile quale dei due domini. Un ruolo comunque cruciale è svolto dalla sintassi, che con la sua ipertrofia dinamizzante<sup>65</sup> possiede un valore impulsivo e ingannevole: dietro il quale è rinvenibile non tanto un diretto influsso leopardiano, quanto certe modulazioni ancipiti tipiche della poesia simbolista francese, e della pagina mallarmiana in primo luogo<sup>66</sup>.

Inoltre, la natura conflittuale della metrica libera campaniana finisce per causare la contrapposizione reciproca di interi componimenti, qualora i singoli testi siano improntati a indiscutibili dominanti ritmico-sintattiche. Fra le poesie versificate, la polarizzazione estrema interessa le liriche in versi liberi lunghi e i testi contraddistinti da unità brevi, non di rado regolarmente coniugate. Se ad esempio analizziamo *Viaggio a Montevideo*, vi possiamo ravvisare la prevalenza del verso lungo e lunghissimo (dalle 12 alle 25 sillabe), che interessa 28 delle 49 unità; mentre i versi brevi, quasi per accentuare l'arbitrarietà delle scelte metriche estreme, si concentrano nelle misure comprese fra il trisillabo e l'ottonario; e sono solo 4 gli endecasillabi. D'altra parte, nei *Canti Orfici* è frequente l'utilizzo d'una metrica approssimativamente regolare, talvolta persino rispettosa di forme strofiche istituzionali. In *Giardino autunnale* (Firenze) è adombrata la forma della canzone libera, poiché la coppia settenario-endecasillabo interessa la totalità del testo (anche se mancano partizioni strofiche): su 22 versi, 11 sono settenari e 11 endecasillabi. E poi c'è la strumentazione delle misure trocaiche: ottonari e quadrisillabi. Nella *Petite promenade du poète*, i 23 versi – tutti ottonari, tranne il v. 16 che è un dodecasillabo (= ottonario + quadrisillabo) –<sup>67</sup> sono ripartiti in 6 strofette tetrastiche, in cui la rima subisce non poche infrazioni, e la pausa sintattica cade con regolarità quasi costante alla fine di ogni quarto verso: l'ovvia eccezione (i versi sono infatti – ripeto – 23), vale a dire una strofa di 3 anziché di 4 unità, si lega sempre al v. 16, una sorta di misura composta ("La saliva disgustosa. Via dal tanfo") in cui la rima -osa completa la quartina precedente, e *tanfo* ha una ripresa omonimica nel verso successivo. La poesia ha il seguente schema (trascurando alcune altre rime interne dovute a ripetizione):

agbga<sub>8</sub>gb<sub>8</sub>bc<sub>8</sub>d<sub>8</sub>gc<sub>8</sub>efg<sub>8</sub>fg<sub>8</sub>gh<sub>8</sub>ig<sub>8</sub>(hg)<sub>12</sub>(l<sub>4</sub>)m<sub>8</sub>n<sub>8</sub>m<sub>8</sub>o<sub>8</sub>m<sub>8</sub>p<sub>8</sub>m<sub>8</sub>;

donde desumiamo che il componimento non presenta alcuna suddivisione in strofe tipograficamente visibili, ma è un *continuum* ininterrotto entro cui il lettore deve *scoprire* la regolarità dei procedimenti messi in opera dal poeta. È trocaica fin dal titolo *Batte botte*, dove 42 quadrisillabi si oppongono a un isolato ottonario, il v. 3. Qui mancano le strofe, e la rima è priva di qualsivoglia regolarità, anche residua, in quanto prevale la ripetizione di autentiche paro-

le-rima come *percuote e notte*. Frequentissime sono le serie di endecasillabi, non però sciolti: alcune parti di *Immagine del viaggio e della montagna*, Firenze (Uffizi), *Frammento* (Firenze), le sezioni prima, quarta e sesta di *Genova*. E, infine, un componimento come *Barche amarrate* è composto di novenari rigorosamente dattilici, secondo lo schema ABAABCCAA, dove il martellare della rima A è garantito dalla ripetizione del lessema *vele*.

Un quadro dunque assai eterogeneo e, in qualche misura, scoraggiante (il che fra l'altro spiega, se non mi sbaglio, il silenzio quasi totale della critica campaniana in relazione alle questioni metriche)<sup>68</sup>. Eppure, non pare azzardato affermare che alla base della metrica libera degli *Orfici* sia spesso individuabile il riferimento implicito a misure brevi, ben riconoscibili anche all'interno delle unità eccedenti. L'ipotesi è che il verso lungo campaniano sia di frequente leggibile come una specie di misura 'asinarteta', composta di due (anche tre) *cola* per lo più regolari (veri e propri versi, quindi), che un impulso di natura sintattica ha condotto a raggrumarsi su una medesima linea.

Un esempio già studiato è l'avvio di *Viaggio a Montevideo*:

Io vidi sul ponte della nave	
I colli di Spagna	
Svanire, nel verde	
Dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando	
Come una melodia:	5
D'ignota scena fanciulla sola	
Come una melodia	
Blu, su la riva dei colli ancora tremare una viola...	
Illanguidiva la sera celeste sul mare:	
Pure i dorati silenzi ad ora ad ora dell'ale	10
Varcaron lentamente in un azzurreggiare:...	
Lontani tinti dei vari colori	
Dai più lontani silenzi	
Ne la celeste sera varcaron gli uccelli d'oro: la nave	
Già cieca varcando battendo la tenebra	15
Coi nostri naufraghi cuori	
Battendo la tenebra l'ale celeste sul mare.	

Mario Pazzaglia<sup>69</sup> ha colto in questi versi la ricorrenza di alcuni nuclei ritmici, in grado di omologare l'apparente casualità delle scelte mensurali, particolarmente scoperta se si pensa all'amplissima trascorrenza sillabica: dalle 6 sillabe (vv. 2 e 3) alle 18 (v. 14). Si tratta del resto di versi istituzionalmente abbastanza compatti, a partire dalle linee regolarmente cesurate: i vv. 4 e 10 sono doppi ottonari, il v. 11 è un doppio settenario, il 15 un doppio senario sdrucchiolo; ma anche il primo membro dei vv. 8 e 9 è un ottonario (rispettivamente "Blu, su la riva dei colli" e "Illanguidiva la sera"), e una misura di 8 sillabe è rilevabile nella seconda parte del v. 17, almeno se viene cesurato nel modo più ovvio ("Battendo la tenebra l'ale celeste sul mare"). Sintomatico anche il v. 14, che nasce dalla somma di un settenario e di un endecasillabo.

Esiste insomma una rispondenza notevolissima tra misure eterogenee, tanto più percepibile se osserviamo – fra le linee brevi – che sono ottonari semplici i vv. 13 e 16, settenari i vv. 5 e 7, appunto senari i vv. 2 e 3, e endecasillabo di 4a e 7a il v. 12. Ed è un tipo di analisi, questo, che potrebbe essere proficuamente esteso al resto del componimento, anche se alcuni versi (in particolare i vv. 32-6) meno si prestano a tali riduzioni<sup>70</sup>.

In qualche caso, poi, sono ipotizzabili letture alternative, anch'esse comunque dotate d'una certa sintomaticità. Restando ai versi citati, prendiamo a esempio il v. 17, che potrebbe essere cesurato anche nel seguente modo: "Battendo la tenebra l'aleleceste sul mare", cioè come la sommatoria di un novenario e un senario, entrambi dominati da un ritmo dattilico (-+--+--+|+--+). Si tratta di un verso imparentato con una specie particolare di esametro, quello composto da senario + novenario, che in certi casi permette una lettura reversibile novenario + senario. La presenza in *Viaggio a Montevideo* di questa unità, e di altre consimili<sup>71</sup>, suggerisce l'ipotesi d'una derivazione in senso lato 'neoclassica' del verso lungo campaniano: tanto più che i già visti ottonari doppi sono misure che il Thovez del *Poema dell'adolescenza* (ma anche lo stesso Carducci in alcuni luoghi delle *Barbare*) considerava esametri e aveva utilizzato in combinazione con ottonari semplici. Ma c'è dell'altro. L'ambiguo esametro senario + novenario, attestato nei *Canti Orfici* pure in forma esatta<sup>72</sup>, è utilizzato da Luisa Giaconi in un componimento, *Dianora*, che Campana trascrive in una lettera a Mario Novaro precedente il maggio 1916. L'unità è inserita entro una partitura fonico-ritmica ben poco barbara, peraltro, dal momento che figura in combinazione con novenari, senari e quadrisillabi, e, soprattutto, è compaginata in un sistema strofico ricco di rime e assonanze<sup>73</sup>. E si potrebbe credere che un componimento come *Dianora* costituisca quasi l'anello di congiunzione tra le rigorose strutture esametriche del modello barbara, e i metri aperti, ma mensuralmente ambigui e disponibili alla rima, che caratterizzano gli *Orfici*.

Tuttavia, ho l'impressione che l'ipotesi iniziale sia preferibile: non si saprebbe altrimenti spiegare perché non pochissimi versi lunghi dei *Canti Orfici*, siano spesso leggibili, nel *Più lungo giorno* e in altre redazioni, segmentati in misure per lo più istituzionali, che solo in un secondo tempo sono state giustapposte<sup>74</sup>. Il fenomeno non è sistematico; e anzi si danno casi in qualche modo opposti, cioè versi in origine lunghi che sono stati franti dal poeta, e addirittura redazioni prosastiche di componimenti poi condotti a una fisionomia versificata<sup>75</sup>. È comunque indubbio che il fenomeno ha spesso un'evidenza strutturale decisiva, senza che ciò comporti alcun riferimento alla scansione dell'esametro.

Ne deriva, inevitabilmente, un quadro di estremo eclettismo, di estemporaneità ritmica, che non trova quasi corrispettivo nella ricerca metrica coeva. È addirittura possibile che Campana si avvicini al modello che nel cap. 2 ho definito *parodico*, vale a dire utilizzi in modo implicito strutture strofiche tradizionali, occultate in contesti apparentemente aperti o liberi. S'è già visto

che *La petite promenade du poète* lascia trasparire quartine per lo più costruite su due rime. Possiamo a ciò aggiungere la prima parte di *Genova*, dove sopravvivono 3 delle 4 quartine di endecasillabi che contraddistinguevano la redazione originaria (*Quando gioconda trasvolò la vita*, nel *Quaderno*); solo che, nella redazione definitiva, i versi sono disposti in serie continua, e le quartine retrocedono a entità potenziali. Lo schema, comunque, rende conto del fenomeno: ABABCDCD[verde: superbe]EFFEFGGHGIII<sub>8</sub> negli *Orfici*, derivante da una struttura che nel *Quaderno* era: ABAB, CDDC, EFFE[poeti: cinedi], CGGC<sup>76</sup>.

Nelle *Immagini del viaggio e della montagna* il procedimento giunge a esiti ancor più arditi, che trovano qualche precedente solo nei più tardi semiritmi di Lucini. Gli ultimi 44 versi del componimento sono endecasillabi rimati (il v. 53 è però un quinario). Se osserviamo la loro disposizione nella versione del *Più lungo giorno*<sup>77</sup>, e la compariamo alla definitiva, ci accorgiamo che questa porzione di testo si compone di tre blocchi autonomi, differentemente disposti nei *Canti Orfici*, ma rimasti al loro interno compatti e quasi del tutto immutati. È quindi autorizzata anche diacronicamente la tripartizione dei 44 versi secondo i seguenti schemi, dove ognuno dei gruppi è descritto in modo indipendente:

ABBABAABCDE, D; XAXAXABBAXDXDXDCDE'5;  
ABBABAAB, CDECDE

Siamo cioè di fronte a una progressiva rincorsa del sonetto: nel primo caso il genere metrico è mutilato di due versi (nel *Più lungo giorno*, fra l'altro, i tradizionali stacchi tipografici erano ancora evidenti); nel secondo caso si ravvisa quasi l'innesto di un modulo ballatistico nel corpo del metro primario, che infatti viene dilatato in modo abnorme (18 versi) ed è dominato dall'ossessiva ripetizione della rima d'avvio (ma una quartina e due terzine sono comunque percepibili: cfr. il gruppo ABBA seguito da XDX e DXD); al terzo tentativo, infine, il sonetto viene centrato senza alcun residuo, e secondo una *Gestalt* perfettamente luciniana e simbolista (abolizione dello stacco tipografico fra quartine e fra terzine, mantenimenti della separazione fronte/sirma), anche se Campana non rinuncia a un contributo originale, costituito dalla presenza di un 'filo' tipografico che sottolinea il salto tematico fra le due parti, ma che dovrebbe anche indurre il lettore a tralasciare la ricerca di simmetrie istituzionali.

È forse già possibile una conclusione. Campana opera secondo una strategia che non trascura i suggerimenti della tradizione, anche se spesso si preoccupa di oscurarli mediante procedimenti di deformazione (lo "sfiguramento della norma", di cui parla Cudini<sup>78</sup>, che è cosa sensibilmente diversa dalla *negazione* – della norma). Le misure tradizionali possono essere accostate in versi di lunghezza estrema; la sintassi violenta il metro sottoponendolo a una torsione che solo parzialmente può essere riequilibrata da procedimenti simmetrizzanti; le modulazioni strofiche, ben presenti, vengono attualizzate in forma precaria, coperta, e devono essere inserite in contesti che ne neghino

l'evidenza e depistino il lettore. Il verso di Campana, dunque, non può essere ricondotto a una sola fisionomia invariante, perché è sempre pronto a ridiscutersi, a rilanciare le proprie strategie fluidificanti e dissolventi, fino a contestare gli orizzonti ritmici originariamente impostati<sup>79</sup>.

#### 4.5 Oltre l'espressionismo. I "Prologhi" di Cardarelli

4.5.1 Apparentemente, quanto sopra affermato a proposito dell'antiespressionismo sbarbariano potrebbe essere replicato per Cardarelli, un autore che a partire dai *Prologhi* imposta una marcia d'avvicinamento a Leopardi sempre più aliena da ogni impulso espressionistico, e anzi attenta a cogliere nel modello una lezione d'equilibrio e di misura. E addirittura, sul versante metrico, "All'orecchio di un Cardarelli [...] è probabile che la trafila endecasillabo + settenario con rime e rimalmazzo già riesca, se applicata nella sua pienezza, troppo cantabile e vitale"<sup>80</sup>. E perciò il vero leopardismo di Cardarelli non va ricercato sul versante metrico, ma nella tensione verso una pronuncia atemporale e composta, verso una "compattezza tonale", una "misurata delibazione [...] dell'espressività", che trasformi Leopardi in una sorta di platonico *tèlos*, "cui si mira, senza saperla, come a meta di nobile liberazione". Con un collario diacronico, importantissimo: e cioè che la presenza leopardiana in Cardarelli comincia a farsi percepibile, in poesia, soprattutto negli anni dal '27 al '36, mentre in *Prologhi* mancano "evidenze leopardiane", eccezion fatta per un componimento, *Tempi immacolati*<sup>81</sup>.

È il caso di rilevare subito un primo dato quantitativo, relativo alla ricca polimetria dei *Prologhi*<sup>82</sup>; le 421 unità che compongono la raccolta (ovviamente, si pensa alle sole poesie in versi) sono così ripartite:

Bisillabi:	2	Novenari:	70
Trisillabi:	5	Decasillabi:	30
Quadrisillabi:	6	Endecasillabi:	75
Quinari:	13	Dodecasillabi:	9
Senari:	23	Tredecasillabi:	3
Settenari:	64	Doppi settenari:	2
Ottolari:	119		

Sul piano meramente statistico, non si osservano differenze di rilievo rispetto ad altri autori sin qui analizzati. E il quadro globale – che appunto ci permette di parlare, e senza alcuna incertezza, di verso libero *tout court* –<sup>83</sup> non muterebbe di molto se si accettassero le dialefi proposte da Lonardi<sup>84</sup>, le quali consentono di rimpolpare soprattutto il bottino degli endecasillabi. I dati più significativi, a ben vedere, sono altri, ed evidentissimi ad apertura di pagina: la rarefazione delle rime, spesso ma non costantemente soppiantate dalle assonanze; la debolezza dell'*enjambement*, poco frequente e comunque

quasi sempre riassorbito dalle simmetrie elocutive; e poi, dato che qui solo si sfiora, la sintassi priva di irrequietezze e di disordinate espansioni omologa la poesia alla prosa, in virtù d'una comune propensione all'equilibrio aforistico<sup>85</sup>. Esempio con alcuni versi di *Saluto di stagione*:

Benvenuta estate.  
Alla tua decisa maturità  
m'affido.  
Mi poserò ai tuoi soli,  
ricambierò alla terra  
in tanto sudore caldo  
delle mie adempiute nutrizioni  
i suoi veleni vitali.  
Lascio la primavera  
dietro di me  
come un amore insano  
d'adolescente. (vv. 1-12)<sup>86</sup>

Per analizzare testi di questo genere si è costretti a stilare un registro delle *assenze*: assenza di rime e di altre figure del suono, assenza di *enjambements* e di radicali turbamenti dell'ordine naturale del discorso. La tecnica di Cardarelli è fatta appunto di sottrazioni. Il parallelismo metro-sintassi produce una sorta di scomposizione analitica delle funzioni logiche principali, con particolare riguardo ai costrutti preposizionali (una volta con congiunzione), che segnalano e motivano l'attacco del verso: "Alla tua [...]" (v. 2), "in tanto [...]" (v. 6), "delle mie [...]" (v. 7), "dietro di me" (v. 10), "come un amore" (v. 11), "d'adolescente" (v. 12). Ma è forse in *Estiva* che la tecnica in esame si fa maggiormente percepibile:

Distesa estate,  
stagione dei densi climi  
dei grandi mattini  
dell'albe senza rumore  
– ci si risveglia come in un acquario –  
dei giorni identici, astrali,  
stagione la meno dolente  
d'oscuramenti e di crisi,  
felicità degli spazi,  
nessuna promessa terrena  
può dare pace al mio cuore  
quanto la certezza di sole  
che dal tuo cielo trabocca,  
[...] (vv. 1-13)

La sintassi è di fatto nominale sino al v. 10 (fa eccezione l'inciso del v. 5), e ciò propizia una scomposizione del discorso conforme alle direttrici della cosiddetta analisi logica; mentre la comparsa a partire dal v. 11 di un'autentica

*tourmure* verbale costringe il verso a tener presenti i discrimini fra proposizioni, e a 'fare' perciò l'analisi del periodo. La subordinazione del metro alla sintassi è praticamente assoluta<sup>87</sup>. Ed è forse il caso di richiamare una dichiarazione di Cardarelli (risalente al 1934): "Arrivare alla grammatica per forza d'ispirazione, questa mi sembra una maniera di scrivere"<sup>88</sup>. Affermazione che, a questo punto, andrà interpretata in senso tutto sommato letterale e riduttivo, poiché per noi sta a indicare la sussunzione del verso alla logica, o meglio all'analisi logica (sineddoche, come è noto, di *grammatica*, almeno nel sistema scolastico italiano). Più profondamente che altri autori, Cardarelli nega l'orizzonte espressivo tradizionale, in cui l'*enjambement* – anche se in forme variamente attenuate – è un ingrediente espressivo irrinunciabile.

Ma c'è dell'altro: la manipolazione della sintassi rivela un riferimento al modello dell'*oratio perpetua* dannunziana, che nel passo appena citato viene chiaramente riprodotta nei costrutti parallelistici e anaforici. E anzi, in assenza degli *enjambements* frequentissimi nelle *Laudi*, l'impiego della tecnica di proliferazione omonimica e parallelistica assume una risonanza sin troppo impetita, lascia l'impressione lievemente contraddittoria d'un discorso a un tempo primitivo e manierato, sospeso tra la stilizzazione ricercata e la meccanica ripetizione d'un artificio estrinseco<sup>89</sup>. Tanto più che l'intreccio mensurale, in questo componimento e in molti altri del volume, si concentra sulle misure laudistiche, in particolare su settenari, ottonari e novenari.

L'ascetismo di Cardarelli finisce dunque per suggerire prospettive divaricate e quasi irriducibili: gesto di rottura (in linea con il rigore di Saba, Sbarbaro e Michelstaedter), oppure resa a una rettorica preconfezionata e accolta senza scatti innovatori. Il concetto è in parte verificabile anche nel dominio della rima. S'è detto della sua estrema rarità<sup>90</sup>, che appare tanto più significativa in quanto le poche occorrenze di identità perfette fra terminazioni di verso sembrano essere dovute al caso<sup>91</sup>, e non a una scelta strategicamente motivata. Questa, appunto, la sensazione superficiale. Ma forse, se si vuole approfondire la questione, possono profilarsi anche altre ipotesi interpretative. Ad esempio, in un testo come *Amicizia*<sup>92</sup> stupisce la proliferazione di assonanze complete o toniche in sostituzione della rima; e in ben 18 dei 25 versi: *conosciamo: c'incontrammo: intimità: lasciati: salutarci: lontano: passo: caute: affinati: estranei: confidenziali: disperanti: insormontabili: contatto: vano: rimasto: vanto: mancato* (vv. 1, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24). Inoltre, risultano quanto meno singolari certi intrecci rimici collocati in sedi eccentriche rispetto alla norma (sottolineature mie):

[...]

pause vertiginose e insormontabili  
volevano dire il contatto  
evitato e l'incanto vano.  
Qualcosa ci è sempre rimasto  
– amaro vanto –  
di non ceduto ai nostri abbandoni,

qualcosa ci è sempre mancato.  
Ed era il nostro soffrire. (vv. 18-25)

È un curiosissimo disegno a rime abbracciate (*evitato: incanto: vanto: mancato*) che si sovrappone e si interseca alla catena delle assonanze, fino a determinare, in piena solidarietà con quelle, un massimo di tensione fonica all'altezza del penultimo verso, prima cioè che la linea conclusiva neghi, con la sua sticomitia spoglia di sonorità, ogni legame fonico-ritmico. In questo caso l'artificio zero è interno al testo: dopo l'accordo tenuto per tutto il componimento, l'improvviso silenzio, la rottura della continuità.

Analogo il quadro relativo ad *Adolescente*<sup>93</sup>. La trafia dei legami fonici è prolissa, anche a ignorare le non rare propaggini interne al verso: *sàcra: spogliata: grazia: raggiungerà: passare: distanza: astata: faccia: bruciata: sta: serrata: contatti: vago: disfioreerà: saprà: rara: cercata: sarà: ignaro: toccarti: lascerai: fatto: realtà: passerà: perderai: mai: piacerà* (vv. 2, 5, 8, 9, 10, 11, 13, 20, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 34, 36, 38, 43, 44, 45, 48, 49, 52, 55, 57, 59, 60). In 67 versi si possono cioè contare 27 legami accordati sulla tonica -a: e anche qui c'è una sorta di schema a rime abbracciate ai vv. 55, 57, 59, 60 (*passerà: perderai: mai: piacerà*; adesso si tratta di rime esposte), cioè *in limine* ai 7 versi conclusivi, dove le assonanze in -a- scompaiono, e lasciano spazio ai timbri più cupi delle vocali velari: *indugia: fanciullo: cresciuto* (vv. 63, 66, 67). Ma si tratta d'un gioco piuttosto elementare, anche se condotto con una notevole coerenza costruttiva: le assonanze dominanti hanno una radice semantico-sintattica nella prevalenza di taluni modi e tempi verbali – segnatamente i participi passati e gli indicativi futuri –, che costituiscono, soprattutto i futuri, il principale nucleo temporale della lirica; negli ultimi versi passato e futuro escono di scena, e lasciano il posto a una sorta di dimensione acronica (resa con l'indicativo presente), che traspone il discorso del poeta sul piano d'una temporalità assoluta. Assonanze e rime, dunque, non fanno che assecondare tutto ciò. Ovvero, di nuovo, non fanno che assecondare la sintassi, la grammatica, l'autentico impulso dominante nell'interazione dei fattori costruttivi che caratterizza la poesia del primo Cardarelli.

E torniamo alla questione delle scelte mensurali. È un luogo comune spesso ribadito dalla critica il riferimento a una presunta centralità della coppia endecasillabo + settenario<sup>94</sup>. Già il computo complessivo ci ha fatto sorgere i primi dubbi, giacché l'attestazione di ottonari, novenari e senari è massiccia e in nessun modo riducibile. E se guardiamo ai testi singoli, ci rendiamo conto che endecasillabi e settenari non costituiscono un blocco metricamente compatto (come, poniamo, avviene nei testi di Rebora o – a maggior ragione – di Saba): le due misure, in altri termini, non sono fra loro solidali se non sporadicamente, e si confondono in un tessuto polimetrico autenticamente libero.

È forse il caso di prender spunto dall'eccezione in questo senso più sintomatica, vale a dire da un passo di *Saluto di stagione*:

Io che non spunto a febbraio coi mandorli,  
 non mi compiaccio all'arido sapore  
 di sasso che acuisce  
 il gusto dolce dell'acqua dei rivi,  
 alle goccioline chete  
 di nuvola randagia  
 [...] (vv. 18-23)<sup>95</sup>

Endecasillabi (vv. 18, 19 e 21) e settenari (i restanti): ma due dei tre endecasillabi (vv. 18 e 21) hanno ictus di 4a e 7a, e nel v. 18 è percepibile un ictus di 1a, mentre la clausola è costituita da un lessema sdrucchiolo; così che ne deriva la tetrapodia dattilica +---+---+---. Siamo pertanto assai lontani dalla fruizione del modello leopardiano, che viene apparentemente evocato quasi solo per coglierne l'abissale distanza, materializzata da un eccesso di neoclassica musicalità. E anzi, come s'è accennato, sono palesi i legami con il *pattern* delle *Laudi*, soprattutto nei luoghi in cui il settenario, separato dall'endecasillabo, può diventare omogeneo agli ottonari, ai senari e ai novenari. Ad apertura di pagina (la poesia è *Fuga*):

Brevi sono le forme  
 che il caos inquieto produce.  
 La vita è fiamma vinta.  
 Ogni cosa è condotta  
 in uno spazio misterioso.  
 Ascese immani s'appuntano  
 al vertice d'un'ora  
 per ricadere dolorosamente  
 in una perduta impotenza (vv. 1-9)

Un isolato endecasillabo (v. 8) non è in grado di trascinare nella propria orbita i 4 settenari (vv. 1, 3, 4 e 7), che vengono variati e, per così dire, metamorfosati in misure vagamente anisosillabiche ad opera degli ottonari (vv. 5 e 6) e dei novenari (vv. 2 e 9). Ma con questo non si vuole certo andare alla ricerca di norme accentative costanti: si vuol solo sottolineare che la polimetria cardarelliana è spesso fondata su misure brevi fra loro omogenee, ed estranee ai ritmi della canzone libera.

Anche perché lo stesso endecasillabo può sbilanciarsi nella direzione del dodecasillabo o addirittura del più piatto decasillabo; qualcosa del genere è dato ravvisare nel testo di *Addii*, che trascrivo per intero:

E ora, in queste mattine  
 così stanche  
 che ho smesso di chiedere e di sperare  
 – il pensiero si stacca dagli occhi,  
 il dolore disegna  
 archi di riflessione nella carne  
 che cede con dolcezza

come la zolla a contatto del seme  
 e tutto il giardino è per me,  
 per il mio male sontuosamente,  
 penso agli amici che mai più rivedrò,  
 alle cose care che sono state,  
 alle amanti rifiutate,  
 ai miei giorni di sole...

È notevole la radicale destrutturazione dei 3 endecasillabi, vv. 3, 8 e 12: il primo e terzo hanno ictus di 5a, il secondo di 1a 4a e 7a. Né si tratta d'un'evenzione solo prosodica, dal momento che a revocare in dubbio l'assetto istituzionale delle 3 linee contribuiscono pure le unità contigue, e in particolare il v. 10, decasillabo, e l'11, dodecasillabo.

Un certo sforzo di rottura, uno strappo alle buone maniere ritmiche sono fattori che il primo Cardarelli testimonia con una sensibile, e innegabile, evidenza. Ma, a differenza di quanto accade nei leopardiani Corazzini e Reborà, entro i *Prologhi* la polimetria viene armonizzata sia dalla costruzione del discorso sia dalla presenza di alcune invarianti podiche (un po' come accadeva nelle poesie di Folgore e Onofri). Le linee versali non hanno una vera autonomia rispetto alla sintassi, poiché esiste un a priori logico-discorsivo che su tutto domina. L'affabulazione, in definitiva, precede la metrica: e volentieri si parlerebbe d'una sorta di contenutismo trascendentale, per indicare che valori e significati preesistono alla compagine testuale e ne propiziano la fisio-nomia unitaria, se non proprio univoca<sup>96</sup>. È questo, con ogni probabilità, il limite maggiore della metrica cardarelliana: nel suo eccessivo nitore sintattico è facile leggere la volontà di *giustificare* le sregolatezze del metro; l'ascetismo, il rigore delle apparecchiature fonico-ritmiche ingabbiano impulsi formali che, se lasciati liberi, potrebbero determinare fratture di tipo espressionista. Né si tratta d'una gratuita vicissitudine stilistica. Il contenutismo di Cardarelli è infatti una risposta strategica alle supposte intemperanze vociane: sia alla parola centrifuga di Reborà, Boine, Jahier (e Campana), sia agli spavaldi itinerari conoscitivi di Saba e Sbarbaro<sup>97</sup>. Nel Cardarelli di *Prologhi* il senso non nasce da una ricerca, ma è in qualche modo *dato*, una volta per tutte. Penso ai "dati biografici", in prosa, che introducono il volume: quelle argomentazioni preliminari costituiscono un impulso semantico ribadito e inverato in tutta la raccolta (con un paio di eccezioni, peraltro visibili, e cioè gli eccentrici *Incontro notturno* e *Adolescente*). Compito della lirica è dunque rendere icastico lo sfondo di certezze preliminari, rafforzarlo mediante una pronuncia materiata di "ricapitolazioni" ultimative<sup>98</sup>.

È comunque singolare, e insieme istruttivo, che in questo suo tentativo di arginamento strategico Cardarelli abbia attinto ad alcuni lemmi dello stile dannunziano, dopo che per anni avanguardisti e vociani avevano fatto di D'Annunzio un uso quasi soltanto erosivo. Le simmetrie sintattiche, la frequente fruizione di settenari, ottonari e novenari, celebrano un vero e proprio ritorno a D'Annunzio, il cui valore neoclassico e restauratorio è quasi super-

fluo sottolineare (se non fosse che, nella critica più recente, c'è una vera e propria corsa – non si sa quanto giustificata – a respingere la definizione di poeta neoclassico applicata a Cardarelli)<sup>99</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. P. V. Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni* cit. (cfr., qui sopra, cap. 1, nota 6), p. 141, nota 4.

<sup>2</sup> Vedi nel capitolo precedente la nota 46.

<sup>3</sup> La critica in questo senso più radicale proviene da Lucini, che rileva come nelle *Laudi* esistano "arbitrarie imposizioni prestabilite" relative appunto al rapporto metro/discorso, che rendono D'Annunzio "schiavo della facoltà prosodica impulsiva", "violentando la vita e la struttura stessa dei pensieri poetici". E addirittura, per chiarire il suo rilievo, Lucini opera un vero e proprio esperimento di riscrittura, in cui alcuni versi della *Laus Vitae* vengono presentati in una forma più naturale, più aderente alla scansione logica: vale dire appunto senza *enjambements* (cfr. *Antidannunziana* cit. [vedi, qui sopra, cap. 3, nota 26], pp. 179-81). D'altra parte, come ci segnala lo stesso Lucini, le ardite inarcature dannunziane, frequentissime non solo nelle *Laudi* ma pure in una tragedia come la *Francesca da Rimini*, avevano infastidito altri critici: G. Lanzalone, *Accenni di critica nuova*, Milano, La Vita Internazionale, 1907, pp. 25-8; G. A. Borge-se, *Gabriele D'Annunzio* cit. (vedi, qui sopra, cap. 2, nota 8), pp. 105-6; ma soprattutto E. Thovez, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna* cit. (cfr., qui sopra, cap. 3, nota 40), p. 293. Qui si legge la medesima critica esposta da Lucini: "un ritmo libero, appunto perché libero, deve impeccabilmente reggersi sul ritmo interiore del sentimento, deve aderire ad esso in modo assoluto: nel D'Annunzio invece il ritmo, dopo un accordo giusto, diventa quasi sempre esterno, vive di per sé, obbliga il pensiero a diffondersi retoricamente per riempire gli schemi: e allora ritmo e pensiero galoppiano di fianco con un andare sconnesso, come due cavalli di una vettura che hanno rotto il passo e aspreggiano tirelle e timone".

<sup>4</sup> Sull'argomento è comunque il caso di ricordare la sintesi di V. Coletti, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, "Metrica", IV, 1986, pp. 209-23; poi ristampata in *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989, pp. 83-98.

<sup>5</sup> Per i componimenti di Sergio Corazzini si utilizza sempre il volume *Poesie edite e inedite*, a c. di S. Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968; ma si è tenuto conto anche della più recente raccolta curata da I. Landolfi, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1992, che tra l'altro contiene i testi poetici corazziniani ritrovati da F. Napoli (cfr. *Nuovi documenti per Sergio Corazzini*, "Otto/Novecento", XIII, 5, settembre-ottobre 1989, pp. 167-83). Intorno alla metrica di Corazzini, vedi almeno: A. R. Pupino, *Strategia della negazione metrica*, in *L'astrazione e le cose nella lirica di Sergio Corazzini*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 31-87; B. Porcelli, *Tradizione e personalità in Corazzini*, in *Momenti dell'antinaturalismo*, Ravenna, Longo, 1975, pp. 101-60; A. Benevento, *Il punto sulla metrica di Corazzini*, "Italianistica", IX, 2, maggio-agosto 1980, pp. 330-3; F. Musarra, *Alcune sequenze ritmiche primarie nella lirica di Sergio Corazzini*, in AA. VV., *Io non sono un poeta. Sergio Corazzini (1886-1907)*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 11-13 marzo 1987), a c. di F. Livi e A. Zingone, Roma-Nancy, Bulzoni-Presses Universitaires de Nancy, 1989, pp. 125-33.

<sup>6</sup> Non sono state introdotte figure metriche di particolare rilievo (osservazione, questa, che d'ora in poi verrà sottintesa, salvo opposta indicazione); curioso tuttavia il caso del v. 21, "su tanti oggetti umili", che formalmente è un senario sdrucciolo, ma che è stato interpretato come settenario: un po' perché non è del tutto da escludersi la pronuncia parossitona *umili* (vedi infatti la parola in rima *vili*, al v. 24), un po' perché – e in modo forse più persuasivo – è plausibile la dialefe "oggetti ~ umili".

<sup>7</sup> Cfr. *Romanzo sconosciuto*, poesia in dialetto, e soprattutto *Il canto del cieco*, in lingua, entrambi risalenti al 1903 (li si legge nella sezione *Poesie sparse* di *Poesie edite e inedite* cit.).

<sup>8</sup> Cfr. la ricostruzione del dibattito intorno a questa poesia – svoltosi negli ambienti del crepuscolarismo romano – che viene fatta da F. Donini, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, Torino, De Silva, 1949, pp. 97-100. Interessante soprattutto rilevare che i primi lettori della *Chiesa venne riconsacrata*... ne avevano percepito la natura 'govoniana', relativamente – appunto – al disordine ritmico che la caratterizza; e inoltre che uno dei recensori, Tito Marrone (sul periodico "Avanti della Domenica" del 12 febbraio 1906), usò a suo proposito il termine di "semiritmo". Quanto ai rapporti fra la metrica corazziniana e le esperienze dei poeti coevi, vedi anche ciò che scrive S. Solmi, *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea*, in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1967<sup>2</sup>, pp. 263-77.

<sup>9</sup> Si tratta del v. 13 della *Liberazione*: "un loro monotono giro le foglie", privo di cesura mediana a causa della voce sdrucchiola sotto accento di 6a, e tuttavia caratterizzato egualmente da un ritmo dattilico regolare.

<sup>10</sup> Cfr. C. Di Girolamo, *Gli endecasillabi dell' "Infinito"*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 169-81.

<sup>11</sup> Le presenti conclusioni contrastano sensibilmente con gli esiti dell'interessante ricerca di G. Palli Baroni, *La prigionia dell'anima. L'oratio conclusa di Sergio Corazzini*, in AA. VV., "Io non sono un poeta" cit., pp. 125-33. Non pare infatti esatto affermare, come fa la studiosa, che nella poesia di Corazzini prevalgono moduli espressivi simmetrici e 'chiusi' (un'oratio conclusa, appunto, opposta alla *perpetua* di D'Annunzio): "Corazzini, adottando il verso libero [...], al fluire dell'onda, vitalistica e illimitata, di D'Annunzio, sostituisce l'uniformità e la circolarità, creando i toni spenti e grigi, ossessivamente monodici, della sua lirica" (p. 219).

<sup>12</sup> Mengaldo ha parlato di "contraddizione paradossale" fra una "tematica estremamente limitata e monotona, che sembra richiedere pari monotonia di pronuncia, e l'inquietiva vivacità dello sperimentalismo, sul piano formale" (*Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 26). Dicotomia che la critica ha in qualche modo rispecchiata, dal momento che, secondo François Livi, si è divisa fra i sostenitori del "povero fanciullo malato" tanto ingenuo quanto patetico e puro, e gli zelatori "di un poeta esemplare che avvia, con irrilevanti esitazioni, un vigoroso rinnovo delle forme e delle strutture poetiche tradizionali" (*La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1986, pp. 14-5). Ma, appunto, non è uscendo volontaristicamente dalla contraddizione (magari con l'affermare che Corazzini usa il verso libero perché non sa scrivere, come fa il pur acuto Livi) che si può offrire del poeta un'immagine fedele. C'è un senso anche nelle operazioni poetiche più divaricate e all'apparenza più sfuggenti e incompiute, soprattutto quando, come nel caso di Corazzini, a sostenere la contraddizione è un'oltranza metrica così percepibile e invadente da chiedere al critico una doverosa semantizzazione dei fenomeni formali.

<sup>13</sup> Cfr. F. Livi, *op. cit.*, p. 42 e *passim*.

<sup>14</sup> AA. VV., *I poeti futuristi*, con un proclama di F. T. Marinetti e uno studio sul Verso libero di P. Buzzi, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1912, pp. 235-56. Vi sono antologizzate 9 poesie di Folgore: *Il sottomarino* (pp. 235-7), *Torpediniera* (pp. 238-9), *Canzone dei fanali* (pp. 240-1), *Incendio dell'opificio* (pp. 242-4), *Sulla tolda* (pp. 245-6), *Sull'affusto* (pp. 247-8), *Le antenne* (pp. 249-50), *Al carbone* (pp. 251-3), *L'Elettricità* (pp. 254-6). Componenti che, come indicato nella stessa antologia, sono contenuti anche nel volume folgoriano *Il Canto dei Motori*, edito per la medesima casa edi-

trice sempre nel 1912. Nella raccolta, comprendente ben 43 componimenti, quelli presenti anche nei *Poeti futuristi* figurano rispettivamente alle pp.: 161-4, 165-6, 177-8 (il titolo muta da *Canzone dei fanali* a *Canto dei fanali*), 118-21, 116-7, 114-5, 111-3, 63-5, 66-9. Quanto alla critica, cfr. ora A. M. Nerucci, *Luciano Folgore, poeta futurista: "Il Canto dei Motori"*, "Il Cristallo", XXXIV, 1, aprile 1992, pp. 63-78 (sullo stile, 75-7).

<sup>15</sup> Mi riferisco a una teoria esposta da Oreste Macrì in un lungo studio su Rebora (*La poesia di Clemente Rebora nel secondo tempo o intermezzo [1913-1920] tra i "Frammenti lirici" e le "Poesie religiose"*, "Paradigma", 3, 1980, pp. 279-313, e 4, 1982, pp. 177-209). In esso il critico distingue tra unità metriche 'giambiche' e unità 'dattiliche': le prime sono soprattutto i versi della canzone, e cioè quinari, settenari e endecasillabi; le seconde principalmente senari, ottonari, novenari e decasillabi. Le misure dattiliche trionferebbero dapprima nella *Laus Vitae* dannunziana e poi si propagherebbero alla poesia del primo Novecento. Sul saggio di Macrì, mi permetto di rinviare alla mia recensione comparsa in "Metrica", V, 1990, pp. 280-4; dove credo d'aver mostrato che la proposta in oggetto, pur di grande interesse esegetico (come si desume anche dalla presente analisi), è stata sviluppata da Macrì in modo troppo oltranzistico: con l'esito di negare la natura versoliberista – viceversa indubitabile – dei versi prodotti sia da Rebora sia da altri poeti del primo Novecento italiano.

<sup>16</sup> Oltre ai due casi citati, vedi anche: "pesci, d'ignoti coralli e meduse" (*Il sottomarino*, 16), "con il coraggio degli uomini spenti" (ivi, 74), "matasse enormi di velocità" (*Torpediniera*, 5 – con ictus di 7a indebolito), "verdi con luce di menta glaciale" (*Canzone dei fanali*, 5), "Ma si respiran più grandi fulgori" (ivi, 35), "riverberando la fronte marmorea" (*Incendio dell'opificio*, 32), "lave friggenti di grassi infiammati" (ivi, 48), "Si aspetta. In terra riposa il fucile" (*Sull'affusto*, 9), "Uomo e cannone, per chi la battaglia" (ivi, 22), "scorre nel bronzo dell'artiglieria" (ivi, 28 – ictus di 7a indebolito), "ti rivelò il fragoroso piccone" (*Al carbone*, 22), "dileguerà sulle tende chiostrate" (ivi, 62), "l'acqua sciorina un mantello sonoro" (*L'Elettricità*, 10), "lo spazio, il tempo, e la velocità" (ivi, 47 – indebolimento della 7a). Dubbi gli ictus di "nella tranquillità nera d'un porto" (*Canzone dei fanali*, 43), con ineliminabile accento di 6a. Ha invece ictus di 3a e 7a: "rovesciati da squadriglie di vento" (ivi, 41); di 2a e 7a, infine: "superstiti dell'enorme sventura" (*Incendio dell'opificio*, 67).

<sup>17</sup> Sull'argomento, oltre a quanto ha scritto Mengaldo in *Questioni metriche novecentesche* cit., pp. 569-70, è fondamentale la messa a punto di P. G. Beltrami, *La metrica italiana* cit., pp. 74-9, 161-2 e *passim* (per entrambi i testi cfr., qui sopra, cap. 1, nota 1).

<sup>18</sup> Oltre ai due citati, cfr. anche "di questa putredine passatista" (*Torpediniera*, 40), che addirittura si presenta con una voce sdrucchiola sotto ictus di 5a.

<sup>19</sup> L'ipotesi qui proposta era già stata elaborata da G. Ippoliti, uno studioso delle laudi antiche: "un verso di questo genere [...] si spiega assai bene [...] se si consideri come deformazione del tipo precedente [*scil.* del senario doppio], avvenuta per la perdita di un'atona nel secondo emistichio"; in questo modo, sempre secondo Ippoliti, "possiamo renderci ragione di forme di endecasillabo, che, secondo il ritmo di quest'ultimo verso [...] sarebbero assolutamente errate, e cioè di quelle con l'accento sulla quinta" (*Dalle sequenze alle laudi*, citato in F. Gavazzoni, *Le sinopie di "Alcione"* cit. [cfr., qui sopra, cap. 3, nota 14], p. 24, nota 8).

<sup>20</sup> A. Onofri, *Liriche*, Napoli, Ricciardi, 1914; ora in *Poesie edite e inedite (1900-1914)*, a c. di A. Dolfi, Ravenna, Longo, 1982, pp. 227-75 (da cui si cita). Sullo stile del primo Onofri, cfr. soprattutto D. Valli, *Il misticismo della forma: il primo Onofri*, in *Anarchia e misticismo nella poesia italiana del primo Novecento*, Lecce, Milella, 1973, pp. 145-235; Id., *Vita e morte del 'frammento' in Italia*, Lecce, Milella, 1980; O. Macrì, *Poesia*

di Onofri (1903-1914), "Studi romani", XXXII, 3-4, luglio-dicembre 1984, pp. 215-37; F. Livi, *Motivi e spunti crepuscolari nel primo Onofri (1903-1914)*, in AA. VV., *Per Arturo Onofri. La tentazione cosmica*, a c. di C. Donati, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 45-77.

<sup>21</sup> I 7 componimenti in questione sono i seguenti (si indica fra parentesi la collocazione nell'ed. cit. di *Liriche*): *Rinascita* (pp. 227-8), *Notturme fontane* (pp. 229-30), *Grido notturno* (pp. 231-2), *Interludietto* (pp. 234-6), *Riassola* (242-4), *Lampada in un casolare* (pp. 254-5), *Alla polvere* (p. 263). Gli altri 3 testi in versi liberi brevi sono *Notturnino* (pp. 249-50), *Elegia d'autunno* (p. 261), *Vita posteriore* (pp. 266-7). Si tratta di poesie che per lo più provengono dalla raccolta *Poemi tragici* (del 1906); ma ci sono anche testi tratti da *Canti delle oasi* (1910), un paio di inediti e un componimento pubblicato su rivista. Per l'esattezza, vengono tolti da *Poemi tragici: Rinascita* (che vi figurava con il titolo *Il "grande poema"*), *Notturme fontane* (con il titolo *Le fontane*), *Interludietto* (= *Interludio spasmodico*), *Lampada in un casolare* (= *Interludio della fede*), *Alla polvere* (titolo immutato). *Riassola* (= *Dopo la pioggia*) viene invece dai *Canti delle oasi*, mentre *Grido notturno* era uscito su "Lirica", I, 6, giugno 1912, pp. 200-1, e *Notturnino* e *Elegia d'autunno* figurano qui per la prima volta.

<sup>22</sup> Nel caso di Onofri si sono eccezionalmente introdotte figure metriche più ardite del solito, con l'intento di assecondare l'impulso ritmico dettato dal contesto. Ad esempio, fra le dialefi si possono segnalare: "tu senti che invano ~ arranco" (*Interludietto*, 15), "il mare confida ~ ai lidi / le spume di fiumi ~ in piena" (*Riassola*, 40-1), "O lampada ~ ùmile, al desco" (*Lampada in un casolare*, 9), "rischiara, ~ onde salgono lagne" (ivi, 52). Fra le dieresi vedi almeno "estasiante di stelle" (*Grido notturno*, 2) e "un intimo amor nidiate" (*Lampada in un casolare*, 29); mentre dialefe e dieresi concomitano in "Così, ~ obliando il mio male" (*Interludietto*, 33). Sono infine da segnalare una sineresi in "e solo s'oblia nell'oceano profondo" (*Grido notturno*, 46), dove *oceano* è da considerarsi trisillabo per ottenere la misura dodecasillabica; e la diastole – per ovvie ragioni ritmiche – "irrita nell'orbita l'occhio che anela" (*Alla polvere*, 6); tanto più che in *Riassola*, 70 è lo stesso Onofri a indicare l'analoga diastole "che imita la nuvola d'oro e l'alato pigliolo".

<sup>23</sup> Si parla appunto di dodecasillabi, e non di doppi senari, dal momento che non sono infrequenti linee di 11 posizioni prive di cesura mediana, e tuttavia contraddistinte da un perfetto ritmo 'dattilico'. Qualche esempio: "Dal buio, onde sol qualche raro fanale" (*Notturme fontane*, 37; senario tronco + settenario); "eterna propagine di primavera" (*Riassola*, 35; senario sdrucchiolo + quinario); "unisona a lui, con sua eco, risponde" (ivi, 72; senario + settenario); "speranza tu svegli; e son ombre, che addensa" (*Lampada in un casolare*, 7; senario + settenario e cfr. anche il v. 23); "al tuo blando palpito l'alba del sole" (ivi, 68; senario sdrucchiolo + quinario); "oppur se te libera io pensi in balia" (*Alla polvere*, 17; senario sdrucchiolo + senario, con sinalefe fra gli emistichi).

<sup>24</sup> Molto interessante è l'attestazione della misura di 14 sillabe, di cui non saprei indicare nessun'altra documentazione nella tradizione letteraria italiana, se non un esempio offerto da Giuseppe Fraccaroli e da lui stesso inventato, a illustrazione di una possibile "pentapodia dattilica" (*D'una teoria razionale di metrica italiana* cit. [vedi, qui sopra, cap. 3, nota 61], p. 73): "Gemon, sospiri d'un mondo lontano dal di". Secondo lo studioso, del resto, "Nessun ritmo discendente è usato in italiano: la ragione di ciò è la difficoltà delle arsi fisse che inceppano il poeta" (ivi, p. 60). Considerazioni che comunque non hanno impedito al paroliere (e compositore) napoletano E. A. Mario di fornire, dell'unità in esame, almeno un paio di esemplari tronchi, peraltro memorabilissimi: "Mamma, tu compri soltanto i profumi per te!", e "Piange la mamma pentita,

stringendola al cor!"; versi che sono tratti – come tutti sanno – dalla canzone *Balocchi e profumi* (del 1929).

<sup>25</sup> È il caso di *Lampada in un casolare* dove si possono individuare due soli decasillabi ("Ai picconi, alle falci, ai martelli", "è lontana, e per una chimera", vv. 13 e 46). In *Rinascita*, due endecasillabi ("Noi sognavamo la morte un'aurora", "e in noi portiamo la gloria infinita", vv. 3 e 30) e un paio di decasillabi ("Non abbiamo che spirito anelo, / non abbiamo che spasimo e suoni", vv. 26-7) turbano l'omogeneità delle misure fondamentali.

<sup>26</sup> Un verso, questo, che si fa piuttosto invadente in poesie come *Interludietto* (9 ricorrenze in 62 versi) o *Riassola* (12 su 76).

<sup>27</sup> Faccio riferimento all'analisi di P. V. Mengaldo, *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in *La tradizione del Novecento* cit. (cfr., qui sopra, cap. 3, nota 23), pp. 217-41.

<sup>28</sup> Nella metrica di Palazzeschi Mengaldo individua il "preesistere di una stesura indivisa, o per meglio dire di una colata ritmica indistinta in cui siano state introdotte in un secondo tempo, e alquanto aleatoriamente, le relative *coupees* metriche" (*Su una costante ritmica* cit., p. 232). Sulla variantistica palazzeschiana cfr., qui sotto, il secondo paragrafo del cap. 5.

<sup>29</sup> Quanto poi maggiormente colpisce è che alcuni versi di Basilici sono grosso modo coevi ai primi di Palazzeschi (la cui raccolta d'esordio, *I cavalli bianchi*, data al 1905): se infatti è vero che una poesia come *Bosco degli ulivi* comparve in "Poesia", I, 10-11, novembre-dicembre 1905, pp. 15-17. Vediamone qualche verso: "Fontane, fontane, d'amore, d'oblio! / Son qui da tanti anni compagno / a l'affanno di cento fontane; / e t'aspetto e ti chiamo! Fontane fontane, / che cullano lente le cento morgane / sognanti, la convalescenza / notturna di vergini senza / ristoro, alle valli sonanti, pei boschi / profondi negli antri giocondi / ove tutto l'aroma s'effonde / dell'agile notte che sale tra veli di luce odoranti... / son qui da tant'anni!..." (p. 15). Vale a dire misure comprese tra il senario e la linea di 18 sillabe, che si dispongono nel seguente modo: doppio senario dattilico con anacrusi (-+--+|+--+), novenario dattilico con anacrusi (-+--+ +), decasillabo anapestico (-+--+---+), tredecasillabo anapestico (-+--+---+ +), doppio senario come sopra, 2 novenari come sopra, decasillabo come sopra, verso di diciotto sillabe dattilico con anacrusi (-+--+---+---+---+), senario dattilico con anacrusi (-+--+---+). Nello stesso componimento figurano anche versi anapestici di 16 e di 19 sillabe; vedi rispettivamente: "e per sempre, noi, soli, la notte, le stelle, il viaggio" (-+--+---+---+---+) (p. 15); "invisibili... amori! ed il riso di tutte le stelle immortali" (-+--+---+---+---+) (ivi).

<sup>30</sup> Le lettere di Corazzini a Palazzeschi si possono ora leggere, con il titolo *Corazzini e Palazzeschi* e a c. di G. Luti, in AA. VV., "Io non sono un poeta" cit. (vedi, qui sopra, la nota 5), pp. 73-85.

<sup>31</sup> Abbiamo già visto (nel cap. precedente, alla nota 45) che nel 1912 Onofri aveva preso posizione a favore del verso libero dannunziano, giudicato come il modello fondamentale per ogni futura esperienza dello stesso genere. Quanto ai rapporti con Pascoli, è sufficiente ricordare gli scritti di Onofri a lui dedicati, infine raccolti nel volume *Lecture poetiche del Pascoli*, Lucugnano, Edizioni dell'Albero, 1953.

<sup>32</sup> Sul leopardismo metrico sono sempre fondamentali le osservazioni di Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974, in particolare il capitolo *Leopardi e le "forme"*, alle pp. 61-73 (dell'opera esiste una seconda edizione rinnovata e ampliata: ivi, 1990; citerò comunque dalla prima). Tuttavia, si deve esprimere qualche perplessità in merito alla sopravvalutazione, ivi ri-



levabile, del legame Leopardi-metrica barbara. Dove Lonardi suggerisce una sorta di continuità, è invece preferibile leggere una sensibile rottura: sebbene esistano, certo, parecchie eccezioni, la più importante delle quali sarà quella di Thovez, che cerca di contemperare eredità carducciana e leopardismo, mediante l'uso di un esametro particolarmente semplice quale il doppio ottonario. Ma in generale è fin troppo evidente che tra le modulazioni libere del Leopardi maturo e la ferrea scansione dei versi e delle strofe barbare esistono troppe e ineliminabili differenze (e, francamente, a poco vale obiettare che entrambi riducono di molto il valore strutturante della rima: tutti sanno che differenza c'è tra l'assenza di rima in un sistema metrico 'romanzo' e lo stesso fenomeno in un sistema, come appunto quello 'barbaro', inteso a imitare la metrica classica). Fra le molte considerazioni possibili, si pensi solo al fatto che nel presentare la prima edizione delle *Odi barbare* Giosue Carducci positivamente scriveva: "La lirica [...] se [...] si riduce ad essere la secrezione della sensibilità o della sensualità del tale e del tale altro, se ella si abbandona a tutte le rilassatezze e le licenze innaturali che la sensibilità e la sensualità si concedono, allora, povera lirica, anche lei la vedo e non la vedo: se ne potrà fare in prosa come e quanto se ne vorrà; in tutte le prose; e il nostro secolo ne ha molte. Da un pezzo se ne cominciò a fare nei così detti metri liberi: ma l'aver adattato alla lirica cotesta verseggiatura da recitazione e da descrizione, senza strofe, con le rime a piacere, è un indizio che della vera lirica (le poesie del Leopardi così verseggiate non sono lirica propria) si è perduto ogni concetto" (si cita da G. Carducci, *Odi barbare*, ed. critica a c. di G. A. Papini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988, p. XXIX). Insomma: la metrica barbara nasce *programmaticamente* come una vera e propria *reazione* all'arbitrio della versificazione "libera" proposta da Leopardi in molti dei *Canti*. Qualsiasi considerazione relativa ai rapporti fra i due autori deve comunque tener presente questo elementare, e preliminare, rilievo.

<sup>33</sup> F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebola*, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 26. Si potrebbe eccipire alle presenti osservazioni che la rima interna è un tratto anche dannunziano (soprattutto nei metri liberi delle *Laudi*); e anzi Lonardi (*op. cit.*, p. 63) ha affermato che il "corto circuito di rime o quasi-rime", con la sua "funzione di cesura interna", è una tecnica che D'Annunzio mutua appunto da Leopardi. L'argomento è certo molto complesso; sarà per il momento forse sufficiente additare la maggiore durezza di alcune rime interne leopardiane (soprattutto in una poesia come *La ginestra*), che talvolta interferiscono con il ritmo e lo frangono; mentre – come abbiamo del resto già visto nel cap. precedente – in D'Annunzio il fittissimo reticolo dei suoni ha il ruolo di un autentico armonizzatore del tessuto metrico, e l'apparente asimmetria indotta dal procedimento si risolve, di fatto, in una sorta di musicalità debussiana, irrisolta sì, ma dotata di una sua eccentrica tonalità.

<sup>34</sup> K. Vossler, *Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi*, in AA. VV., *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, p. 479-80; la citazione successiva alla p. 479.

<sup>35</sup> Proprio in merito alla natura della 'libertà' raggiunta da Leopardi nelle sue canzoni, è il caso di registrare alcune notevoli osservazioni di F. Colagrosso; il quale, appunto in polemica con la disinvoltura idealistica di Vossler, dapprima argomenta che "la stanza della vecchia canzone portava già in sé, ne' due versi che la componevano, come il germe della propria evoluzione"; e poi precisa che quella di Leopardi non rappresenta un'autentica rivoluzione metrica: "se l'endecasillabo e il settenario permettono, per il loro accento mobile, una più svariata e libera disposizione de' concetti e un più svariato e libero periodare, questo e quella non giungono ad alterare gli aggruppamenti di

endecasillabi e settenarii, onde risultano le stanze delle canzoni, la primitiva armonia [...]" (F. Colagrosso, *Stile, ritmo e rima*, in *Studii stilistici*, Livorno, Giusti, 1909, p. 329).

<sup>36</sup> A. Monteverdi, *Scomposizione del canto "A se stesso"*, in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, p. 127.

<sup>37</sup> Secondo M. Fubini e E. Bigi, che riprendono uno spunto di G. A. Levi, nella *Ginestra* "la stanza è veramente libera, aperta, così che per più di una di esse almeno, sentiamo che potrebbe avere un numero maggiore o minore di versi senza patirne danno – e questo vale sopra tutto per le stanze che sono di fatto prosa" (commento a G. Leopardi, *Canti*, a c. di M. F. e E. B., Torino, Loescher, 1976, p. 248).

<sup>38</sup> E. Thovez, *op. cit.* (cfr., qui sopra, cap. 3, nota 40), p. 29; le citazioni successive alle pp. 45-6 e 265. Nel secondo passo sono presenti due brevi citazioni da Carducci: la prima è tratta da *Dello svolgimento dell'ode in Italia* [1902] in *Opere*, ed. nazionale, vol. XV, Bologna, Zanichelli, 1936, p. 81; per la seconda vedi il brano carducciano (tratto dalla prefazione alla prima edizione delle *Odi barbare*) qui sopra citato alla nota 32.

<sup>39</sup> L. Baldacci, *Giosue Carducci: strategia e invenzione*, "Antologia Vieusseux", XXI, 4, ottobre-dicembre 1985, p. 8.

<sup>40</sup> Sul leopardismo di Corazzini, cfr. ora P. Montefoschi, *Memoria leopardiana in Corazzini*, in AA. VV., "Io non sono un poeta" cit., pp. 63-71.

<sup>41</sup> Su questo argomento sia permesso rinviare a P. Giovannetti, I "Frammenti lirici" di Clemente Rebola: *questioni metriche*, "Autografo", III, 8, giugno 1986, pp. 11-35, e in particolare 24.

<sup>42</sup> A questo proposito si possono vedere le distinzioni di Gilberto Lonardi – tornato più di recente sull'argomento –, secondo il quale nel nostro secolo non sempre i leopardiani autentici sono quelli che manifestano con maggior chiarezza il modello fruito (significativo e contrario, ad esempio, il caso del secondo Ungaretti, 'infedele' a dispetto di tante professioni di fede leopardiana): cfr. *Qualche idea su Leopardi, la poesia moderna, il moderno, in Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Verona, Essedue, 1988, pp. 153-73; il saggio è presente anche nella seconda ed. cit. di *Leopardismo*, alle pp. 175-93.

<sup>43</sup> Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, p. 121 e *passim*.

<sup>44</sup> Questi concetti sono già stati argomentati dallo scrivente in un saggio su Sbarbaro, *La metrica di 'Pianissimo': forme ritmiche e strategie referenziali*, "ACME", XXXVIII, 2, maggio-agosto 1985, pp. 87-114, in particolare 91-3.

<sup>45</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita* cit. (cfr., qui sopra, cap. 1, nota 3), p. 705.

<sup>46</sup> F. Bandini, *op. cit.*, p. 25. Il saggio di Rebola su Leopardi e la musica è *Per un Leopardi mal noto*, "Rivista d'Italia", XIII, 9, settembre 1910, pp. 373-449; poi ristampato in AA. VV., *Omaggio a Clemente Rebola*, Bologna, Boni, 1971, pp. 67-165 (e ora, a c. di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1992).

<sup>47</sup> F. Bandini, *op. cit.*, p. 26.

<sup>48</sup> Si utilizza sempre il volume: C. Rebola, *Le poesie (1913-1957)*, a c. di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1988.

<sup>49</sup> Lemma stilistico, questo, caratteristico dell'espressionismo reboriano: cfr. soprattutto F. Bandini, *op. cit.*, p. 16; dove sono fra l'altro citati i passi, qui commentati, dei *Frammenti II e III*.

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, p. 14.

<sup>51</sup> Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 175 (par. 325).

<sup>52</sup> Cfr. sempre il saggio cit. di Bandini, p. 8.

<sup>53</sup> F. Brioschi, *Il lettore e il testo poetico*, in *La mappa dell'impero. Problemi di teoria del-*

la letteratura, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 109 e 112.

<sup>54</sup> Cfr. il saggio di O. Macrì cit. in questo capitolo alla nota 15.

<sup>55</sup> Sull'argomento, vedi qui sopra, sempre alla nota 15, la recensione cit.

<sup>56</sup> Cfr., qui sotto, il cap. 6, ultimo paragrafo (terza parte).

<sup>57</sup> Vale a dire le seguenti liriche in versi, pubblicate fra il novembre 1913 e il gennaio 1920, ma in realtà scritte tra l'estate 1913 e l'estate 1917 (fra parentesi la collocazione nel volume qui utilizzato): *Il ritmo della campagna in città* (pp. 155-7), *Frammenti* [*Clemente, non fare così!*] (pp. 158-65), *Movimenti di poesia* (pp. 166-9, 452-6), *Prima del sonno* (pp. 170-1), *Notte a bandoliera* (pp. 172-3), *Fantasia di carnevale (Variazioni italiane)* (pp. 174-8), *Prima* (pp. 179-81), *Voce di vedetta morta* (p. 193), *Camminamenti* (p. 204), *A L.* (p. 205), *Viatico* (p. 217), *Tempo* (p. 218), *Canzoncina* (p. 219), *Vanno* (pp. 220-1), *Serenata del rospo* (p. 223), *Ca' delle sorgenti* (pp. 224-6). Tutti i componimenti appartengono alla sezione *Poesie sparse e prose liriche*.

<sup>58</sup> Dati desunti da P. Giovannetti, *I "Frammenti lirici" di Clemente Rebora: questioni metriche* cit., pp. 12-3 e 20 (il totale dei versi liberi è 1996); le percentuali sono state calcolate in occasione del presente studio.

<sup>59</sup> Con dialefe "E`io".

<sup>60</sup> Ovviamente la frequenza di lessemi proparossitoni è funzionale alla diffusione del ritmo dattilico; ma la sottolineatura dell'accento appare in qualche caso francamente eccessiva, e anzi porta con sé una connotazione quasi maniacale. Basti vedere in *Notte a bandoliera* versi come "Prèmonò tinnuli urti, / S'incarnano stocchi di gelo, / Scuri di brividi rigano [...]" (vv. 18-20).

<sup>61</sup> C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione* cit. (cfr., qui sopra, nota 10), p. 24.

<sup>62</sup> Ad esempio in una poesia in prosa di Gustavo Botta, trovo un *misteriosa* appunto con segno di dieresi (cfr. *A la musica*, in *Alcuni scritti*, con un saggio di F. Flora, Milano, Ariel, 1952, p. 72).

<sup>63</sup> Sull'argomento vedi ora il saggio di A. Pinchera, *Appunti sulla prosa dei "Canti Orfici"*, in AA. VV., *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, a c. di F. Bernardini Napoletano, Roma, Officina, 1992, pp. 96-131.

<sup>64</sup> Si cita dall'edizione dei *Canti Orfici* curata da F. Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985. Per quelle poesie che verranno studiate nelle loro dinamiche variantistiche, utilizzo: *Opere e contributi*, a c. di E. Falqui, ivi, 1973 (in particolare il *Quaderno*, vol. II, pp. 297-355); *Il più lungo giorno*, testo critico a c. di D. De Robertis, Roma-Firenze, Archivi-Vallecchi, 1973.

<sup>65</sup> D'obbligo il rinvio al commento di F. Ceragioli cit., che ha il merito di razionalizzare molti dei costrutti campaniani più controversi; ad esso si aggiungano le ossevazioni di G. Nencioni, *Sopra un commento ai "Canti Orfici"*, in AA. VV., *Materiali per Dino Campana*, a c. di P. Cudini, Lucca, Pacini Fazzi, 1986, pp. 109-15.

<sup>66</sup> Penso, ma è solo un'ipotesi da verificare, a costruzioni francesizzanti del seguente tipo (corsivi miei): "Ora di già nel rosso del fanale / Era già l'ombra faticosamente / Bianca..... / Bianca quando nel rosso del fanale / Bianca lontana faticosamente / L'eco attonita rise un'irreale [*sic*] / Riso: e che l'eco faticosamente / E bianca e lieve e attonita sali....." (*Genova*, 66-73); dove è a mio avviso evidente che quell'"e che" sta per un più normale "e quando". Ora, a parte il fatto che tale costruzione è abituale in francese, non è da escludere che certi giri sintattici mallarmeiani abbiano in qualche misura invogliato Campana a riprodurre l'inquietante e irrazionale sinuosità. Ad esempio, nel *Monologue d'un faune*, si veda un passo particolarmente intricato come il successivo, dove l'"Et que" si inserisce in una costruzione ancipite, dal momento che la locuzione può essere sia una ripresa del primo *que* dichiarativo, sia del *quand* che lo segue (ed è

in qualche modo 'campaniana' non solo l'ambiguità sintattica, ma pure l'interpunzione): "O glaïeux [...] / [...] / Joncs [...], contez / Que je venais casser les grands roseaux domptés / Par ma lèvres: *quand* sur l'or glauque des lointaines / Verdures inondant le marbre des fontaines / Ondoie une blancheur éparse de troupeau: / *Et qu'* au bruit de ma flûte où j'ajuste un pipeau / Ce vol... de cygnes? non, de naïades se sauve" (cfr. S. Mallarmé, *Oeuvres complètes* cit., p. 1451; corsivi miei).

<sup>67</sup> Da notare che la curatrice dell'ed. cit. degli *Orfici* sceglie di numerare anche le righe di puntini presenti in questa e altre poesie; laddove io preferisco – per ovvie ragioni – far riferimento solo ai versi esistenti anche in forma verbale. Nel caso della *Petite promenade du poète*, tuttavia, l'allusione meramente nominale e grafica a un verso assente è tutt'altro che peregrina: dal momento che alla poesia *manca* appunto una misura per raggiungere la regolarità delle 6 quartine suggerite dallo schema metrico. (E comunque si tenga presente che quello da me definito v. 16, è il v. 17 nell'ed. Ceragioli).

<sup>68</sup> Infatti, a parte il saggio di F. Audisio, *Sul ritmo di Campana*, "Paradigma", 6, 1985, pp. 273-300 (su cui cfr. la recensione di G. Amoretti, "Metrica", V, 1990, pp. 286-7) e quello cit. di A. Pinchera, mi sentirei di segnalare sull'argomento solo alcune osservazioni di P. Cudini, *Dinamica e figuratività nel linguaggio poetico. Ipotesi su "Genova" di Dino Campana*, "Annali della Scuola normale superiore di Pisa", VIII, 2, 1978, pp. 615-83; nonché di E. Esposito, *op. cit.* (cfr., qui sopra, cap. 1, nota 1), pp. 52-4 (importanti i riferimenti al sonetto dissimulato in *Immagine del viaggio e della montagna* e allo schema rimico di *Barche amarrate*).

<sup>69</sup> Cfr. M. Pazzaglia, *Appunti sul verso libero* cit. (vedi, qui sopra, cap. 1, nota 1), pp. 250-1.

<sup>70</sup> Penso soprattutto ai vv. 33 e 36 ("Gravi di vele molli di caldi soffi incontro passavano lente", e "Occhi lucenti e le vesti al vento! ed ecco: selvaggia a la fine di un giorno che apparve"), misure lunghissime rispettivamente di 20 e 24 sillabe, che sembrano essere del tutto irriducibili a una suddivisione in membri minori dotata di qualsivoglia valore esplicativo.

<sup>71</sup> Cfr. i vv. 32 ("Andavamo andavamo, l per giorni e per giorni: le navi": esametro composto da settenario + novenario), 34 ("Si presso di sul casserol a noi ne appariva bronzina": esametro composto di settenario sdrucchiolo + novenario), 46 ("Della sera e là l'altelcase parevan deserte": settenario + ottonario).

<sup>72</sup> Sono riuscito a individuarne due soli esempi perfetti: "Nell'ali dei vivi pensieri ripetiti ripeti" (*La speranza*, 3) e "E il cuculo cola più lento due note velate" (*Immagine del viaggio e della montagna*, 25). A cui si può aggiungere qualche caso con sinalefe interna, che disturba la perfetta realizzazione dello scambio mensurale fra senario e novenario: "Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte" (*Il canto della tenebra*, 12; senario + novenario, oppure novenario + settenario); "Dopo molte grida e molte ombre di un paese ignoto" (*Viaggio a Montevideo*, 28; di cui è possibile immaginare addirittura una triplice lettura: senario + decasillabo, novenario + senario, doppio ottonario). Sul tipo di esametro in questione, cfr. M. Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in *Teoria e analisi metrica* cit., p. 94, nota; e soprattutto A. Pinchera, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo* cit. (cfr., qui sopra, cap. 3, nota 62), p. 106 (tale verso sarebbe l'esametro preferito da D'Annunzio, "perché più si presta al virtuosismo delle ambiguità ritmiche e delle esecuzioni plurime").

<sup>73</sup> Il testo di Giacconi (tratto da *Tebaide*, Bologna, Zanichelli, 1912, pp. 119-20) è riprodotto, nella trascrizione di Campana, in *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a c. di G. Cacho Millet, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, pp. 167-8. Interessante il commento di Campana: "[...] apre un po' la gretta e

taccagna arte italiana. La strofa liberata dalla multiforme catena, con due o tre assonanze elementari ritenta un più puro amore delle luci e delle forme. C'è in questa poesia una sensibilità neo-greca che è quella della vera poesia italiana moderna" (pp. 166-7). Indicando con maiuscola gli esametri, lo schema di ogni strofa è il seguente: ABC<sub>9</sub>c<sub>9</sub>a<sub>9</sub>b<sub>9</sub>Cd<sub>9</sub>d<sub>9</sub>b<sub>9</sub>BD<sub>4</sub> (dove b, in seconda, decima e ultima sede, corrisponde alla parola-rima *Dianora*). Ciò che ha attirato Campana, evidentemente, è stato proprio il gioco iterativo costruito su solo quattro rime, che oltre tutto sono spesso in relazione reciproca d'assonanza. Nella prima strofa, ad esempio, la rima a corrisponde a *-ore*, la rima b a *-ora*; e nella terza strofa, essendo b sempre *-ora*, c realizza *-ori*.

<sup>74</sup> Qualche esempio, ma non ho la pretesa d'essere esaustivo. Nell'*Invetriata* il lunghissimo v. 8, "Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto", assembla due versi del *Più lungo giorno* (p. 33), "Le stelle sono bottoni di madreperla / La sera si veste di velluto", rispettivamente tredecasillabo e decasillabo; nella *Sera di fiera*, il v. 4, "E dagli occhi lucenti e bruni colei che con grazia imperiale", accoglie al proprio interno un novenario del *Più lungo giorno* (p. 35), "Coei che di grazia imperiale"; ben 3 versi lunghi di *Immagine del viaggio e della montagna* (vv. 15-7), e cioè "Avanti a lei incerte si snodano le valli / Verso le solitudini alte de gli orizzonti: / La gentile canuta il cuculo sente a cantare", assommano 6 versi regolari del *Più lungo giorno* (p. 58), "Avanti a lei incerte / Si snodano le valli / Verso le solitudini / Alte degli orizzonti. / E la gentile canuta / Il cuculo sente a cantare", misure comprese fra il senario e il novenario. In *Viaggio a Montevideo* sono almeno 3 i fenomeni di giustapposizione: la coppia dei vv. 28-9, "Dopo molte grida e molte ombre di un paese ignoto, / Dopo molto cigolio di catene e molto acceso fervore", viene da "Dopo molte grida / E molte ombre di un paese ignoto / Dopo molto cigolio di catene / E molto acceso fervore"; mentre il v. 42, "E noi volgemo fuggendo le dune che apparve", deriva da "E via fuggirono le dune / Ne la vertigine del loro sogno ed apparve" (vedi nel *Più lungo giorno* le pp. 62-3). A cui si potranno aggiungere un paio di clamorosi esempi relativi all'elaborazione di *Genova*. Basti pensare che il lunghissimo v. 20 degli *Orfici* ("Sotto la torre orientale, ne le terrazze verdi ne la lavagna cinerea") deriva da gruppi di misure che nel *Quaderno* e nel *Più lungo giorno* erano rispettivamente: "Sotto la torre orientale / Tra le terrazze viridi / Sulla lavagna cinerea" e "Sotto la torre orientale / Tra le terrazze viridi / E la lavagna cinerea"; cioè, appunto, tre versi regolari (ottonario, settenario, ottonario) infine assemblati nella misura lunga di *Genova*. Analogamente il v. 24 sempre di *Genova* raggruppa due versi che nelle precedenti stesure erano separati, anche in virtù d'un forte *enjambement*: "Canta ride svara ferrea la sinfonia / Feconda urgente verso l'aperto mare", immutato nel *Più lungo giorno*, diventa negli *Orfici*: "Canta, ride, svara ferrea la sinfonia feconda urgente al mare"; dove due misure rispettivamente di 13 e di 12 sillabe, con cesurazioni assai incerte, preludono a un verso di 19 sillabe in cui si succedono un ottonario trocaico ("Canta, ride, svara ferrea") e un endecasillabo regolarissimo con ictus di 4a, 6a e 8a ("la sinfonia feconda urgente al mare").

<sup>75</sup> Ad esempio, nella *Sera di fiera* due settenari distinti (vv. 5-6), "Incantava la rosea / Freschezza dei mattini", frangono un verso del *Più lungo giorno*, "Incantava la rosea freschezza de i mattini" (p. 35); mentre i vv. 16-23 ritagliano in linee versificate il *continuum* prosastico della precedente redazione (ivi): "Saliva in fumi grotteschi la notte di fiera della perfida Babele verso il cielo affastellato un paradiso di fiamma, in lubrici fischi grotteschi tra il tintinnare d'angeliche campanelle e i turbinosi allori e voci e gridi di prostitute e pantomime d'Ofelia stillate dall'umile pianto de le lampade elettriche" diventa "Era la notte / Di fiera della perfida Babele / Salente in fasci verso un cielo affastellato un paradiso di fiamma / In lubrici fischi grotteschi / E tintinnare d'an-

geliche campanelle / E gridi e voci di prostitute / E pantomime d'Ofelia / Stillate dall'umile pianto delle lampade elettriche". Sull'argomento cfr. anche F. Audisio, *op. cit.*, p. 293 e *passim*.

<sup>76</sup> Nel *Quaderno* (p. 354) le parole in rima relative ai primi 12 versi erano: *vita: cieli: infinita: veli; arcano: verdura: creatura: vano; poeti: frontoni: proni: cinedi*; mentre negli *Orfici* si passa a: *cieli: infinita: veli: partita: arcana*-[tmesi: *mente*]: *verde: sovrumana: superbe: poeti: frontoni: proni: segreti*.

<sup>77</sup> In cui vedi le pp. 57-9, dove la poesia reca il titolo *Alba*. Si tenga presente che i vv. 29-41 (numerazione Ceragioli) di *Immagine* corrispondono ai vv. 7-18 di *Alba*; e che dopo il v. 51 di *Alba* e dopo il v. 62 di *Immagine* vi è un fortissimo stacco grafico. I tre gruppi di versi che qui si schematizzano sono dunque: 29-41 (il 40 è privo di testo), 44-61 e 64-77.

<sup>78</sup> P. Cudini, *op. cit.*, p. 623.

<sup>79</sup> Ipotizzare, come qui si è fatto, una sorta di nomadismo metrico campaniano non significa tuttavia credere che i suoi versi siano approssimativi. Anzi, è forse più esatta proprio la tesi opposta. Il fatto è che il poeta *persegue* con chiara consapevolezza taluni effetti contrastivi: e, ad esempio, nelle trafile variantistiche può arrivare a perfezionare forme di isometria inizialmente solo suggerite. Non ho qui sufficiente spazio per mostrare come, poniamo nella quarta parte di *Genova*, è possibile che Campana dapprima adotti una metrica anisosillabica (legata, nella fattispecie, alla misura di dieci posizioni), e in seguito, proprio in occasione della versione definitiva, provveda a rendere più rigorosi i rapporti di uguaglianza sillabica. Sull'argomento non posso che rinviare allo studio variantistico da me effettuato in *Origine e tipologia del verso libero in Italia (1888-1916)*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Milano, Anno accademico 1990-1991, pp. 206-16. Di opinione diametralmente opposta alla mia è F. Audisio (*op. cit.*, p. 298), secondo la quale "L'endecasillabo di Campana nasce perfetto", e nel tempo viene sottoposto a un procedimento di erosione e di contestazione che ne stravolge i connotati istituzionali (ivi, alle pp. 298-300, cfr. l'esemplificazione, peraltro piuttosto parca, addotta dalla studiosa).

<sup>80</sup> G. Lonardi, *Leopardismo* (prima ed.) cit., p. 70; le due citazioni successive a p. 70 e alle pp. 71-2.

<sup>81</sup> Id., "Autunno": *osservazioni sul Leopardi di Cardarelli*, "Studi novecenteschi" cit. (cfr., qui sopra, cap. 1, nota 4), p. 284.

<sup>82</sup> Le poesie di Cardarelli saranno sempre tratte direttamente dalla raccolta *Prologhi*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1916. È inoltre stato consultato il volume delle *Opere*, a c. di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 1981.

<sup>83</sup> Contrariamente a quanto fa A. Girardi (*Le adolescenti di Cardarelli*, "Studi novecenteschi", XV, 36, dicembre 1988, pp. 261-4), che parla di verso libero in senso pieno solo a proposito d'una poesia come *Natura*, non compresa fra i *Prologhi*. Per il resto, la sua analisi mira a mettere in rilievo la contiguità del verso cardarelliano rispetto all'endecasillabo (a p. 261 si parla di "frammenti prosastici endecacompatibili") o comunque la sua natura di polimetro non particolarmente ardito e in senso lato dannunziano (cfr. p. 258, dove il critico fa il nome di *Alcyone*).

<sup>84</sup> Cfr. G. Lonardi, "Autunno" cit., pp. 274-7. In questo caso, tuttavia, le osservazioni dello studioso non sembrano essere appropriate, giacché nessuna delle dialefi da lui individuate è indiscutibile. In *Adolescente* viene segnalato "Sei l'imporosa e liscia creatura" (p. 29, v. 15), dove semmai l'unica maniera metricamente corretta per ottenere un endecasillabo è considerare quadrisillabo *creatura*, come del resto di norma accade nella tradizione poetica (ad esempio nell'opera dannunziana: cfr., qui sopra, cap. 3, no-

ta 60). Parimenti, interpretare come endecasillabo l'ultimo verso della medesima poesia, "che si duole di essere cresciuto" (p. 32, v. 67) non solo costringe all'ardita dialefe "di ~ essere", ma impedisce pure di percepire la relativa omogeneità del decasillabo in questione con il novenario di 2a e 5a che lo precede ("e il saggio non è che un fanciullo"). Ancora più difficile da giustificare le dialefi colte da Lonardi nel v. 63 ("non il cauto volere che ~ indugia", ivi), nonché nei vv. 2, 15, e 23 di *Amicizia* (pp. 18-9); tanto più che proprio in quest'ultimo componimento, al v. 18, il critico accetta una sinalefe non del tutto trascurabile, onde meglio tutelare il *pattern* endecasillabico: "pause vertiginose e ~ insormontabili" (p. 19).

<sup>85</sup> P. V. Mengaldo (*Poeti italiani del Novecento* cit., p. 366) ha parlato "di una prosasticità selettiva e squisita, opposta [...] al rapporto prosa-poesia caratteristico dei vociani più autentici. In questi il riversarsi forzoso di stilemi e ritmami propri della lirica nell'*oratio soluta* ne travolge emozionalmente l'ordito razionale, mentre in Cardarelli, al contrario, la matrice prosastica fornisce anzitutto le strutture argomentative che costituiscono il traliccio consueto delle sue liriche [...]". Osservazioni, queste, approfondite anche da Girardi, *op. cit.*, p. 253 e *passim*.

<sup>86</sup> *Prologhi* cit., p. 13; la citazione successiva alla p. 24.

<sup>87</sup> Obiettivo di Cardarelli, sempre secondo l'*op. cit.* di Girardi (p. 262), sarebbe "quello di far aderire docilmente il metro ai movimenti e alle pause della sintassi, senza però travalicare, possibilmente, la lunghezza dell'endecasillabo".

<sup>88</sup> V. Cardarelli, *Introduzione a Giorni in piena* [1934], in *Invettiva e altre poesie disperse*, a c. di B. Blasi e V. Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1964, p. 9.

<sup>89</sup> E si veda in *Tempi immacolati* (p. 17, vv. 44-6) l'iterazione, tipicamente dannunziana, delle similitudini: "Impercettibile come / l'ordine che si muove, / infallibile e retto come il male [...]". Molto sensibile, inoltre, la costruzione parallelistica immanente a *Tristezza* (p. 38, vv. 19-32). "Offerto mi sono / in tante invisibili comunioni! / Spezzato mi sono / per tante anime accorte / [...]. / Rendendomi tutto, / in ogni momento, / come a Dio. / Andando senza lanterna, / non visto. / Andando come Colui / che va e viene / per vie introvabili nei nostri cuori"; dove è traccia, anche tematica, della multanimità dannunziana. In prosa, poi, certi moduli anaforici hanno spesso un'evidenza sin troppo ingombrante; ad esempio in *Impressioni* (pp. 47-9). "Molte cose naturali mi hanno spaventato [...]. / Molte gioie evidenti mi sono apparse incredibili. / Ho visto delle bocche [...] bocche di vergini [...]. / In certi suoni di voce senza canzone ho udito [...]. / Vi sono degli esseri che [...]. / Altri ai quali [...] / [...] / Ho esplorato tutti i mali. / [...] / Tutti i mali. / Sono stato scosso e cacciato da tutte le rivelazioni. Tutta la realtà [...]". Che è un vero catalogo di clausole sintattiche dannunziane.

<sup>90</sup> Girardi (*op. cit.*, p. 257, nota 31) parla addirittura, e molto giustamente, di una "femenologia versoliberista della rima"

<sup>91</sup> Una fisionomia disinvolta hanno le rime tronche, presenti in non pochi testi: nell'epigrafe della raccolta (p. 9, vv. 3-4) *là: fa*; in *Saluto di stagione* (p. 13, vv. 2 e 13) *maturità: ottusità*; in *Tempi immacolati* (pp. 15-6, vv. 8, 17, 22) *curiosità: già: ubiquità*; in *Stanchezza* (p. 20, vv. 10 e 15) *eternità: vitalità*. E si vedano inoltre: *biancospino: mattino* e la quasi rima *male: eguali* (*Saluto di stagione*, p. 14, vv. 26 e 29, 31 e 34); *miracolose: cose, finire: seguire, passato: disorientato: giudicato* (*Tempi immacolati*, pp. 16-7, vv. 23-4, 36-7, 54-5 e 60); *cominciate: rifiutate*, la quasi rima *combaciare: mortale* (*Stanchezza*, p. 21, vv. 18 e 20, 23-4); *astrazioni: concessioni, inganno: rifanno* (*Arabesco*, p. 26, vv. 9 e 13, 6 e 15); *dimenticato: visitato*, la rima identica *hai: bai, rimpianto: altrettanto, coricavate: aprivate: dicevate, solo: lenzuolo* (*Incontro notturno*, pp. 33-5, vv. 6 e 11, 33 e 35, 39-40; 50, 54 e 56; 41 e 51); *sono: dono, vuole: parole* (*Tristezza*, p. 38, vv. 19 e 24, 39-

40).

<sup>92</sup> Cfr. le pp. 18-9 di *Prologhi* cit.

<sup>93</sup> Sulla cui metrica (in particolare sulle rime), vedi anche ciò che scrive Girardi (*op. cit.*, p. 258); la poesia si legge alle pp. 29-32 di *Prologhi* cit.

<sup>94</sup> Del resto, come suggerisce lo stesso Girardi (cfr. *op. cit.*, p. 254, nota 23), si ha l'impressione che i frequenti accenni della critica cardarelliana ai versi della canzone libera non facciano altro che riprendere un po' inerzialmente alcuni rilievi di Contini, il quale (ad esempio in *Letteratura dell'Italia unita* cit., p. 735) parla di un "rapido incalzare [che] sempre più viene articolandosi nelle classiche misure dell'endecasillabo e del settenario".

<sup>95</sup> *Prologhi*, p. 14; le due successive citazioni, rispettivamente alle pp. 22 e 41.

<sup>96</sup> Oltre alle parole di Mengaldo citate qui sopra alla nota 85, è il caso di ricordare l'opinione di A. Dei (*La speranza è nell'opera. Saggio sulle poesie di Cardarelli*, Milano, Vita e Pensiero, 1979, pp. 60, 30-31), secondo la quale "I *Prologhi*, nonostante il titolo, sono una raccolta di epigrafi", dove "È il raziocinante, il concettuale che attrae a sé le connotazioni apparentemente visive o descrittive e le lega per ottenere un'univoca impressione, un unico pensiero, netto e concentrato. [...] Questa è la più grande scoperta dei *Prologhi*: la capacità di coagulare in immagini astratte la complessità del ragionamento".

<sup>97</sup> Secondo V. Coletti, in Cardarelli "La prospettiva vociana dell'arte è [...] sottilmente ribaltata: essa non è più il registro fedele dei dubbi e dei turbamenti della coscienza, ma la negazione della coscienza nell'ispirazione" (*La finzione mitica di Vincenzo Cardarelli*, "La rassegna della letteratura italiana", LXXIX, 3, settembre-dicembre 1975, p. 498).

<sup>98</sup> Operazione analoga a quella di Cardarelli svolge, come è noto, Riccardo Bacchelli nei *Poemi lirici*: anche qui molte delle tematiche vociane sono reificate, ridotte alla scettica esibizione d'un pensiero 'debole', disposto ad accettare lo scacco di ogni ansia conoscitiva. Si prenda ad esempio il concetto di *tempo*, che per molti dei vociani è l'area concettuale entro cui si scontrano le tensioni semantiche più contraddittorie. La temporalità di cui parlano Bacchelli e Cardarelli è invece ipostatizzata come un ordine immutabile, di fronte al quale il soggetto non può non costatare la propria subalternità, e addirittura affermare la necessità d'un adeguamento. Cfr. ciò che scrive Bacchelli, proprio all'inizio del suo libro: "Dov'è il punto tra me e le cose? Ogni cosa / oscilla tra la mia vana transitorietà mortale / e la sua continuità materiale. A che / trovare significato tra il passato, che è passato, / e il futuro che non è altro che apprensione? Dunque / la conoscenza non sarebbe altro che un'ombra illusoria / sul ricorrere dell'esistenza" (*Memorie d'adolescenza*, vv. 10-6, in *Poemi lirici*, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 13). Cui Cardarelli fa corrispondere, con tono analogamente negativo e rinunciatario: "Noi non possiamo seguire / le oblique magie del tempo. / Il tempo è dietro di noi, / ma come fondo che non appare / a questa, che è la vita, / azione di contrasti / nel vuoto. / Impercettibile come / l'ordine che si muove, / infallibile e retto come il male, / non distoglie le cose e non le affronta: / si contenta di sfiorarle" (*Tempi immacolati*, pp. 16-7, vv. 37-48).

<sup>99</sup> Vedi soprattutto la messa a punto del problema nell'*op. cit.* di Girardi: con il quale tuttavia non concordo. Anche perché la prospettiva che egli adotta, concentrata sulla tarda raccolta delle *Poesie*, risulta lievemente astorica, estranea all'orizzonte d'attesa che ha accompagnato l'uscita dell'opera cardarelliana (basti pensare che per molti anni l'autore mette sullo stesso piano, accomunandoli entro le medesime raccolte, testi in versi e testi in prosa). Insomma: i fenomeni metrici che in un quadro astratto di "poe-

sia del Novecento", vale a dire sullo sfondo di quella particolare entità che *per noi* – oggi – è diventata la poesia del Novecento, sono difficilmente definibili come 'neoclassici', lo sono viceversa nel momento in cui li si mette a fuoco sullo sfondo d'una società letteraria in velocissima trasformazione, se non proprio in stato di rivolta, quale era quella italiana all'immediata vigilia della prima guerra mondiale.

### 5.1 L'eversione dissimulata di Palazzeschi

5.1.1 La maniera forse migliore per mettere a fuoco la metrica di Palazzeschi ci viene offerta dallo stesso autore, che a più di mezzo secolo dalla pubblicazione delle sue prime poesie ne ha frequentemente commentato le caratteristiche formali. Tali dichiarazioni di poetica – di una curiosa poetica *a posteriori*, enunciata in chiave di bilancio o consuntivo – sono per noi tanto più significative in quanto aprono uno spiraglio eloquente sul modo come Palazzeschi ha soggettivamente vissuto la propria esperienza di autore d'avanguardia; e inoltre permettono di rileggere in una diversa prospettiva molti dei giudizi della critica intorno alla sua opera in versi.

Paradigmatica, e assai nota, è la *Premessa* al volume mondadoriano delle *Opere giovanili*, in cui fra l'altro si legge:

I miei primi tre libri di poesie, trattandosi di componimenti in verso libero non avendo trovato a nessun costo possibilità di pubblicazione presso nessun editore, (gli editori non soltanto opponevano il più deciso rifiuto, ma si ritenevano direttamente offesi per la sfacciataggine di una simile offerta) vennero pubblicate [*sic*] da me e l'editore Cesare Blanc<sup>1</sup>.

Il verso libero, dunque, come primario motivo di estraneità al senso comune di pubblico e editori. Ma anche – se proseguiamo di qualche riga – come vera e propria forza coesiva del futurismo, e addirittura come termine di paragone per la fondazione di un'arte novecentesca:

E senza conoscerci, senza sapere l'uno dell'altro, tutti quelli che da alcuni anni in Italia praticavano il verso libero, nel 1909 si trovarono raccolti intorno a quella bandiera [*scil.* del futurismo]; per modo che è col tanto deprecato, vilipeso e osteggiato verso libero, che agli albori del secolo si inizia la lirica del 900. E i poeti che contemporaneamente praticavano le antiche forme devono essere considerati come gli ultimi dell'800.

Tanto che, in una riflessione meno conosciuta, Palazzeschi sembra attribuire proprio al verso libero un'efficacia e un valore in senso lato 'democratici', poiché esso è una forma non vincolante che permette a ciascuno di modulare la propria personalissima "musica":

Non bisogna dimenticare che poesia è canto, e il verso libero condusse la poesia fuori dalle rotaie di una musica oramai consunta dall'uso, ma per crearne una nuova, perché potesse ognuno, anzi perché dovesse ognuno, massimo dell'orgoglio e supremo ardimento, crearsi la propria musica. Ed avemmo fulgido esempio di chi seppe con rigore inusitato creare coi propri ritmi la frase propria nella quale scoperse la parola. Soltanto le sabbie marine con la loro arida flora e le scogliere in cui si frangono sotto il cielo infinito le amarezze e la pace dell'immensità azzurra poterono dare a quel poeta i mezzi per rivelare musicalmente la propria anima<sup>2</sup>.

Queste e altre<sup>3</sup> dichiarazioni testimoniano quanto Palazzeschi si senta radicato nell'esperienza del verso libero, che secondo lui costituisce il vero e proprio tratto distintivo sia della sua personale opera in versi, sia più in generale di tutta la miglior lirica del Novecento. E si potrebbe forse aggiungere che nessun altro scrittore del nostro secolo, che sia sopravvissuto alla prima fase dell'esperienza avanguardistica, si è così continuamente e insistentemente collegato alla parola d'ordine del verso libero. Di esso, come è noto, i poeti che lo hanno plasmato parleranno per lo più in negativo, per prenderne le distanze<sup>4</sup>, ovvero (come nel caso dei marinettiani ortodossi, dopo il 1913-14) lo riterranno superato dalla pratica delle *parole in libertà*. Palazzeschi, invece, lo rivendicherà di fatto sino alla morte; e in questo modo resterà fedele a quel programma avanguardistico, incentrato soprattutto sul concetto di libertà artistica (metrica nella fattispecie), relativamente indipendente dalla dittatura parolibera marinettiana, che aveva contraddistinto l'attività di "La-cerba" nell'anno a cavallo tra il 1913 e il 1914<sup>5</sup>.

Non sarebbe comunque il caso di insistere troppo a lungo su tali professioni di fede versoliberista (che, in effetti, sono talvolta improntate a un tono *naïf*), se nella maggior parte della critica palazzeschiana – anche nella più intelligente e informata – non circolasse da sempre l'idea che il poeta, in buona sostanza, non avrebbe mai fatto uso di versi liberi. Significativo è ad esempio il fatto che proprio Pier Vincenzo Mengaldo – il quale conosce la metrica di Palazzeschi meglio di chiunque altro – abbia di recente affermato: "spiace che versi simili siano ancora definiti come 'liberi'<sup>6</sup>; e abbia così estremizzato un punto di vista divulgatissimo (anche se non da tutti condiviso)<sup>7</sup>, secondo il quale Palazzeschi sarebbe stato una sorta di futurista casuale, singolarmente moderato e cauto, se non addirittura affatto estraneo allo spirito dell'avanguardia. Tanto più che secondo qualche lettore proprio sul versante metrico si percepirebbe meglio la sostanziale lontananza di Palazzeschi dai programmi marinettiani<sup>8</sup>. Osservazione, questa, che è esatta per quanto riguarda appunto la fase parolibera del futurismo (fase che decolla tra la fine del 1913 e i primi mesi del 1914)<sup>9</sup>, ma che appare imprecisa per ciò che concerne i primi anni del movimento, caratterizzati dallo slogan comodamente generico del verso libero. Come meglio vedremo nel capitolo seguente, la prassi del verso libero non è infatti mai stata, per Marinetti e compagni, una ricetta da perseguire con rigidezza formalistica, e anzi spesso ha coperto sostanziali collusioni con la versificazione tradizionale<sup>10</sup>.

5.1.2 Tanto andava affermato per cercare di spiegare, almeno in parte, il dato oggettivo nel quale ci si imbatte occupandosi del Palazzeschi futurista: e cioè il fatto che la silloge poetica con cui egli ha meglio voluto esemplificare la propria adesione all'avanguardia – il volume *L'Incendiario* uscito nel 1913 –<sup>11</sup> presenti le caratteristiche metriche in assoluto più *moderate* nell'ambito di tutta la produzione dell'autore. In termini volutamente rozzi, potremmo dire che i versi maggiormente futuristi di Palazzeschi sono anche i meno liberi, quelli che meglio rivelano in filigrana contatti sensibili con la tradizione. E questo atteggiamento, beninteso, non deve essere letto come una forma di rifiuto dell'esperienza futurista, una sorta di precoce allontanamento dal movimento: ma come uno dei molti sintomi che attestano un'adesione personalissima, proverbialmente libertaria, al movimento di Marinetti.

Il fenomeno metrico in questione è in effetti curioso, e non è stato adeguatamente valorizzato dalla critica, che ha preso in considerazione soprattutto il rapporto tra la prima stesura delle poesie palazzeschiane e quella definitiva<sup>12</sup>, trascurando per lo più le fasi intermedie, che sono peraltro molto numerose. È perciò il caso di guardar le cose più da vicino. Come è noto, il giovane Palazzeschi pubblica<sup>13</sup> quattro raccolte poetiche, *I cavalli bianchi*, *Lanterna*, *Poemi* e *L'Incendiario* (rispettivamente nel 1905, 1907, 1909 e 1910), da cui vengono tratte le poesie che andranno a comporre – insieme a qualche testo comparso su rivista fra il 1913 e il 1914 – le successive autoantologie: la prima è appunto *L'Incendiario* 1913 per le Edizioni futuriste di 'Poesia'; seguono la raccolta vallecchiana *Poesie 1904-1909*, nel 1925, la predina del 1930 (*Poesie*), quindi un'altra stampa per Vallecchi nel 1942, dal titolo *Poesie (1904-1914)*, e infine l'edizione *ne varietur*, con lo stesso titolo della precedente, contenuta nel volume delle *Opere giovanili* (pubblicata nel 1958 per Mondadori). Il problema è che *ognuna* di queste edizioni presenta varianti rispetto all'edizione che la precede, così che – come è ovvio – è ben poco agevole seguire il complesso *iter* correttorio. Tanto poco agevole, anzi, che persino gli specialisti di Palazzeschi denotano nei loro scritti alcune titubanze nel valutare la maggiore o minore importanza delle singole raccolte<sup>14</sup>.

In attesa di nuovi lavori specifici sull'argomento, appaiono indubitabili due dati metrici: in primo luogo, come si è accennato, *L'Incendiario* del 1913 presenta le lezioni più equilibrate e ritmicamente omogenee (sia rispetto alle sillogi precedenti, sia – e in modo più visibile – rispetto alle successive); in secondo luogo, la raccolta vallecchiana del 1925 è quella che instaura il maggior numero di varianti, tutte intese a introdurre una maggiore irrequietezza, una più accentuata alternanza di metri. Va aggiunto, poi, che la raccolta del 1925, radicalmente innovativa per quanto riguarda i singoli testi, non lo è quasi per nulla sul piano della struttura globale: e infatti le partizioni interne sono pressoché identiche a quelle del 1913 (la suddivisione che oggi conosciamo risale alla stampa Preda del 1930)<sup>15</sup>.

Per quanto riguarda il primo punto, bisogna tuttavia precisare che le varianti significative, nel 1913, coinvolgono quasi soltanto le prime due raccolte

te di Palazzeschi, mentre pochi sono i mutamenti delle poesie provenienti da *Poemi*, e di fatto immutati i componimenti dell'*Incendiario* 1910. È interessante il caso d'un testo di *Lanterna* quale *Il parco umido*, che fra il 1907 e il 1913 va incontro alle seguenti trasformazioni (oltre al leggero mutamento del titolo, che era *Parco umido*):

Il parco è serrato serrato serrato, serrato da un muro ch'è lungo le miglia le miglia le miglia, [...]	Il parco è serrato serrato serrato, serrato da un muro ch'è lungo le miglia [le miglia le miglia, [...]
soltanto si posson le mufte cadenti vedere, soltanto le dense fanghiglie grondanti. Altissimi i cedri ne passano il muro, i pini dal fusto robusto ne sporgon l'ombrello	10 Soltanto si posson le mufte cadenti, vedere, soltanto le dense fanghiglie grondanti. Altissimi cedri ne passano il muro, i pini dal fusto robusto ne sporgon l'ombrello, che mischian [...].
s'innalzan cipressi, rossastre magnolie, e salici, e salici tanti piangenti di pianti lontani, che mischian [...]. Di fuori ecco il parco serrato, serrato da un muro ch'è lungo le miglia e le miglia. Fra l'ombre, fra l'ombre potenti nel folto degli alberi grandi soltanto tre donne s'aggirano lento, bellissime donne: Regine Parenti. S'aggirano lento in silenzio ne l'ombre del parco serrato, pesante trascinano il manto di lutto, le Donne, coperte da un velo che appena il pallore del volto ne scopre.	15 Di fuori ecco il parco serrato serrato serrato, serrato da un muro ch'è lungo le miglia [le miglia le miglia. [degli alberi grandi, 20 soltanto tre donne s'aggirano lento, bellissime donne: regine parenti. S'aggirano lento, in silenzio, nell'ombre [del parco serrato, 25 pesante trascinano il manto di lutto, le donne, coperte d'un velo che appena il pallore del [volto ne scopre.
	30

Evidentemente, la stesura del 1907 presenta una maggior divaricazione della sintassi rispetto alla ritmica, se infatti in origine persino un sintagma verbale unitario poteva essere spezzato (cfr. "si posson [...] vedere": vv. 9-10 in *Lanterna*, v. 8 nell'*Incendiario*), e se una delle ripetizioni fondamentali della poesia (cfr. rispettivamente vv. 2-3, 21-22, e vv. 2, 17) era esposta, nella prima redazione, in due forme metricamente diverse – novenario + novenario, ovvero senario + dodecasillabo –, che faranno spazio nel 1913 all'unica prolissa linea di diciotto sillabe contenente l'intera frase.

In modo più sintetico, se rivolgiamo uno sguardo d'assieme ai 16 componimenti dei *Cavalli bianchi* che entrano a far parte dell'*Incendiario*, osserviamo che, su un totale di una decina di varianti metriche rilevanti, sono 7 quelle che comportano una ricomposizione versale<sup>16</sup>. Tanto più che l'insieme della storia editoriale delle poesie tratte dai *Cavalli bianchi*, da *Lanterna* e da *Poemi* mostra come la variantistica di maggior peso è proprio solo quella versale; è infatti globalmente vero – come ha affermato François Livi – che "Le prime tre raccolte [...] sono oggetto di modifiche quasi insignificanti rispetto alle va-

rianti delle liriche de *L'incendiario* [1910, ovviamente]"<sup>17</sup>.

Insomma, lungi dall'esibire una maggior irrequietezza 'avanguardistica' (almeno nel senso più vulgato del termine), la raccolta del 1913 sembra valorizzare i dati di immobilità attonita e di monotonia salmodiante che caratterizzavano fin dalle origini le poesie del primo Palazzeschi<sup>18</sup>. È vero bensì (come ha affermato Mengaldo) che la modulazione per 'anfibrachi' costantemente ripetuti – tipica di questi componimenti – rende in qualche modo indifferente il taglio versale<sup>19</sup>; ma è non meno indubbio che la piatta pronuncia dei versi in questione è esaltata dalla segmentazione in linee lunghe e lunghissime costantemente ripetute.

Ma l'impostazione del 1913 verrà contestata dalle *Poesie* 1925. Vediamo ad esempio come evolve *L'orto dei veleni*, di cui forniamo la stesura 1913 e quella 1925:

È cinto da un muro ch'è alto tre spanne. La via lo circonda. Di fuori si vedon le frutta mature. Son alberi grandi che piegano i rami dal peso possente dei pomi. I pomi maturi rilucono al giorno. Nel mezzo dell'orto v'è un mucchio di sassi, di pietre ruinate. V'è sotto sepolta la vecchia padrona dell'orto. Aveva cent'anni la vecchia, viveva nell'orto, viveva di frutti, soltanto di frutti. La gente al narrarlo fa il segno di croce. Nessuno à mai colto quei frutti, nessuno à varcato quel muro. Soltanto la sera vi ridon civette a migliaia. E cadono e cadono i frutti maturi, s'ammassano ai piedi dei tronchi robusti, 20 s'ammassan s'ammassan mandando profumi soavi.	È cinto da un muro ch'è alto tre spanne, la via lo circonda. Di fuori si vedon le frutta mature. Son alberi grandi che piegano i rami dal peso possente dei pomi. I pomi maturi rilucono al giorno. Al centro dell'orto v'è un mucchio di sassi, 10 di pietre ruinate. V'è sotto, sepolta, la vecchia padrona dell'orto. Aveva cent'anni la vecchia, viveva nell'orto, viveva di frutti viveva di frutti La gente al narrarlo fa il segno di croce. Nessuno ha mai colto quei frutti, nessuno ha varcato quel muro. Soltanto la sera vi ridon civette a migliaia. E cadono e cadono i frutti maturi, s'ammassano ai piedi dei tronchi robusti, s'ammassan s'ammassan mandando profumi soavi.
5	5
10	10
15	15
20	20

Non solo compaiono evidenti frammentazioni versali (che ad esempio sbriciolano il v. 5 del 1913, un novenario, in una serie di tre trisillabi); ma è possibile anche il procedimento inverso, l'allineamento cioè di misure prima separate, che coinvolge i vv. 9-10 e 17-8 dell'*Incendiario* (rispettivamente vv. 12 e 19 nel 1925): cosicché ne nascono, in entrambi i casi, misure lunghe di 15 sillabe precedentemente estranee all'escursione sillabica prevista nel componimento (come pure era esclusa la presenza di trisillabi). Non casualmente, del resto, nella compagine metrica delle *Poesie* 1925, possono essere comprese linee di 21 sillabe, che non sono attestate né nelle prime stesure delle poesie, né nell'edizione definitiva<sup>20</sup>. Palazzeschi, dunque, con questa sottolinea-

tura di opposti tratti metrici, ha cercato di evocare una maggiore varietà, una più accentuata arbitrarietà nella pronuncia ritmica del componimento. In altri termini, ha voluto produrre un verso più 'libero'.

Né il discorso cambia di molto se dalle poesie di ritmo ternario passiamo a quelle di altra natura (tra poco si avrà modo di specificare in positivo di quale 'natura' effettivamente si tratta). Anche qui osserviamo, successivamente al 1913, la tendenza a una maggior frantumazione, a una più sensibile irrequietezza mensurale; la differenza rispetto ai componimenti sin qui analizzati – ripeto – è che prima di questa data non ci sono quasi mai varianti metriche di un qualche peso. E il motivo è anche costituito dal fatto che la maggioranza di queste poesie 'non dattiliche' proviene da *Poemi* e dall'*Incendiario* 1910, cioè da raccolte assai vicine nel tempo alla silloge del 1913.

Esemplare il caso di *Ore sole*, di cui qui di seguito si fornisce la stesura 1913, metricamente identica a quella del 1909 contenuta in *Poemi*, e la si pone a confronto con la stesura del 1925 (a sua volta di fatto coincidente con la versione definitiva del 1958):

<p>Dal tetto cadon giù, un dopo l'altra l'ore, le lascia giù cadere l'orologio a martello, in colpi secchi, uguali, tutte sul mio cervello. E ognuno di quei colpi m'è come una puntura, come se mi strappassero un capello. Ore sole come solo pane per oggi e per dimane e per tutti i giorni di tutte le settimane.</p>	<p>5</p> <p>10</p>	<p>Dal tetto cadon giù un dopo l'altra l'ore, le lascia giù cadere l'orologio a martello in colpi secchi uguali tutte sul mio cervello. E ognuno di quei colpi m'è come una puntura, come se mi strappassero un capello.  Ore sole come solo pane per oggi e per dimane e per tutti i giorni di tutte le settimane.</p>	<p>5</p> <p>10</p>
--	--------------------	---	--------------------

Non tanto la quantità, bensì la qualità degli interventi deve farci riflettere: se ad esempio pensiamo che le prime due frantumazioni hanno la funzione di stravolgere una regolarissima serie di settenari (vv. 1-8 nella prima versione), peraltro seguiti (v. 9) da un altrettanto regolare endecasillabo. Non molto diversamente, se i vv. 12 e 13 dell'*Incendiario* erano rispettivamente un senario e un ottonario (varianti cioè del settenario), nel 1925 e nell'edizione definitiva ci troviamo di fronte a una linea lunga in tensione con i ritmi del contesto. Un incremento di arbitrarietà, si è più volte detto: e da una preziosissima testimonianza di Giuseppe De Robertis sappiamo che il poeta stesso, nel leggere "e per tutti i giorni di tutte le settimane", accentuava enfaticamente la dissonanza palese della misura, per ottenere un maggior effetto di straniamento, per produrre un gesto verbale in ultima analisi comico.<sup>21</sup>

E il sospetto è che alcune delle varianti abbiano la funzione di adattarsi, al-

meno in parte, all'intonazione che il poeta vorrebbe per la sue poesie, all'oralità in esse inscritta, in qualche modo programmata e sottintesa, ma inibita a manifestarsi pubblicamente dopo la breve stagione delle serate futuriste. Certo che, nel caso d'una lirica come *L'orologio* (una delle più amate da Marinetti, che la leggeva o la faceva leggere spessissimo)<sup>22</sup>, ci troviamo di fronte a un numero di correzioni piuttosto alto, che per di più spesso sembrano assecondare talune pause discorsive proprie di un'eventuale esecuzione enfatica. Basti confrontare come evolvono i vv. 77-82 attraverso quattro tappe fondamentali: *L'Incendiario* 1913 (di fatto coincidente con quello del 1910), la *Vallecchi* 1925, la *Preda* 1930 e la *Mondadori* 1958. Si assiste all'emersione di una maggiore teatralità (consistente in un discorso più concitato e franto e insieme più analitico), che poi parzialmente rientra nell'ultima stampa:

<p>Uomini, che da voi non sapete nascere, da voi non sapete neppure morire, e vi tenete caro sul petto, sul cuore, quell'ordigno che sa la vostra ora, e non ve la dirà, e tutti i giorni ve la batte sul seno, e non ve n'accorgete.</p>	<p>Uomini, che da voi non sapeste nascere, da voi non saprete neppure morire, ma vi tenete caro sul seno, vicino al cuore, un ordigno che sa la vostra ora, e non ve la dirà, tutti i giorni ve la batte sul petto e non ve n'accorgete.</p>
<p>Uomini, che da voi non sapeste nascere, da voi non saprete neppure morire; ma vi tenete caro nel seno, vicino al cuore, un ordigno che sa la vostra ora, e non ve la dirà, tutti i giorni ve la batte sul petto e non ve n'accorgete.</p>	<p>Uomini che da voi non sapeste nascere, da voi non saprete neppure morire; ma vi tenete caro un ordigno che sa la vostra ora e non ve la dirà; tutti i giorni ve la batte nel seno col battito del cuore, e non ve n'accorgete.</p>

È in realtà piuttosto curiosa e suggestiva l'immagine di un Palazzeschi che – ormai privo di un pubblico disposto ad accogliere l'esecuzione orale delle sue poesie – si riduce infine a introiettare sul versante metrico quanto in origine veniva affidato alla recitazione. L'ipotesi sembra essere confermata anche da un componimento come *Lo specchio*, in cui Palazzeschi provvede a isolare proprio le parti più 'fatiche' del dettato; ne consegue, come al solito, la frantumazione della relativa omometria inizialmente proposta (confronto le edizioni 1913 e 1925):

<p>Quell'enorme mantello rosso mi abbaglia gli occhi, ò paura, t'odio specchio vile, cosa mi fai vedere? Un uomo che mi fa</p>	<p>65</p>	<p>Ma l'enorme mantello rosso m'abbaglia gli occhi, ho paura, t'odio, specchio vile,</p>
--	-----------	--



paura, un uomo  
tutto rosso, che orrore!  
Via quell'uomo, via quell'uomo  
specchiaccio maledetto!

70

cosa mi fai vedere?  
Un uomo che mi fa paura,  
un uomo tutto rosso,  
no,  
che orrore!  
Via quell'uomo, via quell'uomo,  
specchiaccio dell'inferno maledetto!

Dove si deve notare che a una trama composta di settenari (vv. 65, 66, 68, 69, 71, 73), con inserzioni di un decasillabo (v. 67), un quinario (v. 70) e un ottonario (v. 72), succede un dettato assai più variegato in cui hanno spazio anche bisillabi e trisillabi (e comunque colpisce il verso più lungo finale, che è un bell'endecasillabo).

5.1.3 Sarà lecito concludere, in definitiva, che la tipica fisionomia metrica palazzeschiana, descritta da Mengaldo come "una diffusa polimetria, una macedonia di versi tradizionali (endecasillabo, settenario, ottonario, ecc.) e di misure più abnormi"<sup>23</sup>, è il frutto più di un *iter* variantistico che non di scelte primarie. Il concetto è ulteriormente verificabile attraverso l'analisi di alcuni componimenti dell'*Incendiario* 1913<sup>24</sup>, chiaramente estranei al *pattern* ternario degli anfibrachi. Il migliaio di versi presi in considerazione contiene le seguenti misure:

Bisillabi:	3	Decasillabi:	63
Trisillabi:	30	Endecasillabi:	52
Quadrisillabi:	55	Dodecasillabi:	27
Quinari:	96	Tredecasillabi:	13
Senari:	95	Quattordici sill.:	8
Settenari:	292	(3 doppi settenari)	
Ottonari:	152	Più di 14 sill.:	2
Novenari:	89	Non sillabici: <sup>25</sup>	45
		Totale:	1022

La centralità della coppia sette-ottonario (che copre il 43% delle misure totali) appare subito evidentissima, e in parte meraviglia se si pensa che il *corpus* prescelto (come meglio vedremo in seguito) è ben poco omogeneo. Anzi, stando a questi dati, si potrebbe parlare di una polimetria prudente, di specie 'dannunziana', incentrata sulle unità comprese tra il quinario e il decasillabo, che infatti sono circa l'80% delle misure in gioco.

Tuttavia, se di influsso dannunziano si volesse parlare, si dovrebbe subito specificare che dominante è il modello della prima *Laus Vitae*, cioè delle unità scritte nel 1899, in cui prevale una modulazione di natura approssimativamente giambico-trocaica (settenari e novenari per lo più giambici ovvero trocaici, insieme a ottonari trocaici o di 2a e 4a). Basti vedere poesie come *La lanterna* (composta di 24 versi), in cui tutti gli 8 ottonari documentati<sup>26</sup> sono di

tipo trocaico; oppure come *Lo specchio*, una composizione relativamente lunga (96 versi), in cui fra i 16 ottonari 7 sono i trocaici e 3 le misure di 2a e 4a, mentre dei 17 novenari sono addirittura 11 quelli con ictus di 4a, di fatto coincidenti con misure giambiche<sup>27</sup>; o anche come il pur variegato e irrequieto *Il Frate Rosso*, che presenta una maggioranza (11 su 19) di ottonari chiaramente trocaici, nonché un certo numero (7 su 18) di novenari giambici<sup>28</sup>, ed è inoltre caratterizzato da misure come i settenari (in totale 41) e i quinari (13), del tutto estranee alle modulazioni dattiliche.

In effetti, è proprio il settenario la vera chiave di volta di questa versificazione; al punto che in qualche caso (abbiamo del resto già visto l'esempio di *Ore sole*) Palazzeschi allinea serie quasi ininterrotte di misure di 6 posizioni. E ciò anche in poesie assai discorsive e andanti, come, tipicamente, *L'orologio*:

Sul momento mi parve d'esserne liberato, che non battesse più, che si fosse fermato.	40
Ma il dì seguente giunse quell'ora, io lo guardai, e da quella immobilità feroce compresi che quella doveva essere l'ora inesorabilmente!	45
Tutti i giorni io doveva a quell'ora morire? Quell'ora del tramonto, o dell'ave maria, o prima della notte, o ultima del giorno, [...]	50

Dove, se i vv. 41-3 sono quinari, il v. 44 un endecasillabo e il 45 un senario, i restanti sono dei perfetti settenari; e addirittura uno di essi (il v. 46) nasce da un senario dell'*Incendiario* 1910 ("doveva esser l'ora"), poi corretto nella forma attuale, con *esser* che diventa *essere* (una correzione che d'altra parte è piuttosto isolata, come spesso succede nelle poesie 'non dattiliche': e perciò è tanto più sintomatica).

Un ruolo quasi ometrico può essere svolto dall'ottonario trocaico, ad esempio in una poesia notissima come *Il convento delle Nazarene*; di essa perciò non sarà il caso di citare il testo, bensì lo schema metrico globale:

a<sub>8</sub>a<sub>8</sub>b<sub>8</sub>b<sub>8</sub>; c<sub>7</sub>d''<sub>6</sub>d''<sub>7</sub>c<sub>7</sub>; e<sub>8</sub>e<sub>8</sub>f<sub>8</sub>f<sub>8</sub>; g<sub>8</sub>h<sub>8</sub>g<sub>8</sub>h<sub>8</sub>g<sub>8</sub>; a<sub>8</sub>g<sub>8</sub>a<sub>12</sub>l<sub>7</sub>;

h<sub>8</sub>m<sub>9</sub>h<sub>4</sub>n<sub>9</sub>; o<sub>10</sub>p<sub>9</sub>q<sub>8</sub>o<sub>13</sub>; r<sub>10</sub>s<sub>11</sub>r<sub>10</sub>s<sub>8</sub>.

È evidente che l'impulso ritmico propagantesi dai trochei di "Nazarene settecento / tutte chiuse in un convento" subisce frequenti variazioni e riprese, e si

attua in strofe solo approssimativamente regolari.

Su un diverso versante si situa invece un componimento quale *I fiori* (risalente a un periodo di poco anteriore alla pubblicazione dell'*Incendiario* 1913, dato che compare per la prima volta su "Lacerba" il 1° aprile di quell'anno): i fondamentali capisaldi della metrica palazzeschiana vi sono infatti sì rispettati, con una presenza consistente di settenari (59 su 172 versi) e discreta di ottonari e novenari (19 e 15 rispettivamente); ma ormai si assiste ad un'abbondante attestazione di misure brevissime e lunghe, precedentemente non documentata in tali proporzioni<sup>29</sup>. Ed è da credere che proprio il modello d'una poesia siffatta agirà nel periodo successivo, influenzando la metrica delle poesie composte fra il 1913 e il 1914, e soprattutto determinando le scelte corrette documentate a partire dall'edizione Vallecchi del 1925.

5.1.4 Se tutto ciò è vero, se cioè il sette-ottonario (con l'appoggio del novenario) contraddistingue le poesie 'non dattiliche' di Palazzeschi, dovremo considerare dimostrata la discendenza dannunziana di questo tipo di metrica? Oltre che dalla scarsissima propensione per i ritmi ternari, assenti dal corpus considerato, l'ipotesi viene esclusa da alcuni rilievi relativi alla rima. È ben noto che nel D'Annunzio *verslibriste* la rima armonizza in modo prolungato i componimenti, li attraversa e li struttura secondo proprie e autonome leggi, che sono talvolta in conflitto con l'andamento discorsivo. Al contrario, nelle poesie di Palazzeschi che d'ora in poi potremo chiamare 'giambiche' essa è più primitiva, irriflessa, ecolalica, sembra quasi destituire di senso le parole<sup>30</sup>; e – ciò che a noi soprattutto interessa – le terminazioni foniche sono subordinate alle logiche del discorso, di cui costituiscono un arricchimento non particolarmente ricercato e in qualche modo ridondante.

Non è necessario esemplificare abbondantemente. Possono all'apparenza sembrare poco 'palazzeschi' gli echi protratti che individuiamo in un componimento come *Ore sole*; qui la parola tema *ore* si rifrange in una serie di paronomasie, più ancora che di rime, rafforzate anche dall'*aequivocatio*. E dunque (pur trascurando di annotare le rime interne): *l'ore: sole: sole: l'ore: sole: sole: sole* (vv. 2, 17, 19, 28, 29, 33, 36)<sup>31</sup>; cui si affiancano le assonanze *Signor: notte* (vv. 31 e 32), mentre da *l'ore* si dipartono la rima e le consonanze *cadere: nere, puntura: coro* (vv. 3, 20, 8, 24). Parallelamente a questo primo sistema se ne sviluppa un secondo, quello che muovendo da *pane* si prolunga in *dimane: settimane: campane: lontane: campane: lontane: pane: dimane: settimane* (vv. 10, 11, 13, 15, 16, 21, 22, 37, 38, 40); e si dirama inoltre, da un lato, in *Mattutine]: vespertine: vicine]: vicine]* (vv. 14, 14, 16, 22), e dall'altro in *Nazarene: pene* (vv. 26-7). Ma, appunto, il tutto finisce per rivelarsi un'impresa ecolalica, la ripetizione disordinata e proverbialmente casuale, in qualche modo prevedibile, di sonorità in sé piuttosto povere, subordinate all'iterazione di alcuni lessemi privilegiati. Ed è analoga, come è noto, la fisionomia della rima prevalente nella *Passeggiata*, tramata di terminazioni da filastrocca: anche qui la funzione del procedimento è disvelare l'identico dentro la diversità, as-

secondando la gaia *necessità* del desiderio, che ricerca e trova il simile entro un mondo ormai frantumatosi in oggetti irrelati<sup>32</sup>. La rima recupera insomma la sua radice (ontogenetica) di eco infantile, di purissimo gioco che mette in relazione le parole sotto la spinta del principio di piacere.

Ma forse, come s'è detto, il vero carattere distintivo della rima in Palazzeschi (quanto meno nelle poesie giambiche, che qui maggiormente c'interessano) è il suo adeguamento subalterno alle trame del discorso. Si potrebbe parlare di una funzione *demarcativa* svolta dalle identità di suono nei confronti della sintassi, dal momento che le modulazioni discorsive vengono segnalate – con effetto di ridondanza – dalla presenza della rima.

Prendiamo a esempio la lassa iniziale dell'*Orologio*, che è segmentata in quattro periodi, rispettivamente di 5, 5, 2 e 4 versi: nel primo periodo troviamo le rime *stanza: usanza* (vv. 1 e 4), *appeso: peso* (vv. 2 e 5), mentre il v.3 è irrelato; nel secondo periodo i cinque versi contengono la rima *precisare: andare* (vv. 8 e 10), in clausola; nel terzo non ci sono identità di suono; nel quarto periodo, poi, è presente *ghigno: maligno* (vv. 13 e 15) e la rima identica *fine: fine* (vv. 14 e 16) che chiude lo sviluppo sintattico. Insomma, in tutti i casi in cui compaiono rime, l'ultimo verso di ogni periodo è segnalato da una ripetizione di suoni; e non è forse casuale che l'eccezione sia un periodo assai breve, il terzo, semanticamente connesso al quarto ("Da tanto e tanto tempo / l'orologio non va più. / Io lo guardavo [...]").

Ma si danno componimenti anche più puntuali nella loro strutturazione rimica. E ad esempio, se non mi sono sbagliato, in una poesia come *Lo specchio* si deve arrivare al v. 58 (e al ventiduesimo periodo) per trovare il verso conclusivo d'una modulazione discorsiva che non sia in rima con altro (la voce irrelata, per la cronaca, è *ricciuti* – che certo non dà luogo a una rima difficile). Interessante osservare le modalità di questa valorizzazione rimica, la diversa disposizione dei richiami fonici da un giro sintattico all'altro. Nel periodo iniziale rimano il primo e il quarto (ultimo) verso (*stanza: abbastanza*); mentre il secondo periodo, composto di un sola linea, si unisce fonicamente al secondo verso della poesia, mediante una rima identica (*specchio: specchio*), e inoltre contiene la terminazione su cui (vv. 8 e 15 rispettivamente) si concludono il terzo e il quinto periodo (*vecchio* in entrambi i casi); mentre nel quarto periodo, anche questo di una sola unità (v. 9, terminante con *vedi*), la rima va in due direzioni, vale a dire verso il *credi* del v. 6, e verso un identico *credi* del v. 10 (in questo caso dentro al verso). Sono dunque possibili sia rime interne ai periodi sia rime che collegano a distanza periodi differenti; e sono inoltre frequenti le terminazioni identiche nonché quelle fonicamente povere. Non è ovviamente esclusa nemmeno la quasi rima: vedi, ancora nello *Specchio*, la serie (sempre alla fine di tre periodi diversi): *male: quale: avvicinare* (vv. 19, 22, 32); e in quanto a rime primitive, cfr. la trafila *io: mio: io* (vv. 23, 25, 30).

Anche nella poesia più sensibilmente prosastica fra quelle che appartengono al corpus 'giambico' qui analizzato, vale a dire *I fiori*, la tecnica in esame

è ampiamente attestata; se è vero che nei primi 70 versi, corrispondenti a una quindicina circa di periodi, un solo movimento sintattico (cfr. vv. 56-64) non è chiuso da una rima. Sintomatico è poi il fatto che alcune rime demarcative siano delle plateali, ancorché banali, tronche: *perché: sa: purità* (vv. 10, 20, 22; e vedine i richiami ai vv. 9, 17, 18, 19, 21, 32, 34, ecc.). Del resto, è ben noto il frequente impiego delle rime 'ritmiche' tronche in Palazzeschi, da lui adibite a effetti parodici e comici, ma anche piegate a riprodurre senza ironia un discorso di crepuscolari piccole cose (penso, per quest'ultimo caso, alla famigerata – almeno per il suo abuso scolastico – *Rio Bo*).

Ora, l'impressione di chi scrive è che buona parte dei tratti metrici fin qui messi in rilievo (ossia la polimetria a base sette-ottonaria priva di propensioni dattiliche, la rima per lo più elementare e dotata di un valore demarcativo, non di rado tronca) siano di provenienza *melodrammatica*, e nella fattispecie rivelino una spiccata dipendenza dalla librettistica dell'opera pucciniana. Per la precisione – come del resto è ovvio – si pensa ai libretti di Giacosa-Illica, dove la versificazione ha una fisionomia irregolare e varia, autenticamente eterometrica (Daniela Goldin ha parlato al proposito di "anisoritmia")<sup>33</sup>, ed è tuttavia anche costantemente incentrata su misure di base quali il settenario e l'ottonario (con frequenti rinforzi di endecasillabi), sottoposte a locali ma sistematiche variazioni.

Prendiamo come esempio la conclusione del terzo quadro della *Bobème*, a partire dal momento in cui Rodolfo – ci dicono le didascalie – "stringe amorosamente Mimì fra le sue braccia e l'accarezza". Vi troviamo, da una parte, il dialogo lirico tra i due personaggi principali, che è condotto secondo le linee di una polimetria a base settenaria, comprendente pure quinari ("Ascolta ascolta"), senari ("Pungenti amarezze"), ottonari trocaici ("d'or e il libro di preghiere"), novenari giambici ("Addio, rabbuffi e gelosie"), nonché endecasillabi ("Se... vuoi... serbarla a ricordo d'amor!..."); mentre dall'altra parte abbiamo il dialogo Marcello-Musetta, tenuto per quasi tutto il tempo sui trochei dell'ottonario ("Che facevi, che dicevi / presso al fuoco a quel signore? [...] Quel signore mi diceva: / Ama il ballo signorina?"), ma disponibile anche alla variazione introdotta dai quinari ("Signor: addio"), dai dodecasillabi ("or son ricco divenuto. Vi saluto", un'evidente espansione dell'ottonario), per rifluire infine sui settenari, che consentono il conclusivo incontro dei due dialoghi, nell'antitesi tuttavia degli opposti sentimenti (Musetta e Marcello: "Vipera! Rospo! Strega!"; Mimì a Rodolfo: "Sempre tua per la vita..."). E non è il caso di illustrare dettagliatamente come, nel contesto del melodramma pucciniano (dove la distinzione tra aria e recitativo è di fatto abolita), la rima non svolga una complessa funzione architettonica, ma sia per lo più un'eco locale che struttura quasi soltanto gruppi di versi assai ravvicinati; così come è superfluo argomentare il fatto, a tutti noto, che la rima tronca è fondamentale nei libretti d'opera<sup>34</sup>.

Tanto più che una poesia come *Chi sono?* sembra suggerire proprio una derivazione dalla *Bobème* pucciniana. Tutti sanno che, nel suo primo dialogo

con Mimì, Rodolfo le si rivolge con le parole: "Chi son? Sono un poeta. / Che cosa faccio? scrivo. / E come vivo? Vivo"; cui Palazzeschi opporrà il contro-canto: "Chi sono? / Son forse un poeta? / No certo. / Non scrive che una parola, ben strana, / la penna dell'anima mia: / follia" ecc. Dove è chiaro che alla tautologia involontariamente comica di Giacosa e Illica (per i quali è accettabile dire seriamente in musica che il poeta è una persona che scrive) si sostituisce il cortocircuito semantico del *non-poeta* che tuttavia "scrive", mette alla luce le passioni della sua vita, senza però accettare la fisionomia tradizionale che il ruolo d'artefice impone ("Io metto una lente / dinanzi al mio cuore / per farlo vedere alla gente").

L'essenza 'musicale' della poesia palazzeschiana è del resto stata spessissimo invocata dalla critica, fin da quando Achille Macchia recensì nel 1906 i *Cavalli bianchi* parlando di "versi più da musicisti che da poeti"<sup>35</sup>; ma si è trattato di riferimenti generali e generici, che per di più hanno guardato alla rima o alla canzone da *café chantant* (del quale il giovane Palazzeschi fu assiduo frequentatore)<sup>36</sup>. Metricamente parlando, infatti, il riferimento alla canzonetta d'inizio secolo è fuorviante, se non altro perché né in essa, né nella produzione musicale 'di consumo' successiva, è documentabile alcuna infrazione all'isosillabismo, ormai invece vacillante in molti libretti dell'opera 'colta', in ispecie appunto sul versante pucciniano.

Fin qui, a proposito dei debiti palazzeschiani con il melodramma, si è discusso solo dei testi giambici. Ma a questo riguardo è assai pertinente pure il richiamo, fatto da Mengaldo<sup>37</sup>, alla metrica di Arrigo Boito librettista: nelle sue opere letterarie per musica, sia l'uso del novenario sia – e soprattutto – quello del trisillabo possono aver costituito un antecedente significativo della metrica ternaria adottata dal primo Palazzeschi. Ancor più significativo è che nella produzione boitiana più nota (tipicamente nell'*Otello*) sia documentato un verso analogamente ternario come il dodecasillabo, che può ad esempio andare incontro a frantumazioni del seguente tipo (ometto per chiarezza i nomi di personaggi e le didascalie):

Furfante!	Briaco ribaldo!	Marrano!
Nessun più ti salva!	Frenate la mano.	
Signor, ve ne prego.	Ti spacco il cerèbro	
Se qui t'interponi.	Parole d'un ebro...	
D'un ebro?!	(Va al porto, con quanta più possa	
Ti resta, gridando: sommosa! sommosa!	Va! spargi il tumulto, l'orror. Le campane	
Risuonino a stormo.) [...]	( <i>Otello</i> , I, 1)	

Non è il caso di analizzare il passo, che si commenta da sé: in contesti siffatti, la misura dodecasillabica si suddivide nei sottomultipli del trisillabo, del senario e del novenario, senza che venga perduto il ritmo anfibrico<sup>38</sup>.

Ovviamente è assai difficile argomentare la dipendenza di Palazzeschi dalle modulazioni di Boito; ma certo, se ci rivolgiamo ai dati quantitativi relativi alla metrica 'dattilica' dell'*Incendiario* 1913, ci accorgiamo che l'attestazione del dodecasillabo è veramente notevole, di poco inferiore a quella del novenario. Prendiamo per il momento in considerazione solo le poesie provenienti dai *Cavalli bianchi* e da *Lanterna*<sup>39</sup>:

Trisillabi:	10
Senari:	145
Novenari:	251
Dodecasillabi:	214
Quindici sillabe:	67
Diciotto sillabe:	13
Altri: <sup>40</sup>	3
<i>Totale:</i>	703

I novenari sono dunque il 35,70% delle misure dattiliche e i dodecasillabi il 30,44%; ma certo, data la loro maggior lunghezza, il peso specifico – per così dire – dei secondi è in un certo senso superiore. E comunque tale rilievo numerico consente in qualche modo di precisare la pur esatta affermazione di Mengaldo il quale, riferendosi all'edizione mondadoriana del 1958, ha scritto che "le maggiori occorrenze spettano a senario, novenario e dodecasillabo, con prevalenza in assoluto del novenario"<sup>41</sup>. Evidentemente, l'anfibrico palazzeschiano nella sua evoluzione successiva al 1913 si allontana sempre più dalle misure lunghe, e nella fattispecie dal dodecasillabo; il fenomeno può essere verificato analizzando ad esempio la fisionomia sillabica delle unità provenienti dai *Poemi*, da una raccolta cioè successiva ai *Cavalli bianchi* e a *Lanterna* (si tenga comunque presente che la notevolissima attestazione dei trisillabi dipende quasi solo dalla *Fontana malata*, che ne contiene ben 76)<sup>42</sup>:

Trisillabi:	85
Senari:	72
Novenari:	98
Dodecasillabi:	43
Altri: <sup>43</sup>	20
<i>Totale:</i>	318

Dati che risultano ancor più significativi se guardiamo alla sensibile attestazione di misure sillabicamente incerte e – soprattutto – alla crescita sensi-

bile della figure metriche anomale<sup>44</sup>.

Giambi di origine 'pucciniana' e dattili (o anfibrachi) boitiani, dunque. Ovviamente sono solo ipotesi di lavoro che richiederebbero ulteriori verifiche, impossibili in questa sede. Ma probabilmente, se tutto ciò fosse vero, se davvero il primo Palazzeschi avesse attinto la sua metrica al patrimonio della librettistica, ne verrebbe confermata la fisionomia tutto sommato duplice dell'autore nella prima fase della sua attività, che una parte della critica ha giustamente messo in rilievo<sup>45</sup>. Malinconico e sfrontato, impassibile e aggressivo, tradizionale e avanguardista, pacifista in una rivista guerrafondaia come "Lacerba", bonario e simpatetico osservatore della piccola borghesia e teorico del controdolore: egli concentra sulla propria figura, nella propria opera, una serie di aporie che sembrano quasi occultate dalla cordialità elocutiva interna a buona parte della produzione da lui firmata. E così, anche in metrica, c'è un Palazzeschi salmodiante e monotono il quale senza sforzo convive con un Palazzeschi che sbriciola ogni convenzione, c'è un poeta che sa radicarsi nei cascami del bel canto e dell'opera per trarne suoni spesso cacofonici, che usa i settenari per ritmare le sue onomatopoeie, e che immobilizza in versi rigorosamente dattilici le più radicali pulsioni distruttive. C'è insomma, come si diceva fin dall'inizio, un poeta che quasi tutti giudicano moderato, ma che non ha mai smesso di credere in una sua personalissima idea della libertà metrica e dell'avanguardia, materiata meno di polemiche e di proclami che non – utopisticamente – di impulsi carnevaleschi e ludici.

## 5.2 Discorso e metro nel primo Ungaretti

### 5.2.1 L'analisi ravvicinata del verso libero breve nel primo Novecento italiano finisce, inevitabilmente, per farci osservare in una diversa prospettiva anche la produzione del giovane Ungaretti. Ad esempio ci fa considerare con minor convinzione, se non proprio con sospetto, definizioni critiche come quella di Contini, secondo il quale "Ungaretti è stato con *L'allegria*, da alcuni lettori ancora considerata il suo vertice, e comunque il caso-limite delle sue operazioni prosodiche, il primo poeta vero (prescindendosi dunque dai tentativi futuristi) che abbia introdotto nel verso italiano autentiche innovazioni formali"<sup>46</sup>. Altro infatti è pensare a Ungaretti come il culmine indiscusso di una sperimentazione metrica che ha avuto predecessori (quali la maggior parte dei futuristi) tanto coloriti quanto innocui, anzi addirittura talvolta caricaturali, altro è vederlo profilarsi, buon ultimo, sullo sfondo di quasi un trentennio di ricerche versoliberiste che non possono essere archiviate come fallimentari – a meno di considerare poeti 'non veri' tutti quelli che si sono fin qui analizzati. E l'impressione, come spesso accade per gli scritti di Contini, è che la critica si sia poi inercialmente allineata alle sue posizioni senza mai metterle in dubbio, e addirittura – quel che è peggio – senza nemmeno provare a verificarle nella pratica della ricerca. Del resto, se Ungaretti è con ogni probabi-

lità il poeta italiano del Novecento sulla cui metrica maggiormente si è scritto, è anche vero che la qualità degli interventi è mediamente bassa, e per lo più si limita a coniugare pochi sintagmi critici; che poi sono appunto quelli escogitati una sessantina (e più) di anni fa dagli emeriti Debenedetti, De Robertis, Contini, Solmi, ecc.<sup>47</sup>

Inoltre, è pure il caso di riconsiderare in un luce differente una seconda opinione vulgatissima, cioè che "A partire già dagli anni venti la poesia ungarettiana è stata accompagnata dalla solidarietà e dalla acribia della migliore critica"<sup>48</sup>. È infatti probabile che se un giorno verrà scritta una disincantata (e ben informata) storia della critica ungarettiana<sup>49</sup>, questa dovrà fare i conti con una prima fase (compresa approssimativamente tra il 1917 e il 1924) in cui l'eccellenza dell'autore è ancora in discussione, anche presso qualche studioso poi fedelissimo (caso clamoroso quello di De Robertis); mentre solo dopo la pubblicazione del *Porto Sepolto*, nel 1923, la fortuna di Ungaretti verrà sempre più consolidandosi fin quasi all'unanimità dei giudizi.

E, sicuramente, queste incomprensioni iniziali sono in buona parte determinate proprio dalle opzioni metriche. All'uscita del primo *Porto Sepolto*, e poi di *Allegria di naufragi*, non sono pochi i recensori che esprimono perplessità di fronte al versicolo di Ungaretti. Significativo il giudizio di Francesco Meriano, direttore della "Brigata", rivista peraltro tutt'altro che conservatrice, che anzi ospita il meglio dell'arte d'avanguardia, letteraria e non, contemporanea: ebbene, egli vede nella poesia del *Porto Sepolto* una vera e propria "svalutazione della tecnica, della cultura e, infine, della forma" che "ha portato facilismo ed ignoranza; tutti possono essere poeti a questa maniera", dal momento che la poesia ungarettiana si compone di "stupide parole, messe insieme senza nessuna regola né grammaticale, né logica, né metrica, né lirica"<sup>50</sup>. E un analogo parere troveremo un paio d'anni dopo in un critico-poeta legato al futurismo, Nicola Moscardelli, che addirittura scrive (a proposito anche di taluni *calligrammes* contenuti in *Allegria di naufragi* del 1919):

[...] una parte del libro, è scritta come se il piombo legato della pagina composta si fosse slegato e tuttavia il proto l'avesse stampato senza riordinarlo [...]. Questo libro dell'Ungaretti è una raccolta di starnuti fatta da un infreddato: è uno scherzo, che dieci anni fa ci avrebbe fatto ridere [...]<sup>51</sup>

Ma quanto maggiormente stupisce è che perfino l'ungarettiano in futuro più irriducibile, Giuseppe De Robertis, sia poco convinto della prima *Allegria*, cui rimprovera di essere "una poesia [...] fondata sulla distruzione"<sup>52</sup>; e tutto il suo giudizio appare freddo e diffidente, pur se non negativo in modo esplicito. Fin troppo esplicito, viceversa, è il giovane Francesco Flora, futuro (e perdente) grande avversario di Ungaretti. In un volume del 1921 (ma già concluso due anni prima) il critico esemplifica le perplessità più spesso circolanti in quegli anni, relative appunto al versicolo, e alla frammentazione discorsiva che esso induce. Flora obietta il fatto che "tutti i frammenti divenuti artificialmente un mondo a sé, sembrano belli. Isolate alcuni versi del Pa-

scoli e avrete i principi melodici dell'Ungaretti"<sup>53</sup>. E ancora:

Se stacco da un libro, sia pure di Matilde Serao, alcune battute, e le fermo in una pagina bianca, otterrò lo stesso effetto. Stampate, prendendola a caso dal vocabolario, una parola sola in una pagina, e la vostra anima si lancerà a riempirla d'una infinitezza musicale. Stampate solo un verbo all'infinito: 'Dormire'. E voi riempirete questo schema di una lunga visione. Ma ciò non è arte.

Osservazioni che, beninteso, non meriterebbero d'essere prese in considerazione se non ci restituissero l'immagine di un Ungaretti vagamente *naïf*, e se non fossero sintomo di una prospettiva da molti studiosi un tempo condivisa. Del resto, lo stesso Gaetano Mariani<sup>54</sup> ha osservato che i primi critici del *Porto Sepolto* mettono in rilievo – vocianamente – innanzi tutto l'uomo, e solo secondariamente il poeta e l'artista: esemplari in questo senso le pagine dei padri letterari ungarettiani forse più importanti, Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini<sup>55</sup>. Ma esemplare anche un lettore della vecchia generazione quale Enrico Thovez, che peraltro si mostra da subito favorevole alla poesia ungarettiana. Egli, difatti, apprezza il versicolo proprio in virtù della sua intrinseca carica emotiva, tragica, che sa trionfare sui difetti di tanti poeti contemporanei (i quali sarebbero viceversa "frammentari, disarmonici, oscuri ed incoerenti"<sup>56</sup>); anche in questo caso, risulta dunque vincente l'"infima creatura umana":

Questi non son più sternuti. I retori avveniristi che infilzano con la penna l'un sull'altro i tropi barocchi come tordi su uno spiedo, possono disprezzarli, ma anche un classicista deve toccarsi il cappello. Qui c'è un'emozione umana, vera, talora straziante: c'è l'atmosfera tragica. E quella povertà di parole comuni, allineate in una spezzettatura, come un singhiozzo, non è più un trucco verbale o tipografico, una ricetta: nella sua nudità questo singhiozzo è forse la sola poesia che potesse uscire dall'immensa miseria di una infima creatura umana sperduta nella notte d'angoscia.

Insomma, dobbiamo tener ben presente che l'orizzonte d'attesa entro il quale si inserisce *Il Porto Sepolto* è quello di una civiltà letteraria in cui le sperimentazioni versoliberiste sono mature, e in qualche modo ormai da tutti accettate; cosicché può avvenire che i versi di Ungaretti sembrino ai contemporanei mere semplificazioni di una sperimentazione formale che aveva toccato punte di ben maggiore problematicità. E si può pertanto credere che un'interpretazione metrica del primo Ungaretti condotta, almeno in parte, secondo siffatta prospettiva possa permetterci di comprendere meglio, in chiave cioè storicamente più corretta, le peculiarità della sua opera giovanile (dagli esordi fino al *Porto Sepolto* 1916), al di là appunto dei tanti luoghi comuni che si sono con il tempo incrostatati.

5.2.2 Sull'apprendistato poetico di Ungaretti circolano per lo più notizie semi-leggendarie, non verificabili, relative alla giovinezza del poeta ad Alessandria d'Egitto. Fra di esse ci può all'apparenza interessare quella che lo vorrebbe, quindicenne, artefice di un sonetto (primo e ultimo della sua vita, secondo la stessa testimonianza dell'autore) per l'amico Alcide Barrière<sup>57</sup>. La notizia ha una certa importanza, in quanto documenterebbe indirettamente l'esistenza di una pratica poetica in versi regolari, di cui altrimenti nulla sapremmo. Ma si tratta appunto di fatti non controllabili, che inoltre vengono smentiti da una seconda e ben più perentoria testimonianza di Ungaretti. In una lettera a Giovanni Papini del giugno 1916 egli dice infatti di non aver "mai scritto un verso 'a ritmo di *pedi*', *mai*, neanche da ragazzo"<sup>58</sup>. Affermazione che, con ogni probabilità, deve essere interpretata come una dichiarazione versoliberista esplicita; almeno se intendiamo il termine "piede" secondo il significato più corrente nella critica francese coeva (ma è un uso che sopravvive ancora oggi, soprattutto nelle scuole): cioè a dire 'sillaba'<sup>59</sup>. E, del resto, i più antichi versi ungarettiani in nostro possesso sono i seguenti, sicuramente liberi, risalenti al 1910:

Quanto ho pianto, mamma?  
 Tu hai contato le lagrime;  
 le lagrime non ho contato:  
 dagli occhi è scaturito un fiume,  
 e inonda le città; ...  
 danzano sirene nel fiume, mamma!<sup>60</sup>

Rispettivamente senario, sette/ottonario, novenario giambico, novenario giambico, settenario, endecasillabo di 5a: un tipo di polimetria breve che ben conosciamo, ancora dominata dagli stampi della tradizione.

Se poi guardiamo alle poesie 'ufficiali' con cui Ungaretti esordisce, ci accorgiamo che ogni rilievo mensurale tradizionalmente inteso perde di pertinenza (se non in modo affatto residuale)<sup>61</sup>, e lascia posto a un'alternanza di misure arbitrariamente modellate. Concetti che si possono desumere dalla distribuzione dei versi nelle 16 poesie pubblicate su "Lacerba" e dalle 8 in versi liberi uscite sul periodico "La critica magistrale".<sup>62</sup>

bisillabi:	2	tridecasillabi:	26
trisillabi	10	quattordici sillabe:	13
quadrisillabi:	22	quindici sillabe:	6
quinari:	28	sedici sillabe:	6
senari:	39	diciassette sillabe:	2
settenari:	35	diciotto sillabe:	2
ottonari:	30	diciannove sillabe:	4
novenari:	27	venti sillabe:	2
decasillabi	26	ventuno sillabe:	1

endecasillabi:	25	ventiquattro sillabe:	1
dodecasillabi:	18		
		<i>Totale:</i>	325

Raramente, con ogni probabilità, il concetto di entropia metrica è stato illustrato con maggiore evidenza: ogni sillabismo compreso tra il quaternario e il tridecasillabo è di fatto equiprobabile (a parte la lieve impennata dei senari, e il sensibile calo dei dodecasillabi), mentre le misure di maggior lunghezza hanno un indice di frequenza inversamente proporzionale al loro numero di sillabe (e si intenda esattamente l'opposto per le misure brevi).

Siamo insomma di fronte a versi che potremmo considerare 'casuali', almeno rispetto alla mensurazione consueta. Cionondimeno, è talvolta possibile individuare qualche modulazione ritmicamente pertinente, qualche passo cioè in cui al di sotto della varietà si impongono alcune scansioni ricorrenti: come ad esempio in *Popolo*, componimento chiaramente innervato da un certo numero di novenari e decasillabi (6 e 6 rispettivamente, su un totale di 25 unità), a loro volta dominati da 'pedi' (ora sì ritmici) ternari. E infatti i vv. 9, 13, 21, 24, 25, sono novenari di 2a e 5a, i vv. 10, 15, 19, 22 sono decasillabi di 3a e 6a, mentre approssimativamente trocaico-dattilico (di 3a e 6a) è il v. 3, novenario. Basta leggere la terza strofa della poesia per rendersi conto della relativa percepibilità del fenomeno:

Centomila le facce comparse a assumersi la piramide che incantata trabaccola sorrette all'osanna di mille bandiere al vincolo agitate di un subdolo diavolo accorso al comune bramito di accenderci di un po' di gioia	15     20
--	--------------------------

Dove la continuità dattilica dei novenari e dei decasillabi già indicati viene interrotta da quattro versi brevi (vv. 16, 18, 20 e 23, rispettivamente quadrisillabo, trisillabo, settenario e quinario) e da una misura lunga, il v. 17, una sorta di dodecasillabo sdrucchiolo.

Oltre all'irrequietezza mensurale, vi sono altri due dati che devono essere sottolineati. In primo luogo la quasi totale assenza di trame foniche tradizionalmente intese, siano esse rime, quasi rime, assonanze o consonanze (in punta di verso ma anche al mezzo). Le connessioni che hanno qualche rilievo nella primissima produzione di Ungaretti sono soprattutto le sonorità di origine partecipiale: nel *Paesaggio d'Alessandria d'Egitto, stridente: barcollante: indolente* (vv. 3, 5, 25), *estenuata*: *bendato*: *mesciuta*: *trattenuto*: *rasserenata*: *accocolato*: *ritto*: *innamorato* (vv. 1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 15); in *Cresima, connotati: fotografati: stereotipati* (vv. 8, 9, 10); nelle *Suppliche, perplessi: riflessi* (vv.

34 e 35), *allevato: succhiato* (vv. 64 e 65); in *Viso, screpolato: acquistato* (vv. 1 e 2); in *Chiaroscuro, calato: suicidato* (vv. 2 e 6), *annate]: accompagnate]* (vv. 17 e 20); cui si può aggiungere, in *Viareggio, pineta: cacate* (vv. 2 e 4). E vedi inoltre, sulla "Critica magistrale", *raccolta]: annodata]: accasciati]* di *Parigi* ecc. (vv. 1, 2, 2; cui si accompagna *acquieta* del v. 1); oppure la *trafila assetate]: traversato]: incontrati]: inebriate]: accecato]* di *Agonia* (vv. 1, 4, 5, 6, 10). Un quadro che peraltro non incrementeremmo di molto nemmeno se elencassimo le non numerosissime rime ritmiche (anche tronche) e le rime identiche<sup>63</sup>. Le osservazioni che qui dobbiamo fare non sono insomma molto diverse da quelle riservate alla poesia di Cardarelli. La centralità di terminazioni partecipiali e identiche rivela una netta prevalenza del discorso rispetto alle autonome vicissitudini della metrica; la palese svalutazione dell'istituto rimico non è dunque che la conseguenza di una più generale entropia del ritmo.

Ma nel caso di Ungaretti il fenomeno risulta diversamente connotato per la differente qualità della sintassi (ed è questa la seconda osservazione cui sopra accennavo). Pietro Spezzani ha parlato di una "paratassi contratta e meccanicamente associazionistica", la quale determina "accostamenti impressionistici immediati delle immagini che si susseguono come brevi lampi"<sup>64</sup>; e Carlo Ossola ha opportunamente sottolineato la presenza costante di predicati verbali 'indefiniti' e tuttavia usati in modo assoluto<sup>65</sup>. Ora, quanto qui preme rilevare è che quelle forme verbali innervano di sé interi movimenti strofici e/o versali, li motivano e li modellano. Tipici i casi delle *Suppliche* e di *Popolo* (i corsivi, qui e nelle successive citazioni, sono miei):

Orizzonte d'oceano cinque nottate *contemplato*  
*sdraiato* a prua accanto a emigranti soriani  
 donne botti uomini pertiche bimbi fagotti  
*spiacccati* a sedere  
 o *trotterellando*  
 mormoravano una ninnananna  
 li guidava un mugolio di piffero  
 Faceva freddo  
*sciambrottato* in quel dominio di piroscavo orco  
 (*Le suppliche*, 4-12)

Al brusio campestre  
 fragranti svolazzi di maree  
*raccordati* nelle conchiglie  
 amuleto d'amore

Di virgulto di neve  
*plasmato* verso l'aridità  
*circoncosa* da frotte di palmizi  
 della mia cuna *estirpata* per *navigarci*  
 candito migliore si gusta  
 al ritrovo del proprio destino  
 tra il folto dubbio

durante il tragitto  
 svenevole aurora *balzata*  
 sulla diffusa tartaruga che annaspa e brulica  
 (*Popolo*, 1-14)

Significativa in particolare la strofa iniziale di *Popolo*, che è retta da quel *raccordati*, usato in modo autonomo: il valore modale del verbo ne esce perciò impercettibilmente mutato e tende a trascolorare da una condizione di indefinito al rango di definito; così come, viceversa, nella strofa successiva la comparsa di *si gusta* al v. 9, finalmente un verbo definito, in realtà non chiarifica il discorso, e anzi lo complica ulteriormente, proprio perché dà l'illusione di una (di fatto inesistente) regolarità sintattica. E addirittura, se leggiamo un testo fino a poco tempo fa sconosciuto come *Parigi delle tre dopo mezzanotte*, ci accorgiamo che la scansione dei participi asseconda una sorta di trama omoritmica nascosta sotto i due versi lunghi d'avvio; cosicché il lettore può scoprire una sequenza sconcertante di settenario, dodecasillabo (doppio senario), settenario, settenario, proprio in un contesto ostentatamente *verslibriste*:

A quest'ora Parigi *raccolta* in tre abbracci di Senna s'acquieta 7+12(6+6)  
*annodata* dai pontil*accasciati* a vegliarla. 7+7

La sintassi del primissimo Ungaretti apparirà dunque tanto più libera quanto più dominerà sugli altri livelli del discorso. Lo dimostra e *contrario* la totale assenza (si direbbe meglio, forse: l'impensabilità) dell'*enjambement* in una poesia così modellata. E infatti negli unici casi in cui un a capo versale prende rilievo, esso coinvolge – mettendolo in evidenza – un movente di tipo verbale. Oltre ai vv. 15-23 di *Popolo* qui sopra citati, cfr. ad esempio *Sbadiglio*:

A chi *regalare*  
 un gocciolo di pianto  
 d'infingarda umanità

*Fa sereno*  
 quanta gente attorno  
 La luna piena  
 Il cielo *mette* il livido  
 delle stoviglie di smalto  
 dei calamai agli occhi degli adolescenti (vv. 1-9)

5.2.3 Se tali sono le caratteristiche della poesia ungarettiana al suo esordio pubblico, è indubbio che il passaggio al successivo versicolo del *Porto Sepolto* rappresenta una discontinuità quasi stupefacente; e il fatto è tanto più significativo in quanto tra i due momenti intercorre un intervallo di poco più d'un anno. La critica, anzi, ha voluto vedere in queste trasformazioni un vero e proprio salto non solo formale ma soprattutto qualitativo; e addirittura ha

creduto che nelle poesie di "Lacerba" Ungaretti fosse per un attimo stato "prosatore in verso, secondo il gusto dei crepuscolari e degli ironisti", poiché "anche lui soffrì quella crisi del verso che prima aveva portato il verso a dora-re, inutilmente, tanta non-poesia dell'ultima grande stagione, poi, per reazione, lo portò ad avvilitarsi a una quasi-prosa"<sup>66</sup>.

Le discontinuità interne alla prima metrica ungarettiana sono in realtà sensibilibissime, soprattutto se guardiamo ai fatti mensurali trascurando per il momento altri indici; e il seguente computo dei versi impiegati nel *Porto Sepolto* 1916<sup>67</sup> ne dà un'eloquente conferma:

bisillabi:	14	novenari:	42
trisillabi:	75	decasillabi:	25
quadrisillabi:	93	endecasillabi:	9
quinari:	126	dodecasillabi:	12
senari:	88	tredecasillabi:	2
settenari:	69	quindici sillabe:	1
ottonari:	38	diciassette sillabe:	1
		<i>Totale:</i>	595

Dove è forse superfluo sottolineare la minore casualità delle scelte rispetto alla produzione lacerbiana, e la polarizzazione attorno a misure in senso lato dannunziane (in particolare alcionie), comprese cioè fra il trisillabo e il novenario: si tratta di uno spettro metrico che copre quasi il 90% del totale con 531 versi globalmente. E suscita inoltre una certa curiosità il vero e proprio crollo in percentuale dell'endecasillabo (meno frequente sia dei decasillabi sia dei dodecasillabi), quasi che Ungaretti cerchi di evitare la misura italiana tradizionale per antonomasia.

Ma sulla base di un computo estrinseco<sup>68</sup> non si possono fare ulteriori osservazioni di una qualche sensatezza. Anche perché altri aspetti della metrica avvicinano le poesie del *Porto Sepolto* a quelle di "Lacerba". Intanto, colpisce una trama di rime e altre figure foniche dotata di un valore strutturante indiscutibile, in grado cioè di innervare in taluni casi interi componimenti della raccolta. Ed è piuttosto strano che certe modulazioni non siano state valorizzate dalla critica, la quale infatti si è concentrata soprattutto sui valori 'orizzontali', e molto meno su quelli 'verticali', che pure costituiscono il fenomeno istituzionalmente primario<sup>69</sup>.

Per quanto riguarda la presenza delle rime identiche, il quadro è eloquente, anche se in molti casi sarebbe meglio parlare non di rime ma di epifore, o addirittura di semplici iterazioni a distanza; e tuttavia l'artificio svolge la funzione d'un *sostitutivo* della rima. In [*In memoria*] troviamo *più: più* (vv. 7 e 13); in *Fase d'Oriente, sole: sole* (vv. 5 e 8); in *Anniamento, tempo: tempo* (vv. 33 e 34); in *Silenzio, sole: sole* (vv. 2 e 11); in *Perché?, cuore: cuore* (vv. 29 e 36; e cfr. inoltre vv. 2, 17, 20, 26); in *Sono una creatura, pietra: pietra* (vv. 1 e

9); in *Paesaggio, cielo: cielo* (vv. 4 e 14); in *S. Martino del Carso, rimasto: rimasto* (vv. 2 e 8), *cuore: cuore* (vv. 11 e 18); in *Distacco, nasce: nasce* (vv. 10 e 11); in *Poesia, parola: parola* (vv. 6 e 11).

Una rilevanza ben superiore, e una maggiore sintomaticità, ha invece la rima (o quasi rima) participiale, uno strumento di strutturazione fonica elementare ancorché efficace, e deputato a congelare in un tempo – per l'appunto – indefinito la vicenda del fante Ungaretti. Il participio passato, proprio per la sua natura ibrida di verbo che tende al ruolo di aggettivo, è insomma il segnale di una immobilizzazione dell'agire umano intorno a pochi capisaldi, a pochi dati di fatto creaturali, esistenziali. Vediamo il dettaglio, a partire dal caso in qualche modo paradigmatico di *Veglia*, che dal falso participio di *nottata* (v. 1) procede con *buttato*: *massacrato: digrignata: penetrata: stato: attaccato* (vv. 2, 4, 6, 10, 14, 15), a cui si dovrebbero aggiungere *volta* e *scritto*, partecipi, e il lessema consonante *vita* (vv. 7, 12 e 16). E inoltre: in *Anniamento, compitato: malato: smaltato: radicato: marcita: cresciuto* (vv. 4, 8, 12, 14, 15, 16), cui si aggiungano almeno *torto: colto*, come partecipi, e il consonante *margherite* (vv. 18, 19 e 13); in *Fase, ritrovato: riposato* (vv. 2 e 6); in *Perché?, tarlati: battuto: guardato: caduto: crucciato: appiattito: sbigottito* (vv. 7, 9, 11, 15, 17, 18, 37); in *Soldato, nata: accorato: sussurrata* (vv. 7, 9, 12), insieme ai partecipi presenti *tremante*: *spasimante: presente* e a *saluto*] (vv. 4, 10, 14 e 8); in *Sono una creatura, prosciugate: disanimata* (vv. 5 e 8); in *Immagini di guerra, violentata: crivellata: schioppettate: affannato: lastricato* (vv. 1, 2, 4, 10 e 12), oltre a *ritratti* (v. 6); in *I fiumi, mutilato: riposato: andato: accoccolato: chinato: rimescolato* (vv. 1, 12, 18, 21, 25, 63), insieme a *riconosciuto: conosciuto* (vv. 30 e 64); in *La notte bella, levato*: *stato: neonato: delicato: fatto* (vv. 1, 11, 16, 18, 21), che inoltre assuonano con *stagno: spazio* (vv. 12 e 14); in *S. Martino del Carso*, oltre a i due *rimasto* già segnalati, *Innalzata*: *malato: straziato*] (vv. 13, 17 e 19); in *Italia*, infine, *portato: soldato* (vv. 7 e 12).

Evidentemente, la rima è bensì rifiutata, ma può qua e là trasparire – di fatto casualmente – in subordinate a istanze di altra natura<sup>70</sup>. Fra queste, la più importante sul piano fonico è l'assonanza, che in un numero non limitatissimo di casi ha una fisionomia 'dannunziana', nel senso che attraversa intere poesie, conferendo loro un'interessante compattezza fonica. Notevole la situazione di *Risvegli*, dove 12 versi su 26 sono accordati dalla vocale tonica *e*, e dalle assonanze complete *-e-e* e *-e-o* (con la possibilità di toccare la quasi rima e la rima): *momento: me: perse: consuete: sorpreso: dolcemente: attenti: rammento: cos'è: stelle: sente: riavere* (vv. 1, 5, 7, 9, 10, 13, 14, 15, 18, 23, 25, 26). Significativa inoltre la partitura di *Malinconia*: dove la sequela prolissa delle assonanze in *-o-*, *-o-e* e *-o-i*, ecc. trascina con sé anche una rima vera e propria e un'identica: *abbandono: apprensione: orologio: cuore: dolce: corpi: corpi: voglie: passione: occhi: amorose: sonno: morte* (vv. 2, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 20, 21, 23, 26, 28); e dove, inoltre, attorno alla tonica *-a-* si costituisce una serie di assonanze concorrente alla prima: *anima: vasto: guardano: amaro: baci: lontani: razzi: va: soltanto* (vv. 3, 5, 6, 12, 14, 15, 19, 25, 29).



L'assonanza può infine essere connessa alla trama dei participi passati. È questo il caso di *S. Martino del Carso*, in cui la metà dei versi (20 in totale) ha come ultima vocale tonica una *-a-*: *case: rimasto: qualche: aria: tanti: rimasto: tanto: manca: innalzata: malato* (vv.1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 17); e si presenta perciò – fino a tre unità dal termine – estremamente compatta, almeno dal punto di vista dei suoni. Tanto più significativa sarà perciò la rima interna participiale *straziato*] (v. 19), già segnalata: se badiamo alla storia variantistica della poesia, proprio *straziato* suggerirà infine il componimento *ne varietur*; ma all'esposizione della parola corrispondono l'abolizione dell'originaria (e forse troppo banale) compagna di rima, cioè appunto *malato*, nonché la sottolineatura della rima identica in *cuore*, e dell'assonanza tonica con *manca*. Ne risulteranno infine due distici, antitetici quanto a significato ma paralleli per forma (sottolineature ecc. sono mie):

Ma nel CUORE  
nessuna croce manca

Innalzata  
di sentinella  
a che?

Sono morti  
cuore malato

Perché io guardi al mio CUORE  
come a uno straziato paese  
qualche volta

Insomma, rime identiche, rime participiali e assonanze definiscono un dettato essenziale e persino primitivo, in cui le modulazioni discorsive passano in primo piano e risultano dominanti rispetto agli indici tradizionali. Ma il sintomo più caratteristico di siffatta subordinazione della metrica alla sintassi è fornito dalla pressoché totale assenza di *enjambements*. L'impressione del lettore è che il tessuto analogico sia in realtà sostenuto da una trama ferreamente scandita, da una versificazione in cui ogni linea deve contenere uno o più membri logicamente autonomi. Ad apertura di pagina:

Questi dossi di monti  
si sono coricati  
nel buio delle valli

Non c'è più niente  
che un gorgoglio  
di grilli  
che mi raggiunge

E s'accompagna  
alla mia inquietudine (*Sonnolenza*)

Ma nel CUORE  
nessuna croce manca

È il mio CUORE  
il paese più straziato

Dove le uniche disgiunzioni metro/sintassi dotate di una qualche percepibilità sono la separazione tra sostantivo e complemento di specificazione nel sintagma "un gorgoglio / di grilli", e l'isolamento entro una strofa autonoma dell'ultima proposizione, che tuttavia è formalmente coordinata alla precedente. Né in un caso né – ovviamente – nell'altro è lecito comunque parlare di veri e propri *enjambements*: se nel contesto della poesia ungarettiana tali fenomeni sembrano quasi svolgere il ruolo di spezzature, in altri poeti e in metriche più tradizionali passerebbero del tutto inavvertiti.

Tanto più che certe apparenti asimmetrie sono riassorbite attraverso la ripetizione, quasi la standardizzazione, del loro impiego; e ad esempio il complemento introdotto da *di* (non solo di specificazione, ma anche di qualità, materia, ecc., fino a coprire una gamma amplissima di valori – spesso analogici)<sup>71</sup> ricorre con stupefacente frequenza, quasi sempre nella stessa posizione di inizio verso<sup>72</sup>. Non è certo assurdo parlare, almeno in questi casi, di un impulso logico – o analogico – che genera la linea metrica; la preposizione, in altri termini, segnala automaticamente l'avvio della misura. Forse un'esemplificazione tendenzialmente esaustiva del fenomeno non è inutile, giacché permette di cogliere la varietà dei valori di senso esistenti, tutti però accomunati dalla medesima matrice ritmico-sintattica. E poi la quantità è veramente cospicua: una cinquantina di occorrenze, che coprono dunque circa un decimo dei versi dell'intera raccolta<sup>73</sup>.

dove si ascolta la cantilena / *del* Corano; in una giornata / *di* una decomposta fiera (*In memoria*], 16-7, 33-4); quel nulla / *d'*mesauribile segreto (*Il porto sepolto*, 6-7); Col vento si spippola il corallo / *di* una sete di baci; Mi copro di un tepido manto / *di* lindoro (*Lindoro di deserto*, 3-4 e 14-5); con la congestione / *delle* sué mani / penetrata (*Veglia*, 8-10); Il sole si semina in diamanti / *di* gocciole d'acqua; Resto docile / all'inclinazione / *dell'*universo sereno (*A riposo*, 2-3, 5-7); ci sentiamo legare da un turbine / *di* germogli di desiderio; Ci culliamo in orditi infiniti / *di* promesse (*Fase d'Oriente*, 2-3, 6-7); *di* verde in verde / ho compiuto; mi modulo / *di* malato / somnesso uguale / cuore; mi sono smaltato / *di* margherite; mi sono colto / nel tuffo / *di* spinalba; come l'Isonzo / *di* asfalto azzurro (*Anniamento*, 3-4, 7-10, 12-3, 19-21, 23-4); Nell'occhio / *di* millunanotte / ho riposato; Fra l'aria / *del* meriggio (*Fase*, 4-6; 10-1); col fresco miraggio di quel suo diadema / *di* rubini al sole (*Silenzio*, 10-11); si affida alla medaglia / *di* Sant'Antonio (*Peso*, 2-3); Mi desto in un bagno / *di* care cose consuete; e mi rammento / *di* qualche amico / morto (*Risvegli*, 8-9, 15-7); Calante notturno abbandono / *di* corpi a pien'anima; ma un'apprensione / *di* quest'orologio / ch'è il cuore; Abbandono dolce / *di* corpi; attonimento di mill'occhi / in una gita / *di* pupille amorose (*Malinconia*, 2-3, 7-9, 10-1, 21-3); nel viso immortale / *del* mondo; nel labirinto / *del* suo cuore crucciato (*Perché?*, 12-3, 16-7); implorazione / sussurrata / *di* soccorso (*Soldato*, 11-3); [...] declivio / *di* velluto verde (*C'era una volta*, 2-3); [...] il lastricato / *di* pietra di lava (*Immagini di guerra*, 12-3); [...] languore / *di* un circo; il passaggio quieto / *delle* nuvole sulla luna; [...] acrobata / *delle* acque; le epoche / *della* mia vita; duemil'anni / forse / *di* gente mia / cam-

pagnola; [...] la mia vita mi pare / una corolla / di tenebre" (*I fiumi*, 3-4, 7-8, 19-20, 44-5, 50-3, 71-3); la consunzione / del cielo (*Paesaggio*, 13-4); in questi budelli / di macerie (*Pellegrinaggio*, 2-3); Quale canto s'è levato stanotte / che intesse / di cristallina eco del cuore / l'illuminazione del cielo; [...] festa sorgiva / di cuore a nozze; Sono stato/ uno stagno / di buio; mi son fatto / una bara / di freschezza (*La notte bella*, 1-4, 5-6, 11-3, 21-3); gorgoglio / di grilli (*Sonnolenza*, 5-6); Innalzata / di sentinella / a che? (*S. Martino del Carso*, 13-5); eccovi una lastra / di deserto (*Distacco*, 3-4); quell'oscuro colore / di pianto; persistente fastidio / di riflessi di lumi; l'illimitato silenzio / di una bimba; come un fiore d'alpe / nato dal cuore / di un mughetto / e dal sorriso / di una tepida salma / di canerino / in un meriggio / di deserto (*Nostalgia*, 8-9, 16-7, 21-2, 24-31); Sono un frutto / d'innunumerevoli contrasti d'innesti; come fosse la culla / di mio padre" (*Italia*, 4-5, 14-5); è la limpida meraviglia / di un delirante fermento (*Poesia*, 7-8).

Proprio il *di*, tuttavia, fonda una delle eccezioni più visibili alle caratteristiche ritmico-sintattiche che si stanno qui illustrando, se infatti esattamente all'inizio della raccolta leggiamo: "In memoria / di / Moammed Sceab", e dunque ci imbattiamo in una parola vuota promossa a verso autonomo. Del resto, lo stesso Carlo Ossola (il quale maggiormente ha valorizzato tali rotture del continuum sintattico) deve ammettere che il fenomeno in questo caso è "Favorito certo dal modulo epigrafico dell'*incipit*"<sup>74</sup>; tanto più che la poesia è priva di titolo (sostituito appunto dall'epigrafe) e la trafila variantistica comporterà la scomparsa del fenomeno in esame (come è noto, nella redazione definitiva il componimento comincia con "Si chiamava / Moammed Sceab").

Più in generale, è con ogni probabilità da respingere, almeno relativamente al *Porto Sepolto* 1916, l'idea che caratteristica fondante della metrica ungarettiana sia "una forma di 'disarticolazione della comunicazione', che passa attraverso l'isolamento nel verso dei «*mots outils*», degli elementi grammaticali 'vuoti', sospesi metricamente (e quindi semanticamente) in 'attesa di senso'"<sup>75</sup>. A ben vedere, in tutto il primo *Porto Sepolto* i casi veramente clamorosi di dissimmetria metro/sintassi si riducono ai seguenti:<sup>76</sup>

e mutò nome in  
 Marcel  
 ma non era francese  
 e non sapeva più  
 vivere (In memoria], 10-14)

Una intera nottata  
 buttato vicino  
 a un compagno  
 massacrato (Veglia, 1-4)

Non sono mai stato  
 tanto attaccato  
 alla vita (ivi, 14-6)

Volti al travaglio  
 come una qualsiasi  
 fibra creata (Destino, 1-3)

implorazione  
 sussurrata  
 di soccorso  
 all'uomo presente alla sua  
 fragilità (Soldato, 11-15)

Come questa pietra  
 del S. Michele  
 così fredda  
 [...] così totalmente  
 disanimata (Sono una creatura, 1-8)

Di queste case  
 non c'è rimasto  
 che qualche  
 brandello di muro (S. Martino del Carso, 1-4)

Sono come  
 la timida barca  
 per l'oceano libidinoso (Attrito, 4-6)

Quando  
 la notte è a svanire  
 [...] su Parigi s'addensa  
 quell'oscuro colore  
 di pianto  
 che ci disfa gli edifici  
 e ci dà  
 lo specchio  
 di una Senna accidiosa  
 con quel suo  
 indosso  
 persistente fastidio  
 di riflessi di lumi (Nostalgia, 1-17)

[...] e le nostre  
 malattie  
 si fondono (ivi, 32-4)

Non più di una dozzina d'occorrenze, che non controbilanciano l'alto numero di soluzioni simmetrizzanti distribuite da Ungaretti a piene mani in tut-

ta la raccolta. Certo, si tratta di fatti qualitativamente (anche se non quantitativamente) assai significativi, che in effetti propongono in filigrana una concezione molto particolare della metrica, improvvisamente divenuta uno stampo selettivo che taglia arbitrariamente (cioè senza regolarità né ritmiche né sintattiche) una stringa discorsiva densamente analogica. Ma sono per il momento, appunto, soprattutto tendenze implicite, virtualità non pienamente dispiegate, che solo il decorso diacronico dell'*Allegria* provvederà a incrementare in modo sensibile. Su questo argomento sarà perciò da condividere l'opinione di Giuliana Petrucci, secondo la quale parecchie varianti della raccolta introdotte successivamente agli anni 1916-1919 hanno la funzione di creare "una forte divaricazione tra la serie sintattica e quella ritmica, che in *Allegria di naufragi* tendevano a coincidere"; così da modellare vere e proprie "isole" di assoluto nominale, parole irrelate, promosse al rango di "immagini assolute"<sup>77</sup>, che da sole costituiscono un verso.

A sostenere l'ipotesi di Petrucci si possono produrre ulteriori documentazioni. Tanto per cominciare possediamo dalla fine del 1989 qualche nuova variante anteriore al *Porto Sepolto* 1916, che mostra con forse maggior chiarezza come Ungaretti lavorava nei suoi anni giovanili. Il tasso di prosasticità aumenta progressivamente a mano a mano che ci avviciniamo alle stesure più antiche; e infatti la versificazione appare agli inizi ancor più elementare di quella del *Porto*, incapace di controbattere secondo proprie e autonome leggi gli appuntamenti topici della sintassi. In una poesia come *Peso* troviamo inizialmente un dettato in cui i tagli versali hanno la precisa e unica funzione di mettere in evidenza i tre predicati verbali di altrettante proposizioni principali coordinate; per il resto – veramente – siamo di fronte a una prosa (il confronto è fatto con la redazione del *Porto Sepolto* 1916).

Quel soldato contadino  
si affida  
alla medaglia di sant'Antonio  
[che porta al collo  
e va leggero.

ma senza miraggi  
porto  
la mia anima ben sola e ben  
[nuda<sup>78</sup>

Forse in modo meno evidente, ma egualmente sintomatico per quanto riguarda i metri, *Risvegli* ci si propone in una prima stesura più sintetica, ritmicamente approssimativa. In particolare i vv. 15 e 25 (nella versione originale) concentrano in sé modulazioni verbali unitarie che poi verranno scisse:

Rincorro le nuvole leggiadre  
che si sciolgono piano  
cogli occhi attenti

Quel contadino soldato  
si affida alla medaglia  
di Sant'Antonio  
che porta al collo  
e va leggero  
ma ben sola e ben nuda  
senza miraggio  
porto la mia anima

Rincorro le nuvole  
che si sciolgono dolcemente  
cogli occhi attenti

e mi rammento di qualche amico  
[morto

So le leggi della materia  
e altre ne imparerò  
ma Dio cos'è 16

E la creatura  
terrificata  
sbarra gli occhi  
e accoglie  
goccioline di stelle  
e la pianura muta  
e si sente riavere<sup>79</sup> 20

25

e mi rammento  
di qualche amico  
morto 15

Ma Dio cos'è

E la creatura  
terrificata 20

sbarra gli occhi  
e accoglie  
goccioline di stelle  
e la pianura muta  
e si sente  
riavere 25

Ma prosa-prosa, senza altre specificazioni, senza il *trompe-l'oeil* dell'a capo, è la prima stesura dei vv. 10-14 di *Distacco*, che rinveniamo in una lettera a Papini del settembre 1916. In questo caso è forse opportuno documentare anche la lezione di *Allegria di naufragi*, che sembra infatti portare a compimento un processo esemplare di progressiva frantumazione, secondo la successione: 1) prosa, 2) versi in serie continua, 3) versi divisi in strofe.

1

M'arriva qualche raro bene; non m'emoziona più; e quando ha durato,  
non m'accorgo del passaggio; tutto quel po' che mi nasce, mi nasce ormai  
così piano e così insensibilmente mi si spegne!<sup>80</sup>

2

Il raro bene che mi nasce  
così piano mi nasce  
e quando ha durato  
così insensibilmente  
s'è spento

3

Il raro bene che mi nasce  
così piano mi nasce  
  
E quando ha durato  
così insensibilmente  
s'è spento

Con ciò non si vuol certo affermare che la poesia del primo Ungaretti derivi costantemente da una prosa: questi e altri<sup>81</sup> esempi relativi alle origini del verso dell'*Allegria* servono piuttosto a documentare lo schematismo sintattico (ai limiti del discorso comune) con cui inizialmente è pianificata la metrica del *Porto Sepolto*. Ma anche in seguito talune semplificazioni hanno continuato a contraddistinguere la ricerca di Ungaretti; e addirittura, nella raccolta del 1919 è possibile individuare componimenti come quelli citati qui sotto, che vengono scritti secondo il medesimo *pattern* ritmico e sintattico, replicato più di una volta con ben poche varianti. In questi casi, veramente, l'analisi logica (applicata peraltro a valori analogici) la fa da padrona.<sup>82</sup>

Damaschi di verde passeggero sgranati ] dagli occhi ] pigri ]	sogg.  p.v.  compl.	Feline arcate d'angioli ] circolanti ] nella conchiglia ] dei monti ]	sogg.  p.v.  compl.
Abbarbagliati ] risvegli ] sfiorenti ] in vetrato ] cupolio ]	sogg.  p.v.  compl.	Nettezza di montagne ] risalita ] nel globo ] del tempo ] ammansito ]	sogg.  p.v.  compl.

Non desta dunque alcuna meraviglia che Ungaretti rifiuti quasi tutti questi componimenti (dopo *Allegria di naufragi* salverà infatti solo il quarto). Nel momento stesso in cui si dedica a una revisione della propria produzione che ne rafforzi soprattutto i valori di assolutezza verbale, che esalti l'irrelata evidenza delle parole isolate nella pagina, il poeta si preoccupa pure di espungere quelle composizioni dove l'elementarità di taluni procedimenti appare troppo evidente, troppo serialmente esibita. L'intervento puntuale sui singoli testi corre insomma in parallelo all'eliminazione delle liriche dominate da tratti di natura discorsiva. E insomma, se tutto questo è vero, la tecnica dell'isolamento sintattico, che in Ungaretti è da considerarsi primaria, verrebbe progressivamente superata dal lavoro delle correzioni. E solo allora – solo alcuni anni dopo la prima pubblicazione del *corpus* allegresco – potrà essere verificata l'affermazione di Contini (che qui è stata rovesciata, ma solo in relazione al *Porto Sepolto* 1916), secondo il quale la poesia dell'*Allegria* "verte sulla 'parola' e non muove dal discorso in quanto logicamente organizza-<sup>83</sup>

## NOTE

<sup>1</sup> A. Palazzeschi, *Premessa a Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, p. 2; ivi anche la citazione successiva.

<sup>2</sup> Id., *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 528-9.

<sup>3</sup> Una rassegna dei giudizi di Palazzeschi intorno al verso libero si legge nella documentatissima *Postfazione* di A. Dei alla ristampa anastatica di A. Palazzeschi, *Lanterna* (Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino, 1907), a c. di A. D., Parma, Zara, 1987, pp. XXXIV-V.

<sup>4</sup> Significative soprattutto le riflessioni di poetica proposte da Ungaretti a partire dagli anni Venti: vi si coglie una progressiva rimozione della problematica versoliberista, che viceversa caratterizza in profondità la sua produzione (e non solo quella più remota). È ben sintomatico, ad esempio, che in un tardo scritto del 1963 (*Ungaretti commenta Ungaretti*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 827) Ungaretti affermi di esser stato a lungo abituato a "dividere l'endecasillabo nelle sue parti – come è stato fatto nell'*Allegria* – per sentire ogni parola nel suo compiuo e inteso, insostituibile significato". Affermazione, questa, ampiamente contraddetta dalla natura formale delle poesie del primo Ungaretti. Ancor più esemplare, tuttavia, è forse la presa di posizione di Riccardo Bacchelli, che arriverà a negare la legittimità (e addirittura l'esistenza) di quello stesso verso libero di cui era stato, nella prassi, uno dei fautori più radicali: "se la prosa poetica s'è stabilita trionfalmente, il verso libero ha dimostrato laboriosamente di non esistere e di non avere ragione d'essere, in quanto il verso è, indipendentemente dalla poesia e dalla più intima essenza del verso stesso, misura fissata e prestabilita" (*Amore di poesia. Poemi lirici – Memorie – Riepilogo – Liriche*, Milano, Preda, 1930, p. 187).

<sup>5</sup> Bisogna infatti tener sempre presente che Palazzeschi collabora organicamente a "Lacerba" fin dalla sua fondazione, e viene perciò condizionato dal tipo di futurismo propugnato dalla rivista. Si pensa soprattutto all'anno compreso fra il marzo 1913 e il marzo 1914, che gli stessi Soffici e Papini giudicano di reale adesione al movimento di Marinetti. Dei due scrittori vedi il contributo che fa il punto sull'avvenuto distacco dal futurismo, "Lacerba". *Il Futurismo e "Lacerba"*, "Lacerba", II, 24, 1° dicembre 1914, pp. 323-5, in cui tra l'altro si afferma (e si noti l'enfasi 'palazzeschiana' sul concetto di libertà): "Il futurismo non era più un'azione concorde di sforzi paralleli e indipendenti per screditare l'arte passata e creare un'arte nuova ma si avviava a diventare una ricetta precisa, un metodo imposto sotto pena d'eresia, una marca di fabbrica. Non era più un libero moto di personalità libere per una maggiore libertà ma voleva essere una scuola, una setta, una chiesa con grandi sacerdoti riconosciuti che soli hanno il diritto di dettar le formule e segnare le strade" (p. 324). Del resto, come si sa, Palazzeschi abbandonerà il futurismo nell'aprile 1914, in coincidenza dunque con la rottura Marinetti/"Lacerba".

<sup>6</sup> P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* cit. (vedi, qui sopra, cap. 1, nota 1), p. 38. Il fondamentale contributo palazzeschiano di Mengaldo è *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi* cit. (nel cap. 3 alla nota 23).

<sup>7</sup> Non sono infatti mancate voci dissenzienti, oggi come ieri. Fra gli scritti recenti, ricordo quelli di G. Guglielmi, *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino, Einaudi, 1979, e di A. Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori, 1987: entrambi riconoscono sì l'indipendenza del primo Palazzeschi, ma non ne negano per questo l'appartenenza a un'area d'avanguardia. In anni più remoti, ha sintomatico rilievo uno scritto del fiorentino Alberto Viviani (sodale di

Marinetti e contemporaneamente amico di Palazzeschi), il quale si impegna nella difesa della natura versoliberista, e perciò futurista, dell'opera palazzeschiana: "Che Palazzeschi non abbia mai dedicato un verso alla civiltà meccanica non significa affatto la sua insincerità futurista. Circoscrivere il futurismo in una categoria vuol dire negarlo senza intenderlo. / Palazzeschi era, prima del Futurismo, durante il Futurismo e dopo, un Poeta di coscienza libera: la sua concezione poetica e umana muoveva da un senso assoluto di libertà condotto fino al sillogismo estremo" (A. Viviani, *Dal verso libero all'aeropoiesia (1905-1942)*, Torino, Paravia, 1942, p. 46).

<sup>8</sup> Lo stesso Mengaldo (*Su una costante* cit., p. 217) ha parlato di Palazzeschi come di "un poeta che è stato, a un certo punto, largamente connivente col futurismo, sebbene oggi si debba piuttosto sottolineare la complessiva moderazione, e comunque indipendenza, con cui ne ha condiviso le innovazioni più spinte". Del resto, si tratta di idee datate, se è vero che già nel 1913 Gargano firmava sul "Marzocco" (XVIII, 21, 25 maggio 1913, pp. 3-4) un articolo significativamente intitolato *Un futurista... per caso (Aldo Palazzeschi)*. Mentre, su un piano d'analisi propriamente metrica, sin dal 1930 Giuseppe De Robertis (*Palazzeschi. Poesie, in Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 20) affermava che "Gli effetti umoristici" della sua poesia "quasi sempre non erano che stridori e infrazioni a una versificazione che, libera e mossa, più ubbidiva a una legge"; e quindi, a dispetto della loro apparente casualità, "alla fine i versi si ricomponevano da una parola all'altra, perfetti". E persino un attento studioso dell'avanguardia futurista come Luciano De Maria, in uno scritto del 1976 (*La poesia di Aldo Palazzeschi*, ora in *La nascita dell'avanguardia*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 104), dichiara che, "libero in apparenza, il sistema prosodico del primo Palazzeschi si fonda sull'alternanza fissa (o quasi) di senari, novenari e dodecasillabi, e sulla quasi assoluta mancanza di rime (esterne ed interne)".

<sup>9</sup> Il 15 novembre 1913 esce infatti su "Lacerba" (I, 22, pp. 252-4) il manifesto *Dopo il verso libero le parole in libertà* (seconda parte della dichiarazione oggi conosciuta con il titolo *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*), con cui Marinetti proclama la fine del verso libero, e cerca di generalizzare la proposta parolibera, proposta che peraltro risaliva al *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (originariamente apparso nel 1912 nell'antologia *I poeti futuristi* cit. [cfr., qui sopra, il cap. 4, nota 14]). E comunque il lancio definitivo della nuova tecnica espressiva avviene in occasione della pubblicazione di *Zang Tumb Tuum* sempre presso le milanesi Edizioni futuriste di 'Poesia', nel marzo 1914.

<sup>10</sup> Anzi, da questo punto di vista, potremmo affermare che Palazzeschi asseconda le tensioni formali immanenti al primo futurismo, dal momento che il suo eclettismo è lo stesso che ritroviamo nei versi di Folgore, Cavacchioli e Buzzi.

<sup>11</sup> A. Palazzeschi, *L'Incendiario 1905-1909* (seconda edizione), Milano, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1913.

<sup>12</sup> È il caso ad esempio dell'indagine di F. Livi, *Per un'edizione critica delle poesie di Palazzeschi*, in *Tra crepuscolarismo e futurismo. Govoni e Palazzeschi*, Milano, IPL, 1980, pp. 339-401. Ad ogni modo, puntuali osservazioni in merito alla fisionomia specifica dell'*Incendiario* e delle altre sillogi interposte tra le *editiones principes* e la *ne varietur* sono disseminate nel saggio di Mengaldo, *Su una costante* cit. (vedi soprattutto alle pp. 222-3).

<sup>13</sup> Riferimento bibliografico primario è il volume di A. G. D'Oria, *Bibliografia degli scritti di Aldo Palazzeschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982. Le raccolte direttamente consultate cui qui si farà riferimento sono le seguenti: *I cavalli bianchi*, Firenze, Tip. G. Spinelli e C., 1905 (di cui cfr. ora la ristampa anastatica, a c. di A. Dei,

Parma, Zara, 1992); *Lanterna* cit.; *Poemi*, a c. di Cesare Blanc, Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino, 1909; *L'Incendiario*, col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste, Milano, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1910; *L'Incendiario* (seconda edizione) cit.; *Poesie 1904-1909*, Firenze, Vallecchi, 1925; *Poesie*, Milano, Preda, 1930; *Poesie (1904-1914)*, Firenze, Vallecchi, 1949<sup>2</sup> (secondo A. G. D'Oria, *op. cit.*, p. 45 si tratta di un'edizione identica alla precedente", cioè a quella del 1942); *Poesie 1904-1914*, in *Opere giovanili* cit., pp. 11-305.

<sup>14</sup> È il caso specificamente di F. Bagatti, che in uno scritto consacrato alla variantistica palazzeschiana (*Per un'indagine sulle varianti del primo Palazzeschi poeta*, "Autografo", III, 7, febbraio 1986, pp. 27-43) giudica il volume del 1925 "Una silloge importante anche se priva di caratteri decisivi"; mentre sarebbe viceversa cruciale la predina, giacché "Le varianti che si ritrovano nel 1930 sono per lo più definitive", e inoltre "le ristampe Vallecchi" sarebbero state "condotte tutte sull'esempio del 'progetto' Preda con la massima fedeltà" (pp. 30 e 31). Affermazioni, queste, decisamente imprecise, come qui si avrà modo - almeno in parte - di argomentare.

<sup>15</sup> Come nell'*Incendiario* 1913, la raccolta del 1925 è divisa in cinque parti: *Parte prima*, *Parte seconda*, *Parte terza*, *Parte quarta*, *Ultima parte*. Rinviando comunque all'*op. cit.* di A. G. D'Oria per ulteriori ed esaustive informazioni, si può qui notare che l'edizione Vallecchi 1925 aggiunge 3 componimenti nella *Parte prima*, ben 6 nella terza e 3 nell'ultima (dalla quale sono anche tolte, o spostate in altra sezione, 3 poesie); inoltre *E lasciatemi divertire!*, che era l'ultima lirica della raccolta, viene a costituire *L'intermezzo* tra le parti terza e quarta.

<sup>16</sup> Nella *Fonte del bene*, il sesto verso, di quindici sillabe, era spezzato in senario + novenario ("Sta intorno alla fonte / la gente aspettando la stilla"); nella *Voce dell'oro* il v. 2 allinea 18 sillabe accoppiando due novenari ("nel basso le siepi di spine / s'intrecciano terribilmente"); nella *Vecchia del sonno*, una misura sempre di 18 sillabe nasce da dodecasillabo + senario ("Sovente la gente la trova a dormire / vicino a le fonti"); nelle *Fanciulle bianche*, il v. 8 assomma novenario e senario ("Là dentro passeggiano al sole / le fanciulle bianche"); ancora di 18 sillabe il v. 7 di *Oro Doro Odoro Dodoro*, formato da senario + dodecasillabo ("Vi sono alla base / quattr'uomini avvolti nei neri mantelli"); e infine nella *Lancia* un senario e un novenario si uniscono a formare il v. 4 ("V'è dentro la folle / padrona del grande castello"). Una variantistica di natura opposta interessa invece i vv. 7-8 di *A palazzo Rari Or*, novenario e senario, che nei *Cavalli bianchi* erano una linea sola ("leggere passare volanti le tuniche bianche"); analogamente, in *Pastello del tedio*, un decasillabo dell'*editio princeps* si scinde in settenario + quadrisillabo (vale a dire: "traspaiono cipressi ombre nere" diventa "traspaiono cipressi, / ombre nere"). Un altro paio di ristrutturazioni sono caratterizzate da una strategia più articolata. Nella *Casa di Mara* i vv. 12-3 passano da "E i treni mugghiando s'incrocian / dinanzi alla casa di Mara volando" a "E i treni mugghiando / s'incrocian dinanzi alla casa di Mara volando"; si trascorre cioè da novenario + dodecasillabo a senario + quindici sillabe, con un dettato finale meno omogeneo metricamente, ma privo di tensioni con la sintassi. Infine in una poesia come *Lo specchio delle civette*, all'originaria forma "Si posan ridendo, guardando ne l'acqua / del fiume che sotto vi scorre tranquillo" - anche in questo caso caratterizzata da una certa dissimmetria tra verso e discorso - si giunge a "Si posan ridendo, / guardando nell'acqua del fiume / che sotto vi scorre tranquillo" (vv. 6-8); cioè a dire senario, novenario, novenario, in luogo di dodecasillabo + dodecasillabo. Tutti fenomeni, insomma, che farebbero ritenere decisivo un impulso di specie sintattica, mirante a ridurre le timide forme di *enjambement* proposte in origine da Palazzeschi.

<sup>17</sup> F. Livi, *Per un'edizione critica* cit., p. 340.

<sup>18</sup> Un'ipotesi interpretativa di questo genere è stata indirettamente enunciata da A. Saccone, il quale infatti crede che il Palazzeschi cosiddetto liberty, ovvero simbolista, dei *Cavalli bianchi* (e poi di *Lanterna*) non sia per nulla contraddetto dal Palazzeschi futurista; anzi, "la figuratività del parodico, la correzione ironica, catalizzata dall'immersione nell'abbraccio futurista, prolungano, replicano in modalità differenti, nello spiato sbeffeggiamento di ogni maschera ideologico-consolatoria, un processo di cruciale nichilismo, già avviato nei venticinque componimenti dei *Cavalli bianchi*" (A. Saccone, *L'occhio narrante* cit., pp. 13-4).

<sup>19</sup> Cfr. P. V. Mengaldo, *Su una costante* cit., pp. 239-40. E vedi, qui sopra, nel capitolo 4, il paragrafo dedicato a Onofri, in particolare le parole di Mengaldo cit. alla nota 28.

<sup>20</sup> Il fatto si verifica almeno nella *Voce dell'oro*, dove i vv. 8-9 dell'edizione 1913 si presentano nella Vallecchi 1925 disposti su un'unica prolissa linea: "Da secoli e secoli tanti nessuno tagliò quella macchia paurosa".

<sup>21</sup> G. De Robertis (*Palazzeschi. Poesie* cit., p. 20) afferma infatti che Palazzeschi, nell'eseguire le proprie composizioni, "Tendeva [...] alla rappresentazione, sconfinando, ogni volta, dai metri e dalle strofe. In certe libertà, ad esempio di versi prolungati, era come dipingere il gesto (così, dopo tanti suoni netti, andanti, un'uscita come questa: 'E per tutti i giorni di tutte le settimane', detto in un fiato solo [...])".

<sup>22</sup> Forse la poesia di Palazzeschi preferita da Marinetti era *La fiera dei morti* (cfr. il *Carteggio* fra i due, a c. di P. Prestigiacomo, Milano, Mondadori, 1978, pp. 17, 21 e passim), ma sappiamo che pure *L'orologio* riscuoteva un "clamoroso successo", quando veniva letta dal fondatore del futurismo (cfr. la sua lettera del dicembre 1910, ivi, p. 26).

<sup>23</sup> P. V. Mengaldo, *Su una costante* cit., p. 218.

<sup>24</sup> I testi analizzati sono i seguenti (si indica fra parentesi la collocazione nella raccolta): *Ore sole* (pp. 55-6), *La porta* (pp. 57-8), *Vittoria* (pp. 59-60), *La lanterna* (p. 61), *Lo specchio* (pp. 78-81), *Chi sono?* (p. 95), *Il convento delle Nazarene* (pp. 99-100), *Regina Carlotta* (pp. 103-6), *Il Frate Rosso* (pp. 117-24), *L'orologio* (pp. 176-80), *La passeggiata* (pp. 194-8), *I fiori* (pp. 199-204), *E lasciatemi divertire!* (*canzonetta*) (pp. 246-9). Provengono tutti da *Poemi* e dall'*Incendiario* 1910, eccezione fatta per *La passeggiata* (che viene pubblicata per la prima volta nel volume in questione), e per *I fiori* (inedita prima del 1913, e uscita in contemporanea su "Lacerba", I, 7, 1° aprile 1913, pp. 64-6). L'unica poesia non dattilica antecedente *Poemi*, che abbia trovato spazio nell'*Incendiario* 1913, è *Pastello del tedio* (cfr. p. 18): era compresa nei *Cavalli bianchi*, e presenta una polimetria assai accentuata (un quadrisillabo, un quinario, due settenari, un decasillabo, due endecasillabi e un tredecasillabo).

<sup>25</sup> Si considerano versi non sillabici, in primo luogo, le 41 unità onomatopeliche contenute in *E lasciatemi divertire!*. A onor del vero, un certo numero di queste misure (cfr. ad esempio "Cucù rurù, / rurù cucù, / cuccuccurucù", vv. 13-5) sarebbero suscettibili di un'interpretazione sillabica agevolissima e tutt'altro che arbitraria; è però pur vero che tali versi sono da Palazzeschi messi sullo stesso piano di linee (come, poniamo, "Aaaaa!", v. 52) che meno si prestano ad una misurazione sillabica. Per uniformità, pertanto, si è preferito non computare né le unità della prima specie né quelle della seconda. Analogamente, non è sembrato il caso di rubricare fra i bisillabi i vv. 83-4 del *Frate Rosso* ("Fraaaaaaaate / Rooooooosso"), né a maggior ragione era ipotizzabile una qualche forma di sillabismo per i due "- Zz... Zz..." (vv. 71 e 73) dei *Fiori*. Mentre, in modo forse discutibile, si è preferito considerare dotati di un rilievo sillabico i frequenti numeri in cifre (e anche il segno di percentuale) presenti nella *Passeggiata*.

ta. È infatti evidentissimo che si tratta di elementi 'pronunciati', di entità foniche sillabicamente armonizzate nel contesto del componimento. Vedi ad esempio: "L'amor patrio, / antico caffè. / Affittasi quartiere, / rivolgersi al portiere. / 193" (vv. 86-90); dove la cifra è proprio un "centonovantatré", cioè un settenario tronco, preceduto da altri due settenari, e rimante con *caffè*.

<sup>26</sup> Cfr. vv. 7, 8, 9, 15, 19, 21, 23, 24.

<sup>27</sup> Ottonari trocaici: vv. 34, 41, 56, 63, 72, 76, 83; ottonari di 2a 4a: vv. 46, 80, 88. Novenari di 4a: vv. 18, 22, 33, 43, 47, 51, 52, 75, 81, 84, 95.

<sup>28</sup> Sono ottonari trocaici i vv. 15, 16, 23, 39, 70, 71, 72, 93, 95, 106, 107; novenari giambici i vv. 26, 30, 46, 90, 99, 128, 134.

<sup>29</sup> Vale a dire (fra parentesi il numero di ricorrenze): bisillabi (2), trisillabi (9), quadrisillabi (8), quinari (10), senari (4), decasillabi (10), endecasillabi (14), dodecasillabi (10), tredecasillabi (5), quattordici sillabe (5, due dei quali doppi settenari); oltre ai due versi non sillabici segnalati alla nota 25.

<sup>30</sup> Secondo V. Coletti (*Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, "Metrica" cit. [cfr., qui sopra, cap. 4, nota 4], p. 214), rispetto alle norme tradite, la rima palazzeschiana è "più facile e ovvia, ma meno indispensabile; non è il filtro attraverso cui le parole entrano in poesia; è semmai il punto (come la sintassi o il ritmo degli accenti) da cui ne escono deprivate di senso, ridotte a pura scorza significante". Mengaldo (*Su una costante* cit., pp. 237-8) individua tuttavia un evidente retaggio dannunziano nelle rime (ma anche nelle assonanze e soprattutto nelle quasi rime) "a eco immediata", a ripercussione cioè ravvicinata anche dentro il verso, che sembrano rifarsi ad analoghe soluzioni alcionie. Ma quest'ultima osservazione vale soprattutto per le poesie a ritmo ternario (cui del resto Mengaldo si riferisce), e assai meno per le giambiche, rispetto alle quali sono forse più pertinenti le osservazioni di Coletti.

<sup>31</sup> Il secondo, terzo e quinto *sole* sono aggettivi; negli altri casi la parola denota l'astro.

<sup>32</sup> Non per caso, le due rime che più spesso si ripercuotono nella *Passeggiata* sono la tronca in *e* e la terminazione in *-ia* (o *-ie*): l'una omologa parole francesi e numeri, la seconda accomuna i diversi tipi di negozio al nome d'uno stato o d'una malattia. Vedi rispettivamente: *Purtarè: nouveauté*: 1783: 43: *caffè*: 193: *Massenet: matinée: cordonier [sic]* (vv. 6, 8, 12, 18, 87, 90, 97, 102, 104); *passamanterie: farmacia: trattoria: fiaschetta: Anemia: Ungheria: Libreria: Tipografia* (vv. 4, 11, 20, 23, 35, 41, 83, 85).

<sup>33</sup> "Un'analisi del libretto [della *Bohème*] rivela [...] un'estrema varietà metrica che però non ha nulla a che vedere con la polimetria del libretto romantico tradizionale. Si potrebbe piuttosto qui parlare di anisoritmia - quasi un sistema di verso libero - che mi pare corrisponda all'anisocronia evidente nella partitura, con cambiamenti di tempo continui, anche all'interno dei versi e delle 'arie'" (D. Goldin, *Drammaturgia e linguaggio della "Bohème" di Puccini*, in *La vera fenice. Librettisti e libretti fra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 358). E comunque un deciso invito metodologico a esaminare i libretti pucciniani per spiegare alcuni aspetti della libertà versificatoria novecentesca, è venuto anche da P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* cit., p. 28.

<sup>34</sup> A proposito di tronche, certe risate e simili interiezioni (tipicamente versi come "Aahahahahah") inserite da Palazzeschi in talune delle sue poesie più teatralmente atteggiare ricordano d'avvicino talune caratteristiche esclamazioni 'tronche' da libretto. Vedi ad esempio, sempre nell'*Incendiario* 1913, alcuni passi della *Mano* (in particolare alle pp. 170-1), ma anche nei già citati *L'orologio* (v. 122), e *E lasciatemi divertire!* (vv. 86-8), ecc.; l'artificio è d'altronde presente pure nella prosa del *Codice di Perelà*. Non c'è bisogno di essere dei melomani per sapere che nell'opera tali esclamazioni so-

no assai frequenti e hanno un preciso valore rimico e sillabico. Ad esempio (dall'*Otello* verdiano, III, 5): "(Iago) Vagheggi il regno – d'altra beltà. / Colgo nel segno? (Cassio) Ah! Ah! (Jago) Ah! Ah!"; dove le due risate, una volta unite, compongono un quinario tronco, coerente con il contesto.

<sup>35</sup> A. Macchia, cit. in G. Spagnoletti, *Palazzeschi*, Milano, Longanesi, 1971, p. 69. Fondamentali soprattutto le osservazioni di De Robertis, il quale afferma a proposito di Palazzeschi che "la sua prima ispirazione gli è nata dalla musica"; e infatti egli "Volle, in poesia, rifare quel che la musica, appoggiandosi alle parole, e nel tempo stesso eludendole, perché eran parole, in fondo, senza senso, aveva già fatto". Le tradizioni musicali ricordate dal critico sono tre: il melodramma vero e proprio (in riferimento soprattutto a Rossini), le "canzonette napoletane [...], quelle di più colore frenetiche", e genericamente le "romanze di sapore antico" (G. De Robertis, *Palazzeschi. Poesie* cit., pp. 18, 19).

<sup>36</sup> Vedi ad esempio cenni a figure e episodi del *café chantant* contenuti nel capitoletto *L'umanità è brutta*, in *Il piacere della memoria* cit., pp. 537-42.

<sup>37</sup> Cfr. *Su una costante* cit., p. 236.

<sup>38</sup> Fuori dell'*Otello*, il doppio senario è frequente soprattutto nel *Mefistofele* (insieme ai trisillabi, ai senari semplici e ai novenari). Ma si tratta d'un verso comune in tutta la librettistica dell'Ottocento: anche per influsso, direi, dei ritmi della ballata romantica.

<sup>39</sup> Vale a dire le seguenti (tra parentesi la collocazione nella raccolta): *Il segno* (p. 11), *La fonte del bene* (p. 12), *La voce dell'oro* (p. 12), *Il pappagallo* (p. 13), *La vecchia del sonno* (p. 13), *Ara Mara Amara* (p. 14), *La fanciulle bianche* (p. 14), *Oro Doro Odoro Dodoro* (p. 15), *La lancia* (p. 15), *La casa di Mara* (p. 16), *A palazzo Rari Or* (p. 16), *La vasca delle anguille* (p. 17), *Lo specchio delle civette* (p. 17), *La ferita del silenzio* (p. 18), *L'orto dei veleni* (p. 19), *A palazzo Oro Ror* (pp. 20-1), *Il parco umido* (p. 22), *Il passo delle Nazarene* (p. 23), *La veglia delle tristi* (pp. 24-6), *Palazzo Mirena* (pp. 27-9), *Raggi X* (pp. 30-4), *Gioco proibito* (pp. 35-6), *La gavotta di Kirò* (pp. 37-40), *Comare Colletta* (pp. 41-2), *La storia di frate Puccio* (pp. 43-7). I primi 14 componimenti (cioè fino alla *Ferita del silenzio* compresa) provengono dai *Cavalli bianchi*, gli altri da *Lanterna*. Tra le figure metriche, a parte le anomalie segnalate alla nota seguente, hanno ben poco peso le dieresi, e anzi le uniche occorrenze (quali *viàle* e *viòla*: cfr. ad esempio, rispettivamente, *Oro Doro Odoro Dodoro*, 1, e *A palazzo Rari Or*, 2) non sono da considerarsi in senso stretto tali, almeno secondo una pronuncia 'standard'. Piuttosto frequente invece è la dialefe, anche di tipo insolito, come per esempio in: "ricuopron le vesti cosparses di gemmè i ricchi broccati" (*A palazzo Oro Ror*, 10), "Un cocchio lucente ancora in lontano risplende" (ivi, 23), "le ceneri ultime" (*Palazzo Mirena*, 25), "salite velate erte consacrate" (*Raggi X*, 44), "i Valpassiti, le Rocchettine, i Nazareni" (*La storia di frate Puccio*, 54), "in ultimo Puccio, indietro di un passo" (ivi, 71), "Sol l'ultimo, Puccio, in piedi rimase" (ivi, 86). Doppia dialefe in "Par cero ch'arda: occhio che ti guarda" (*Raggi X*, 65), e addirittura, per potervi leggere un novenario, "una bianca e una nera" (*Il passo delle Nazarene*, 12), che tuttavia Mengaldo considera un senario con la prima sillaba elisa per episinalefe col verso che precede (cfr. *Su una costante* cit., p. 228).

<sup>40</sup> Si tratta di versi presenti in *Raggi X*, che infrangono – almeno all'apparenza – il *patern* ternario: l'ottonario "S'ammassan sui ceri spenti" (v. 15) è normalizzabile solo grazie all'arditissima dieresi *sui* altrove non documentata (cfr. la nota precedente; ma si tenga presente che in *Lanterna* Palazzeschi scriveva *su i* scisso); lo strano decasillabo "fiorir di gocce un broccato giallo" (v. 38) invece richiede, con ogni probabilità, sia l'anomala dieresi *giallo*, sia la reintegrazione della vocale finale in *fiorir*, come avveniva

in *Lanterna* (si tratterebbe insomma di un dodecasillabo); e infine il quadrisillabo "mi confesso" (v. 61) non è altrimenti riducibile, ma in realtà deriva da un partitura sillabicamente regolare (in *Lanterna*) anche se aritmica ("Perdono / concesso, / mi confesso e mi riconfesso", che appunto è diventata "Perdono concesso / mi confesso / e mi riconfesso").

<sup>41</sup> P. V. Mengaldo, *Su una costante* cit., p. 222.

<sup>42</sup> I componimenti esaminati sono i seguenti (fra parentesi la collocazione entro l'opera): *Habel Nassab* (pp. 65-7), *Diana* (p. 74), *La fontana malata* (pp. 75-7), *Il ritratto di Corinna Spiga* (pp. 101-2), *Mar Grigio* (pp. 107-8), *La matrigna* (pp. 125-6).

<sup>43</sup> Fra queste misure, ben 15 sono le notissime linee onomatopiche presenti nella *Fontana malata*, che forse è superfluo citare: "Clof, clop, cloch / cloffete, / cloppete, / clochete, / chchch", e che comunque potrebbero venir considerate quadrisillabi tronchi (la prima e l'ultima) e bisillabi sdruciolati. Per quanto riguarda i restanti 5 versi del gruppo, ben 3 vengono da *Habel Nassab*, e sono un paio di endecasillabi ("con quegli enormi calzoncioni blu", vv. 2 e 78) e una misura dubbia come il v. 41 ("e non ò anch'io il mio?"), forse ottonario (ma vedi la nota seguente); uno proviene dal *Ritratto di Corinna Spiga* ("Oh! la tua bocca serrata, Fanny", v. 27), probabile endecasillabo (ma dodecasillabo con *tia* dieretico); uno infine dalla *Matrigna* ("Le figlie son tre. Le stanno dinanzi", v. 8), formalmente endecasillabo, e tuttavia caratterizzato da un'interna suddivisione in senario tronco + senario piano.

<sup>44</sup> Per i versi sillabicamente ancipiti, vedi la nota precedente. Le dialefi sono frequentissime nel gruppo di componimenti in esame; basti solo vedere le ricorrenze in *Habel Nassab*: "È il fido, il solo, / il fido custode, il solo compagno" (vv. 3-4), "Io dormo, egli veglia ai piedi del letto" (ivi, 13), "s'avanzan sugli occhi di Habel" (v. 27); e la dialefe "di Habel" ricorre anche ai vv. 32, 73, 75, "la pena il core mi preme, mi serra" (v. 49), "dal petto, e grido, e grido" (v. 52), "vogl'essere uomo, amante, guerriero" (v. 57), "intero il grande mistero d'Oriente" (v. 65). Sempre nella stessa poesia, per una linea è persino ipotizzabile una configurazione del seguente tipo, con due dialefi e una dieresi: "e non ò anch'io il mio" (v. 41). Altre dieresi anomale, in questo caso sicure (vedi anche la nota precedente): "lo sai... rimango, rimango" (ivi, 68), "Bianca, tu tieni la testa" (*Il ritratto di Corinna Spiga*, 18), "non anno un sorriso più" (ivi, 26).

<sup>45</sup> Si pensa soprattutto all'*op. cit.* di A. Dei (vedi, qui sopra, la nota 3), in cui viene ridimensionata l'immagine d'un Palazzeschi *fumiste* e saltimbanco fin dai suoi esordi poetici: e anzi, secondo la studiosa, "Sia *I cavalli bianchi* che *Lanterna* appartengono alla preistoria di Palazzeschi, alla fase del turbamento, del bisogno difensivo di nascondersi" (p. XXXVI). Tanto più che "l'unificazione dell'intero corpus poetico", effettuata sin dall'*Incedentario* 1913, "mistifica sapientemente il tono degli antichi volumetti, inglobati e spesso scomposti alla luce di risultati e di scelte posteriori" (p. XXIX).

<sup>46</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita* cit. (cfr., qui sopra, cap. 1, nota 3), p. 795.

<sup>47</sup> Stupisce ad esempio accorgersi che nel lontano 1924 Giacomo Debenedetti (*Commento ad un poema di Ungaretti*, "Orizzonte italico", III, 4-5, gennaio-febbraio 1924, p. 22) discuteva dell'*Allegria*, della sua ritmica e del suo linguaggio, esprimendosi fra l'altro nel seguente modo: "consucia magia del ritmo che è fondato soprattutto sul gioco di silenzi tra cui cadono le singole parole e che genera, intorno ad esse, stupefatti richiami di quelle regioni donde furono rapite"; concetti e termini che possiamo ritrovare, di pochissimo modificati, in qualsiasi critico odierno. Ad esempio nel pur meritorio e finissimo Carlo Ossola, secondo cui "spezzare il metro significava, per Ungaretti, isolare la parola, la sillaba meglio, lasciarla vibrare [...] nel vuoto metrico, nello iato della distassia, come fosse pronunciata per la prima volta, come se tornasse [...] sino

al 'porto sepolto' di una lingua primigenia, incontaminata" (C. Ossola, *Introduzione a G. Ungaretti, Il Porto Sepolto*, a c. di C. O., Milano, Il Saggiatore, 1981, p. XIX).

<sup>48</sup> P. V. Mengaldo (a c. di), *Poeti italiani del Novecento* cit. (cfr., qui sopra, cap. 4, nota 12), p. 383.

<sup>49</sup> Sull'argomento cfr. l'antologia curata da G. Faso, *La critica e Ungaretti*, Bologna, Cappelli, 1977; e soprattutto – sui più antichi interventi recensorii – G. Mariani, *Per una storia della critica ungarettiana: i primi giudizi sul poeta* [1958], in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1983<sup>2</sup> (ed. aggiornata e accresciuta), pp. 221-47.

<sup>50</sup> [F. Meriano], *Spezzatino*, "La Brigata", 7, febbraio-marzo 1917, pp. 165-6. La rubrica in questione, appunto non firmata, mira ad attaccare soprattutto Papini, colpevole di aver positivamente recensito *Il Porto Sepolto* (vedi più avanti la nota 55). Per l'attribuzione a Meriano, cfr. quanto scrive M. A. Terzoli nelle note al volume da lei curato, G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 113 e 114 (in entrambe le pagine alla nota 3).

<sup>51</sup> N. Moscardelli, *False ombre cinesi*, "Il Tempo", 1° dicembre 1919; cit. in G. Mariani, *op. cit.*, p. 229, nota.

<sup>52</sup> G. De Robertis, in "Il Progresso", novembre 1919; cit. in G. Mariani, *op. cit.*, p. 229.

<sup>53</sup> F. Flora, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921, p. 227; la citazione successiva alle pp. 227-8.

<sup>54</sup> Cfr. G. Mariani, *op. cit.*, p. 224 (nelle prime recensioni "l'uomo di pena metterà da parte il poeta").

<sup>55</sup> Cfr. G. Papini, *Il Porto Sepolto di Giuseppe Ungaretti*, "Il Resto del Carlino", 4 febbraio 1917; poi in *Testimonianze. Saggi non critici*, 3ª serie dei "24 Cervelli", Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918, pp. 107-15; e G. Prezzolini, *Scrittori di guerra. Ungaretti*, "Il Popolo d'Italia", V, 137, 19 maggio 1918, p. 3. Se il primo, con palese ossimoro, crede che la guerra abbia saputo 'pacificare' l'animo del poeta, tramite la pratica della letteratura ("In questo clima di terrore la contemplazione è possibile", e nasce una "sensibilità pacificata dalla guerra", pp. 108 e 115), nel secondo è proprio solo l'"uomo di pena" a venire a galla (ne coglie infatti "la pena di spirito e corpo, la solitudine metafisica e la rassegnazione alla propria croce").

<sup>56</sup> E. Thovez, *Lirismo a gocce* [1920], in *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, p. 420; la citazione successiva alla p. 425.

<sup>57</sup> Cfr. la dichiarazione dello stesso poeta nelle note a *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 502. Su questa fase aurorale della carriera (e della vita) di Ungaretti, oltre ai preziosi contributi di L. Rebay che via via si citeranno, cfr. in particolare F. Livi, *Ungaretti, Pea e altri. Lettere agli amici "egiziani"*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988. E vedi inoltre il saggio di U. Sereni e C. Ossola qui sotto cit. alla nota 61.

<sup>58</sup> G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini* cit., p. 43.

<sup>59</sup> Ad esempio, per Paul Claudel l'alessandrino consiste in una "énumération de douze pieds" (cfr. *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, 1969, p. 54). Di parere diverso da quello qui esposto è la curatrice delle *Lettere a Giovanni Papini* (cit., p. 43, nota 4), per la quale "piedi" è usato "Secondo la maniera carducciana dei metri barbari, ancora in auge nei primi anni del Novecento".

<sup>60</sup> Versi che comparvero all'interno d'un articolo di Ungaretti (*Elogio di "Revolverte"*) pubblicato sul "Messaggero Egiziano" di Alessandria d'Egitto il 24 aprile 1910: cit. in L. Rebay, *Ungaretti: gli scritti egiziani 1909-1912*, in AA. VV., *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), a c. di C. Bo, M. Petruc-

ciani et al., Urbino, 4venti, 1981, vol. I, p. 41.

<sup>61</sup> Mi riferisco a due componimenti pubblicati da Ungaretti sulla "Critica magistrale" (II, 6, 15 marzo 1915, p. 5; poi in U. Sereni-C. Ossola, "L'atto di Lucifero": *Ungaretti apuano*, "Lettere italiane", XLII, 3, luglio-settembre 1990, pp. 408-9), vale a dire *Infanzia e Dindirindino lucchese*: il primo, pur scritto in versi liberi brevi, appare nondimeno diviso in strofe ed è desultoriamente rimato, secondo lo schema a'7a'8gbg8; c'6c'8; d<sub>11</sub>c'7; e5f6g5h5; il secondo si compone addirittura d'una sequenza di 8 novenari giambici (ma su quest'ultima poesia cfr. anche la nota successiva).

<sup>62</sup> Vale a dire le seguenti poesie di "Lacerba" (l'anno, III, è sempre il 1915; i versi sono in totale 263): *Il paesaggio d'Alessandria d'Egitto, Epifania* (6, 7 febbraio, p. 43); *Diluvio, Cresima* (9, 28 febbraio, p. 69); *Le suppliche* (11, 13 marzo, p. 86); *Ineffabile, Viso, Viareggio, Chiaroscuro* (16, 17 aprile, p. 127); *Popolo, Babele, La galleria dopo mezzanotte, Mandolinata, Eternità, Sbadiglio, Imbonimento* (19, 8 maggio, pp. 149-50). Mentre le poesie editte sulla "Critica magistrale" (cfr. la nota precedente) sono: *Parigi delle tre dopo mezzanotte. Ritorno dalla Sponda Destra al Quartiere Latino* (cfr. p. 406 di U. Sereni-C. Ossola, *op. cit.*), *Curban bairam* (*ibid.*), *Meriggio d'agosto a Tanta* (*ibid.*), *Il panorama d'Alessandria d'Egitto* (*ivi*, p. 407), *Milano di via San Damiano* (*ibid.*), *Agonia* (*ivi*, p. 408), *La nostra casa di Moarrembei* (*ibid.*), *Infanzia* (*ivi*, pp. 408-9). Il totale dei versi è 62. Non comprendo nel corpus qui analizzato *Dindirindino lucchese* (*ivi*, p. 409), per due ragioni: si tratta d'una poesia in versi non liberi, e poi ha tutto l'aspetto d'una filastrocca popolare, ripresa e adattata da Ungaretti, ma non attribuibile del tutto a lui (del resto, a differenza degli altri componimenti, il testo su rivista è citato fra virgolette, ed è composto in caratteri tondi). Riferimento filologico ineliminabile per le poesie in questione, nonché per quelle del *Porto Sepolto* che in seguito analizzerò, è il volume G. Ungaretti, *L'Allegria*, edizione critica a c. di C. Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1982; da integrarsi con *Aggiornamento dell'edizione critica dell'Allegria*, a c. di Ead., "Studi di filologia italiana", XLVIII, 1990 [ma 1991], pp. 259-300.

<sup>63</sup> Vale a dire: nel *Paesaggio d'Alessandria d'Egitto* le tronche *giù: Gesù* (12 e 13); in *Epifania*, la rima ritmica *esile: gracile* (3 e 4); in *Diluvio*, la serie di tronche *quassù: più: città* (3, 4, 6); in *Cresima*, l'identica (anche in parola composta) *giudizio: senzagjudizio* (1, 3 e 21); nelle *Suppliche*, le identiche *anni: anni* (20 e 28), *nebbia: nebbia* (45 e 50), nonché la tronca e identica *tranquillità: me: tranquillità* (7, 71, 74); in *Chiaroscuro*, le tronche *blu: Ivry: oscurità: carità: più* (9, 10, 15, 20, 23); in *Popolo*, la ritmica *brulica: assumersi: trabaccola: accenderci* (14, 16, 17, 22) e l'identica *campestre: campestre* (1 e 25); in *Sbadiglio*, la tronca e identica *passerà: Passerà* (30 e 31), la ritmica *te: là* (40 e 45). Nel corpus della "Critica magistrale" vedi: le tronche *città: più* (*Meriggio d'agosto a Tanta*, 2 e 3), e *re: me: passerà: resterà: Allà* (*Infanzia*, 1, 2, 5, 6, 8); nonché la rima interna, sempre ossitona, *città]: volubilità* (*Il panorama d'Alessandria d'Egitto*, 1); e infine la rima identica *molto: molto* (*ivi*, 2 e 6).

<sup>64</sup> P. Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al "Sentimento del tempo"*, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 95 e 96.

<sup>65</sup> Cfr. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982<sup>2</sup> (1975<sup>1</sup>), pp. 84 e 190-1.

<sup>66</sup> G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti* [1945], in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo* cit., p. 405.

<sup>67</sup> Cfr. G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, Udine, Stabilimento Tipografico Friulano, 1916; i testi sono tratti dalla ristampa cit. a c. di C. Ossola, di cui ora esiste una nuova edizione, Venezia, Marsilio, 1990.



<sup>68</sup> Il presente non è il primo riassunto quantitativo della metrica ungarettiana. Le tabelle statistiche più note – relative all'*Allegria* definitiva – sono quelle proposte da G. Genot, *Sémantique du discontinu dans l'Allegria d'Ungaretti*, Paris, Klincksieck, 1972, che a p. 222 sintetizza il quadro delle unità versali presenti nella raccolta. Dati, questi, e relative percentuali che sono stati più recentemente ripresi da F. Stella, *Metri regolari in Ungaretti*, "Autografo", IV (n. s.), 10, marzo 1987, p. 42.

<sup>69</sup> È probabile che Glauco Cambon abbia espresso nel modo più chiaro ed equilibrato l'opinione a tal proposito prevalente nella critica ungarettiana (e, certo, per molti aspetti condivisibile): "Una poesia come questa, che deliberatamente rinuncia a rima e metro tradizionali, tende a valorizzare in compenso i valori sillabici, le cellule fonico-semantiche del discorso, che acquistano forza strutturante, a volte anche rispetto alle immagini o unità iconiche stesse – cui verrebbe fatto di ascrivere sempre una precedenza genetica" (G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, p. 31).

<sup>70</sup> Le rime né identiche né partecipiali dovrebbero ridursi alle seguenti: *pianto: manto* (*Lindoro di deserto*, 13 e 14); *giardini: gelsumini* (*Fase*, 7 e 14); *momento: bastimento* (*Silenzio*, 3 e 5); *dolcemente: sente* (*Risvegli*, 13 e 25); *apprensione: passione* (*Malinconia*, 7 e 21); *ascoltazione: navigazione* (*Perché?*, 20 e 23); *traspare: pare* (*I fiumi*, 69 e 71; rima ricca, come la precedente); *pianto: canto* (*Nostalgia*, 9 e 18) *serra: terra* (*Italia*, 6 e 8). Ad esse si possono aggiungere le pochissime rime ritmiche (tronche o sdruciole che siano): *di: Sceab: più: più: caffè: Ivry: saprò; nomadi: vivere: sciogliere* (*In memoria*), 2, 3, 7, 13, 18, 30, 38; e 5, 14, 20); *me: cos'è* (*Risvegli*, 5 e 18).

<sup>71</sup> Sui diversi valori e significati di tali costrutti (talvolta coincidenti con le metafore "di serra calda" di cui parla M. Raymond in *Da Baudelaire al surrealismo* [1947], Torino, Einaudi, 1978, pp. 281-2), cfr. la recensione di P. V. Mengaldo a I. Gutia, *Linguaggio di Ungaretti* (Firenze, Le Monnier, 1959), "Lettere italiane", XII, 3, luglio-settembre 1960, pp. 364-70; e inoltre, proprio sulla scia delle indicazioni di Mengaldo, P. Spezzani, *op. cit.*, in particolare pp. 104-7.

<sup>72</sup> Analogo potrebbe essere il discorso relativo alla dislocazione dei participi passati, che creano sì un'impressione di tensione, ma finiscono poi per smorzarla in virtù della frequenza con cui ricorrono. Tanto più che l'isolamento di un participio passato (o anche del presente) ne rinforza il valore verbale, di 'azione' vera e propria, e tende a promuoverlo al rango di un predicato autonomo. Sintomatica la conclusione di *Perché?*, dove i tre versi finali formano una strofa a sé, retta da un participio passato usato in modo assoluto (corsivi miei): "Il mio povero cuore / *sbigottito* / di non sapere" (36-8). I casi forse più interessanti sono i seguenti (si pensi anche all'*incipit* di *Veglia*, citato più avanti): "con in cuore un estremo limbo di cicala / *strappata* all'albero della sua scalmana" (*Silenzio*, 8-9); "e mi rammento / di qualche amico / *morto*" (*Risvegli*, 15-7); "Cantante notturno abbandono / di corpi a pien'anima / *presi* / nel silenzio vasto" (*Malinconia*, 2-5); "Fratello / tremante parola / nella notte / come una fogliolina / appena *nata* / saluto / *accorato* / nell'aria spasimante / implorazione / *sussurrata* / di soccorso" (*Soldato*, 3-13).

<sup>73</sup> La differente lunghezza delle citazioni dipende dalla diversa intelligibilità delle immagini via via evocate: la contestualizzazione è stata insomma più generosa dove più complesso è sembrato a chi scrive il tessuto delle metafore. I corsivi sono miei.

<sup>74</sup> C. Ossola, commento a G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto* cit., p. 9.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 200-1. Non è forse casuale che siffatte formulazioni critiche risalgano al volume cit. di Genot: all'opera cioè di uno studioso francese, il cui orecchio metrico risulta sicuramente molto più sensibile a 'disgiunzioni' sintattiche che per un italiano sono tollerabilissime. Ad esempio, quando Genot passa in rassegna la "disjonction"

"noeud syntaxique/proposition circonstancielle" (cfr. soprattutto p. 107), mostra di considerare rilevante un fenomeno che in italiano non dà luogo ad alcuna tensione apprezzabile, nemmeno nel contesto d'una metrica regolare (poniamo: cominciare un verso con un *che* pronome relativo). A qualcosa del genere pensava senza dubbio Contini quando scriveva – a proposito della traducibilità metrica in francese di Ungaretti – che per la sua poesia sarebbe stato impossibile "giungere [...] all'assoluto verbale in una tradizione linguistica [come quella francese] che soppianta la parola a pro del discorso", e che per i lettori d'oltralpe talune strofe ungarettiane di *Sentimento del tempo* suonerebbero "anacronistiche", dal momento la "poesia francese moderna [siamo nel 1939] non si è solo negata all'esperienza prosodica [...], ma si è anche ri allontanata [...] dalla sintassi mallarmeana"; la quale sintassi, come è noto, aveva sottoposto il verso tradizionale alla violentissima torsione dell'*enjambement* (G. Contini, *Ungaretti in francese*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974<sup>3</sup>, p. 63). E, soprattutto, è da credere che questi problemi fossero ben presenti allo stesso Ungaretti, il quale, dovendo per esempio tradurre una poesia come *Soldati*, scrive (in *Allegria di naufragi*): "nous sommes telle en automne sur l'arbre la feuille"; si sente cioè in dovere di disporre su una sola linea un testo che in italiano copriva ben quattro versi.

<sup>76</sup> Si prescinde dalle 'spezzature' più risibili, soprattutto in relazione a un verso breve come quello di Ungaretti, che comunque impone frequenti a capo. In particolare sono esclusi dal novero degli *enjambements* veramente significativi le scissioni aggettivo qualificativo/sostantivo, che l'autore per lo più tratta con scarsa asprezza espressiva. Ad esempio, in "mi modulo / di malato / somnesso uguale / cuore" (*Annientamento*, 7-10), gli attributi 'separati' vengono disposti secondo un ordine simmetrico. Ma vedi anche: "Abbandono dolce / di corpi / pesanti d'amaro"; "labbra rapprese / in tornitura di baci / lontani"; "voluttà di corpi / estinti d'insaziabili voglie" (*Malinconia*, 10-12, 13-5, 16-7), dove è evidente l'attenuazione determinata dal parallelismo e dalla ripetizione. Analogamente nel caso di "occulte / mani" e "rara / felicità" dei *Fiumi* (37-8 e 41-2); mentre si ha una dittologia in *Nostalgia* (21-3), "l'illimitato silenzio / di una bimba / tenue e opaca". In altri contesti l'isolamento dell'aggettivo ha una funzione rallentante e leggermente enfatica; come ad esempio in *C'era una volta* (1-5), in conclusione di strofa: "Bosco Cappuccio / ha un declivio / di velluto verde / come una dolce / poltrona"; o ancor di più all'inizio di *Poesia*, con la formula epistolare "Gentile / Ettore Serra".

<sup>77</sup> G. Petrucci, *Sulle varianti dell'"Allegria"*, "Studi novecenteschi", VI, 16, marzo 1977, pp. 10, 12 e 13.

<sup>78</sup> G. Ungaretti, *Quattro poesie religiose* (*Peso*), in *Poesie e prose liriche*, a c. di C. Maggi Romano e M. A. Terzoli, Milano, Mondadori, 1989, p. 28; il componimento, insieme agli altri tre "religiosi" e a un quinto, venne inviato a G. Papini sicuramente prima del 22 luglio 1916, e forse il giorno 17 dello stesso mese (cfr. la nota di M. A. Terzoli, ivi, pp. 74-5).

<sup>79</sup> G. Ungaretti, *Quattro poesie religiose* (*Terra colpita Terra ricreata*), ivi, pp. 24-5; il testo condivide gli estremi cronologici di *Peso*.

<sup>80</sup> Id., *Lettere a Giovanni Papini* cit., p. 72 (timbro postale del 13 settembre 1916).

<sup>81</sup> Altre poesie del *Porto Sepolto* 1916 con varianti anteriori all'*editio princeps*, e con fatti metrici analoghi a quelli qui esaminati, sono: *Annientamento* (su cui cfr. *Lettere a Giovanni Papini* cit., p. 39, con interessanti varianti ai vv. 16-8); *Finestra sul mare* (in *Poesie e prose liriche* cit., p. 22: una diversa stesura del v. 2); *Dannazione* (su cui cfr. ivi, p. 27, per una variante strofico-sintattica dei vv. 2-3); *Destino* (ivi, p. 26: la prima stesura è priva della spezzatura cit. "qualsiasi / fibra"); *I fiumi* (ivi, pp. 29-30: una versio-

ne curiosamente diversa da quella conosciuta, e comunque più sensibilmente prosastica); *Sonnolenza* (cfr. *Lettere a Giovanni Papini* cit., pp. 67-8: i vv. 4-7 si presentano più aderenti alla logica discorsiva).

<sup>82</sup> Si tratta rispettivamente di *Convalescenza in gita di legno*, *Melodia delle gole dell'orco*, *Tepida vaga mattina*, *Dal viale di valle*, componimenti che in *Allegria di naufragi* appartengono tutti alla sezione *Intagli* (cfr. pp. 56-9 dell'ed. cit. a c. di C. Maggi Romano).

<sup>83</sup> G. Contini, *Ungaretti, o dell'Allegria* [1932], in *Esercizi di lettura* cit., p. 48. Ovviamente, le presenti note toccano solo un aspetto della variantistica ungarettiana relativa al *Porto sepolto*. Le implicazioni critiche sono con ogni evidenza più complesse. Credo comunque che un proficuo settore d'indagine dovrebbe prendere spunto dalle analisi stilistiche di C. Vitiello (*Ungaretti: stili e stilemi nell'Allegria* [1974], in *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984, pp. 102-22) e di M. Barenghi (*La pietra del S. Michele. Studio sugli stili del primo Ungaretti*, "ACME", XXXIV, 3, settembre-dicembre 1981, pp. 399-446). Saggi in cui la presunta unitarietà dello stile ungarettiano viene revocata in dubbio, e anzi è posta in rilievo l'esistenza di due differenti intenzionalità espressive immanenti alla compagine allegresca (l'una, di derivazione simbolista, metricamente più regolare e ritmica; l'altra, attenta alla verticalità dell'assoluto verbale, quasi del tutto estranea alle norme della tradizione). Ora, è opinione dello scrivente che in parallelo a siffatta duplicità si sviluppino anche due diversi tipi di decorso variantistico (il primo orientato verso una ritmicità traddita, l'altro incline all'isolamento di singoli lessemi). Ho cercato di affrontare l'argomento nella mia tesi di dottorato cit. (cfr. qui sopra, cap. 4, nota 79), alle pp. 287-97.

### 6.1 Tre esperienze paradigmatiche

6.1.1 È quasi inevitabile che chi si occupa di una forma per definizione ever-siva, e a modo suo innovativa, come appunto il verso libero, sia costantemente indotto a ricercare qualcosa di simile a un precursore assoluto, vale a dire il 'primo' poeta che abbia adottato il metro (o, se si vuole, il non-metro) in questione. Il problema delle origini ha un fascino cui non è facile resistere, e non è detto che sia del tutto ozioso, anche in metrica, cercar di risalire alle documentazioni più antiche. Cionondimeno, dovrebbe essere altrettanto costante l'invito a ridimensionare siffatte ambizioni: se non altro perché – come abbiamo già visto – la nozione di verso libero e quella di libertà metrica non sono meccanicamente sovrapponibili: se la prima ha una sua storicità ricostruibile e circoscrivibile, dipendente da un certo paradigma francese, la seconda fluttua nel limbo dei concetti atemporali, e se ne possono scoprire le tracce nei periodi più diversi della letteratura italiana. Negli anni fra il 1888 e il 1900 è insomma difficile imbattersi nella compresenza, da un lato, di una *prassi* formalmente liberista e, dall'altro, dell'inequivocabile *consapevolezza* di compiere, o di avere compiuto, un atto di rottura con la tradizione; rottura in qualche modo omologa a una strategia metrica che dopo il 1888 porta il nome di *vers libre*. E anzi, il dato che sembra caratterizzare il panorama italiano è la tardiva maturazione di una coscienza siffatta anche nella riflessione dei precursori maggiormente accreditati (tipicamente: Capuana e Lucini); tanto più che talvolta assistiamo (è il caso di D'Annunzio, ma non solo il suo) a una dissimulazione confusiva degli intenti perseguiti, e perciò a una vera strategia della mistificazione.

Comunque, precisato tutto ciò, se il sottoscritto dovesse scommettere su un nome di poeta che risponda almeno in parte ai requisiti summenzionati, quasi senza esitazione proporrebbe quello di un autore palermitano sconosciuto, tale Eugenio Colosi. (Ma è proprio solo un caso che i più antichi sostenitori della libertà metrica – abbiamo già visto Capuana e Cesareo – debbano essere tutti siciliani?) Il quale Colosi pubblica nel 1889, appunto a Palermo, un volumetto intitolato *Canti e prose ritmiche*<sup>1</sup>. L'opera è divisa in due parti, *Canti Giovanili* e *Prose ritmiche*, di tenore metrico diametralmente opposto, dal momento che nella prima sezione (comprendente poesie datate tra il 1879 e il 1887) le strutture adottate sono tradizionali, mentre nella seconda

(i cui estremi cronologici sono il 1882 e il 1889) figurano tra l'altro un certo numero di composizioni in versi (o versetti) lunghi dal tono salmodiante e biblico.

Ma quel che forse più conta è la definizione, pur se embrionale, di una poetica liberistica. Si leggano alcuni versi tratti dal componimento programmatico, intitolato *A' poeti nuovi*:

Perché dunque ammiccate dagli occhi miopi,  
E turate inorriditi le caste orecchie,  
S'io disfreno strofe larghe o serrate, liberamente, senza ritmo misurato  
[e senza rima,  
Guardando a un accordo più vasto che non è quello della piccola  
[levigata strofe?

Lasciatemi: io sono in perfetta armonia con la natura.  
[...]

O poeti del mio tempo,  
Giovani baldi e gagliardi piena la mente di ideali ma pure fiaccati per  
[inerzia,

Su, via, uscite dalla vecchia crisalide;  
Uscite, sfarfallate vittoriosi nella luce;  
Alti sulla massa umana cantate! cantate!  
Non le vecchie viete istorie ma i nuovi meravigliosi ideali;  
Non addormentate col ritmo i cuori avvizziti,  
Ma destateli coll'urto selvaggio della strofe libera sciolta piena di  
[fantasmi:

Perché voi, poeti, siete ora come sempre i sacerdoti dell'ideale!  
I luminosi divinatori dell'avvenire!<sup>2</sup>

Gli intenti sono insomma chiarissimi ("strofe [...] senza ritmo serrato e senza rima", "strofe libera sciolta", per meglio interpretare "i nuovi meravigliosi ideali"): e anzi potremmo persino dire che nei decenni successivi la maggior parte dei teorici versoliberisti, italiani e stranieri, non sapranno elaborare opinioni sull'argomento molto più profonde e originali. Tanto più che siffatto programma di poetica è ribadito dal prefatore della raccolta, Andrea Maurici, il quale a proposito delle *Prose ritmiche* parla appunto di "libere strofe", con cui l'autore ha cercato di "far correre nudo e netto il suo pensiero". Viene dunque espressa l'inequivocabile volontà di emancipare il ritmo da tutti i vincoli tradizionali, attraverso una metrica in cui la linea versale, l'a capo, sono plasmati da un impulso in senso lato retorico: allocuzioni ai lettori, parallelismi logici, antitesi, anafore<sup>4</sup>, motivano e segnalano l'attacco dei versetti, secondo una dinamica che – come meglio vedremo in seguito – dobbiamo considerare di derivazione whitmaniana.

Decisivo, per capire la reale portata dell'esperimento, è comunque il titolo prescelto: "prose ritmiche"; dove sarà appunto da sottolineare la natura in senso lato prosastica dell'operazione. E infatti, a fianco di 8 testi con a capo analoghi a quelli appena veduti, figurano 6 componimenti non versificati, che

oltre tutto sono anteriori agli altri, datando infatti 1882-1885 (di contro a un 1887-1889, relativo alle liriche in verso). La *tourmure* anaforica e allocutiva è spesso la medesima, e la distinzione fra le opposte categorie in gioco appare in ultima analisi risibile:

Tu dormivi, bambina mia, dormivi nel tuo letto vaporoso di trine come una dea fanciulla fra veli di nuvole: dormivi confidente col sorriso infantile sulle labbra: dormivi senza sogni e la luna t'illuminava tutta del suo bianco fulgore.  
Le tue spalle erano nude, nudo il seno non ancora sbocciato, di un bianco puro venato di viola: i capelli nerissimi vi si posavano: le tue labbra erano schiuse appena: sorridevano<sup>5</sup>.

L'opera di Colosi, oscurissima e affatto dimenticata<sup>6</sup>, scopre dunque il verso libero (o la "strofe libera", come dice l'autore) dentro le modulazioni di una prosa ispirata ed enfatica, in tutti i sensi oratoria, fittamente tramata com'è di artifici elocutivi. E insomma, contrariamente alle opinioni più vulgate, una raccolta come *Canti e prose ritmiche* dimostra che una poesia radicalmente innovatrice, un verso privo di qualsivoglia forma di ritmicità tradita, in una parola liberissimo, può nascere improvvisamente, senza alcuna mediazione o graduazione di sorta, forte solo della propria cadenza salmodiante.

6.1.2 Ma non per tutti gli innovatori le cose vanno allo stesso modo. Al medesimo verso libero lungo (anche se di una specie parecchio differente) si può arrivare seguendo strade diverse; e non sempre il gesto di rottura con la tradizione è così risoluto e definitivo. Esemplare sotto ogni punto di vista è il caso di una delle *Armonie Sinfoniche* pubblicate da Lucini sulla rivista "Cronaca d'Arte", vale a dire *La Solitudine*<sup>7</sup>. Il componimento è senza dubbio di difficilissima interpretazione metrica, e per parecchie ragioni. Esteriormente si presenta come un vero e proprio semiritmo, dal momento che è costituito di nove strofe otticamente regolari, formata ognuna di nove versi, il secondo e il sesto dei quali sono brevi; inoltre – come appunto nei semiritmi – è assente ogni legame rimico, e la misura delle linee appare irregolare. Appare, dico, perché a esaminare il testo più da vicino sorgono alcuni dubbi; vediamo le due strofe iniziali:

Forse che voi, romiti, godete la pace serena  
nelli abituri vostri,  
là sopra le nevole alpi? Rude è la natura  
e selvaggia di rupi e di grigi abeti;  
e quando urla, zirla e fischia il vento,  
strane voci vagano  
d'intorno. Freme, vicino alla capanna vostra,  
il torrente spumoso e si frange sui marmi:  
e pur nell'animo vostro fremon ricordi e passioni estinte.

Lungo le notti novilunari, quando le stelle più brillano nel cupo cielo, vengono le fantasime dei tempi passati e folleggiano e riddano nel recinto della capanna sacro d'altare e di croci.	10
Oh le stagioni dolci delli amori, quando, lieto vi si apriva il cammino vitale davanti e baldi giovani corredate alle quotidiane pugne sperando di vincere!	15

Colpisce innanzi tutto il verso d'avvio, formato da un settenario ("Forse che voi, romiti") e da un novenario dattilico ("godete la pace serena"): si tratta insomma d'un esametro barbaro dei più consueti, anzi il più consueto, sia nelle *Odi Barbare*, sia nel D'Annunzio delle coeve (1892) *Elegie romane*<sup>8</sup>. E però colpisce anche, a questo punto, che in tutto il componimento non compaia mai un verso lungo caratterizzato dal medesimo tipo di scansione esametrica. È pur vero che se guardiamo, fra le linee qui citate, almeno ai vv. 3, 7, 10, 16, 17, 18, possiamo in effetti provare a raffigurarceli come dei bruttissimi esametri, dotati rispettivamente delle seguenti strutture (tutte in qualche modo documentate nelle *Odi Barbare*, eccezion fatta – come è ovvio – per la terminazione sdrucchiola dell'ultimo): 7 + 8, 5 + 9, 5 + 10, 6 + 9, 6 + 10, 6 + 8". Tanto più che a una grossolana uniformità mensurale sembrerebbero rinviare pure i versi brevi documentati in tutto il componimento, ben 10 dei quali sono infatti settenari, 4 novenari, 3 ottonari e uno novenario. Ma si tratta di regolarità piuttosto blande: numerosissime sono le linee che si prestano alle interpretazioni metriche più balzane e per nulla esametriche; e poi – più in generale – la varietà di tipi metrici che un'analisi ragionevole può individuare è assai ampia. Escludendo i versi brevi, si possono addirittura contare 28 misure differenti, su un totale di 63 versi lunghi<sup>9</sup>.

Lucini, dunque, sembra da un lato strizzare l'occhio a versi e a strofe in senso lato barbari<sup>10</sup>, e dall'altro eludere, ma senza sistematicità, il sistema inizialmente impostato. È come se l'autore stesso non voglia decidersi a aderire fino in fondo né alla norma né alla sua negazione: e, così facendo, legittimi in noi l'idea che versi siffatti siano frutto di incapacità e di approssimazione tecnica piuttosto che di una volontà trasgressiva. Suscita infatti una certa perplessità un dato singolarissimo – su cui si tornerà analiticamente in seguito –: vale a dire che Lucini *non* considera liberi i versi dalla *Solitudine*. Non solo non possediamo coeve dichiarazioni dell'autore che lascino trasparire la sua adesione a una poetica della libertà metrica – come ad esempio accade in Colosi –, ma addirittura lo stesso Lucini negherà di aver *pubblicato* versi liberi prima del 1895. È vero (lo abbiamo visto nel cap. 2) che con *La Solitudine* siamo nell'ambito del semiritmo, ovvero dell'*armonia sinfonica*: e tuttavia proprio il 'genere' del semiritmo dovrebbe escludere tracce di metricità a livello versale, che invece nella *Solitudine* chiaramente ci sono.

Sono dubbi inevitabili che si cercherà in seguito di sciogliere, e che peraltro servono a esemplificare una seconda metamorfosi del verso lungo otto-novecentesco: la linea cioè che definiremmo 'falsa', l'unità *trompeuse*, pencolante tra un retaggio tradizionale, che essa desultoriamente profila, e un gesto di rottura con l'istituzione; mentre sullo sfondo occhieggia sempre, un po' inquietante, lo spettro dei versi lunghi della recente tradizione barbara. Una parte delle unità prodotte dai simbolisti italiani è di questa specie; e il primo futurismo vi attingerà a piene mani anche nelle sedi più impensate. Lo vedremo.

6.1.3 Se fra la raccolta di Colosi e il componimento di Lucini erano intercorsi meno di tre anni, il passo in avanti che dobbiamo ora compiere ci fa progredire nel tempo solo d'un paio di mesi. Oltre tutto, in questo caso possiamo pure restare nelle pagine della medesima rivista che aveva ospitato Lucini, appunto "Cronaca d'Arte". Qui, a firma di Alberto Sormani, compaiono le 141 linee di *Ultima passeggiata*<sup>11</sup>, un componimento da più parti<sup>12</sup> considerato il vero e proprio testo d'esordio del verso libero in Italia.

Le cose probabilmente non stanno così, ma certo la poesia liberista di Sormani presenta parecchi motivi d'interesse, che la rendono degna d'un'attenta analisi. Vediamo in primo luogo la suddivisione strofica che, pur presente, è in realtà irregolarissima: 6 + 15 + 12 + 14 + 23 + 66 + 5. Sul piano delle rime, si verifica quanto abbiamo già spesso rilevato nei poeti attenti più alle trame del discorso che non all'autonomia del ritmo: cioè che le poche terminazioni documentabili siano un riflesso sostanzialmente casuale delle modulazioni discorsive<sup>13</sup>. E inoltre la fisionomia versale rivela una sensibile mescolanza di metri, se è vero che la linea lunga (59 unità) non è maggioritaria nei numeri ma conferisce al testo un'impronta trasparentemente prosastica. Le unità eccedenti l'endecasillabo, infatti, solo in pochi casi si lasciano ricondurre nell'alveo del settenario doppio e dell'esametro: non più di 5 le misure con certezza ascrivibili al primo tipo (cfr. vv. 80, 85, 97, 110, 131), e gli 8 candidati esametri hanno una forma sin troppo varia e aritmica. Eccoli:

v. 23	io pensavo che il vostro dolore fosse per lei	7+8
v. 24	pensavo che fosse una disperazione in voi	6+9
v. 28	Ora lei non c'è più. Ella è nelle regioni oscure	7+9
v. 29	e non può più venire insieme a me. Io vengo solo	7+9
v. 35	forse tu non ti curi di nulla che ci tocchi, noi	7+9
v. 124	e vorrei ancora sentire il suo viso dolente	6+9
v. 126	Perché non la trovo? Perché sono solo? E perché voi	6+10
v. 139	un vano simulacro di un'anima che non c'è	7+8

Soltanto il v. 124 presenta un effettivo ritmo dattilico nel secondo emistichio, laddove tutte le altre misure sono prive di piedi ternari ribaditi. Anche perché è inequivocabile la presenza di versi superiori alle 17 sillabe (cfr. vv. 3, 44, 52, 81, 92, 99, 101, 103, 136), pertanto non esametrici. Se un retaggio tradiziona-

le si vuol proprio ravvisare, esso va allora cercato nell'endecasillabo, documentato in ben 17 unità (vv. 1, 7, 9, 12, 21, 38, 41, 51, 56, 58, 65, 96, 104, 109, 114, 130, 137), 5 delle quali però contengono l'anomalo ictus di 5a (vedi i numeri in corsivo). E la presenza dell'endecasillabo in effetti giustifica il fatto che su 11 dodecasillabi totali, solo un paio sono senari doppi, mentre gli altri 9 sono cesurati irregolarmente: e fanno pensare a vere ipermetrie dell'endecasillabo<sup>14</sup>.

Si tratta dunque di un verso lungo non istituzionale, o comunque poco ritmato, che deve la sua compattezza soprattutto a modulazioni di specie discorsiva, secondo un impulso allocutivo non molto differente da quello visto in opera nei componimenti di Colosi. Ad esempio (corsivi e sottolineature miei):

*Perché non la trovo? Perché sono solo? E perché voi,*  
o piante, siete sempre eguali?  
*Perché* piangete ancora e vi disperate  
ora che la regina della morte e del dolore  
non viene più a piangere tra voi?  
E voi acque, *perché* vi lamentate ancora  
come quando vi ascoltava lei?  
E voi, o foglie, *perché* vi distendete in terra  
così dolorosamente,  
*perché* vi posate morte sui bacini di acqua morta,  
se lei non vi deve vedere e compatire mai più? (vv. 126-36)

Altre due sono le analogie con Colosi cui si deve badare. La prima è la relazione strettissima fra poesia e prosa. E non solo perché i versi di *Ultima passeggiata* sono improntati a un' *allure* dimessa e patetica che poi sarà tipica della lirica crepuscolare; ma soprattutto perché Sormani produce anche componimenti istituzionalmente in prosa, che non per caso si presentano con caratteristiche salmodianti ed enfatiche, dominate dalle iterazioni anaforiche, formalmente analoghe a quelle della sua poesia in ritmi liberi; si veda un passo tratto da *Speranza triste*:

Oh povera stella pallida, stella oscura, stella malinconica del mio cuore solitario, ombra e luce, ricordo triste che mi amareggi e mi inebbrì tutta la vita!  
Angelo del dolore, della morte e del mistero infinito – genio delle notti non serene – regina delle lagrime senza consolazione!  
Oh povera “Speranza”, nome familiare ed inquietante, che mi ritorni sempre sulle labbra nei tanti momenti di sconforto, come un balsamo che non ristora, – non speranza di gioia, non speranza di vittoria – Speranza triste!<sup>15</sup>

Rilievo che acquista una sintomaticità tanto maggiore se pensiamo che la donna cui sono dedicati i versi di *Ultima passeggiata* e la prosa di *Speranza triste* è

la medesima: per la cronaca è la sorella dell'autore, morta giovanissima, è certo amata d'un amore non convenzionale che Sormani stesso confessa essere stato ai limiti dell'incesto<sup>16</sup>.

E inoltre (secondo contatto con Colosi) Sormani ci appare consapevole dell'operazione da lui proposta, dal momento che nel corpo stesso di *Speranza triste* enuncia la poetica che presiede alle esperienze lirico-prosastiche in oggetto:

Ho cominciato allora a scrivere le mie prime poesie d'amore, per lei, e fin d'allora ho cominciato a capire che bisognava scriverle in prosa. Erano talmente precise le cose che volevo dirle, che preferivo sbagliare i versi piuttosto che mettere una parola invece di un'altra! E lei preferiva la prosa: diceva che i versi erano una cosa troppo elegante per lei, troppo *chic*. [...] Aveva un'antipatia profonda, una specie di odio per la bellezza esterna e superficiale, per la forma pura. In tutto. Cercava solo il sentimento e le idee.

Io che naturalmente mi sentirei qualche volta attratto dalle delicatezze squisite della forma, dal suono dolce, dalla bellezza folle, dall'eleganza intima e propria della parola e dalle raffinatezze sapientemente combinate delle minute ali di pensieri – mi vinco quasi sempre, sdegno anch'io tutto questo, e qualche volta sfuggo apposta la bella frase e scrivo male ma *alto*, colle ali grandi, per ubbidire a lei<sup>17</sup>.

Tutto ciò è dunque sufficiente a tratteggiare l'immagine d'un precursore di notevole interesse, che pure altrove saprà esprimere posizioni irrequiete e polemiche verso la letteratura, la cultura e la società contemporanee<sup>18</sup>. Tanto che, sebbene morto molto giovane (nel 1893, a soli ventisette anni), e senza aver pubblicato nessun'opera di ampio respiro, Sormani si lascerà alle spalle uno strascico di elogi, di commenti alla sua produzione e di polemiche, i quali – visti nell'insieme – hanno una certa sintomaticità, anche in un'ottica metrica. Si tratta infatti di scritti (cui qui solo si accenna) che vedono contrapporsi, da un lato, alcuni fra i dannunziani più accreditati (autori come Diego Garoglio e Vittorio Pica, legati al “Marzocco”) e dall'altra un paio di oppositori dell'Imaginifico, quali il già visto Lucini e Enrico Thovez. Gli uni attaccano Sormani anche violentemente, accusandolo di diletterismo e di scarso rispetto per il bello artistico<sup>19</sup>, gli altri lo difendono proprio per non essersi piegato a talune convenzioni (in senso lato stilistiche), per aver delineato l'immagine di un intellettuale onnilaterale, che sussume l'estetico all'etico<sup>20</sup>.

Ma, anche a prescindere da tali conflitti, il paradigma metrico prospettato da *Ultima passeggiata* ha un valore altamente esemplare. Esso tratteggia un modello di versificazione libera in cui la misura lunga è ben rappresentata, pur lasciando qualche spazio alle unità brevi; e la ritmicità del verso conserva una residua pertinenza, in grado talvolta di salire in dominante. Schematizzando fino in fondo il ragionamento, il verso libero di Sormani si pone come una sorta di via di mezzo fra il ‘polo’ Colosi e il ‘polo’ Lucini, fra la prosa enfatica con frequenti a capo, priva di ogni traccia di metricità istituzionale, e un

discorso versificato che non solo può mantenere uno strofismo per l'occhio ma si lascia anche strumentalizzare da frequenti relitti di ritmicità trādita.

## 6.2 *Un solo verso (falso) dal simbolismo al futurismo*

6.2.1 Non si dice nulla di particolarmente interessante o di nuovo quando si afferma che fra Lucini e il verso libero storicamente intercorre una sorta di relazione sinonimica. L'opera di Lucini esemplifica la versione nostrana del verso libero, e il verso libero dei poeti italiani trova senso e valore proprio grazie alla teoria e alla prassi di Lucini. I due momenti sono di fatto inscindibili. O meglio lo sono *diventati*, dopo che il lavoro critico, per molti aspetti meritorio, soprattutto di Anceschi, Viazzi, Sanguineti e Curi ha messo in rilievo la ricchezza di temi e forme che contraddistingue la produzione poetica luciniana; una ricchezza che secondo i critici in questione è sintetizzabile appunto nel sintagma *verso libero*. *Il Verso Libero* era il titolo del contributo teorico più importante pubblicato dal poeta, su cui fu proprio Anceschi a riportare l'attenzione dei lettori dopo decenni d'oblio<sup>21</sup>; e *Il verso libero* si intitolerà il capitolo dedicato da *Poesia italiana del Novecento* di Sanguineti agli scritti di Lucini: una sezione che, come è noto, è la più lunga di tutta l'antologia, così che il titolo costituisce – di fatto – quasi il motto fondatore della migliore poesia del nostro secolo<sup>22</sup>.

E tuttavia, se si guarda alla realtà della teoria luciniana, bisogna ammettere che la denominazione del volume pubblicato nel 1908 è poco più che un generico slogan di poetica, e non fa in alcun modo riferimento a una strategia stilistica vincolante. Il libro conosciuto con il titolo *Il Verso Libero* – come sa chiunque l'abbia veramente letto in tutte le sue settecento, indigestissime pagine – non parla infatti praticamente *mai* né della tecnica, né addirittura della teoria relativa alla nuovissima prassi metrica<sup>23</sup>. Una bibliografia sul verso libero, a volere essere oltranzisticamente rigorosi, dovrebbe escludere proprio *Il Verso Libero* di Lucini<sup>24</sup>, accontentandosi degli scritti sulle *Laudi* e in genere su D'Annunzio, e della risposta all'inchiesta promossa da Marinetti, nonché di qualche altra pagina sparsa. Tanto più che, pure sul piano cronologico – lo vedremo meglio fra poco –, troppi elementi della ricerca metrica luciniana appaiono di non facile lettura.

Singolare è perciò la strategia seguita da critici come Glauco Viazzi e Fausto Curi per cercare di interpretare globalmente il percorso ben poco lineare con cui l'autore perviene al verso libero. Viazzi, da parte sua, propone di distinguere quattro momenti dell'opera luciniana: una prima fase anteriore al 1885 – purtroppo non documentata, perché riferita a poesie che lo studioso non ha avuto modo di leggere – fatta di composizioni giovanili “rigidamente codificate”<sup>25</sup>; una seconda, compresa tra il 1885 e il 1888, “di spostamento dalle forme chiuse in direzione del verso libero”; una terza, fra il 1889 e il 1898 “di ripresa delle forme chiuse [...], ma con già una tendenza ‘interna’ al-

la mutazione prosodica e, contemporaneamente, continuazione delle ricerche sul verso libero”; infine una quarta fase, successiva al 1896, “di definitiva fondazione del verso libero”. Schema, questo, che convince veramente poco, per molte ragioni, anche evidenti: e ad esempio trascura di ricordare che Lucini non abbandonerà mai una forma chiusa come il sonetto.

Ancor più lineare e razionalizzante la posizione di Curi: il quale, se ben capisco, vede un Lucini dapprima condizionato – ai tempi delle *Armonie Sinfoniche* – da alcune remore esametriche, e poi – dopo i *Drami delle Maschere* – tutto proteso a perseguire una libertà che troverà perfetto compimento nelle *Revolverate*<sup>26</sup>. Accade però che proprio in cima alla climax della sua argomentazione Curi citi come esempio della compiuta liberazione metrica raggiunta da Lucini – di contro anche ai simbolisti francesi tutto sommato prudenti e tradizionalisti, sempre secondo il critico – un passo di *Revolverate* composto di 7 endecasillabi, 3 doppi settenari, e due versi lunghi, entrambi formati da settenario + endecasillabo (il primo dei due, nell'endecasillabo, presenta un'ipermetria monosillabica); il tutto poi non privo di alcune canoniche rime<sup>27</sup>.

In fondo alla sperimentazione c'è dunque la tradizione? Esattamente l'opposto di quello che pensano Viazzi e Curi. Il problema è che, per analizzare l'opera metrica di Lucini, non serve uno schema critico ‘progressivo’, fondato sull'idea che un autore d'avanguardia, qualsiasi autore d'avanguardia, si avvicina per gradi all'innovazione, e poi avanza sicuro verso una produzione *ancor più* innovativa, nella fattispecie verso una metrica sempre più libera; proprio perché – se ci riferiamo a criteri formalistici, come del resto in parte fa lo stesso Curi – tra i primi versi non canonici prodotti da Lucini ce ne sono parecchi che possono sembrar molto più radicali di quelli pubblicati negli ultimi anni della sua vita.

Non solo. Colpiscono soprattutto alcune dichiarazioni di poetica, risalenti appunto all'*Enquête* di “Poesia” (vale a dire al 1906), nelle quali l'autore afferma di non aver pubblicato versi liberi prima del 1896-7. Una volta detto che “dalla adolescenza in poi, [...] sin dal 1885, una specie di verso libero *gli* si presentò successivamente nelle ricerche e nell'ondeggiare delle *sue* inquietudini”<sup>28</sup>, e aver quindi chiarito i rapporti tra quegli esperimenti e i *Semiritmi* di Capuana (“a cui – comunque precisa – ben volentieri accordo la priorità”), Lucini finalmente dichiara:

Fu dunque anche per me questa forma: anzi, se non apparve pubblicamente prima (“Domenica Letteraria”) del 1896, chi mi conobbe sapeva che, per lunghi anni, dubitoso del suo valore, l'aveva secretamente elaborata, coprendomi in precedenza, come di uno schermo, col “Libro delle Figurazioni ideali”, in giusti versi tradizionali, per non incorrere nella facile accusa d'ignorare la prosodia.

Quindi, padrone di altro metro complicato e sottile, che pretende maestria d'uso, di osservazione, di traduzione immediata, quasi cinematografica, ho potuto tentare, coi “Dadi e le Maschere”, “La Pifferata”, e col re-

sto, l'aperto esperimento e pubblico del mio verso libero.

Affermazione che forse potrà essere meglio valutata se viene confrontata con una lettera a Marinetti del 10 dicembre 1905, nella quale Lucini chiede di poter dare il proprio contributo all' *Enquête*:

Mi compiaccio nel veder "Poesia" che promuove un'inchiesta sopra il così detto *verso libero*, tra i maggiori poeti d'Italia. Io che non sto tra questi per pubblico suffragio, forse meglio di qualunque altro sento il diritto di parlarne *ex professo*, considerandomi come il *primo* che abbia tentato tale forma in patria rivolgendosi a fonti ed a tradizioni italiane.

Il tempo è lontano e risale ai numeri di una "Gazzetta letteraria", di dieci anni or sono in cui in una serie di articoli miei *Pro Simbolo* [sic], cercavo di far battaglia per le molte disdegnate e paurose libertà di letteratura. Le vostre due domande richiedono tempo e spazio per aver risposta. È forse un saggio di estetica nuova e sperimentata che invitano a scrivere con molta sincerità e grande crudezza senza salvaguardare la convenzionalità dell'ora presente. Parlo del verso libero in Italia e non in Francia.

Da noi la confusione è massima sul concetto, nella pratica, nella attuazione: è deplorabile, scambiandosi colla forma la sostanza, perché non v'ha espressione, e quindi aspetto nuovo, se non completa sentimento, idea, intenzione novissimi<sup>29</sup>.

Dove la confusione sembra tutta a carico di Lucini: il quale infatti motiva la propria primazia nella creazione del verso libero mediante il riferimento a uno scritto di teoria, appunto il *Pro Simbolo*, che in comune con due componimenti quali *I Dadi e le Maschere* e *La Pifferata* ha solo la pubblicazione sul periodico "Domenica letteraria" nel medesimo lasso di tempo, cioè fra il 1896 e il 1897 (e si noti, del resto, che nel *Pro Simbolo* non si parla di libertà metrica né a maggior ragione di verso libero)<sup>30</sup>. Non è dunque chiaro se l'autore consideri il "proprio" verso libero come un'entità formale precisamente definita, ovvero come una mozione di poetica resa pubblica per la prima volta nel 1896-7, e destinata in seguito a concretarsi nel volumé eponimo. Anche perché è lo stesso Lucini della lettera a Marinetti a dichiarare che la sua idea di libertà deve intendersi innanzi tutto in senso contenutistico.

Ma le cose si complicano ulteriormente se pensiamo che fin dal 1903, sull'"Italia del Popolo", l'autore pare esibire una coscienza nitida del verso libero, sintagma che egli usa esplicitamente, e che definisce come una "riforma prosodica" consistente in una "lunga e logica parola poetica"<sup>31</sup>. Il concetto, in questo modo espresso, non pare intanto meramente 'italico' (così come Lucini più volte ribadisce), poiché è di origine con ogni probabilità mallarmeana; e comunque verrà ripreso con le medesime parole – ora però distanziate dalle virgolette, che sostituiscono l'iniziale corsivo – nel corso dell'*Enquête*<sup>32</sup>. Inoltre, come se non bastasse, il Lucini del 1906 contraddice vistosamente il Lucini 1903 quando afferma: "non mi era nota l'ultima appellazione di 'Verso Libero', che oggi adottato per maggior chiarezza"; quasi che, prima di quel-

la dichiarazione, il poeta non sapesse dell'esistenza del sintagma in questione, o comunque – pur avendolo conosciuto – non lo avesse mai adottato.

In definitiva, Lucini denuncia una consapevolezza assai precaria della teoria e della prassi del verso libero. Sarebbe addirittura lecito ipotizzare – stando così le cose – che innanzi il 1905-1906 l'uso dell'espressione sia nel poeta assai generico e non originale, e che anche successivamente esso non possedeva quella pregnanza documentata in altri scrittori: come ad esempio accade, tipicamente, nell'autentico teorico del verso libero, Gustave Kahn. Non a caso, Lucini non cita quasi mai l'autore francese prima del 1905-6, e anche successivamente ne tratta in modo assai vago<sup>33</sup>. Il problema è che per Lucini la libertà metrica viene sempre sussunta entro una più generale aspirazione individualistica e anarchica, di tono meno letterario insomma che politico; il vero obiettivo polemico è "La legge che restringe la facoltà ed il desiderio, che pone limiti al pensare, che erige dighe, che vuol conformata la rima sotto quei dati numeri, che impera alla strofe, che castiga l'impeto, che soffoca le passioni, ma che adula l'artificio, che distingue prosa da poesia, filosofia da lirica, storia da psicologia [...]"<sup>34</sup>. Domina cioè un'aspirazione soprattutto ideale, e anzi ideologica *tout court*, che proprio per ciò ripugna a tradursi in un programma d'emancipazione formale.

I dubbi restano comunque ancora molti. Le incertezze di Lucini sono tanto palesi quanto difficili da interpretare. È certo che un'istanza di liberazione agisce in lui precocemente, ma sembra essere rimasta estranea per molti anni alle poetiche del *vers libre*, e quindi dello stesso simbolismo. Rivolgersi ai primi componimenti in versi 'liberi' prodotti dal poeta forse servirà a introdurre qualche ulteriore elemento di riflessione. Se nella seriazione delle *Armonie Sinfoniche* *La Solitudine* era il primo fra i componimenti in versi lunghi non del tutto regolari, il secondo (sesto nel manoscritto) è *La Critica*<sup>35</sup>. Rispetto al precedente si compone di strofe ottastiche ed è analogamente privo di rime; i versi brevi – in maggioranza settenari – sono in 3a e 6a posizione, invece che in 2a e 6a; compare inoltre una nona strofa formata di sole 4 unità, che funge da congedo. Anche qui, la varietà versale è piuttosto accentuata (più di 20 tipi di misure su 61 linee lunghe); e sono presenti almeno 6 versi (cfr. vv. 20, 31, 47, 52, 55 e 58) compresi tra le 18 e le 20 sillabe. Tuttavia, mi pare che in questo caso la presenza dell'esametro sia più percepibile che non nella *Solitudine*. Le seguenti 19 misure hanno indubbiamente una fisionomia esametrica, anche se non sempre il secondo emistichio è cadenzato dal dattilo (sostituito soprattutto da scansioni trocaiche), e siano talvolta possibili letture alternative:

v. 1	O mio dolce poeta, il tuo verso largo e gentile	7+9
v. 8	lungi ten vai e chiamile piangi il bel tempo passato	7+9
v. 13	colla cura d'un orafolartefice e il cesellarla	7''+8
v. 16	li studio e non vi trovo. l'Forse che cose belle e sublimi	7+10
v. 25	Senti?... Che val la tuallezione? Soghghignan li scolari	7+10
v. 26	e la protervia della barbara lingua e la pazzia	7+9
v. 34	pei campi dell'astrusole l'ode funambolesca	7+8

v. 37	giuoca la mente a cacciadello strano, si perverte	7+8
v. 39	È tu parli suadente, le tu colla ragione tenti	7+9
v. 41	Io ti vorrei donare il verso squillante e superbo	7+9
v. 48	L'ottiene e non s'accorgelche la sembrata gemma è vetro	7+9
v. 49	Quindi ai mali veggentiocchi il capriccio è giudizio	7+8
v. 50	e va il consenso là dovella passion lo porta e il guida	8+8 (o 8+9) <sup>36</sup>
v. 56	A te, a te il giambolarchilocheo e sferza e sferza	7+9
v. 61	lo suadea coi gesti, né lo muoveva, provò	6(o 7)+8'
v. 63	prima lento, poi prestolsi rimise alle fatiche	7+8
v. 64	[identico al v. 56]	7+9
v. 65	Tu mia canzone or valforte e sonora. Di corazza	7'+9
v. 68	Nata schiava non sei, né piaggi e aduli. Su via avanti	7+10

Almeno un'altra quindicina d'unità (vv. 5, 7, 9, 10, 12, 18, 23, 28, 29, 32, 33, 42, 44, 57, 60, 67) si presterebbe ad analoghe interpretazioni – certo più forzate e faticose: come per esempio al v. 5 (“della modernaleloquenza barbara e rozza”), dove è ravvisabile un tipo di esametro 5+9 in effetti molto raro, ancorché documentabile. Mentre non sono del tutto assenti i settenari doppi (vv. 4, 15, 24, 36, 53), suscettibili di attrarre nella propria orbita le linee ‘esametriche’ 7+8. Ora, l'isomorfismo strofico, l'assenza della rima e una configurazione versale come quella analizzata – così vicina all'esametro – suggeriscono l'idea che dietro il concetto di *Armonia Sinfonica* si nasconda un riferimento alle forme della metrica barbara, carducciana e non. Del resto, proprio il componimento appena analizzato presenta un'epigrafe oraziana (“Archilocus proprio rabies armavit jambo” [Ars poetica, 79]), e i vv. 56 e 64 contengono l'identico incitamento: “A te, a te il giamba archilocheo, e sferza e sferza!”.

Indizi rivelatori su quest'argomento provengono da alcuni fra i pochi luoghi della sua opera in cui Lucini si pronuncia in merito alla metrica barbara. E se nel libro su Carducci può scrivere di Enotrio Romano che, “rivolgendosi alle metriche classiche, anticipò quanto noi ritorneremo a fare, ispirandosi alla stessa natura, lui prendendo come nobile istigatore, Walt Whitman come lontano profeta”<sup>37</sup>, nelle pagine della solita *Enquête* arriva addirittura a dire che nel verso libero “la ‘metrica’ non prende il posto della ‘prosodia’, né tenta di soverchiarla colla semplice ed esteriore superficialità dell'aspetto grafico, come appare nelle barbare carducciane”<sup>38</sup>. Carducci sarebbe dunque un precursore del verso libero? Soprattutto la seconda affermazione esaminata è affatto sconcertante: se presa alla lettera, può addirittura suggerire che Lucini considera il metro barbaro equivalente a una sorta di linea libera, la quale comporrebbe strofe regolari sì ma solo dal punto di vista ottico. Confusione di metrica barbara e di semiritmo, insomma. Sennonché, in un manipolo di componimenti (comunque piuttosto tardi) Lucini produce versi barbari sostanzialmente ‘giusti’, ancorché non impeccabili<sup>39</sup>: e pertanto, malgrado tutte le perplessità del caso, non è forse lecito investire di una responsabilità decisiva lo *statement* in esame. Anche se tutto ciò, in fondo, finisce per ridimensionare ulteriormente l'affidabilità delle proposizioni teorico-critiche, di ar-

gomento metrico, contenute negli scritti luciniani.

Proseguendo comunque nell'analisi, si deve registrare che caratteristiche ritmiche apparentemente analoghe a quelle della *Solitudine* e della *Critica* si ritrovano innanzi tutto – è ovvio – nell'“armonia sinfonica” *La Meditazione* (strofe di 12 versi, unità brevi in 4a, 6a e 7a), quindi nella *Nenia al Bimbo*<sup>40</sup> (anche qui i versi sono 12, ma i brevi sono in 7a e 8a), e infine in una serie di 3 componimenti del febbraio-aprile 1895, dove le strofe sono rispettivamente di 8, 10 e 7 e versi<sup>41</sup>. Ma si tratta appunto di apparenze perché (a parte *La Meditazione*, in tutto simile alle prime “armonie”) un sensibile mutamento è ormai in atto, dietro la *facies* delle somiglianze strofiche, e coinvolge la fattura dei singoli versi, che infatti non paiono più essere esemplati sul modello – peraltro assi incerto – dell'esametro carducciano. Se ad esempio considero le 42 unità con cui comincia *La nenia* – unità provvisoriamente prive di disegni strofici<sup>42</sup>, individuo sì una notevolissima varietà mensurale (17 tipi di linee), ma mi accorgo che per la maggior parte sono riconducibili a tre invarianti: il quinario, il settenario e l'endecasillabo. Vediamo:

Settenari:	4
Endecasillabi:	7
Dodecasillabi (quin.+sett. o viceversa):	2
Doppi settenari:	11
Quinario + endecasillabo:	1
Quinario + dodecasillabo:	2
Dodecasillabo + quinario:	1
Settenario + endecasillabo:	3
Endecasillabo + settenario:	2
Quinario + doppio sett.:	1
<b>Totale:</b>	<b>34</b>

E fra le restanti misure si contano un senario, alcuni tredecasillabi (3) e una linea 4+11, che evidentemente sono varianti ipometre delle unità di base. Farebbero eccezione insomma solo 3 versi: un novenario, una sorta di esametro 7+9 e una linea lunga 9+11. E poi, forse casualmente, compaiono anche delle sporadiche rime, che prima erano rigorosamente bandite, come le identiche *camera: camera* (vv. 2 e 3), *voi: voi* (26 e 27), ma anche le regolari *chieda: creda* (5 e 6), *aperta: coperta* (31 e 32), nonché le assonanze *piange: anche* (7 e 8), *pitocco: troppo* (9 e 10); secondo una disposizione che, come si vede, privilegia la ripercussione immediata e il facile effetto d'eco.

All'incirca allo stesso periodo appartiene un componimento dei *Drami delle Maschere*, *L'agonia d'amore*, un pezzo ‘teatrale’ inserito fra *Le Azioni*, cioè fra le non numerose *pièces* recitate da più personaggi (che sono globalmente datate marzo 1893-gennaio 1894)<sup>43</sup>. Dal punto di vista mensurale, i 125 versi che compongono il testo sono in maggioranza brevi (per lo più settenari in-



tervallati da un paio di quinari, un quadrisillabo e un novenario), mentre il quadro dei restanti 61 lunghi rivela una situazione non molto differente da quella testé esaminata. Vale a dire una notevole presenza di endecasillabi (13 in totale) e di doppi settenari (15), cui si affiancano:

Decasillabi:	2
Dodici sillabe (5+7 o 7+5):	5
Tredecasillabi:	3
Doppi settenari ipermetri (7+8 o 8+7):	6
Settenario + decasillabo:	1
Settenario + endecasillabo:	1
Endecasillabo + settenario:	3
Settenario + dodecasillabo:	1

Restano fuori dal computo globale un verso di 14 sillabe non regolarmente cesurato, formato di endecasillabo + quadrisillabo (v. 81: "sull'ali d'oro e posarsi sui fiori, le posarsi"), e soprattutto un manipolo di 8 versi dall'*allure* apparentemente esametrica (la cesura 7+9 è spesso probabile); ma quest'ultimo tipo di linea è talvolta leggibile anche come sommatoria di endecasillabo e quinario (o viceversa), secondo insomma una matrice meno chiaramente barbara. Vedi soprattutto:

v. 4	e riguardano i fiori all'oriente <sup>44</sup> . Perché ci lasci	11+5'
v. 9	Non immagini dolci, non conforti? Canti Pierrot	11+5'
v. 36	e volto il viso al saliente. Altro canto Livido in faccia	11+5
v. 117	Oh! il biondo sole, le tua patria Grecia... ed Epicuro	5+11

Laddove, per quanto riguarda i tredecasillabi, molto notevole è la congiunzione dei vv. 125-6, gli ultimi due della *pièce*:

Guarda alla croce, inchinati e bestemia: lo meglio  
piangi: poi che senti nell'animo il Mistero.

Le barrette verticali delimitano i segmenti di discorso ritmicamente pertinenti, e cioè un endecasillabo, un quinario e un endecasillabo; ma sarebbero possibili altre soluzioni, come per esempio isolare il quinario "Guarda alla croce" e individuare nelle restanti 22 sillabe appunto un paio di endecasillabi (con 'cesura' dopo *piangi*).

Sempre fra le *Azioni* dei *Drami* figura *I Dadi e le Maschere*, il componimento che, stando alle dichiarazioni di *Enquête*, dovrebbe rappresentare la prima poesia in versi liberi pubblicata da Lucini. Ma se leggiamo i primi 5 versi, ci accorgiamo che le caratteristiche formali sono simili a quelle appena analizzate, e semmai c'è un di più di regolarità mensurale e rimica<sup>45</sup>:

- Gioco i sonagli.
  - Io non sbadiglio, amico, ai ragli dell'Arcadia.
- Gioco l'onore.
  - Io gioco il cuore.
  - Il cuor di chi?
- Giuoco la spatola.
  - Giuoco il pennello.
  - Giuoco il cervello.
- Giuoco il ventaglio: vi son dipinte tre cicogne erranti,  
stanche sul cielo e remiganti verso un paese che non c'è più.

Il commento è forse superfluo, tanto è invadente la cadenza del quinario che pervade di sé ogni unità lunga, ed è ulteriormente rafforzata da una serie di rime martellanti e sonore. Il tutto ricorda insomma assai da vicino un'aria d'opera, o per l'esattezza un concertato a più voci. Si potrebbe addirittura azzardare una descrizione schematica del seguente tipo, dove ciascun gruppo di *cola* corrisponde a ognuna delle linee lunghe citate:

a<sub>5</sub>a<sub>5</sub>a<sub>5</sub>b<sub>4</sub>, c<sub>5</sub>c<sub>5</sub>d'<sub>5</sub>, e''<sub>5</sub>f<sub>5</sub>f<sub>5</sub>, g<sub>5</sub>h<sub>11</sub>(5+6), h<sub>9</sub>(5+5)'<sub>10</sub>(5+5).

In che senso un verso di questo genere sia *più* libero di altri fin qui analizzati, non è ben chiaro, anche a voler restare legati al criterio enunciato da Lucini: e cioè che egli avrebbe scritto poesie non convenzionali molto presto, ma poi non le avrebbe pubblicate per prudenza. Infatti, se guardiamo anche solo ai contributi editi sulla "Domenica letteraria", circa sei mesi *prima* dei *Dadi* troviamo un componimento come *La prima Alba di Maggio* che si conclude con i versi seguenti, entro cui indico i discriminanti ritmici più probabili:

Tal vento ideal qui passalche rovescia anche i troni. | E piega le ginocchia!  
Questa forza non teme rivali! | Questa litanialnon invoca la Vergine o Dio;  
non i Santi, non i Re; | non è ringraziamento a diniegato  
bene, non vaneggiar | d'isterismo. Coscienze umane parlano  
il sentire universol | di tutta una famiglia; troppo ha sofferto 175  
l'uomo, troppo ha pianto, | troppo ha sperato ancora.  
Allelujah, allelujah, ecco il Messial | che porta guerra  
e pace, e la Reginal | Arte a Lui s'inchina, gli apre il cammino  
tra i roveti acutile | gli infiora il sentiero. Già gli spalanca 180  
la porta del tuo cuore. | In ginocchiati, passa in questa aurora  
il soffio dell' | Ideale fatta Azione. In ginocchiati: il Re del Mondo  
nasce: Uomo, fratellol | all'uomo, Uomo, Vittima e Dio sopra  
l'uomo, per l'uomo redento<sup>46</sup>.

Vi si possono individuare 4 versi formati da settenario + endecasillabo (vv. 174, 178, 180 e 182), 2 da settenario + dodecasillabo (175 e 181), uno da ottonario tronco + endecasillabo (173) e uno da senario + dodecasillabo (179). Il che farebbe per l'appunto pensare a una pertinenza della coppia settenario-endecasillabo, poi sottoposta a variazioni anisosillabiche. E inoltre (a fianco del breve ottonario finale), si possono leggere un endecasillabo + quinario (v.

177), e un doppio settenario ipometro (v. 176 = 6+7), nonché un paio di versi tripli: vale a dire il v. 171, formato da 8+7+7, e il 172, con un aritmico 10+6+10. E se poi pensiamo che la rima qui è piuttosto rara (ma vedi almeno: ancora: *aurora*, vv. 176 e 180, e *Regina*: *inchina*], al v. 178), risulterebbe in definitiva lecito giudicare un componimento cosiffatto assai più libero che non appunto *I Dadi e le Maschere*<sup>47</sup>. Anche se – in conclusione – dovremo ammettere che un trasparente denominatore comune apparenta *tutti* i testi analizzati a partire dalla *Nenia*: vale a dire l'utilizzo di componenti metrico-ritmiche quali il quinario, il settenario e l'endecasillabo, che possono essere giustapposte e variate secondo una combinatoria che muta da testo a testo.

Ora, assodato tutto ciò, e precisato inoltre che i procedimenti versali in questione consentono un uso variabilissimo della rima (che tuttavia solo di rado viene frontalmente negata), il discorso sulla metrica libera di Lucini potrebbe di fatto concludersi. Le parecchie migliaia di versi non tradizionali che egli scrive tra il 1897 e la sua morte non sono altro che la riproposizione assidua e anzi un po' monotona di un medesimo *pattern*, sempre ben riconoscibile al di sotto delle variazioni superficiali. Quinario, settenario e endecasillabo – talvolta sottoposti a tramutazioni anisosillabiche – sono i mattoni della pagina poetica di Lucini; e anzi, come si vedrà, con il passar del tempo l'importanza della misura più breve si ridurrà sensibilmente, tanto che spesso verificheremo l'esistenza d'un sistema ritmico con due sole componenti. Le eccezioni vere sono pochissime, e di fatto trascurabili.

Prendiamo intanto come esempio di questa continuità quello che è stato considerato – segnatamente in ambito futurista – il verso libero italiano per antonomasia, il paradigma esemplare per successive sperimentazioni ed emancipazioni ritmiche: cioè a dire il metro della *Prima Ora della Accademia*. L'opera che Paolo Buzzi giudicò composta d'"un metro misteriosamente vario e profondo", ovvero di una "metrica fantasiosamente ritmata e orchestrale", e che Alberto Viviani – una quarantina d'anni dopo Buzzi – continuerà a considerare contesta di "versi liberi di rara originalità e perfezione"<sup>48</sup>, in realtà possiede caratteristiche tutt'altro che misteriose o varie. Qualcuno potrebbe addirittura parlare di un verso *poco* libero, ancorché prolisso e inusuale.

Ho analizzato un campione di 64 versi posti all'inizio del volume<sup>49</sup>; di fatto, 59 di essi sono riconducibili a uno dei seguenti 7 tipi versali (fra parentesi le variazioni anisosillabiche relative al verso in corsivo):

SETTENARIO + ENDECASILLABO: vv. 8, 10, 14 (6''+11), 15, 16, 17, 20, 22, 26, 31, 33 (7+10), 34 (8+11), 36 (7+10), 42, 47, 48 (7+12), 49 (6+11), 55, 56 (6 + 11), 57, 61 (6+11) [totale: 21]  
 ENDECASILLABO + SETTENARIO: vv. 1, 2, 3, 5 (11+6), 7, (12 + 7), 11, 13, 21, 23, 32 (12 + 7), 39, 42 (12 + 7), 43 (12+7), 46, 51, 52 (12+7), 64 [totale: 17]  
 SETTENARIO + SETTENARIO + SETTENARIO: vv. 12 (7+7+6), 19, 37 (7+8+7), 40 (7+7+6), 50, 53, 59 (7+7+6), 60 [totale: 8]  
 ENDECASILLABO + ENDECASILLABO: vv. 4, 6 (11+10), 41 (12+11), 54, 58, 62 [totale: 6]  
 ENDECASILLABI: vv. 27, 28 (12), 63 (12) [totale: 3]

SETTENARIO + SETTENARIO + ENDECASILLABO: vv. 30, 35

[totale: 2]

SETTENARIO + SETTENARIO: vv. 29 (7+6), 38 (7+6)

[totale: 2]

Sfuggono alla norma solo i seguenti 5 versi:

v. 9 chiostre. | Profumi d'altri tempi, | anime d'altri fatti (2+7+7)  
 v. 18 rosate all'ultimo | saluto del veggente | Titano; | plasmansi (5''+7+5''')  
 v. 24 incipriate, amiche e sorridenti. | Ed io le noto (11+5)  
 v. 44 Non sogni dunque? | Madama Pompadour non ti soccorre (5+11)  
 v. 45 coll'insidia speciosa | colla compiacenza | [(Pompadour figlia di beccajo) (7+7+9)]

Unità che comunque esemplificano, da un lato, la residua pertinenza del quinario (vv. 18, 24 e 44) in combinazione con settenari e endecasillabi, e dall'altro (cfr. il v. 9) un fenomeno già individuato da Antonio Pinchera (proprio nella metrica di Lucini), vale a dire l'esistenza di un "prefisso ritmico"<sup>50</sup>, formato da un troncone bi- o trisillabico che prelude a un successivo verso della tradizione (per lo più un endecasillabo).

Ora, è da credere che il modello in questione (7 tipi versali di base, con possibili anomalie monosillabiche, e infrazioni percentualmente assai contenute) possa essere applicato a tutte le unità lunghe dell'*Accademia*. Senza entrare in ulteriori particolari, un'altra sessantina di versi dell'opera ha infatti confermato quanto appena illustrato<sup>51</sup>. È sintomatico che l'unico individuo metrico nuovo ivi rinvenuto sia sotto tutti i punti di vista congruente con il *pattern* basilico, dal momento che presenta la scansione 10+7+7:

momento non è l'eternità? | -

Non fatemi pensare | sopra all'eternità (v. 60)

E parallelamente proliferano i versi più approssimativi, quali – poniamo – quelli formati da ottonario e decasillabo, senario e dodecasillabo, decasillabo e decasillabo, e così via, dove insomma individuiamo un'ipometria o una sillaba in anacrusi in *entrambi* gli emistichi. Ma sono appunto fenomeni previsti dall'ipotesi di lavoro suggerita, e perciò non stupiscono.

Tanto più che altrove Lucini avrà modo di radicalizzare una siffatta propensione giustappositiva. Prendiamo in considerazione il *Dialogo dei Motivi isterici d'Aprile*, contenuto nella *Solita Canzone del Melibeo*, e tuttavia databile circa al 1905<sup>52</sup>: in questo testo è addirittura possibile che Lucini presenti versi come quelli qui sotto trascritti, che nascono dalla incontenente sommatoria di settenari e endecasillabi (più rari i quinari). Ribadisco: a ogni a capo corrisponde in effetti *un solo* verso.

non inseguire al vololun ricordo, che spazia, | che si libra sul vortice an-  
 goscioso, | che ti si appunta al cuore e te lo strazia  
 (v. 6: 7+7+11+11)

Fatti umile e pia;|fatti semplice e aperta|alla voce del tempo,|delle cose,  
delli uomini;|accogli, in ogni luogo,|avventurose promesse d'azioni  
(v. 25: 7+7+7+7+7+7+11)

così, buona e cattiva,|disonesta ed onesta,|come vuoi; vile,|coraggiosa  
e poltrona,|lo borghese damina,|lo petroliera rossa,|spacciati, saggiati, esci  
decisa,|fatti valere

(v. 111: 7+7+5+7+7+7+11+5)

L'Infinito sbadiglia, mia cara;|è un deserto assai vuoto,|troppo disoc-  
cupato:|postilliam l'infinito|di noi, sciancati eroi|della cerebrazione;|em-  
piamolo d'azioni|sbalorditive e pazze,|come, ad esempio, Lia,|questa  
d'amarti, Lia

(v. 250: 10+7+7+7+7+7+7+7+7)

Eclissa Febo: arruota nel timon|di questa diligenza capovolta;|si spe-  
gne il bel fanale;|si fiaccano i cavalli;|si scardinan le ruote;|buona sera; in  
cielo un funerale,|non ci vedremo più

(v. 267: 11+11+7+7+7+10+7)

Così che in un eventuale (e nient'affatto auspicabile) Guinness dei prima-  
ti metrici, al v. 250 potrebbe spettare la palma del verso italiano più lungo, al-  
meno fra quelli per i quali il computo sillabico ha ancora un senso residuo: es-  
so infatti allinea la bellezza di 71 sillabe, ovvero 70 posizioni metricamente  
pertinenti, se teniamo conto delle sinalefi (o sinafie) tra i singoli membri-  
cola. Il fenomeno è tanto più sintomatico in quanto il contesto in cui i versi si in-  
seriscono è identico a quello che essi stessi riproducono al loro interno: sette-  
nari, endecasillabi (e quinari) variamente accostati, con a capo che media-  
mente cadono ogni coppia di segmenti metrici. Il verso libero regredisce dun-  
que al rango di una seriazione casuale, di una combinatoria affatto equipro-  
babile di pochi elementi precostituiti, che il capriccio dell'autore può saltua-  
riamente raggruppare in versi-strofe di dimensioni teratologiche.

E tuttavia resta un dubbio, relativo alla genesi di tali scelte metriche, che ci  
viene suggerito da una pagina del volume su Carducci. Intorno alla metrica  
barbara – come s'è detto – Lucini è sempre piuttosto vago; stupisce pertanto  
leggere che Carducci

risalì al Tolomei, al Patrizi, al Dati, al Baldi, al Chiabrera: al Baldi perché  
ci lasciò una indicazione critica più concreta e voleva che la prosodia ita-  
liana si dotasse di un verso eroico, non bastandogli l'endecasillabo, deri-  
vato dalla melica provenzale; ma, principalmente, al Chiabrera, il quale  
prese ardimento da Pindaro [...]».

Stupisce, dico, per il riferimento non generico – a differenza degli altri, gene-  
ricissimi – a uno scrittore come Bernardino Baldi che senza dubbio non ha  
avuto un profondo influsso sull'opera di Carducci, pur essendo stato (con il  
suo *Diluvio universale*, edito nel 1604) uno dei precursori della metrica bar-

bara: e come tale, del resto, era stato antologizzato nella silloge *La poesia bar-  
bara nei secoli XV e XVI*<sup>34</sup>, curata nel 1881 dallo stesso Carducci. Ora, il fatto  
per noi interessante è che questo trascurabile autore, tuttavia non trascurato  
da Lucini, aveva creduto di poter realizzare una sorta di esametro accoppian-  
do un settenario e un endecasillabo. E se guardiamo alle liste di frequenza qui  
sopra riportate, ci accorgiamo che spesso il verso lungo libero di Lucini rive-  
la come dominante proprio la coppia 7+11; tanto più che in parallelo a que-  
sta misura è abbastanza frequente anche la forma, reciproca e tendenzial-  
mente isosillabica, 11+7<sup>35</sup>. D'altra parte, se ipotizziamo che prima del 1896-7  
Lucini possa aver considerato i suoi versi (per noi liberi) alla stregua di unità  
esametriche, riusciamo finalmente a spiegarci come mai l'autore, nel 1906, in-  
corre in quella che a noi sembra una svista o un vuoto di memoria, se non ad-  
dirittura una mezza bugia. Ancora: il verso 7+11 e simili è inizialmente docu-  
mentato – lo abbiamo visto – soprattutto in testi drammatici, dialoghi o mo-  
nologhi che siano (e nella casistica rientra pure l'*Accademia*, un *drama* in versi  
molto dilatato): vale a dire in contesti dove è possibile, agli albori dell'esper-  
ienza metrica neoclassica, un uso dell'esametro in serie continua<sup>36</sup>. Si deside-  
rerebbe, certo, una minor vaghezza di riferimenti; resta il dato oggettivo: cioè  
che la misura lunga 7+11 è stata inventata nella letteratura italiana per rende-  
re il "verso eroico", e che essa non è infrequente in Lucini.

Tutto ciò avrebbe tra l'altro il pregio di spiegare la relativa prudenza for-  
male che contraddistingue un volume quale *Revolverate*, pubblicato a soste-  
gno della teoria contenuta nel *Verso Libero*. Le linee dominanti nella raccolta  
sono infatti assai più brevi di quelle che abbiamo appena esaminato, e tendo-  
no a privilegiare l'endecasillabo puro e il doppio settenario. E si capisce: il  
verso prolisso, poniamo dell'*Accademia*, doveva in qualche modo mimare  
l'esametro, e perciò – dal punto di vista di Lucini – poteva assumere una fi-  
sionomia sillabica relativamente libera, pur restando a tutti gli effetti un falso  
verso eroico; mentre nel contesto delle *Revolverate*, dove manca un riferi-  
mento nominalistico a linee neoclassiche, il verso conta per la sua effettiva mi-  
sura, e perciò è sufficiente adottare una forma di cauta polimetria, che co-  
munque per Lucini ha la virtù di spezzare i vincoli dell'isosillabismo consu-  
eto. Certo, le timidezze metriche dell'autore sono spiegabili anche in altri mo-  
di: ad esempio la libertà esemplificata dalle *Revolverate* è forse meno di natu-  
ra formale che tematica (in Lucini, come s'è detto, le ragioni in senso lato po-  
litiche fanno quasi sempre premio sulle vicissitudini della forma). E poi non  
bisogna dimenticare che la cronologia reale della raccolta è relativamente al-  
ta (la maggioranza delle poesie già edite risale infatti al periodo 1900-1902)<sup>37</sup>;  
cosicché non è chiaro fino a che punto il volume del 1909, contenente una  
produzione vecchia di quasi dieci anni, rispecchi le vere posizioni dell'autore  
in merito ai coevi dibattiti formali.

Tutto vero, senza dubbio; ma ciò non toglie che l'immagine pubblica di  
Lucini poeta in versi liberi si lega soprattutto alle *Revolverate*. Sia per i letto-  
ri d'inizio secolo sia – e soprattutto – per i destinatari specialistici dei nostri

giorni (abbiamo visto il caso di Curi), la silloge del 1909 rappresenta la quintessenza dello sperimentalismo luciniano. Analizziamone dunque, molto brevemente, un componimento che risale al 1902, cioè *Lai a Melisanda Contessa di Tripoli*<sup>58</sup>. Su 291 versi totali, ben 172 sono endecasillabi o settenari (rispettivamente 122 e 50); fra i restanti 119, a fianco di 3 isolati quinari, troviamo 31 doppi settenari, 9 unità 7+11 ovvero 11+7 e 6 versi formati dalla sommatoria di un quinario e un endecasillabo (o viceversa); in più ci sono una sessantina di misure che rappresentano le variazioni anisosillabiche ai tipi precedenti (secondo la fenomenologia già vista: ottonari, decasillabi, dodecasillabi, 6+7, 7+8, ecc.). Restano fuori non più di 5 versi eccentrici, 2 dei quali sono novenari tratti direttamente dal *Rudel* carducciano (vv. 111-2 in Lucini); vediamo dunque i restanti, anche questi novenari:

v. 16	Guardate in viso ai Gentiluomini
v. 121	pezzenti eterni ed esigenti
v. 187	con buona grazia, ho regalato

Dove è facile cogliere la regolarità di un ritmo 'giambico' (ictus di 2a e 4a), omogeneo alle scansioni che di solito prevalgono in settenari e endecasillabi. E si potrebbe inoltre mostrare come non poche delle irregolarità anisosillabiche cui s'è appena fatto cenno dipendano talvolta da correzioni o da aggiunte introdotte in occasione della pubblicazione in volume<sup>59</sup>.

Ulteriori esemplificazioni non aggiungerebbero praticamente nulla a quanto abbiamo sin qui visto. Le uniche sensibili infrazioni a mia conoscenza riguardano quell'autentico capolavoro del brutto letterario intitolato *Carme di Angoscia e di Speranza*, che peraltro si caratterizza per un tempo di stesura da record: se è vero che reca la data 12 gennaio 1909, è stato scritto "In commemorazione del XXVIII Dicembre 1908" (giorno del terremoto di Messina), e si compone della bellezza di 1019 versi. È del tutto comprensibile, allora, che la metrica sia in questo caso particolarmente approssimativa e sciatta<sup>60</sup>. Mentre se analizzo un componimento piuttosto tardo come *Apoteosi di Francisco Ferrer* (del 1910, ma poi corretto per entrare a far parte di *Nuove Rivolverate*), trovo solo un blando incremento delle unità eccentriche (una decina di novenari, 4-5 versi esametrici e poco altro), che non scuote affatto la tenuta dei soliti settenari e endecasillabi variamente combinati e desultoriamente variati<sup>61</sup>.

Nel *Verso Libero*, occupandosi di D'Annunzio, Lucini sembra per un attimo aver trovato una sincera (e in parte autocritica) definizione del proprio operato metrico: afferma infatti che l'Immaginifico plasma i suoi "versi secondo la tradizione; versi giustissimi che tornano sul numero esatto delle sillabe, li accenti a posto, le regole osservate", mentre chi scrive produce "versi falsi e cacofonici" che "non possono farsi udire" perché "vengono superati dal rumore e dalla confusione"<sup>62</sup>. Formulazione pressoché perfetta (che però nelle intenzioni dell'autore è meno aspra di quanto a noi oggi non sembri)<sup>63</sup>: alla quale bisognerebbe solo aggiungere che il "rumore" e la "confusione" cir-

condanti l'operato di Lucini sono sicuramente stati incrementati anche da fattori endogeni, da responsabilità dello stesso poeta – insomma, proprio da quella mancanza di chiarezza rispetto alla questione del verso (libero e non), e più in generale dello stile poetico, che Lucini ha ostinatamente testimoniato fino alla propria morte<sup>64</sup>.

6.2.2 Se è dunque probabile che il fallimento estetico di Lucini sia imputabile anche all'ambiguità del suo verso libero, è tuttavia necessario precisare che strategie, prassi stilistiche e contraddizioni dello stesso genere interessano una parte notevole dei poeti italiani cosiddetti simbolisti. Negli anni successivi al 1892 diventano sempre più frequenti esperimenti metrici – caratterizzati dal verso lungo – che strumentalizzano unità tradizionali, falsificandole e sfigurandole sin quasi a renderle irricognoscibili. Dietro siffatte tramutazioni ritmiche possiamo comunque leggere i retaggi metrici d'origine: sia che gli autori prendano le mosse da una misura come l'endecasillabo, dilatato di una o due posizioni secondo una strategia in senso lato anisosillabica, sia che decidano di variare l'incipite esametro barbaro, sia infine che guardino a una misura come l'alessandrino, già 'liberato' e quindi rivitalizzato in senso verso-liberista dal simbolismo francese.

In qualche modo paradigmatica è una delle prime liriche italiane scritte in indubbi versi liberi, vale a dire *Del giorno estremo della terra* (1893), di Mario Morasso<sup>65</sup>. Tutto in questa poesia sembra tendere all'infrazione dalla *medietas* stilistica e metrica, e impersonare quindi gli imperativi di una simbolista *letteratura d'eccezione*: dall'oltranza nell'uso delle sinestesie ("rotondi / suoni tristissimi monotoni / [...] / l'ultimo scherno [...] / gettavano in profumi / di fantastici lumi", vv. 29-37) agli *enjambements* violentissimi (addirittura interstrofici: "piume di cigni rossi transvolanti // nelli incanti", vv. 8-9), dalle diresi ostentate (*fantasiose, viole*, vv. 2 e 10) alla ricerca 'musicale' delle allitterazioni ("pendule pallidissime rose", v. 3; "di segrete onde di sete solcavano 'l mare", v. 24). Estremismo espressivo, insomma, che sembra rinviare soprattutto alla proposta poetica, sinfonica e sinestetica, avanzata negli anni precedenti da un simbolista radicale come René Ghil<sup>66</sup>.

Sono però i fenomeni strofici e mensurali a interessare particolarmente. Notevole è innanzi tutto il contrappunto tra la libertà delle lasse e la ricchezza, quasi l'inflazione, delle rime; e infatti se guardiamo ai primi due movimenti ritmici (che contengono un solo periodo), ci troviamo di fronte a un disegno del seguente tipo, dove non si tiene peraltro conto delle non rarissime rime interne:

a<sub>5</sub>b<sub>12</sub>b<sub>12</sub>c<sub>13</sub>d<sub>7</sub>d<sub>9</sub>d<sub>11</sub>e<sub>11</sub>. e<sub>4</sub>f<sub>11</sub>e<sub>11</sub>g<sub>7</sub>+7g<sub>11</sub>h<sub>10</sub>i<sub>8</sub>h<sub>7</sub>l<sub>12</sub>.

Notevole, poi, è anche la configurazione versale, che prevede l'utilizzo di 14 versi lunghi su un totale di 46 unità, e suggerisce la centralità dissimulata di una misura come l'endecasillabo; mentre il settenario doppio ha un ruolo affatto subordinato. Vediamo intanto i 5 dodecasillabi sicuri, nessuno dei quali presenta una regolare cesura mediana:

v. 2	Nell'anime serene fantasiose	
v. 3	come pendule pallidissime rose	
v. 17	in azzurri geli apparivan feminee	
v. 33	alla notte silenziosa sulle mura	
v. 34	l'ultimo scherno, come un'ampia illusione	

Sono invece tredecasillabi i seguenti 6 esemplari, di cui si indica anche la possibile suddivisione in membri:

v. 4	li atavici peccati dei classici riti	7+6
v. 18	Dai veli dei secoli un maestoso coro	6''+7
v. 23	supremo tracciava. Il fulgor delle comete	6+8
v. 25	Una visione di peccato solitaria	5+8
v. 26	a l'aria vacua rammentava il secolare	5+8
v. 42	emana da l'Immemoreolla sovrumana	8+5

E la derivazione dall'endecasillabo sembra essere comprovata dal fatto che gli 'emistichi' del tredecasillabo riproducono abbastanza spesso – cfr. vv. 4, 25 e 26 – un primo membro a *minore* ovvero a *maiore*, di fattura molto simile a quella del modello canonico (avremo comunque modo di tornare sull'argomento parlando di Govoni). Tanto più che, se guardiamo alle restanti 3 misure lunghe, verificiamo che un paio sono di derivazione analogamente endecasillabica:

v. 24	di secreta onde di sete solcavano 'l mare	3+11 <sup>67</sup>
v. 45	voce ripete con l'impeto dei fiumi sulla foce	5+11

e solo il v. 12 ("Ascoltavano li uomini; chiari nella memoria") può effettivamente venir letto come un doppio settenario. Del resto, l'endecasillabo, con 8 occorrenze, è la misura più usitata (vv. 7, 8, 10, 11, 13, 22, 28, 40), e non è rarissima nemmeno la sua variante acefala, cioè il decasillabo (vedi i vv. 14, 19, 32).

Ma ci sono, in anni di poco successivi, tentativi ancor più interessanti. Fra i simbolisti italiani, un'esperienza metrica ben singolare (e radicale) è quella di Agostino John Sinadino. Nel 1900 egli pubblica a Lugano un volumetto intitolato *Melodie*<sup>68</sup> che presenta una ricchissima gamma di variazioni ritmiche. Spicca intanto la presenza di poesie in prosa, che contrastano con liriche all'apparenza assai regolari scritte in strofette di settenari, ovvero nella forma del sonetto; e tuttavia, dentro i componimenti chiusi, non sono infrequenti irregolarità mensurali e asimmetrie rimiche; come pure non mancano forme di sottile eversione che – in modo quasi parodico – possono travolgere il distico di endecasillabi e la strofa pentastica di ottonari<sup>69</sup>.

Sinadino sembra comunque privilegiare il verso lungo. Non casualmente, si direbbe, subito dopo la prosa d'apertura e il *Sonetto liminare*, compare una poesia, *Offerta*, che si compone di tre strofette tristiche di esametri non rima-

ti, ognuno dei quali nasce dalla sommatoria di un canonico settenario e di un novenario regolarmente dattilico<sup>70</sup>. D'altronde, la cadenza esametrica – insieme alla scansione del doppio settenario – ricorre pure nei componimenti in versi liberi contenuti in *Melodie*. Prendiamo a esempio una poesia per molti aspetti sconcertante come *Opôra*<sup>71</sup>, nella cui prima parte domina quasi incontrastato il verso lungo e lunghissimo; ecco come è possibile analizzare alcune fra le misure più dilatate:

v. 2	per giardini odorati,   ne la fresca mattina,   foltissim'odore di pesca	7+7+9
v. 21	Per giardini odorati,   ne la tiepida notte,   foltissim'odore di pesca	7+7+9
v. 30	ti piove ne le mani:   (per correntie di linfelsegreti violini ingemendo.)	7+7+9

Si tratta cioè di una sorta di esametro espanso, in cui il primo emistichio si duplica, e il novenario finisce egualmente per imporre la propria cantabilità dattilica. E forse imparentato con misure siffatte è il v. 3 della lirica ("ma folto, oh tanto! ch'io lo sognai di queste manilaprire come chi discosti"), dove è rinvenibile un quinario seguito da due novenari (non però dattilici): quasi un verso eroico con il secondo emistichio reduplicato. Nelle 30 linee del componimento, inoltre, riconosciamo la misura dell'esametro nei seguenti casi:

v. 11	Ma tu sei nerissimolmare di musiche, Opôra	6''+8
v. 12	Come negreggi, amica,   tu passi perfin la divina	7+9
v. 19	Dopo te levano esanguille fiale dei fiori dolenti	8+9
v. 22	L'cono le rose bianche   come lampade ne le ombre	8+8
v. 27	Luce il tuo volto, Opôra,   come lampada ne l'ombra	7+8

Anche se, a rigore, i due ultimi versi infrangono la dattilicità che in Carducci e poi in D'Annunzio è quasi sempre immanente all'emistichio ottonario (che qui infatti è trocaico).

Ma nella raccolta in esame ricorrono anche modalità costruttive non molto diverse da quelle messe in opera da Morasso. La contraffazione dell'endecasillabo è ad esempio riscontrabile in *Ode al Dio*<sup>72</sup>: una lirica dove significativamente permane anche uno strofismo 'parodico', per l'occhio, fatto di unità ottastiche contenenti tuttavia le linee più varie. Il metro di riferimento è presente ai vv. 2, 5, 9, 31 in modo pieno; aumentato d'una sillaba ai vv. 3, 17, 20, 21, e di due sillabe ai vv. 1, 25, 26, 27, 28; oppure privato d'una posizione ai vv. 8, 10, 11, 12, 14. Laddove le concessioni al doppio settenario sono rare, e si limitano di fatto solo ai vv. 19 e 23, anche se qua e là è possibile rinvenire variazioni anisosillabiche su questa misura (cfr. il v. 7, ipometro 7+8, e il già visto v. 27, ipometro 7+6). È però clamorosamente esametrica la linea che conclude il componimento ("rinanziata, già mutolodorante de i limpidi runi", v. 32), entro la quale un settenario prelude alle perfette scansioni anapestiche del decasillabo.

Certo, ogni osservazione in merito a questi tipi di verso lungo, sia nel caso di Sinadino sia in quello di Morasso, dovrebbe essere funzionalizzata alla poe-

tica esoterica e ermetistica che attraversa le loro opere (e di cui senza dubbio si vorrebbe conoscere molto di più). Una poetica massimamente aristocratica, questo è certo; che oltre tutto ha sensibili ricadute soprattutto sul piano stilistico, dal momento che comporta la possibilità di trascorrere da un eccesso formale all'altro: dall'enfaticizzazione del tecnicismo tradizionale all'esibizione di irregolarità versoliberiste, dall'impiego di un verso falso che allude all'alessandrino o all'esametro, fino alle poesie in prosa o addirittura ai grafismi mutuati dal *Coup de Dés* mallarmeano, e così via. E sarebbe perciò indispensabile studiare in che modo si correlano tutte queste divaricatissime esperienze entro i singoli canzonieri che le testimoniano.

Meno ricca di implicazioni è invece l'esperienza metrica di un altro simbolista minore che privilegia la misura lunga: vale a dire il catanese Gesualdo Manzella Frontini. Poeta certo mediocrissimo, che non meriterebbe di essere analizzato, se un paio di caratteristiche specifiche non lo segnalassero alla nostra attenzione. Incuriosisce in primo luogo la titolazione della sua raccolta forse più importante, vale a dire *Novissima. Semiritmi*<sup>73</sup>; dove dunque rinveniamo la ripresa, a più di quindici anni di distanza, dell'etichetta metrica messa in auge da Capuana, che tuttavia ora denota un atteggiamento sperimentale e in senso lato versoliberista. È sufficiente prendere in considerazione una poesia come *O povere foglie...* per capire in che modo opera Manzella Frontini. Su 22 versi – indivisi – troviamo ben 13 misure che travalicano l'endecasillabo, ma fra queste soltanto una echeggia con chiarezza il ritmo dell'esametro ("O povere foglie, sole, nel libro straniero vi lascio", v. 16: 8+9), mentre in altri 4 casi il riferimento alla misura classica appare decisamente più opinabile:

v. 2	esalano le ancor morbide tue foglie morte	7'+8
v. 7	che sente la potenzal'd'un acuto desiderio	7+8
v. 14	le divine labbralrosseggiano luminose	6+8
v. 17	ed altri vi vedrà, sognando, come ho fatto io forse	7'+10(o 9)

e 3 sono le linee che eccedono le 17 sillabe:

v. 4	nel dolce mistero sacro lio sento la voluttà de l'ignoto	8+11
v. 10	Io evoco lo spirito tuo, parla, o morta rosa thea	10+8
v. 18	Domani lontane sarete ne la cinerea città de le nebbie	9+11

Particolarmente significativo è l'ultimo verso citato, che si compone infatti di due membri marcatamente dattilici, un novenario di 2a e 5a e un endecasillabo di 1a, 4a e 7a: in una metrica di questo genere, dove gli imperativi istituzionali sono solo blandamente evocati, è in effetti abbastanza frequente che il poeta controbilanci la propria licenza mensurale mediante un appello a scansioni ritmiche particolarmente cantabili, quali appunto le dattiliche. Così, spicca nel componimento la ricorrenza degli endecasillabi di 5a (cfr. i vv. 3 e 13), che presentano un senario nel primo emistichio, e ha un certo rilievo pure la cadenza anapestica del v. 20, un decasillabo detto 'manzoniano' ("Su

qual seno passaste di vergine").

In altri componimenti la dattilicità irregolare immanente al verso di Manzella Frontini colonizza indifferentemente misure lunghe e brevi:

Quando su l'ultimo marmo,	ottonario	+--+--+
una donna vidi, da le anche spiccate,	dodecasillabo	--+--+--+
ed il seno avea floscio,	settenario	--+--+
ed il ventre squarciato colante materia,	tredecasillabo	---+---+---
l'immagine vostra, divina creatura,	dodecasillabo	---+---+--- <sup>74</sup>
ne la sua carne di molle biancore	endecasillabo	+--+--+
improvvisa mi svelò la sua fresca...	endecasillabo	--+--+---
ma pur vana bellezza.	settenario	--+--+

(A la sala anatomica, 18-25)

Ma il passo meritava d'essere citato anche perché permette di illustrare il secondo motivo d'interesse della raccolta: otto anni più tardi, nell'*Antologia dei poeti futuristi*, ritroveremo infatti la medesima poesia, con il titolo *Sala anatomica*<sup>75</sup>; e i versi appena citati si presenteranno nella seguente forma:

Sull'ultimo tavolo	20
nella penombra	
una donna dalle anche spiccate,	
dai flosci seni rattrappiti	
avea il ventre colante materia:	
O perché, perché mai, divina creatura,	25
l'immagine vostra improvvisa	
balzommi dinanzi nella bianchezza molle	
delle carni,	
disvelando improvvisa la freschezza	
della tua vana pudica bellezza?	30

Dove la riverniciatura sintattica a tutto vantaggio di una più accentuata paratassi, e il tentativo di rendere arbitraria la lunghezza versale mediante la coniazione di alcune linee brevi, non nascondono la profonda fedeltà dell'autore alle sue istanze ritmiche di partenza. Basti infatti vedere versi come il 22 e il 30, che – pur essendo di nuova creazione – rivelano in filigrana le scansioni dominanti fin dal 1904: il primo è un decasillabo anapestico, e il secondo un endecasillabo di 1a 4a 7a. E poi c'è quella rima baciata, *freschezza: bellezza*, assente otto anni prima. Dal simbolismo al futurismo, voglio dire, non solo i temi restano immutati, ma anche le forme metriche mantengono intatta la propria vocazione all'allusione ritmica (anche se, in questo caso, non propriamente *metrica*), alla riproduzione saltuaria di un ordine solo superficialmente negato.

6.2.3 Corrado Govoni, senza alcun dubbio, è un poeta tutto interno alla dialettica che qui si sta delineando; e anzi abbiamo già visto<sup>76</sup> in quale misura la falsificazione delle forme strofiche sia una strategia che egli persegue con risolutezza e con costanza, sino di fatto a svuotare di valore gli involucri metrici attualizzati. La parodia dei ritmi traditi costituisce un gioco che l'autore sostiene per alcuni anni con un atteggiamento in qualche modo sistematico, conforme a una logica ben pianificata, per nulla *naïve*, che per di più denota il consapevole perseguimento di alcuni obiettivi polemi.

Ma Govoni è interno al discorso qui impostato innanzi tutto per la sua scelta di campo *simbolista*; almeno se prendiamo sul serio talune dichiarazioni di poetica – risalenti al 1903 –, dove vediamo tratteggiata l'immagine d'un scrittore che si vuole lirico puro, ed è profondamente influenzato dai modelli della produzione francese coeva e dal D'Annunzio più decadente: ma che pure (e proprio per le medesime ragioni) si sente del tutto alieno da ogni concessione alla retorica civile di tradizione carducciana<sup>77</sup>. Un motivo in più, insomma, questo dell'adesione esplicita al simbolismo, per sgombrare definitivamente il campo da ogni sospetto di ingenuità. La metrica di Govoni, costantemente sollecitata dalla lezione della contemporanea lirica transalpina<sup>78</sup>, non è frutto di improvvisazione, anche quando decide di aprirsi alla prassi versoliberista.

Sintomatico è il caso dei versi lunghi che l'autore utilizza a partire dal 1903, in alcuni componimenti di *Armonia in grigio et in silenzio*. Si tratta di unità per lo più di 12 posizioni (ma sono fin dall'inizio documentate anche linee di 15 e 17 sillabe), che secondo Mengaldo svolgono il ruolo di "complemento o sostituto dell'endecasillabo". E inoltre tali misure sarebbero state coniate sul modello del "cosiddetto *alexandrin libéré* dei simbolisti a partire da Verlaine: il quale, non più cesurato dopo la sesta [...], viene sempre a risultare di dodici sillabe se a finale maschile, di tredici se a finale femminile, ma con modulazione libera"<sup>79</sup>. Un verso, in altri termini, che nell'archetipo francese ha perso le sue caratteristiche di linea simmetrica 6-6, e che in virtù di questa sua morfologia innovativa si presterebbe a una trasposizione nella lingua italiana, sotto forma di tredecasillabo.

Non c'è alcuna ragione valida per diffidare della proposta di Mengaldo; ma è forse il caso di approfondire il discorso, cercando innanzi tutto di vedere 'come è fatto' il tredecasillabo govoniano. Partiamo dunque da *Armonia*. Sono 140 circa le linee di questo genere documentate nella raccolta. Ora, se si osserva l'intreccio fra metro e sintassi, ci si accorge che la stragrande maggioranza delle misure è suscettibile di due interpretazioni fondamentali: la più frequente prevede la sommatoria di un settenario e di un senario, e la meno frequente quella di un quinario e di un ottonario. Qualche esempio<sup>80</sup>:

SETTENARIO + SENARIO

In un vasto giardino di via Giovecca (*Canto fermo*, IV, 1)  
La dolce campanella delle Cappuccine (ivi, 5)  
Nel collegio una bimbalda i tratti confusi (ivi, 7)

prospera dentro un vasolde l'erba luisa (ivi, 16)  
case si sfoglia roseolcome una vetriera (*La filotea de le campane*, XI, 4)  
da le vecchie campanelvaletudinarie (ivi, 8)  
Il crepuscolo muorelmalva ne lo specchio (ivi, 16)  
sotto l'educazionel de le miti suore (*Rosario di conventi*, II, 12)  
Il chiostro con un qualchelfiorellino laico (ivi, 17)  
V'abitavano sololsette bianche Spose (ivi, 21)  
Erano quasi tuttelse sette ottuagenarie (ivi, 33)

QUINARIO + OTTONARIO

e folleggiandolcon i suoi diti le toglie (*Canto fermo*, IV, 3)  
Le grandi torrildel Castello secolare (ivi, 9)  
Le nubi pinguilpremono nei loro torchi (ivi, 11)  
I marciapiedilsembran degli specchi sporchi (ivi, 12)  
Sul davanzaelche si scorda di Marfisa (ivi, 15)  
mummie racchiuseldentro candidi corredi (*La filotea delle campane*, III, 9)  
come un gran fiorelche schiuda le sue corolle (*ibid.*, XI, 10)  
sembran gonfiarsilsimili a iridate bolle (ivi, 12)  
Dentro un ortelloche fragrava d'umidore (*Rosario di conventi*, II, 9)  
si scapigliavalcoi suoi grappoli turchini (ivi, 16)

Secondo un calcolo approssimativo, al primo tipo appartengono una quarantina di linee, al secondo poco più di 30<sup>81</sup>. Entrambi vanno incontro a una serie di variazioni, che in qualche caso hanno anche un notevole peso quantitativo. Il tredecasillabo 7+6, come del resto ha sottolineato Mengaldo<sup>82</sup>, può ad esempio diventare un regolare alessandrino 7+7, in seguito a un incontro di vocali di fronte alla cesura; il conseguente iato, se lo interpretiamo come una dialefe fra i due membri, produce insomma una regolarizzazione della misura:

tutti i suoi rami rotille le sue morte foglie (*Canto fermo*, IV, 4)  
dei tetti: dei fanalilàn l'iride del prima (ivi, 14)  
Dal ponte che cavalcalil fiume suona un corno (*ibid.*, XVIII, 2)  
i campanili sonoli pulpiti di pietra (*La filotea de le campane*, III, 10)  
si mettono a suonarela morto ne la sera (*ibid.*, XI, 2)

Interessante comunque l'attestazione massiccia del sottotipo in questione: circa una ventina di misure<sup>83</sup>. È invece più rara una seconda metamorfosi del tredecasillabo 7+6, vale a dire la variante con primo emistichio sdrucchiolo e con il secondo composto da quinario (7'+5); le misure qui sotto citate rappresentano di fatto la totalità degli esemplari sicuri reperiti:

di cui s'odan dei gracililcolpi di tosse (*Canto fermo*, XIII, 7)  
che fosse un tabernacololsacramentale (*La filotea de le campane*, III, 3)  
del crepuscolo cadonol senza rimproveri (*La certosa*, IV, 2)  
I passerii addormentanolle loro gole (ivi, 11)  
giorno de gli ineffabililpreparativi (*ibid.*, VI [ma VII], 6)

In un caso troviamo la linea 7''+6, con iato e sinalefe davanti a cesura:

questa sera si scuotono, le le solitarie (*La filotea de le campane*, XI, 6)

Se guardiamo alle variazioni del secondo tipo di base, cioè il tredecasillabo 5+8, assistiamo alla medesima situazione. Prevala la linea con iato di fronte a cesura, che dà luogo all'unione di quinario e novenario (5+9); vedi ad esempio (su un totale di una decina di ricorrenze):

il gran Castellolè il battistero solitario (*La filotea de le campane*, III, 5)  
e il Duomo anticolè l'unico confessionale (ivi, 6)  
ognuno pareluna Certosa d'egiziane (ivi, 8)  
C'era una voltaluna chiesina in riva al mare (*Rosario di conventi*, II, 1)  
in un bicchiere, lognuna con la sua cornetta (ivi, 24)

Poi c'è, in soli 4 casi certi, il sottotipo 5''+7:

Per l'acquerugiolalsi stempera la risma (*Canto fermo*, IV, 13)  
la loro imaginelche sembra fuggitiva (*ibid.*, XVIII, 12)  
dentro un ricoveroldi vedove invecchiate (*ibid.*, XX, 16)  
S'arrampicavano|pei tegoli del tetto (*Rosario di conventi*, II, 13)

Non più di 3 infine le linee 5''+8, con incontro di vocali dopo la voce sdruc-ciola:

il vento frivololabbraccia una pianta secca (*Canto fermo* IV, 2)  
o vecchia pendolalimbevuta di curare (*ibid.*, VIII, 16)  
sbruffi raggrinzanolì loro pomelli smorti (*La certosa*, VI [ma VII], 14)

Restano da prendere in considerazione una decina di tipi metrici eccentrici rispetto a quelli visti: i quali per lo più costituiscono il reciproco della misura 5+8, che è in effetti talvolta suscettibile di una doppia interpretazione<sup>84</sup>. Vediamo qualche esempio di 8+5 inequivocabile, insieme a (ultimo verso) un 9+5 con iato e sinalefe in corrispondenza della cesura:

tamburella con la manolsui vetri chiusi (*Canto fermo*, IV, 8)  
indietreggian ne la nebbialcrepuscolare (ivi, 10)  
le carezze de la soavelimperatrice (*ibid.*, VIII, 24)  
lo prende per un disadornole vitreo erbario (*ibid.*, XIX, 17)

Ritenendo tutto sommato lecito trascurare l'esemplificazione delle morfologie 9'+5, 8'+6, 9+4, 4''+8, e delle altre similmente estravaganti, il fenomeno forse più sintomatico che si deve illustrare è di specie negativa: ed è l'assenza pressoché totale della linea 6+7, che in astratto ci aspetteremmo viceversa di rinvenire. Infatti, sia che si guardi all'*alexandrin libéré* dei poeti decadenti

francesi, sia che si faccia riferimento al doppio settenario nostrano, l'archetipo del tredecasillabo dovrebbe essere una linea dotata di cesura mediana (del resto, anche nei simbolisti più oltranzisti, la pertinenza della divisione 6-6 è indubitabile)<sup>85</sup>; e perciò a un senario nella seconda parte del verso dovrebbe corrispondere – approssimativamente con pari frequenza – un senario nella prima parte. Cosa che appunto non accade. Anche ad ammettere una clamorosa imprecisione nell'analisi, non credo che i seguenti 2 campioni (il secondo è un 6+8'') potrebbero trovare in *Armonia* molte altre unità congeneri:

odora nel testoldal fodero di vaio (*La certosa*, VI, 10)  
un organo vestelil silenzio malinconico (*La filotea de le campane*, II, 1)

Abbiamo d'altronde più volte visto – sia nel caso delle ipometrie dannunziane, sia in quello dei doppi settenari calanti prodotti da Lucini<sup>86</sup>, e vedremo di nuovo in seguito trattando del verso libero futurista, che la linea 6+7 è tutt'altro che infrequente ogni qual volta è in gioco il riferimento all'alessandrino. Appare pertanto strana un'anomalia così vistosa, che è impossibile attribuire al caso.

È opportuno inoltre ricordare che, almeno in teoria, la misura di tredici sillabe può essere considerata una linea esametrica; e anzi nel Cinquecento essa era stata teorizzata, e operativamente realizzata, da Francesco Patrizi da Cherso. Nella silloge carducciana *La poesia barbara nei secoli XV e XVI* sono riportati alcuni passi del saggio con cui Patrizi giustifica i versi del suo poema in tredecasillabi esametrici, *L'Eridano*; e vi si afferma che la nuova unità è nata da una dilatazione del "verso commune", cioè dell'endecasillabo<sup>87</sup>. Certo, bisogna aggiungere che tanto la fumosità della teoria ivi espressa, quanto l'assenza del testo dell'*Eridano* dall'antologia carducciana (che infatti contiene solo il saggio esplicativo), escludono una filiazione diretta Patrizi/Govoni. È tuttavia pur vero che il saggio di Fraccaroli, per Govoni sicuramente più accessibile, commentava il verso in questione chiamandolo "triscaidecasillabo" e definendolo "un endecasillabo con prevalenza di giambi puri, accresciuto in principio d'un piede bisillabo"<sup>88</sup>.

Il fatto è che molte delle caratteristiche individuate nel tredecasillabo govoniano rinviano effettivamente alla morfologia dell'endecasillabo tradizionale. Basti pensare alla segmentazione che abbiamo visto prevalere, corrispondente di fatto alle cesure metriche tradizionali – a *maiore* e a *minore* –, in virtù della quale la prima parte del verso sarebbe coincidente con un emistichio iniziale d'endecasillabo, mentre la seconda aggiungerebbe due sillabe al modello sfruttato. In questo modo verrebbe spiegata anche l'estrema rarità della linea 6+7, connessa all'anomalo endecasillabo di 5a. E inoltre il profilo del tredecasillabo govoniano è sempre, in senso lato, 'giambico', vale a dire non presenta pressoché mai piedi ternari ribattuti che possano renderne più cantabile il profilo (basti pensare alle future scelte anapestiche di Pavese). In altri termini – lo ha affermato Mengaldo –, il tredecasillabo funge in tutti i sensi da *avatar* funzionale dell'endecasillabo.



Vediamo qui delinearci l'etimo formale, l'intenzionalità genetica, che probabilmente presiede a una parte significativa della metrica govoniana (almeno nelle prime raccolte): vale a dire il tentativo di attenuare le differenze, di produrre apparecchiature formali in cui la pluralità degli apporti possa risolversi in una sorta di armonia d'ordine superiore, non sempre superficialmente percepibile, e tuttavia perseguita dall'autore con notevole costanza e con una certa scaltrezza esecutiva. La liberazione delle unità versali si accompagna cioè, quasi sistematicamente, a una contropinta omologante. L'inedito nasce dalla deformazione d'un dato ricevuto; il riferimento istituzionale non è mai del tutto obliterato.

Una prima significativa messa a punto, una vera e propria sistematizzazione di tale tendenza, ha luogo nei *Fuochi d'artificio* (1905). Qui il tredecasillabo (insieme peraltro a misure superiori, soprattutto di 15 e 17 sillabe) si conferma a tutti gli effetti un sostituto dell'endecasillabo, e dà luogo a un certo numero di componimenti chiusi. Fra gli altri, spiccano soprattutto i 31 sonetti della raccolta, 26 dei quali in tredecasillabi, 4 in versi di 15 sillabe, e uno addirittura in versi di 17. Ora, se restiamo ai componimenti di tredecasillabi, notiamo che su 365 versi totali<sup>89</sup> sono più di 200 le linee cesurabili *a maiore* (un terzo circa delle quali con la scansione 7+7), e una novantina soltanto quelle con suddivisione 5+8. È dunque rinvenibile un numero abbastanza alto di misure estravaganti (circa 70) che in qualche modo perturbano il richiamo alla morfologia dell'endecasillabo, fino addirittura a delineare un paio di ipermetrie<sup>90</sup>. Ma sono mutamenti e infrazioni, questi, che globalmente non stravolgono la fisionomia dell'unità tredecasillabica, come l'abbiamo vista sin qui delinearci; e ad esempio non comportano un massiccio incremento delle linee 6+7, che infatti nel *corpus* esaminato non sono più di 4.

Ora, il dato decisivo e in qualche modo stupefacente è che, una volta capitalizzata la tecnica in esame, una volta definita la dilatazione bisillabica dell'endecasillabo, di cui oltre tutto è riprodotta la cesurazione, Govoni decide di continuare sulla medesima strada, portando alle estreme conseguenze questa sorta di *regola* da lui stesso inventata. Se per addizione bisillabica si può salire dalle 11 alle 13 sillabe e poi alle 15 e alle 17, non si vede perché il gioco non possa essere continuato; e non solo verso l'alto ampliando sempre di più le linee, ma anche verso il basso, restringendole per sottrazione.

Nei *Fuochi d'artificio* viene insomma elevato a norma l'uso del verso dispari entro contesti polimetrici. Per il momento l'operazione si orienta soprattutto verso le misure lunghe e lunghissime (fino alle 29 sillabe), meno su quelle brevi; e inoltre sopravvivono forme strofiche chiuse, assiduamente sottoposte – come s'è detto nel cap. 2 – a una deformazione parodica. Così, in un componimento come *Ecco la vita!*<sup>91</sup>, i 24 versi disposti in quartine a rime alterne trascorrono dal settenario (v. 1) alle diciassette sillabe (vv. 7, 15 e 16), passando attraverso tutte le misure intermedie: novenari (vv. 1, 2, 4, 6, 19, 23), endecasillabi (non a caso maggioritari: vv. 5, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 18, 21, 22), tredecasillabi (vv. 17 e 24), e unità di 15 sillabe (vv. 3 e 12). Mentre i 16

versi dell'*Acqua pallida* si prestano a essere così schematizzati:

A<sub>13</sub>B<sub>13</sub>A<sub>13</sub>B<sub>11</sub>, C<sub>19</sub>D<sub>17</sub>C<sub>19</sub>D<sub>21</sub>, E<sub>17</sub>F<sub>15</sub>E<sub>11</sub>F<sub>17</sub>, H<sub>15</sub>I<sub>29</sub>H<sub>21</sub>I<sub>17</sub>.

E l'omologazione all'endecasillabo, la crescita per addizioni binarie sopra lo zoccolo del primo emistichio, travolge pressoché tutte le misure, non escluse le sesquipedali, che rivelano in filigrana una cesurazione tradizionale:

#### 15 SILLABE

- |       |   |       |
|-------|---|-------|
| v. 10 | e continua a dormire nella sua solita posa  | (7+8) |
| v. 13 | Invano. Perché i doni cadono nel precipizio | (7+8) |

#### 17 SILLABE

- |       |   |          |
|-------|---|----------|
| v. 6  | dal freddo a cui il celo [sic] l'innamorato appunta nei capelli | (7+11)   |
| v. 9  | Ma l'acqua è cecale non conosce le sue tenere intenzioni        | (5+13)   |
| v. 12 | ecco la veste azzurra, ecco la luna il cofano di sposa          | (7+11)   |
| v. 16 | si mette a piangerelle sue cadenti lagrime stellari             | (5''+11) |

#### 19 SILLABE

- |      |   |        |
|------|---|--------|
| v. 5 | pallida acqua in esilio, povera regina che la notte trema   | (7+12) |
| v. 7 | dei nitidi fermagli di comete e in fronte il perléo diadema | (7+12) |

#### 21 SILLABE

- |       |   |        |
|-------|---|--------|
| v. 8  | d'una costellazione e in dito degli sfolgoranti soli per anelli | (7+15) |
| v. 15 | e il celo che s'accorge dell'impossibilità di questo spotalizio | (7+14) |

#### 29 SILLABE

- |       |   |           |
|-------|---|-----------|
| v. 14 | del vuoto. L'acqua indifferente mastica l'esilio meditando che<br>[si seccano le vie dei mari | (9+10+10) |
|-------|---|-----------|

Solo l'ultima unità costituisce una parziale eccezione, e comunque finisce anch'essa per ricollegarsi al modello *a maiore*, cui aggiunge un bisillabo nel primo membro. Tale morfologia omologante viene inoltre confermata da un campione di versi lunghissimi tratti da *Dopo l'acquazzone*, *Crepuscolo sul Tevere* e *Poesis*<sup>92</sup>, dove proprio l'endecasillabo rappresenta sempre uno dei due membri in gioco, se non proprio (come accade una volta) entrambi:

#### 19 SILLABE

- |  |                        |
|--|------------------------|
| biastica un pater con in mano il suo cappello fracido e stracciato | 9+11                   |
|  | ( <i>Dopo...</i> , 10) |

#### 21 SILLABE

- |  |                              |
|--|------------------------------|
| come una bella donna tutta ignuda dopo il bagno, si rasciuga al sole | 11+10                        |
|  | (ivi, 6)                     |
| come piume leggerel ali di colombe che si stacchino per via          | 7+6+8                        |
|  | ( <i>Crepuscolo...</i> , 11) |
| e i fanali s'affrettano a forare il cofano dell'acqua cristallina    | 11+11                        |
|  | (ivi, 15)                    |
| illusa di portare dentro il cuore qualche dolce stella affezionata   | 11+10                        |
|  | ( <i>Poesis</i> , 16)        |

## 23 SILLABE

Dalla finestra della colombaialcome da un'Arca parte una colomba 11+12  
(*Dopo*, 16)  
da lampi di verdognoli ed intortilsibili di serpi acquatili in amore 11+12  
(*Poesis*, 2)

## 25 SILLABE

immagine dell'anima attaccatalal corpo da cui ellalnon si può mai disunir 11+7+8'  
(*Crepuscolo*, 6)

## 27 SILLABE

singhiozza le sue foglie morte d'acqua sulla lebbra della conca|viscida  
[e tentacolosa 11+8+8  
(*Poesis*, 10)

Il fenomeno – letto nella sua complessità – è rispecchiato da una serie di opinioni che Govoni avrà modo di esprimere negli anni successivi, e in forma programmatica: essere cioè il verso libero una soluzione fondamentale di compromesso – nata dalle esperienze del simbolismo francese attente all'eversione dell'alessandrino –, che mantiene in vita parecchi indici tradizionali anche quando viene sostenuto da poetiche avanguardistiche<sup>93</sup>. Non sapremmo altrimenti spiegarci per quale ragione nel 1911, cioè nel pieno dell'esperienza futurista non ancora sbilanciata verso le parole in libertà, Govoni metterà mano a un "poema drammatico" come *La neve*, che egli stesso giudica scritto in "versi ortodossi al massimo grado"<sup>94</sup>, e nel quale, a fianco di unità come l'endecasillabo, il novenario e il settenario, compaiono pure – anche se sporadicamente – i tredecasillabi e le misure di quindici sillabe<sup>95</sup>. Solo pensando a una ricerca *in progress*, ma per anni ancorata a numerosi tratti della metricità tradizionale, è dunque possibile giustificare una strategia che mentre scardina il verso vi individua pure le impalcature della metrica consueta: e ad essa, senza peraltro averla mai del tutto abbandonata (né averla mai accettata sino in fondo), il poeta è sempre disposto a ritornare.

Concetti, questi, che sono intanto verificabili in una raccolta per molti aspetti contraddittoria come *Gli aborti* (1907). Dove a una prima parte composta di sonetti, in questo caso contesti di endecasillabi (mentre nei *Fuochi* le misure adottate erano solo quelle lunghe), segue una seconda – *I cenci dell'anima* – in cui sembra imporsi il verso libero vero e proprio<sup>96</sup>. Ma esso si installa in strutture sensibilmente varie: da un lato un certo numero di componimenti in cui forme strofiche consuete sono straniate da linee irregolarissime, e dall'altro non poche poesie dove mancano ormai le suddivisioni in strofe, e le singole misure sono parimenti 'libere'; senza contare – inoltre – che non risultano infrequenti nemmeno le composizioni sostanzialmente tradizionali. Tuttavia, sia nei testi parodistici sia nei testi detti liberi, Govoni non fa altro che estenuare – sino di fatto alla sua dissoluzione – proprio il metro 'dispari' messo a punto nei *Fuochi*, e già in parte anticipato in *Armonia*. In questo caso le quantificazioni numeriche risultano di nuovo utili, e ad esem-

pio ci permettono di stabilire che in una poesia come *I fanali* i 52 versi totali (divisi in due lasse di 36 e 16 unità rispettivamente) si distribuiscono nel seguente modo:

Quinari:	1
Settenari:	6
Novenari:	3
Endecasillabi:	13
Tredecasillabi:	15
Quindici sillabe:	8
Diciassette sillabe:	6

E rispettano pertanto, molto rigorosamente, il vincolo sillabico che l'autore si è imposto. Analogo il discorso relativo al *Cancro*, i cui 33 versi presentano le stesse escursioni di cui sopra e si distribuiscono in modo proporzionalmente simile, con tredecasillabi e endecasillabi ai primi due posti nella lista di frequenza (il testo è ora indiviso):

Quinari:	1
Settenari:	3
Novenari:	4
Endecasillabi:	7
Tredecasillabi:	12
Quindici sillabe:	4
Diciassette sillabe:	2

Ma il comportamento metrico di Govoni non è privo, come al solito, di eccentricità, di vere e proprie incoerenze. E forse è il caso di provare a sintetizzare il quadro globale di *tutti* i componimenti eterometrici (ancorché, eventualmente, isostrofici) in cui il verso lungo svolga un ruolo centrale, cioè interessi più del 50% delle unità<sup>97</sup>. I 657 versi presi in considerazione presentano il seguente dettaglio<sup>98</sup>:

Quinari:	11	16 sill.:	6
Senari:	7	17 sill.:	45
Settenari:	51	18 sill.:	3
Ottolari:	11	19 sill.:	24
Novenari:	74	20 sill.:	1
Decasillabi:	22	21 sill.:	18
Endecasillabi:	127	23 sill.:	4
Dodecasillabi:	16	24 sill.:	1
Tredecasillabi:	133	25 sill.:	4
14 sill.:	18	27 sill.:	3
15 sill.:	77	29 sill.:	1

Sono pertanto 85 i versi parisillabi, eccentrici rispetto alla norma, e rappresentano il 12,93% delle misure esaminate. Numeri e percentuali che indicano come Govoni persegua il suo obiettivo senza una sistematicità assoluta. E sono cifre, del resto, destinate a crescere ulteriormente se prendiamo in considerazioni le poesie dominate dal verso libero breve: ad esempio in *Alla sposa che viene*<sup>99</sup>, su 120 versi totali 17 sono i parisillabi (14,16%), e nelle *Capitoli* si sale a 45 versi su 153 (il 29,41%). È da credere, dunque, che l'imparisillabo interessi Govoni soprattutto nella sua versione lunga, forse più difficile da ottenere, ma anche più agevolmente riconducibile a una matrice 'giambica', cioè a dire discorsiva e poco cantabile (mentre operando con versi brevi si finisce quasi inevitabilmente per sconfinare verso misure in qualche modo dattiliche)<sup>100</sup>. Ma è tutta l'impalcatura metrica in esame a rivelare la sua fragilità; e non tanto per una carenza di perizia tecnica. Analizziamo i primi 10 versi di *Crepuscolo*:

È l'ora in cui le meretrici/fuman nelle pipe puzzolenti alle finestre.	23	(9+14)
È l'ora in cui i saltimbanchi/si preparan per la rappresentazione.	21	(9+12)
È l'ora in cui s'innaffiano le rose/dentro i vasi, nei giardini.	19	(11+8) <sup>101</sup>
È l'ora in cui i frati cappuccini/tornan con le sporte dalla cerca.	21	(11+10)
È l'ora in cui l'ombre pallidelsi perdono a forza di cercarsi.	19	(8''+10)
È l'ora in cui da le clausurelle campane si richiaman/per andare [a letto come polli.	27	(9+8+10)
È l'ora in cui i mendicanti/contan sospirando i loro [soldi le palpan le bisacce.	25	(9+10+7)
È l'ora in cui i pazzidentro il manicomio cantano.	15''	(7+8'')
È l'ora in cui le lampadeldentro le case accendono i loro occhi gialli.	21	(7''+13)
È l'ora in cui gli specchi/chiudono gli occhi lucidi.	14''	(7+7'')

Il passo è tanto più sintomatico in quanto realizza una piena solidarietà fra metrica e sintassi. Ma si notino intanto un paio di fenomeni: in primo luogo il lettore, per pervenire ai numeri dispari, deve introdurre una dialefe dopo *cui* ai vv. 2, 4, 7 e 8; e poi – fatto più importante – il verso 10 appare a prima vista irriducibile alle 15 sillabe contestualmente pertinenti. Certo, potremmo immaginarci la folle dieresi *chiudono*, o la dialefe "gli occhi", altrettanto ardita; ma resteremmo sempre profondamente insoddisfatti. Anche perché siamo costretti a chiederci, più in generale, quale senso abbia tutta l'operazione, quale differenza realmente intercorra tra un verso di 14 o di 15 sillabe, di 16 o di 17, di 28 o di 29, e così via; e quale importanza abbia cercare una dialefe o una sinalefe entro misure così clamorosamente prosastiche. Tanto più che certe figure metriche, avendo ormai perso ogni carattere di norme relativamente stabili, sono introdotte nel testo secondo una logica meramente contestuale, e perciò tanto più *arbitraria*. Ma qui il contesto è appunto aritmico, estraneo a una metricità convenzionale; il vero ritmo è di tipo discorsivo, è fornito dai parallelismi delle anfore, così che il verso sembra essere stato generato da un'istanza in senso lato semantica. Un codice di fatto abolito dovrebbe dunque chiederci di agire in suo nome per disvelare una regola pura-

mente numerica, percepibile solo dopo un faticoso conteggio. L'aporia è fin troppo clamorosa.

Ovviamente, la scelta di Govoni è motivata dal feticismo simbolista, già verlainiano, per i versi imparisillabi: un'infatuazione numerica che probabilmente costituisce, soprattutto nella letteratura francese, una delle più sciagurate strumentalizzazioni di un'immagine, di un tropo poetico ("préfère l'im-pair..."), caricato di responsabilità espressive davvero incongrue<sup>102</sup>. Ma ai fini del presente discorso nulla cambia. In termini forse più grossolani, si potrebbe dire che al lettore il fatto di sapere quante sillabe contenga un verso lungo come quello di Govoni non comunica nulla; un *numero*, in quel contesto tanto dilatato, non informa, non orienta la lettura, non induce ad approfondire il significato del testo. Il problema vero è che certe scelte mensurali non sono percepibili, nemmeno per un lettore smalzato; si tratta di strutture puramente nominali, aritmetiche. La metrica è dunque retrocessa a metrologia, misura entità che restano estranee alla nostra sensibilità, e perde ogni valore relazionale.

Il tentativo di Govoni, paradossalmente, pecca per *eccesso* di virtuosismo: un virtuosismo tanto gratuito e fine a se stesso da non soddisfare, insomma, nemmeno chi lo ha escogitato. La consapevole dialettica con la tradizione è stata portata fino alle estreme conseguenze, senza però che siano state individuate delle autentiche vie d'uscita. E infatti il verso lungo dispari, già in crisi alla fine degli *Aborti*, ricorre ancor più raramente nelle *Poesie elettriche*, e in seguito tende a scomparire quasi del tutto<sup>103</sup>.

6.2.4 Denominatore comune delle esperienze in senso lato simboliste sin qui osservate è dunque la pratica del verso falso, della metrica ancipite, libera bensì ma costantemente pronta a evocare modulazioni ricevute, ritmi convenzionali. È naturale chiedersi, a questo punto, il perché di tanta timidezza presso autori che in modo più o meno esplicito sembrano tutti aderire a poetiche dell'emancipazione metrica. Certo: non deve essere trascurata la formazione culturale e letteraria di non pochi fra i personaggi esaminati, condizionati da un retaggio genericamente carducciano e retorico, che sicuramente rende più incerti i primi passi nel campo della libertà formale (tipico, in questo senso, il caso di Lucini). Ma abbiamo anche visto che non è impossibile aderire precocemente, quasi d'istinto e senza mediazioni, a un verso radicalmente libero (si pensi a Colosi e Sormani); e pertanto che è di scarso valore euristico una lettura di certe esperienze metriche improntata a un'idea tutta progressiva e lineare dell'evoluzione letteraria.

Le ragioni più profonde di questi atteggiamenti vagamente contraddittori vanno allora ricercate altrove: segnatamente nella poetica del *vers libre* quale era stata definita in Francia da Gustave Kahn, e poi era stata praticamente esemplificata da poeti quali Jules Laforgue, Jean Moréas, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin (e che contemporaneamente indurrà un'interpretazione versoliberista della *Saison en enfer*, ma soprattutto delle *Illuminations* rim-

baudiane). Chi legga con attenzione gli scritti programmatici di Kahn si accorge che l'autore non intende rigettare tutte le forme metriche consuete; nel 1888, ad esempio, aveva dichiarato che la "poetica" tradizionale

possède sa valeur et la conserve en tant que cas particulier<, > de la nouvelle comme celle-ci est destinée à n'être plus tard qu'un cas particulier d'une poétique plus générale; l'ancienne poésie différait de la prose par une certaine ordonnance; la nouvelle voudrait s'en différencier par la musique, il se peut très bien qu'en une poésie libre on trouve des alexandrins et des strophes en alexandrins, mais alors ils sont en leur place sans exclusion de rythmes plus complexes<sup>104</sup>.

È un programma che vediamo realizzarsi in pieno sia nelle pagine dello stesso Kahn<sup>105</sup>, sia nell'opera dei primi *verslibristes*<sup>106</sup>. Poeti che non vogliono tanto sbriciolare gli stampi del passato, quanto allargare il più possibile lo spettro delle virtualità metriche, trascorrendo in piena libertà dalle forme vincolanti al *poème en prose*, dall'*alexandrin libéré* a quella polimetria inesausta e irrequieta, priva di regolari strofe, che, sola, ai nostri occhi appare degna di essere definita *vers libre*.

Ora, è impossibile capire la metrica non solo del simbolismo ma soprattutto del primo futurismo italiano se non si fa riferimento alla poetica versoliberista proposta da Kahn. Oltre agli argomenti sin qui veduti, basti pensare che il Marinetti prefuturista considera Kahn il suo vero maestro francese: a lui dedica nel 1902 *La conquête des étoiles* (cioè il suo primo libro), e inoltre lo ospita nella rivista "Poesia", pubblicizzandone per di più la proposta di innovazione tecnica con l'*Enquête* del 1905.

E poi c'è una vicissitudine di poetica forse più nascosta, decisamente meno nobile, che tuttavia val la pena ricostruire, perché emblemizza la povertà culturale del marinettismo e in genere del primo futurismo. È noto che in testa all'antologia *I poeti futuristi* del 1912 figurano un paio di scritti che sono fra di loro in un rapporto di reciproca, e ricercata, contraddizione: da un lato Marinetti presenta il suo *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, che lancia il programma delle parole in libertà; mentre dall'altro lato figura, annunciato fin dal frontespizio, uno "studio sul Verso libero" di Paolo Buzzi. E dunque mentre si puntualizza la situazione presente, illustrando a un pubblico abbastanza ampio i principi della metrica propugnata dai futuristi, si prospetta anche il superamento dell'attuale prassi.

Buzzi stesso scrive nel suo saggio: "Esaminando, fin da parecchi anni fa, sopra un periodico milanese, la *Conquête des Etoiles* di Marinetti, cercai, riassumendo le idee affermate in Francia dal poeta Gustave Kahn, di fissare la portata psicologica e tecnica del *verso libero* e di propugnarne il diritto ad acquistare la naturalità italiana"<sup>107</sup>. E infatti alle citate tengono dietro molte delle parole che Buzzi aveva scritto dieci anni prima in un articolo uscito sul quotidiano "La Sera", e che sempre nel 1902 aveva trascritto nel volume manoscritto delle sue *Romanze in re minore*<sup>108</sup>. Ma quanto l'autore non dice è che

nelle pagine sia del 1902 sia del 1912 egli non si limita a riassumere la teoria di Kahn, ma ne traduce *verbatim* e senza virgolette la lettera del testo. Ad esempio:

[con il verso libero si potrà] permettre à tout poète de concevoir en lui son vers ou plutôt sa strophe originale, et d'écrire son rythme propre et individuel au lieu d'indosser un uniforme taillé d'avance et qui le réduit à n'être que l'élève de tel glorieux prédécesseur.  
[...]

[...] cet accent [cioè quello oratorio] est communiqué aux mots, par le sentiment qui agite le causeur ou le poète, uniquement, sans souci d'accent tonique ou de n'importe quelle valeur fixe qu'ils possédaient en eux mêmes. Cet *accent d'impulsion* dirige l'harmonie du vers principal de la strophe, ou d'un vers initial qui donne le mouvement, et les autres vers, à moins qu'on ne cherche pas un effet de contraste, se doivent modeler sur les valeurs de ce vers telles que les a fixées l'accent d'impulsion<sup>109</sup>.

[il verso libero] consente ad ogni poeta di concepire il suo verso o piuttosto la sua strofe originale, di scrivere il suo ritmo tipico, personale in vece d'indossare un'uniforme tagliata dapprima e che lo riduce ad essere non altro che l'allievo d'un tal predecessore glorioso.  
[...]

Un accento generale [...] è comunicato alle parole per mezzo del sentimento che agita il conversatore od il poeta, unicamente, qualunque accento tonico o valore fisso le parole medesime potessero in sé limitare. Questo accento d'impulsione dirige l'armonia del verso principale nella strofe, o l'impetto d'un verso iniziale che possa imprimere il movimento all'idea evoluta. E gli altri versi, a meno che non si ricerchi un effetto di contrasto, devono modellarsi sui valori di questo primo, tali quali li ha fissati l'accento d'impulsione.

A sconcertarci non è però il plagio in sé (che d'altronde è solo parziale, poiché comunque il testo è introdotto da un generico riferimento a Kahn), bensì il fatto che la coppia Buzzi-Marinetti non abbia elaborato, nel decennio 1902-1912, nemmeno un'idea appena un po' originale sull'argomento. Infatti, dopo le prime due pagine trascritte da Kahn, il saggio di Buzzi non riesce a dire alcunché di coerente, accumula banalissime osservazioni sulla tradizione lirica italiana (di cui si afferma che è contemporaneamente conservatrice e innovatrice!)<sup>110</sup>; e infine tradisce i propri limiti letterari quando proclama che il verso libero fonda un'"Arte eminentemente aristocratica e difficile [...] è la negazione della licenza e l'affermazione invece, severissima, dei più nobili canoni di sintesi e di regola, sia nel concetto che nella forma". Dichiarazione che intanto riprende e banalizza un  *cliché*  tra il carducciano e il dannunziano (non del tutto estraneo nemmeno a Lucini)<sup>111</sup>, e che inoltre contraddice proprio le parole del democratico Kahn, peraltro testé plagate da Buzzi. Infatti l'aristocraticità delle forme romantiche e poi simboliste, secondo lo scrittore francese, è un fenomeno storicamente circoscritto, transeunte, dovuto all'*odierna* assenza di un pubblico per la poesia: quasi la coscienza infelice di una condi-

zione epocale, entro cui la poetica e la prassi del verso libero possono introdurre un elemento di contraddizione, proprio perché consentono virtualmente *a tutti* di forgiarsi un personale strumento espressivo<sup>112</sup>.

Insomma, né il simbolismo del giovane Marinetti direttore di "Poesia", né il futurismo nella sua prima fase rivelano una chiara idea – almeno se guardiamo alle dichiarazioni ufficiali – del verso libero e delle sue implicazioni, tecniche o teoriche che siano. Nulla di strano, allora, che molte delle pratiche sin qui osservate si trasferiscano inerzialmente nelle prime raccolte futuriste.

6.2.5 Contraddizione dopo contraddizione, il primo futurismo poetico ne patisce inevitabilmente una ulteriore (da molti critici peraltro spesso notata)<sup>113</sup>, che è forse la più grave in una prospettiva meramente avanguardistica: e cioè il fatto che tra gli iniziali fautori della rivoluzione marinettiana ci siano personalità assai poco interessate al verso libero, e anzi attente piuttosto a fare del ritmo il luogo di sperimentazioni e complicazioni virtuosistiche. Non è un caso, direi, se Marinetti mostrava predilezione per due poeti diversamente dotati e di opposta formazione intellettuale, ma tutti e due istintivamente poco 'marinettiani', come il contorto Lucini e il solare Palazzeschi. Ai suoi occhi, entrambi erano robusti fautori di una metrica ben più libera di quella cui lo avevano abituato tanti futuristi di stretta osservanza e di sicura fedeltà. E, fra gli adepti della primissima ora maggiormente indiziati in tal senso, spiccano soprattutto i nomi di Enrico Cavacchioli e Paolo Buzzi.

Cavacchioli, comunque, è un vero e proprio prodotto di Marinetti, che infatti inizialmente lo premia vincitore (nel 1906) di un concorso di "Poesia", e in seguito gli pubblica ben tre raccolte<sup>114</sup> nello spazio di otto anni: quasi un record, viste le difficoltà – lamentate da molti futuristi – a mandare in porto pubblicazioni già da tempo concordate con il fondatore del movimento. Eppure, il futuro sperimentatore del verso libero lungo esordisce, nell'*Incubo velato*, come un poeta sostanzialmente regolare, e anzi fin troppo attento a coniugare non poche bizzarrie ritmiche, di fattura peraltro non sempre raffinata<sup>115</sup>. E si tratta d'un quadro cui la raccolta successiva, *Le Ranocchie turchine*, aggiunge assai poco, soprattutto se si considera che ha l'onore di ospitare il manifesto del futurismo. Certo, il verso lungo può dar luogo a qualche variazione anisosillabica attorno al novenario doppio, compaginato soprattutto con trisillabi e novenari entro terzine doppie del tipo ABC<sub>3</sub>, DEC<sub>9</sub> (vedi un componimento come *La ballata degli gnomi la notte di San Pietro*)<sup>116</sup>. Oppure è possibile, in un paio di casi, rinvenire un vero e proprio verso libero lungo. Ad esempio: nello *Spavento*, diviso nelle lasse non rimate 14 + 9 + 8 + 7 + 16 + 16, sono documentati per lo più dodeca- e tredecasillabi, vale a dire endecasillabi ipermetri (che solo casualmente diventano doppi settenari)<sup>117</sup>; e inoltre nello *Sgomento*, composto di 38 versi e privo di strofe, a una base di endecasillabi (in totale 10) e di doppi settenari (5), si accompagnano variazioni attorno a queste due misure, fra le quali un particolare rilievo strutturale hanno gli alessandrini crescenti o calanti d'una sillaba<sup>118</sup>. Ma non sono *Lo spavento* e

*Lo sgomento* i componimenti che meglio caratterizzano la raccolta. In essa trionfano infatti le forme chiuse: le quartine endecasillabiche, i capitoli di terzine e i sonetti, tutti mensuralmente ben compaginati. Così che potrà essere accolto il giudizio di Marziano Guglielminetti, secondo il quale "*Le Ranocchie turchine* non è il primo libro di poesia futurista"<sup>119</sup>, dal momento che l'opera di Cavacchioli mira semmai a interpretare – su un piano soprattutto tonale e tematico: quello del grottesco – "la critica distruttiva espressa dal manifesto".

Del resto, una consapevolezza di Cavacchioli a questo riguardo può essere indirettamente riscontrata nel sottotitolo – *Versi liberi* – che accompagna *Calvacando il Sole*, vale a dire la raccolta pubblicata cinque anni dopo *Le Ranocchie*. Si tratta di un'opera in effetti piuttosto curiosa, dove con zelo quasi eccessivo, e in maniera davvero volontaristica, l'autore cerca di imporsi una libertà cui nel profondo recalcitra: e ad esempio imposta partiture caratterizzate da versi ora lunghissimi (anche oltre le 20 sillabe), ora, viceversa, molto brevi (di proporzioni all'incirca 'palazzeschiere')<sup>120</sup>. Ma il suo gioco metrico sembra essere caratterizzato dal verso appunto falso, dalla variazione di unità istituzionali quali l'alessandrino e l'esametro. Una buona esemplificazione viene offerta da un componimento come il whitmaniano<sup>121</sup> *Tempo di tamburo*, che qui si cita integralmente:

	O voi che verrete dopo di me!	11'
	E avete l'agilità/ferina della giovinezza,	8'+9
	e il cielo chiaro/nelle pupille infinite,	5+8
	sventolate il mio cadavere come una bandiera!	6+10
5	Io vi ho insegnato l'estasi	7''
	divina del libero canto: quella che il dervis ritrova	9+7
	nella vertigine della sua danza infernale.	5''+8
	E vi ho detto che il giallo frinire delle cicale	7+8
	monotone nel meriggio incendiato d' sole	8+8 <sup>122</sup>
10	non fa mai prevederell'ultima sera del canto.	7+8
	Ho schiaffeggiatolle vostre anime molli e vili	5+9
	sì che la vostra razzasi fonde con la vostra storia:	7+9
	come l'uragano livido confonde i vostri lamenti	8''+8
15	Se siete invasati d'amore, v'ho detto di giacere	9+7
	su' letti di sabbia azzurra, coi piedi ignudi bagnati	8+8
	da un gelido torrente scivolato dalla luna!	7+8
	I pazzi urlino! E gli uomini che dicono di pensare	7''+7
	s'addormentino: accosciati gli uni sugli altri	4''+9
	per morire distrattamente,	9
20	accorgendosi d'essere vivi!	10
	Questa forza satanica che dà	11'
	l'illusione torrida d'un infinito dominio	6''+8
	vi accompagna, o voi che verrete dopo di me.	4+11'

25	Allora al rullo potente dei funebri tamburi rovesciate d'un colpo il mondo che trapassa con questa leva d'orolche ho forgiato per voi!	8+7 7+7 7+7
----	--	-------------------

Non pare il caso di commentare a fondo un componimento cosiffatto, dove la frequente allusione alla morfologia dell'esametro lascia infine spazio al ritmo dei meri settenari, trionfanti all'altezza della conclusione.

Analogamente, non è necessario dire molto a proposito di una poesia come *I Re*, che di fatto *non* è scritta in versi liberi, dato che in essa l'autore si limita ad allineare unità esametriche pure. Nella totalità del componimento<sup>123</sup>, le infrazioni al *pattern* sono in effetti non molto numerose, e comunque comportano spesso l'utilizzo di versi altrettanto regolari come i settenari e i novenari doppi; tanto più che di soli esametri si compongono le prime due strofe, qui sotto citate (si noti che il tipo basico è offerto dal carduccianissimo *pattern* 8+9; e l'ultima unità non pare essere esametrica).

Quando la notte si chiude nell'ampio mantello dell'ombra come il ladro nel che teme l'incontro della luna, e le case bendate di sonno sostarono mute e non ebbero il cuore, più, di fissarsi, nemmeno con gli occhi illuminati delle finestre lontane, cavalcata di Re comparve fra gli alberi ignudi scalpitando. Ed il mare valicò la sua corsa muggiante lungo la strada snodata, nostalgicamente snodata nel desiderio di luce di un chiaro mattino solare.	8+9 5+10 7+9 7+8 7+8 7+9 7+10 8+9 8+9
---	---

Avevano cavalcato, li Re, gli stalloni più nobili già domati a ritroso da discipline di corte e su gualdrappi argentati e ruscellate di gemme deposto il rosso broccato fiorito di porpore antiche, procedevano in fila coi loro scettri d'oro.	8+9" 7+8 5+10 8+9 7+7
---	-----------------------------------

D'altronde, proprio Paolo Buzzi, poco dopo la fondazione del movimento futurista, aveva dichiarato che "l'esametro come l'endecasillabo sono dei grandi compromettitori della ispirazione poetica liberista"<sup>124</sup>. Parole tanto più vere in quanto andranno riferite allo stesso scrittore che le ha vergate: Buzzi, infatti, proprio nel numero di "Poesia" dove figurano le affermazioni in oggetto, pubblica una lirica il cui avvio è un canonico distico elegiaco barbaro ("Il cielo è nero fumo che voltola, sfiocca, imperversa / come a un fiato d'incendio. Corron ruote di cenere")<sup>125</sup>. Ancora: non più di sei-sette mesi prima, il medesimo autore considerava *L'ode al macchinista* di De Bosis (scritta in versi liberi 'whitmaniani') un componimento "discutibile" che testimonia un'"evoluzione anarchica della poesia"<sup>126</sup>. Ma le consegne del 'Duce' Marinetti (così lo chiama lo stesso Buzzi) sono ormai piuttosto chiare: il futurismo si esprime in versi liberi, e tutti – almeno a parole – si devono adeguare.

Il poeta milanese, del resto (lo abbiamo visto nel cap. 2), ci si presenta pre-

cocemente come un attento sperimentatore delle forme metriche più curiose e parodistiche, un ricercatore di virtuosismi al limite del *nonsense*; si può anzi affermare che in Buzzi opera un'intenzionalità genetica in senso lato aristocratica e perciò dannunziana, la più remota insomma da una vera poetica del verso libero. E la cosa è percepibile anche nel dominio delle unità lunghe, in particolare dell'esametro. A base esametrica e con chiaro riferimento al sistema piziambico è il modulo strofico messo in opera nel giovanile (e del tutto illeggibile) *Carme di Napoleone Bonaparte*<sup>127</sup>, non a caso dedicato a "Gabriele D'Annunzio che volle onorarmi di nome correligionare"; qui Buzzi si inventa una strofa, di ben 15 versi, così costruita (maiuscola per esametro): ABCDE<sub>7</sub>AFGHE<sub>7</sub>AILME<sub>7</sub>. D'altronde, a sfogliare i manoscritti delle *Romanze* buzziane, c'è solo l'imbarazzo della scelta quanto a versi lunghi (ancorché regolari) costruiti in modo anomalo. Uno dei componimenti certo più curiosi, risalente al 1902, è quello che in *Bel canto* riceverà il titolo *Dramma d'acque*<sup>128</sup>. Due strofe tetrastiche rispondenti al seguente, complicatissimo disegno: (a<sub>5</sub>)B<sub>12</sub> (b<sub>5</sub>)A<sub>12</sub> (c<sub>5</sub>)D<sub>12</sub> (d<sub>7</sub>)C<sub>14</sub>; (d<sub>7</sub>)E<sub>14</sub> (e<sub>5</sub>)D<sub>12</sub> (a<sub>5</sub>)F<sub>12</sub> (f<sub>7</sub>)D<sub>14</sub>; il quale schema tuttavia conta meno per il virtuosismo rimico che non per l'aver messo sullo stesso piano due misure (il dodecasillabo 5+7 e il doppio settenario) all'apparenza eterogenee. Ora, l'unica spiegazione valida in grado di rendere conto di tale curioso accoppiamento è quella che considera i versi in questione come due diverse realizzazioni del *pentametro* barbaro. Il quale infatti incarna assai spesso le morfologie in esame, ma certo non è *mai* compaginato in modo autonomo (almeno che io sappia), e per di più rimato.

Tuttavia, curiosamente, queste e numerose altre<sup>129</sup> sperimentazioni attorno al verso lungo finiscono per condurre Buzzi all'impiego di metri tanto banali quanto latamente 'tradizionali': come ad esempio i doppi settenari (o, meglio, alessandrini) a rime bacciate, che ricorrono in modo pressoché esclusivo nell'ultimo manoscritto delle *Romanze*, quello "in Si minore", risalente al 1907. E non è un caso, allora, se il quaderno omonimo s'apre con la pomposa elegia *In morte di Giosuè Carducci*, scritta per l'appunto in distici elegiaci barbari<sup>130</sup>. Con gli anni la ricerca del nuovo viene via via rinnegata dall'ambizione, si direbbe, a una classica compostezza formale.

Poi, arriva il futurismo con le sue esigenze di rinnovamento alle radici. Buzzi è pertanto costretto ad adeguarsi, e anzi il suo impegno appare in questo senso generoso anche se non proprio sempre limpido, dal momento che l'autore (come già sappiamo fin dal cap. 2) arriva a riscrivere in una forma otticamente libera componimenti che dapprima aveva concepito in metri chiusi. Cionondimeno, Buzzi propone anche esiti lirici, e liberistici, non ambigui. Nel numero di "Poesia" uscito a cavallo fra il 1908 e il 1909, cioè a dire all'immediata vigilia del manifesto fondatore, il poeta presenta al pubblico la sua "ode" *A Claude Debussy*<sup>131</sup>, che dovrebbe esemplificare la nuovissima poetica. Alcuni dati numerici relativi al componimento posseggono già una certa eloquenza:

Dalle 2 alle 9 sillabe:	33
Dalle 10 alle 12:	36 (di cui 17 endecasillabi)
Dalle 13 alle 15:	76 (di cui 12 doppi settenari)
16-17 sillabe:	37
Oltre le 17 sillabe:	32
<i>Totale:</i>	214

Colpiscono l'emarginazione dell'alessandrino puro e la sensibile attestazione dei versi più lunghi. Buzzi cerca cioè di evitare la ricaduta in ritmi e misure della tradizione<sup>132</sup>. Leggiamo i vv. 131-7:

Ebbimo le venelch'erano forestelsu giardini d'amore,	6+6+7
L'inestricabil gioia quasi fetale/confinava con fremiti di linfe	12(7+5)+11
ultramillenni.   Noi, caduchi, sentimmo la propagine	5+11"
eterna degli amorilverso i futuri dell'Infinito.	7+10
La musica fu la sortelper cui s'allungano i sensi	8+8
quotidiani:labbracciammo le ombre calde sinuose,	4+11
e stiracchiammo le cuoialnella convulsa spiraldella voluttà.	8+7+6'

Dove non sono certo escluse omologazioni di tipo – per così dire – luciniano, ma apparirebbero in questo caso veramente antieconomiche, anche per l'artificiosità di parecchie fra le cesure introdotte. Tanto più che, come si può osservare, Buzzi inarca arditamente le unità del suo componimento, cercando di tenersi lontano da possibili coincidenze verso/sintassi.

Si tratta insomma d'una metrica fortemente dissonante, dominata da impulsi di indole logico-semantica e da innervamenti parallelistici, coincidenti con l'attacco delle 12 lasse di cui si compone il poema. Non molto diversamente da quanto accade in Lucini, anche qui c'è una voce privilegiata, un *noi* peraltro indeterminato, che ribadisce la propria presenza nell'avvio di 8 strofe (corsivi miei):

*Noi* vogliam selve di sogno [...] (v.1). Della vita non *ci* tocca, no, l'ora. / [...] (v.10). La *nostra* mente è come [...] (v. 21). *Amammo* sulle fontane profonde. / [...] (v. 63). E *fummo* alle grotte azzurre. Prima che sorga la luna. / [...] (v. 84). Le gelosie sui talami *vedemmo*. / [...] (v. 104). *Ebbimo* le vene ch'erano foreste su giardini d'amore. / [...] (v. 131). *Entrammo* nella camera dell'amore [...] (v. 168).

In ben 5 casi (vv. 10, 63, 84, 104 e 131) l'inizio della lassa è una sticomitia. L'autore definisce dunque, ogni volta, un'autentica *proposta* tematica cui i versi successivi, con il loro complesso gioco di *enjambements*, devono sostituire l'affanno di una pronuncia più mossa e variata.

L'impressione però è che non tutti i componimenti liberi di Buzzi siano arditamente come l'ode *A Debussy*. E infatti se sfogliamo raccolte quali *Aeroplani* o *Versi liberi*, ritroviamo bensì qualche altro caso di strutturazione oratoria, cui talvolta si affiancano poesie caratterizzate da un registro efficacemente narra-

tivo<sup>133</sup>; ma è in effetti altrettanto frequente che Buzzi allinei unità ritmicamente ben scandite e mensuralmente vicine alla regolarità.

Prendiamo una poesia come *Poveri*, in cui verso lungo e verso breve convivono: su 38 unità è facile individuare 9 misure connesse al doppio settenario (5 volte perfetto, 4 volte ipometro), cui si affiancano ben 8 settenari semplici, 5 linee esametriche, oltre a una dozzina di misure brevi (dall'ottonario all'endecasillabo)<sup>134</sup>. Oppure vediamo *Il canto dei reclusi (Dai monasteri)*, che non è il caso di commentare, tanto diffuse sono le simmetrie:

Dolce è vivere a partelutti di Dio, tutti fratelli,	7+9
la celletta bene bianca, l'orticello pieno di rose,	8+9
il crocefisso muto che parla:	10
– Soffrono tutti così, quegli altri fuori. –	12
E la testa da mortolche ti fa l'allegra compagnia!	7+10
E la campanellinalche rintocca all'ore buone,	7+8
all'ore del coretto,   all'ore della cena,   all'ore del piccolo sonno!	7+7+9
Dolce, a noi, maschildalle barbe lunghe e pure,	5+8
dolce, a noi, femmine dalle chiome corte e pure!	5"+8
Passa la vita dinnanzi ai nostri occhi	11
sicura come il sole dinnanzi alle nostre finestre!	7+9

Tutte caratteristiche, queste, che la raccolta *Versi liberi* (1913) globalmente conferma, anche se in essa gli indici sillabici sembrano talvolta divenire meno importanti, e certo più frequente è il verso breve<sup>135</sup>. Ma forse, per meglio comprendere le propensioni profonde di un autore come Buzzi, è il caso di guardare al componimento intitolato *Per una morta portata alla terra sotto la neve di gennaio*<sup>136</sup>. Ci troviamo di fronte a una poesia di 49 unità, in strofe e versi liberi (per lo più, questi ultimi, brevi). Tuttavia, una regolarità attira la nostra attenzione, ed è la ricorrenza costante di una voce proparossitona in punta ad ogni verso: tutte le unità sono insomma sdruciole, anche se con qualche forzatura<sup>137</sup>. Una sola l'eccezione, costituita proprio dal verso centrale del componimento, il 25, che contiene l'ossitona *laggiù*. La simmetria è dunque perfetta, e anche le strofe, certo libere, rinviano a un calcolo numerologico: tre unità 5 + 8 + 8 (= 21) precedono la strofa mediana, e due 10 + 11 (= sempre 21) la seguono. Che la lassa centrale abbia 7 versi e che il verso tronco ne costituisca il fulcro, in quarta posizione, non è quasi il caso di dire. La matrice profonda del testo è insomma il gioco intorno al numero 7, occultato dentro la poesia e fatto balzare alla nostra attenzione da un fenomeno di natura rimica (non coglieremmo alcuna simmetria, infatti, se non ci fosse quel verso eccentrico). Ed è un gioco che, nella nostra prospettiva, appare omologo a quella programmatica ricerca di "perfezione" nella libertà che Buzzi – in modo molto ambiguo – ha voluto porre a obiettivo della propria prassi metrica, anche di quella più compromessa con il futurismo:

### 6.3 Quando prevale la retorica. Un verso modellato dal significato

6.3.1 Il problema critico forse maggiore per chi si occupa del verso libero italiano – lo si è più volte osservato – è la mancanza di una consapevolezza sufficientemente diffusa in merito alla nuovissima forma, soprattutto negli anni in cui se ne registrano le prime esperienze; sono cioè scarse quelle testimonianze teoriche e critiche sull'argomento che, insieme all'analisi formale vera e propria, possano permetterci di valutare la reale natura di molti fra gli esempi di libertà metrica offerti dagli autori italiani fra Otto e Novecento. E addirittura, se leggiamo i non numerosi testi che infrangono questa sorta di regola del silenzio, constatiamo che spesso creano più problemi (si pensa a certi contributi di Lucini o di Buzzi che abbiamo precedentemente esaminato) di quanti non ne risolvano.

Ma in una bibliografia non esaltante come quella con cui si è costretti a fare i conti, esiste almeno un saggio che si distacca dagli altri per la sua intrinseca qualità, e anzi merita un esame particolareggiato, anche e soprattutto per il contributo che può fornire alla comprensione del verso lungo di andamento prosastico. Penso al volume di Pasquale Jannaccone, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme metriche*, pubblicato nel 1898<sup>138</sup>. In effetti, non si tratta solo di una testimonianza relativa alla fortuna di Whitman in Italia fra Otto e Novecento<sup>139</sup>, ma appunto della presa di posizione più lucida – almeno nella nostra cultura letteraria – riguardante il rinnovamento della metrica moderna.

Jannaccone, intanto, ha il grande pregio di ragionare in termini comparatistici, e pertanto può mettere a confronto testi provenienti sia dalle letterature occidentali, antiche e moderne, sia dalle tradizioni orali del folklore, anche extraeuropeo. In taluni casi, anzi, la sua trattazione ha un respiro fin troppo ampio e universalizzante e corre il rischio di essere su qualche punto un po' schematica. Ora, utilizzando come riferimenti teorici le ricerche di studiosi quali Westphal e La Grasserie<sup>140</sup>, maestri della *vergleichende Sprachwissenschaft*, Jannaccone individua alcuni momenti dello sviluppo metrico universale. Alle origini, e ancora oggi presso i popoli detti primitivi, i "versi hanno per primo elemento ritmico non la sillaba, ma la parola, e l'accento logico è in essi il moderatore del ritmo"<sup>141</sup>; cioè fondano le proprie simmetrie strutturali sulla concatenazione delle idee espresse nella poesia, mettendo in dominante il pensiero e subordinando ad esso ogni altro aspetto del discorso. La forma, in altri termini, è modellata dal significato. Lo sviluppo successivo della metrica, aggiunge Jannaccone, dapprima comporta un differenziamento progressivo degli elementi in gioco, il logico e il fonico, che culmina nella piena subordinazione del senso al suono realizzata nel mondo classico greco-latino<sup>142</sup>; e in seguito conduce a un recupero dell'elemento logico, che infatti nei sistemi accentativi acquista un'importanza sempre maggiore<sup>143</sup>. Infine (e siamo alla seconda metà dell'Ottocento), prima la poesia di Whitman e poi il movimento del *vers libre* sembrano prospettare – anche se in modi differenti

– un ritorno al dominio dell'idea sul suono. D'altronde, già nella poesia del romanticismo (soprattutto francese) l'unità fonica del verso era stata messa a repentaglio da un uso estremistico dell'*enjambement*.

Il verso libero, in questa prospettiva, è quasi una risposta dialettica alla contraddizione discorso-metro impostata dai poeti della prima metà dell'Ottocento; la nuovissima tecnica non solo esprime meglio di ogni altra forma lo *Zeitgeist* contemporaneo, ma segna la chiusura d'una spirale epocale, e il conseguente recupero di un passato remotissimo. Ma ecco come si esprime Jannaccone:

Ora che cosa costituisce il verso libero? Non soltanto il seguirsi di differenti misure, o l'assenza di rime, o il loro risponderci a non fissi intervalli, ma particolarmente il conformarsi del verso al taglio, al corso, alle circosvoluzioni del pensiero.

Il romanticismo francese aveva creduto grande e insuperabile conquista il rompere il tedioso accordo del ritmo fonico e del ritmo logico per mezzo dell'*enjambement*. Ma ecco che i più recenti novatori trovano che quella continua discordanza è la 'negazione del ritmo percettibile, perché i successivi *enjambements* allungando il ritmo, lo deformano e gli impediscono di riformarsi'. Non potendo sofferire questa discordanza, né volendo tornare alla omotonia dei modi classici, la nuovissima metrica ha trovato un modo per il quale il verso si misura strettamente al pensiero e cambia continuamente di metro così come i segmenti del discorso mutano continuamente d'intensità logica. Così, mentre la versificazione classica serbava una doppia unità, quella della uguaglianza dei versi e quella della concordanza tra periodo ritmico e periodo logico, mentre la riforma romantica manteneva la prima, ma distruggeva la seconda; la metrica moderna, per l'ancora cresciuta preponderanza, tende a ricostituire la seconda distruggendo la prima.

Il verso quindi diventa (o piuttosto ridiventa) un 'simultaneo arresto della forma e del pensiero'; e l'elemento logico, affermandosi in tutte le altre unità ritmiche, fa sì che anche la strofa si conformi pienamente al corso del pensiero, rimanendo uguale ove esso segna una medesima direzione, mutando ov'esso muti, facendosi sinuosa e diversa<sup>144</sup>.

Dichiarazione, questa, assolutamente straordinaria, al di là magari dei *tic* evolucionistici e organicistici che vi traspaiono: è infatti affermata l'assoluta centralità del significato, la sua dominanza nella metrica nata dopo la crisi del romanticismo. Non per caso, Jannaccone ha ben presente proprio un aspetto della teorizzazione di Gustave Kahn, secondo il quale il verso deve riuscire a instaurare "l'arrêt simultané de la pensée et de la forme la pensée"<sup>145</sup>, vale a dire deve essere intimamente motivato dalle pause logiche del discorso. E anzi, nel dominio del verso libero il sillabismo, le gerarchie accentuali, le rime, in breve tutti gli indici della metricità convenzionale, vengono soppiantati da un diverso principio costruttivo:



In questa moderna poesia la materia del ritmo, il *rhythmizomenon*, non son più le sillabe o le parole staccate, in virtù d'una loro intima qualità di natura puramente fonetica, quantità od accento; ma è il pensiero stesso nelle sue multiformi movenze, nelle sue sfumature, nella sua cangiante intensità [...]»<sup>146</sup>.

È suggestivo il corollario di tale teoria: dato che la nuova metrica nasce dalla ricostituita centralità del pensiero, il rinnovamento autentico avviene «specialmente per opera di quegli scrittori che hanno una più indocile esuberanza d'idee e che con maggior baldanza sanno lanciarle nel campo». Il verso libero più riuscito, in altri termini, è quello che viene materiato da un'originalità intellettuale maggiore, da un pensiero ardito e profondo.

Ma tale paradosso antiformalistico non deve farci ignorare l'invito metodologico promanante dalle affermazioni di Jannaccone. Insomma: se esiste una poesia versificata che esclude ogni richiamo a qualsivoglia indice metrico, allora è da credere che il prodotto artistico nato da quella negazione sia geneticamente dominato da un impulso *semantico*; e anche la strumentazione analitica dovrà adeguarsi a un quadro siffatto, diventando una sorta di scienza logica, attenta a studiare la messa in forma del significato. L'analisi metrica, dunque, si transustanzia in analisi retorica, approfondisce essenzialmente l'*elocutio* e la *dispositio* del discorso poetico.

In effetti, tutto il libro di Jannaccone esemplifica un metodo d'analisi, che definirei logico-retorico, riguardante un verso irriducibile ai canoni consueti. E addirittura, in conformità del resto ai suoi modelli teorici, il critico traspone il discorso metrico in chiave «psichica», seguendo procedure che talvolta possono farci sorridere: ad esempio, nell'affrontare figure di ripetizione quali l'anafora e l'epifora, Jannaccone parla di «rime (o consonanze) psichiche»; utilizza cioè una terminologia per lo meno astrusa, che tuttavia ha il merito di suggerire come taluni legami di senso (la ripetizione di una parola, nella fattispecie) fungano da sostitutivi della rima, almeno nei componimenti in cui questa è negata.

Ma ancor più importante è che, per render conto del verso whitmaniano, l'autore attinga agli strumenti dell'esegesi biblica, già rimessi in auge dagli stessi teorici della ritmica comparata, come appunto Westphal e soprattutto La Grasserie. Jannaccone crede infatti che tra i versi e tra le strofe di Whitman si instaurino connessioni di specie parallelistica, anche ma non solo in relazione ai segnali determinati dalle «rime psichiche». Tali legami sono di tre specie: «il sintetico o grammaticale [...], l'antitetico, e il sinonimico». Il primo, implicato appunto ai fenomeni anaforici e epiforici, è la relazione fra parole «appartenenti a una medesima categoria grammaticale, e corrispondenti tra loro pel posto che occupano nel periodo ritmico e per l'importanza loro nel periodo logico»; un rapporto, per lo più riguardante i predicati verbali, che possiede un valore progressivo, in senso lato narrativo. Gli altri due si riferiscono alle opposizioni o alle analogie di significato; e non hanno certo bisogno di commenti<sup>147</sup>. Dominante in tutti e tre i casi è comunque il fattore lo-

gico-semantico: due versi (o due strofe) possono ribadire lo stesso significato, suggerire un significato opposto, oppure presentare un significato progressivo. E la poesia moderna, utilizzando in diversi modi tali fattori invarianti, costruisce interi componimenti in cui è ancora ben riconoscibile un ritmo, e in definitiva una metrica, di specie ben diversa dalla consueta.

Ora, la sapienza ritmica di Jannaccone – che non sembra aver trovato veri estimatori fuori dalla cerchia degli studiosi whitmaniani – può essere sfruttata nell'analisi dei poeti italiani che si siano rifatti a Whitman, ovvero anche – direttamente – alle cadenze del linguaggio biblico. L'invito, da lì proveniente, a esaminare l'ordito retorico che struttura il testo è in effetti suggestivo, così come può apparire utile far riferimento alla semantica dei componimenti per capire la genesi delle scelte più radicali, in senso lato ritmiche, operate dai poeti italiani fra Otto e Novecento.

6.3.2 Tuttavia, come ci hanno già suggerito gli esempi paradigmatici di Colosi e Sormani, il verso 'whitmaniano' in Italia convive quasi sempre con la prosa, e da essa spesso non è distinguibile. A rigore, perciò, dovremmo a questo punto occuparci di quel genere, massimamente ancipite, che in francese prende il nome di *poème en prose*, e che in italiano è stato trasposto e realizzato in diversi modi (dai «poemucci in prosa» di Bertrand, Baudelaire e soprattutto Mallarmé, tradotti da Vittorio Pica, sino all'italianissimo «frammento» cui Donato Valli ha dedicato un libro assai importante)<sup>148</sup>, ma che per lo più è stato contrabbandato con la definizione, sicuramente scorretta, di «poema in prosa»<sup>149</sup>. Anche perché, alla diffusione delle poetiche simboliste in Italia (e il *vers libre* di Kahn è uno dei tanti programmi nati dalla nuova scuola), si accompagna la produzione – a opera di autori spesso minimi – di testi poetici in qualche modo riconducibili alla pratica del *poème en prose*<sup>150</sup>.

Ovviamente, seguire lo sviluppo delle prose più liricamente atteggiata che hanno visto la luce in Italia dal 1888 circa al 1916, comporterebbe un lavoro complesso e lunghissimo, il quale finirebbe per condurre fuori strada uno studio – come il presente – sul verso libero. Tanto più che in questo campo si corre il serio rischio di confondere realtà formalmente e tematicamente molto diverse. Altro è infatti pensare a una prosa biblicamente intonata, tramata di ripetizioni e di parallelismi, spesso enfatica e oratoria, altro è far riferimento al pezzo breve di scuola simbolista, che si contraddistingue per l'eleganza discreta e sommessa dell'elocuzione, per il lessico estremamente scelto e per la vaghezza suggestiva (ma non per questo meno icastica) delle descrizioni.

Il concetto può essere chiarito con un paio di citazioni dannunziane, che oltre tutto sono interpretabili quali veri e propri incunaboli delle due opposte tensioni stilistiche. Come è noto, fra le *Prose di ricerca* figurano anche gli scritti dell'*Armata d'Italia*, dedicati ai problemi della marina; ora, nel *Prologo* (datato maggio 1888) si legge il seguente slancio lirico, di impronta indubbiamente whitmaniana<sup>151</sup>:

- [1] O navi – parve ella [*scil.* l'Italia] dicesse col poeta – o belle navi materiate del più fulgido acciaio, che raccogliete in voi gran sogni di gloria e speranze ed augurii di milioni d'anime accese dalla religione della patria;
- [2] Come le navi de' templi cristiani raccolgono in sé le preghiere e le estasi di milioni d'anime al cospetto del Signore Uno e Trino;
- [3] O mie navi, spiegate tutte le bandiere, spiegate visibili come sempre i varii segnali di bordo; ma specialmente per voi e per l'Anima umana spiegate una bandiera sopra tutte le altre;
- [4] Uno spirituale segno intessuto per tutte le Nazioni, simbolo dell'Uomo inalzato sopra la Morte;
- [5] Memoria di tutti i miei prodi capitani, di tutti gl'intrepidi marinai, di tutti quelli che si affidarono compiendo il dover loro;
- [6] Di tutti insomma i miei Eroi, taciturni, cui il Fato omai non può più sorprendere né può turbare la Morte;
- [7] Presi senza strepito da te, sacro Mare, scelti da te, o Mare, che prendi e vagli nel tempo le razze;
- [8] Allattati da te, o gran nutrice, imbevuti di te, indomati, indomabili come te<sup>152</sup>.

Salta all'occhio l'ambiguità di un dettato pencolante tra la prosa e il verso: quest'ultimo viene infatti alluso dagli a capo anomali, successivi a ogni punto e virgola, che finiscono dunque per disegnare altrettanti versetti. E whitmaniana è la serie delle ripetizioni anaforiche e epiforiche (le "rime psichiche" di Jannaccone), nonché l'impulso dei vocativi; mentre la similitudine (cfr. il secondo capoverso) è molto più legata al gusto classicistico di D'Annunzio. I parallelismi sono inoltre di natura soprattutto sintetica o grammaticale, ben percepibili nei commi settimo e ottavo ma presenti anche nel quarto e nel quinto: a segnalare che D'Annunzio imposta un discorso tutt'altro che elementare o primitivo, e anzi – pur nella foga dell'enfasi – fin troppo attento ad argomentare in modo scandito.

A una connotazione diversa rinvia invece la seguente prosetta simbolista, appartenente alla serie *Hortulus animae* del 1892, che precede altri sei brevi frammenti dello stesso tenore:

Una moneta, abbia pure il rilievo possente di quelle cartaginesi da cui il principe Edgar Poe trasse una similitudine, maneggiata nei commerci quotidiani perde a poco a poco il valor primitivo del suo metallo e la ferezza delle sue impronte lasciando qualche cosa di sé, impercettibile, in ciascuna delle mani innumerevoli per le quali ella corre. Diminuzione e diffrazione simile patisce la nostra anima comunicando con altrui, nelle occorrenze della vita comune. Ella, per lo più inconsapevole, indebolisce e disperde le qualità sue più preziose e singolari. Non ha che un mezzo per mantenere sempre a un alto grado la sua intensità naturale e acquisita. Deve, di continuo, affermarsi ed esagerarsi<sup>153</sup>.

Dove il tono concettoso, la strumentalizzazione feticistica dell'oggetto (si pensa subito alla *Pipe* mallarmeana), la concisione del dettato, sono tutti ele-

menti tipici del *poème en prose*, quale era stato definito da Baudelaire: un genere che è bensì *poetico* (tale lo voleva l'autore), ma che è pure privo di ritmo e di ogni altra concessione visibile alla versificazione<sup>154</sup>.

I due tipi di prosa lirica dovrebbero dunque essere tenuti ben distinti. È però molto probabile che da noi il primo tipo sia più frequente del secondo, e che cronologicamente lo preceda. In Italia, tra il 1888 e la fine del secolo, sembrano infatti diffondersi soprattutto pratiche lirico-prosastiche in cui l'intonazione oratoria è sempre ben percepibile, e le cadenze suggeriscono costantemente il verso – anche quando la prosa è tipograficamente mantenuta. Del resto, la penetrazione di Whitman precede da noi, e abbastanza ampiamente, la diffusione del simbolismo: i primi scritti sull'americano datano al 1879, e fin dal 1887 è presente nelle librerie un'ampia silloge delle sue poesie, riunite nella raccolta dei *Canti scelti*, per i tipi di un editore non certo elitario come il Sonzogno. E proprio in quel volume, nell'introduzione del curatore Luigi Gamberale, si può leggere il programma di Whitman, secondo cui è "giunto il tempo che sieno spezzate essenzialmente le barriere di forma tra la poesia e la prosa, e che quella acquisti e mostri le proprie caratteristiche, senza tener conto della rima, e senza riporre nei giambi, negli spondei e nei dattili la regola e la misura dell'armonia"<sup>155</sup>. Cui tiene dietro il commento moderatamente favorevole dello stesso Gamberale, il quale infatti – leopardianamente – ritiene che in poesia "il ritmo e la rima non sono altro che l'epidermide e che il colore che in questo si mostra non è suo ma del sangue che vi scorre sotto".

Così che non ci stupiamo per nulla se nel periodo immediatamente successivo, ad esempio sulle pagine della "Vita Nuova" – rivista compilata dagli stessi intellettuali che redigeranno "Il Marzocco" –, leggiamo un *Poemetto in prosa* con queste caratteristiche:

È notte alta, placidissima. Io miro il cielo profondo; il mio sguardo si perde per strade senza confine.

Senti tu amica il romor di tanti mondi che passano, il mover misterioso di tante vite ne l'aria?

E dove vanno mai tutti quelli astri che eternamente camminano?

Io sento nel mio cuore uno sgomento indefinito, un lontano presentimento di ignoti pericoli.

Or dunque forse quei mondi si dissolveranno un giorno? Sarà turbata da strani e meravigliosi fenomeni la purezza di questi cieli?

O pure tutto continuerà a passare da la morte a la vita e da la vita a la morte, sempre in questa grande pace, sempre in questo pauroso silenzio? [...] <sup>156</sup>

Si tratta di un testo a opera di quello stesso Giuseppe Andrea Fabris, ventitreenne nel 1889, che in futuro si illustrerà per gli studi critico-filologici su Alfieri: e che tuttavia ora adorna le proprie operette di ripetizioni patetiche e effusive. Ma sarebbe troppo facile ironizzare su siffatti palpiti tardo-romantici. Anche perché il fermento stilistico in questione – inteso a disciogliere la li-

rica nella prosa – dovrebbe essere integrato da un'analisi dei coevi dibattiti sulla poetizzazione della prosa<sup>157</sup>; un fenomeno, quest'ultimo, che evidentemente rappresenta il reciproco di quanto stiamo studiando, se non proprio la sua negazione. Si tratta comunque di discussioni assai importanti, sollecitate dalle caratteristiche formali di un anomalo romanzo quale *Le vergini delle rocce*: esso era stato definito "poema" dallo stesso D'Annunzio, e – come è noto – è contraddistinto da strategie stilistiche di impianto elativo, che mirano a sublimarne l'"oggettiva" natura di opera prosastica.

Il fatto è che tutto il sistema letterario è in subbuglio, e le vecchie distinzioni funzionano sempre meno. Tali frequenti scambi comportano non solo un radicale rimescolamento dei valori in gioco, ma anche una revisione, quasi un rovesciamento, dei discrimini che il senso comune giudica più evidenti e persino ovvi. Non è infatti raro leggere, dopo il 1888, testi che a noi, lettori d'oggi, appaiono versificati, e che invece erano definiti "prose" dai loro stessi autori; mentre componimenti in prosa tipografica – come s'è già notato – erano giudicati a tutti gli effetti "poesie", da parte di chi li aveva scritti, nonché – si presume – da parte del pubblico che ne fruiva. Abbiamo già visto, del resto, che Colosi chiamava "prose ritmiche" i suoi versetti biblici, e che probabilmente Sormani giudicava "poesia in prosa" un componimento come *Ultima passeggiata*, in effetti versificato<sup>158</sup>. E altri potrebbero essere gli esempi in questo senso, anche solo a restare agli anni precedenti la fine del secolo<sup>159</sup>.

6.3.3 Né è da credere che siffatto rimescolamento di valori sia un fenomeno circoscritto all'ultimo decennio dell'Ottocento, e ad autori minori o minimi: ché anzi non pochi indizi – su cui si dovrà in futuro ritornare – fanno credere che una vera e propria crisi d'identità del verso alligni nelle lettere italiane sino agli anni Venti ben inoltrati. In questo periodo non avviene solo, in altri termini, una trasformazione delle forme metriche, contestate da molti poeti fino al loro preteso superamento a opera del futurismo: ma addirittura è sempre meno chiaro che cosa debba intendersi per verso e per prosa. Pensiamo intanto a quella singolare esperienza che è la rivista marinettiana "Poesia", dove è possibile che i testi prosastici anche più discorsivi e piani, per nulla caratterizzati da un'intenzionalità lirica, vengano tranquillamente ribattezzati "prose poetiche"; e dove è possibile che sia contrabbandato sempre come "poesia in prosa" un'opera quale *L'esilio* di Paolo Buzzi, straripante romanzo composto di più di mille pagine, disposte in tre tomi<sup>160</sup>. Oppure, facendo un balzo in avanti di circa vent'anni, guardiamo all'antologia dei *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi, un volume nel quale il termine "poeti" evoca un canone per lo meno curioso, che varia – per esempio – da Pirandello a Tozzi, da Deledda a Serra a Fracchia a Slataper<sup>161</sup>. Tutti autori, insomma, di opere prosastiche, e antologizzati come tali, che però i due curatori non temono di inserire a pieno titolo in una silloge di poeti. Certo, pesa in qualche modo l'equazione crociana poesia = opera riuscita, che tuttavia proprio un vociano come Papini aveva contribuito – fra gli altri – a contestare in anni di poco prece-

denzi; e comunque è da ritenere dominante presso Papini e Pancrazi una profonda indifferenza alle distinzioni di forma esterna, e una conseguente attenzione verso la sostanza – latamente lirica – dei brani antologizzati. Ma l'anomalia terminologica non è per ciò meno vistosa.

Ora, è entro questo quadro che va compresa l'opera 'poetica' di Piero Jahier. E qui le virgolette sono in effetti un obbligo, se cominciamo a riflettere sul senso che la parola ha nella produzione dell'autore. Intanto, il meritorio lavoro dell'editore jahieriano, Paolo Briganti, ha condotto alla definizione di un titolo, *Poesie in versi e in prosa*<sup>162</sup>, che riconosce e accetta, finalmente, l'esistenza nella cultura italiana della poesia in prosa. Il concetto è indispensabile per capire una pratica espressiva in cui convivono diversissimi principi costruttivi, trascorrenti con naturalezza da taluni residui di metricità trädita fino a tecniche vicine a quelle delle parole in libertà.

Detto questo, tuttavia, nascono già i primi problemi critici. L'accuratissima edizione di Briganti non può infatti evitare un paradosso, di cui il curatore è solo in parte consapevole<sup>163</sup>. La raccolta si fonda su un'idea di 'poesia' ovvero di 'poeticità' che in Jahier è un'acquisizione assai tarda (risalente, parrebbe, al volume *Ragazzo e prime poesie*, del 1939), che però viene a concretizzarsi in modo inequivocabile solo negli anni Sessanta, a circa mezzo secolo dalla prima pubblicazione dei componimenti. L'ossatura dell'edizione 1981 è infatti disegnata soprattutto sulla base del volume *Poesie*, curato dallo stesso autore nel 1964, dove non pochi testi sono presentati in forma radicalmente diversa da quella che avevano negli anni Dieci. E così succede che Briganti giudichi 'poesia' un componimento – in versi o in prosa indifferentemente – che Jahier ha trattato come tale nel 1964: ma che cinquant'anni prima poteva essere formalmente non molto diverso da un pezzo poi relegato in ambito prosastico. Ed è vero anche il reciproco, cioè che nelle raccolte del 1964 e poi del 1981 vengono esclusi taluni testi degli anni Dieci i quali sono sì trasparentemente lirici, ma non sono stati sanzionati in tal senso dal loro autore.

Mi spiego. Prendiamo come esempio due componimenti, usciti entrambi sulla "Voce" (solo una sezione del primo vedrà la luce nella "Riviera ligure"), come *Con me e La morte del padre*<sup>164</sup>. Ora, lasciando per un attimo da parte la destinazione finale dei testi, e guardando solo alla loro forma (anche e soprattutto grafica), ci accorgiamo che entrambi sono *prosimetri*, cioè alternano verso e prosa, e che in tutti e due è la seconda a prevalere abbastanza nettamente sulla prima. Certo, nella *Morte del padre* è meglio percepibile un'intenzionalità in senso lato narrativa, mentre *Con me* è nel complesso maggiormente frammentario, dominato da un'allure aforistica. E tuttavia, a ben vedere, gli squarci lirici più ricercati, più *poetici* in un senso tanto generico quanto latamente condiviso, forse li troviamo nella *Morte del padre*. Ad esempio:

Correre  
e perché invece tutte le cose inutili così lucide dal ponte:  
campana che mesce mezzogiorno sporgendosi dal campanile  
scola l'acqua dalla pala il renaiolo

penna di vapore sul fischio che si sentirà

Correre

tra i tanti visi frotteggianti forse uno che l'ha visto passare stamani:  
non mi riconosci se l'hai incontrato  
non vedi che sono il suo bambino  
perché ti dimentichi il viso che va a morire<sup>165</sup>.

Passo che mette in pratica molti degli artifici parallelistici e antitetici provenienti dalla tradizione whitmaniana, peraltro ben diffusi – come vedremo – in un'ampia parte dell'opera di Jahier. Invece, in alcuni luoghi di *Con me* è possibile rinvenire episodi prosastici trasparentemente argomentativi, sebbene quasi sempre caratterizzati da un tono metaforizzante; come nel seguente caso:

La poesia ha sempre creduto per rivelazione e tradizione che il cuore fosse l'organo dei sentimenti.

Ha continuato a dire: avere il cuore grosso, a cuor leggero... quando gli scienziati – per un quarto di secolo – ridevano degli errori popolari circa un organo idraulico del genere pompa.

Ora la onnisciente scienza positiva torna alla poesia popolare.

[...] (*Con me* [II], rr. 41-8)

Ora, *Con me* è fruibile dal pubblico odierno come 'poesia', dato che fa parte d'un volume di poesie; laddove *La morte del padre* si offre al nostro riuso sotto la specie di una 'prosa narrativa', poiché appartiene a un'opera che nel suo complesso consideriamo *récit*. Decisivo, evidentemente, è stato il fatto che l'autore abbia ritagliato dal primo componimento diversi frammenti, li abbia versificati (almeno per l'occhio) e li abbia inseriti in un volume intitolato *Poesie*. L'editore, avendo preso come punto di riferimento l'esito finale di tale processo, è poi risalito alla prima redazione, facendola divenire, automaticamente, una poesia; così che oggi ci vediamo invitati a degustare liricamente non solo le briciole poetiche disseminate dall'autore entro testi eterogenei, e infine rese autonome nel 1964, ma anche le parti argomentative e addirittura saggistiche in seguito non più utilizzate (ad esempio, il passo sopra citato non viene ripreso nelle *Poesie*)<sup>166</sup>.

Si tratta d'altronde di paradossi inevitabili<sup>167</sup> allorché ci si confronta con l'opera di Jahier. Rispetto alla quale è quasi sempre antieconomico parlare di poesia o di prosa in senso pieno, dal momento che le due polarità sono sovrapposte e confuse pressoché sistematicamente. E non è proprio un caso che l'inizio dell'attività artistica dell'autore coincida grosso modo con la pubblicazione sulla rivista fiorentina, nel febbraio 1912, di quel vero e proprio manifesto della letterarietà vociana che è *Un ignoto* di Giovanni Boine; dove, in nome della "complessità libera e nuova dello spirito nuovo" che caratterizza la sensibilità contemporanea, viene prospettata una "Filosofia che sia arte, [un']arte che sia filosofare", la quale troverà una compiuta espressione solo se

saprà negare le distinzioni fra i generi e fra le forme<sup>168</sup>. Jahier, ancor più di Boine, si muove infatti all'interno di un'esperienza in qualche modo 'integrista', dove gli opposti stilistici possono incontrarsi, e dare luogo alle soluzioni espressive più inattese.

A esempio di tale intenzionalità genetica, consideriamo quella che di fatto è l'ultima opera scritta dall'autore, vale a dire *Con me e con gli alpini*. È noto che nel volume sono parecchie le oasi liriche visibilmente versificate sin dalla prima edizione: tanto che Jahier ha in qualche caso provveduto a trasferire nella silloge del 1964 talune 'poesie' prese nella loro totalità, ovvero qualche frammento liricamente più significativo, estratto dal contesto 'prosastico' in cui inizialmente figurava<sup>169</sup>. Il fatto tuttavia cruciale non è rappresentato dalle successive istituzionalizzazioni, ma da quella liricità effusa che ci impedisce di decidere se la pagina che abbiamo di fronte appartenga alla poesia o alla prosa.

Per esempio, le modalità *anaforiche* sono a tal punto ramificate in ogni parte del volume che persino i titoli finiscono per esserne contagiati. Si veda un componimento come *Criticano*<sup>170</sup>, dove per due volte viene ripresa la dicitura del titolo, a introdurre altrettanti paragrafi, e dove in seguito si propongono le seguenti variazioni avverbiali: *Criticano ancora*, *Criticano di nuovo*, *Criticano sempre*, fino al parallelismo grammaticale *Ridono*. E analogamente, in un capitolo come *La bella giornata che mi hanno parlato*, assistiamo a una suddivisione in sottoparagrafi, che presentano i seguenti sottotitoli: *...che ci siamo chiamati ragazzi*, *...che ci siam conosciuti*, *...che li ho confessati*, *...che alla fine eran tanto felici*<sup>171</sup>; dove, sintomaticamente, fin dal titolo assistiamo all'ibridazione di un impulso narrativo e di un impulso lirico, il primo percepibile nella progressione degli avvenimenti, il secondo nell'*allure* anaforica e parallelistica. Ed è forse questo il movente ispirativo che domina in *Con me e con gli alpini*: alla crescita della storia si accompagna una sorta di coazione iterativa, di origine in senso lato whitmaniana, che tende a rendere statico il dinamismo della narrazione<sup>172</sup>. Se leggiamo lo scheletro sintattico del seguente capitolo, il concetto può forse risultare più evidente:

#### Scoramento e tentazione

che mi han preso scendendo alla città dopo un mese di vita assoluta:  
perché la città indifferente trafficava sul sangue colle sue cento vetrine grigioverdi e le sue fitte osterie dove l'ultima insalata al soldato costa una lira;  
perché [...];  
perché [...];  
perché [...].

#### Smarrimento e afflizione

che mi han vinto salendo la riva opposta alla città che imbrunisce sotto le rade lampade azzurrate e rimanda tutti i soldati agli squilli delle loro ritirate.  
[...].

Allora mi son risaliti i pensieri arretrati e così oppresso e diviso mi han tormentato; fino alla sentinella che si ferma al tuo arrivo e presenta l'arma alle tue stellette, anche se l'animo è tanto meschino.

Ma come son entrato sul piazzale, tutti i soldati sono scattati verso l'uomo che ero io, ieri.

[...]

Ma quando sono rientrato, tutti ubbidivano con fedele abitudine ai segnali e non discutevano il loro destino.

[...]

Ma ora sono tornato e credo<sup>173</sup>.

Il pezzo si fonda su una sola antitesi topologica (automaticamente carica di connotati ideologici, come è ovvio), quella che oppone il mondo *fuori* della caserma alla realtà *dentro* la caserma, e che – così rigidamente strutturata – finisce per bloccare tutta l'esperienza del protagonista. Si noti la dilatazione ossessiva della prima parte, ampliata a dismisura dalle riprese anaforiche; mentre nella seconda, in forma più contenuta, Jahier si limita a ribadire parallelisticamente e sinonimicamente i diversi punti dell'antitesi.

Insomma: agiscono in componimenti siffatti, istituzionalmente prosastici, tutti i fattori costruttivi whitmaniani e biblici che qui ci interessano, e che non sono sfuggiti alla critica<sup>174</sup>. Il dato fondamentale è però che tali artifici debordano dai limiti della lirica e interagiscono con intenzionalità narrative, argomentative o aforismatiche. E anzi si potrebbe pensare che l'opera di Jahier, insieme a quella di pochi altri scrittori primonovecenteschi (oltre ai Boine e ai Reborà degli anni fra il 1915 e il 1917, penso al Mario Novaro della prima edizione di *Murmuri ed echi*<sup>175</sup>; ma bisognerebbe anche compiere seri approfondimenti in merito ai rapporti fra le opere di questi autori e le *Ballades* di Paul Fort)<sup>176</sup>, debba essere letta come il tentativo più radicale di *neutralizzare* l'opposizione fra poesia e prosa. Il confine fra le due pratiche è virtualmente abolito, dal momento che Jahier mira a esprimere una realtà spirituale estranea a ogni distinzione. Parlare di "scrittura" è del tutto giustificato, allora, se è vero che ci troviamo di fronte a una pratica artistica veramente assoluta, quasi del tutto sciolta da vincoli convenzionali, insofferente di ogni determinazione estranea all'emergere del senso. Una pratica che semmai disloca fuori di sé, nella vita ovvero nella società, tutti i propri condizionamenti, e insomma tende alla più totale *eteronomia* nei confronti del mondo.

Ma, come spesso accade nelle esperienze che si vogliono più radicalmente antiformaliste, il rifiuto delle apparecchiature ritmiche consuete si rovescia in una moltiplicazione delle stesse; e al desiderio di esprimere la nudità della vita si accompagna una notevole complicazione delle trame espressive. Da questo punto di vista, l'edizione delle *Poesie in versi e in prosa* curata da Briganti, criticamente forse discutibile (e comunque affatto meritoria per aver reso possibile la discussione stessa), si rivela viceversa assai utile e comoda per provare a descrivere intorno a quali modalità metrico-ritmiche lavorava l'autore. Ora, tenendo presenti alcuni importanti suggerimenti dello stesso Briganti,

possiamo individuare le seguenti cinque forme di strutturazione testuale<sup>177</sup>:

1) il verso vero e proprio, sia breve sia lungo, per lo più libero ma con blande concessioni a qualche ritmo tradizionale (specie per ciò che concerne il polaresco ottonario e l'endecasillabo)<sup>178</sup>;

2) le prose più brevi e contratte, appunto divise in commi che comportano frequenti a capo, e che quasi impercettibilmente tendono al verso (o meglio versetto) lungo<sup>179</sup>;

3) le prose vere e proprie, senza altre specificazioni, almeno sul piano superficiale<sup>180</sup>;

4) i prosimetri, entro ai quali si possono alternare tutti i tipi di forma esperiti dall'autore, dal verso sino ai grafismi avanguardistici<sup>181</sup>;

5) i componimenti a dominante visiva, assai prossimi alle parole in libertà, e comunque caratterizzati da un notevole interesse per gli effetti grafici: non per caso, si tratta dei testi di polemica interventista, prima editi su "Lacerba" e poi rifiutati<sup>182</sup>.

Il quadro è in qualche modo stupefacente, dal momento che ci presenta un'attività poetica capace di toccare – nel breve arco di soli 37 componimenti – tutte le possibilità di espressione ritmica libera che si offrivano a un poeta italiano (ma non solo) negli anni 1912-1917. Nessun altro scrittore, almeno nel nostro paese, pratica *contemporaneamente*, e negli stessi contesti, forme tanto divaricate. L'unica eccezione a mia conoscenza è di fatto una conferma: se infatti si pensa a Buzzi, a un tempo poeta parolibero e autore di metri barbari, ci si rende conto che per lui tale eclettismo è legittimato dalla distinzione funzionale delle diverse pratiche – accuratamente relegate nel loro ambito di competenza –, che in nessun modo potrebbero convivere entro il medesimo contesto. Per Jahier, viceversa, è la compresenza degli opposti a costituire la garanzia di un buon operato artistico; il suo non è eclettismo, ma lo sforzo di superare la verità settoriale di ogni convenzione.

La varietà così affermata – lo si è già detto – tuttavia si fonda su un numero piuttosto ristretto di meccanismi logico-retorici invariati, veri e propri pilastri *ritmici* dell'opera jahieriana. Alla moltiplicazione delle forme superficiali corrisponde cioè una profonda coerenza e quasi monotonia a livello di significato. L'analisi d'un capitolo 'prosastico' di *Con me e con gli alpini* ha già mostrato l'esistenza d'una sorta di conflitto immanente al dettato 'narrativo'. Dati ancor più interessanti (anche se, in fondo, con quelli coincidenti) vengono da un pezzo breve come *I marrondindia hanno acceso...*, che risale al 1913. Si tratta di una poesia composta di commi, raggruppati in qualcosa di molto simile a brevi strofette, monostiche o distiche, che vengono separate fra loro dalla diversa interlineatura. La prima coppia di tali unità presenta, oltre a una palese 'rima psichica' (la ripetizione del secondo comma di ogni distico), una relazione di tipo sinonimico, che però non è subito percepibile:

I marrondindia hanno acceso la luminaria di torce bianche e rosse  
torno torno al piazzale.

O giovinezza, cieli vicini, percussione al cuore.

Nel parco sale montate, fin nel "Parco Sale Montate" ... un grappolo d'api d'oro brulica sui cerchioni.

O giovinezza, cieli vicini, percussione al cuore.

E infatti viene in entrambi i casi metaforizzata l'accensione delle luci in un parco pubblico (cfr. "I marrondindia [...] bianche e rosse", e "un grappolo [...] cerchioni"), posta in relazione chiastica con le determinazioni relative al luogo dell'evento ("[...] torno torno al piazzale", "Nel parco [...]"). Segue un secondo distico, lievemente anomalo per via di un rientro tipografico e di una interlineatura maggiore:

È breve l'intervallo d'orario nel giardino pubblico, l'orecchio al fischio d'entrata.

Approfittiamo, o fidanzata.

Ora, tale coppia di commi (il secondo però è già quasi un verso) costituisce un autentico *invito* o *proposta*, che condiziona tematicamente il resto della poesia; e per "proposta" bisognerà intendere – conformemente alla teoria di Jannaccone<sup>183</sup> – non solo una modulazione di significato, ma proprio un impulso ritmico in grado di dare forma al senso. Basta leggere le tre unità successive, tutte affette dalla medesima rima grammaticale (la prima persona plurale di un indicativo ovvero congiuntivo presente):

Camminiamo allacciati e leggeri nella frescura della terra, scivolante sotto i nostri piedi.

Di mangiare ci siamo scordati: i dolci tanto cercati, in tasca si sono sbriciolati.

Camminiamo allacciati.

Camminiamo allacciati e leggeri nel vento della ruota terrestre, s'anche alza il sole furioso, sciabolando i pallidi viali.

Fin qui il componimento procede sin troppo linearmente, con uno sviluppo fatto di introduzione, invito e sviluppi parallelistici (in ultima analisi sinonimici). A questo punto, però, scatta una prima variazione, che in seguito diventerà un'autentica antitesi, di nuovo connessa all'invito del terzo movimento (di cui riprende l'apostrofe "o fidanzata"), ma ormai grammaticalmente alternativa. Il *noi* diventa infatti un *tu*:

Sei di buona famiglia; la tua biancheria è fine; il tuo cuore gonfio di forza, o fidanzata.

Del resto, la strofa successiva interiorizza l'antitesi tra la *casa* (sinonimo della *famiglia* appena vista) e le *panchine*, mentre il movimento che le subentra introduce, sempre per via oppositiva (cfr. il *Ma* iniziale), un pericolo esterno su cui di fatto lo sviluppo progressivo della poesia si arresta:

Vogliamo cominciare una casa. Non sta bene fare all'amore sulle panchine.

Ma se anche... Forte è la mano, non aver timore. Se anche l'uomo occhi-rossi di blenorragia ci abbia oltraggiati.

La chiusa vera e propria è infatti una coppia di unità connesse, per rima psichica, rispettivamente al secondo e al nono capoverso, quasi a ricostituire – ma illusoriamente – un'integrità di modulazione che il componimento ha sostanzialmente perduto.

O giovinezza, cieli vicini, percussione al cuore,

Camminiamo allacciati.

Accade insomma qualcosa di analogo a quanto avevamo rilevato in *Con me e con gli alpini*. Lirismo e narrativa si combinano in una struttura entro cui nessuno dei due moventi domina, e anzi ciascuno subisce l'influsso del concorrente finendo per smorzare il proprio virtuale sviluppo. Una differenza è però chiara e peraltro ovvia: nell'opera del 1919 i parallelismi inibivano la diegesi inizialmente prospettata, la rendevano statica; mentre nei *Marrondindia* un idillio retto da relazioni sinonimiche viene interrotto da un evento in senso lato narrativo, di natura tanto interna (i turbamenti morali del poeta) quanto esterna (la presenza del *voyeur*). Insomma: là il racconto si raggelava in lirica, qui la lirica si sfrangia in racconto.

La tradizione biblica viene dunque insieme accettata e rimessa in discussione. L'intento di Jahier, vocianamente, è di recuperare la contraddittoria complessità del reale; e non certo di riflettere la staticità di un mondo in cui una sola voce – quella divina – effettivamente parla, ritornando perennemente su se stessa mediante una ripetizione che in fondo agisce come un'eco<sup>184</sup>. L'identità che la fede postula è per Jahier – e per gli altri espressionisti – solo un utopico punto di arrivo, da conquistare a prezzo di un'immensa e non sempre ripagata fatica.

Il fatto è che nella prassi dell'autore la forma è veramente indistinguibile dal contenuto; anzi, la forma è il contenuto, viene da esso generata, e ne rende matericamente percepibili le interne caratteristiche. Si tratta forse della massima regressione possibile in letteratura, omologa a un sogno di integrità umana e culturale che intende restituire alle parole un significato vergine, aurorale. Il ritmo – claudellianamente – si fa *respiro*<sup>185</sup>, rispecchia (o cerca di rispecchiare) i più svariati moti del soggetto, di natura indifferentemente intel-

lettuale, etica o sentimentale. Ovvio, però, che tale chimerico obiettivo di immediatezza si rovesci ben presto nel suo opposto, nella subalternità a quello stesso mondo che Jahier intendeva passare al vaglio. La pratica della "prosa poetica"<sup>186</sup> è cioè omologa a una resa di fronte al caos del presente: per rendersene conto, basta guardare all'esperienza umana e letteraria di Jahier posteriore al 1917, esperienza caratterizzata prima da un massimo di impegno in senso lato politico (non a caso coincidente con il periodo che subito segue la ritirata di Caporetto), e poi – bruscamente – da un silenzio che nemmeno il ritorno della democrazia nel secondo dopoguerra varrà a interrompere. E si capisce: seguendo una strada siffatta, nel 1919-20 Jahier si ritroverà non già a fianco dei suoi alpini e della povera gente, ma allineato agli agrari e al direttore del "Popolo d'Italia".

D'altronde – come s'è detto –, circa nello stesso periodo in cui Jahier scrive le sue prose più poeticamente complesse, anche due moralisti come Boine e Reborà compiono le medesime scelte letterarie, che andranno incontro a un'analoga sconfitta. Certo, gli itinerari di ognuno sono molto diversi (il silenzio di Boine, poi, coincide con la sua morte): è comunque ben singolare che tre vociani, quasi indipendentemente l'uno dall'altro, prima aboliscano il discrimine fra poesia e prosa, e poi – proprio nel 1917 – rinuncino per sempre a tale pratica. La svalutazione della forma diventa insomma svalutazione della letteratura *tout court*; la ricerca del senso incontaminato si rovescia in perdita definitiva del senso, o – quel che è peggio – in resa di fronte al senso dominante. Singolare destino, a dire il vero, per chi come Jahier aveva creduto – in maniera tutt'altro che mallarmiana o anche solo rimbaudiana – che le parole fossero soprattutto strumenti per costruire qualcosa di laicamente solido, armi per combattere una battaglia culturale.

6.3.4 Tutt'altre intenzioni espressive, come è noto, condizionano la produzione poetica del giovane Bacchelli destinata a confluire nel volume dei *Poemi lirici*. Se in Jahier l'urgenza di un discorso totalizzante in grado chimericamente di ricomporre le parvenze frantumate della realtà fa premio su ogni altra istanza, travolge i generi e le forme e li dissolve, in Bacchelli l'impulso lirico sembra fin dagli inizi subordinarsi a un intento di equilibrio stilistico e di misura espressiva, sembra conciliare ragionamento e accensione lirica, riflessione e contemplazione. Entro la medesima *couche* vociana, e grosso modo nello stesso torno di tempo (per Jahier come per Bacchelli, gli anni nodali dell'attività poetica vanno dal 1912 al 1914)<sup>187</sup>, da un lato si perviene a una sostanziale dissoluzione delle forme liriche, e dall'altro a una restaurazione delle stesse, al recupero d'una compostezza ormai trasparentemente *anti-vociana*.

Questa, almeno, la sensazione che si prova guardando *post festum* ai rapporti fra i due autori. E tuttavia è istruttivo rilevare che l'impatto dei *Poemi lirici* sui lettori contemporanei fu parecchio traumatico, comportò un certo scandalo; e anzi, rispetto alla produzione di Jahier e di altri vociani, pare che

la raccolta poetica di Bacchelli costituisse una novità difficile da accettare. Non solo: le ragioni di certi rifiuti sono di specie in qualche modo 'jahieriana', almeno se prestiamo orecchio a un giudizio singolarmente aspro pronunciato da un critico di solito non polemico come Giuseppe De Robertis:

Si chiede al signor Riccardo Bacchelli perché nei "Poemi lirici" non ha stampato sotto forma di versi certa sua brutta prosa apparsa nella Voce del 1912, e perché non ha pubblicato sotto forma di prosa, e in qualche rivista semi filosofica, i suoi "tempi difficili"<sup>188</sup>.

A Bacchelli, cioè, si rimprovera quella sorta di dialettica confusiva che abbiamo visto operare in Jahier, e che comporta la virtuale reversibilità di verso e prosa. Ma ci stupisce ancor di più che addirittura il maestro dell'indistinzione vociano, Boine, rifiutasse frontalmente quella simbiosi di pensiero speculativo e di lirismo che egli stesso aveva teorizzato un paio d'anni prima (e appare del resto plausibile credere che la teoresi dell'*Ignoto* agisca ben in profondità nell'opera di Bacchelli). Il più moralista fra i moralisti vociani accusa infatti i *Poemi lirici* di eccessivo radicamento nell'eticità ("tetri rimuginii fra sé e sé, ispide armerie di inutili filosofemi, labirinti malinconici di grigie sentimentalità"; "L'ascesi letteraria coincide a pennello qui con l'ascesi mistica")<sup>189</sup>, usando fra l'altro una serie di definizioni che potremmo applicare a chi ne è autore e a molti dei suoi compagni di strada. Boine contrappone agli eccessi bacchelliani, al volontarismo che li contraddistingue, un'idea di arte in qualche modo pura ed immediata:

Io non conosco altr' arte che l' arte, e per aggrovigliati che siate e profondi, arte non farete se questa profondità non me la ridate comunque in immediatezza. [...]

Questa è la storia diplomatica di una specie di spirituale conversione: quasi l'analizzato simbolo d'un dramma che dovrebb'essere l'universale dramma della moderna sensibilità. Il poeta ti fa ogni tratto sapere che ha rinunciato, che rinuncia etc.; ma è infine un sacrificio sterile.

Ora, è da credere che dietro simili giudizi<sup>190</sup> agiscano due questioni distinte ma convergenti: da un lato la presenza entro i *Poemi lirici* di un pensiero filosofico i cui modelli sembrano essere soprattutto Bergson e Blondel<sup>191</sup>; e dall'altro la specificità delle scelte ritmiche adottate, che hanno condizionato e condizionano in profondità la ricezione di quelle stesse opzioni tematiche. In via preliminare, è possibile ipotizzare che le realizzazioni metriche di Bacchelli, proprio per la loro ricorrenza monotona, conferiscano un di più di staticità e di perentorietà ultimativa al pensiero che in esse si manifesta. La struttura del verso lungo organizzerebbe il senso in modo assai rigido, incanalandolo in una direzione definita *a priori*. Questa, almeno, è l'ipotesi di lavoro che qui si vuole argomentare.

Non pare viceversa il caso di discutere troppo a lungo un'opinione critica fino ad oggi costantemente ribadita da molti lettori, anche autorevolissimi:

vale a dire il profondo influsso della poesia whitmaniana sulla produzione poetica di Bacchelli. Un'opinione tanto radicata che persino il miglior lettore della metrica bacchelliana, Contini, ha potuto affermare:

un verso libero di questo tipo riconduce, sia pure con minore elasticità, al modulo biblico dei *Leaves of grass* [...] dove anche può accadere che un verso più breve concluda il periodo ritmico. [...] Il verso lungo di Whitman animò parecchie esperienze europee, e anzitutto quella di Paul Claudel [...]; non sono mancati gli echi italiani, da Jahier a Pavese, ma è doveroso riconoscere la primogenitura di Bacchelli<sup>192</sup>.

Per ridiscutere un simile giudizio, basta forse leggere il seguente passo, e confrontarlo mentalmente con la poesia di Jahier (*I marrondindia hanno acceso...*) analizzata nel paragrafo precedente, dal momento che i due testi presentano caratteristiche tematiche grosso modo analoghe:

Chi dunque avrebb'ancora credute vere di queste cose?  
Cara e ingenua ragazza, quando credo  
d'averla la vita che mi scopri e di tenerla  
nei tuoi occhi, ma ecco rifugge, simile  
alle tue parole che si pentono d'essere affettuose. 5  
Aria di marzo, l'anima è tutta mossa.  
Siam giovani e ci piacciamo, dunque. Ci siam decisi  
ad ammettere questa sommessa simpatia d'indole  
e di sensi, e attorno ai miei franchi desideri  
mi ritrovo un alone di castità premurosa 10  
di non offenderti, oppure di prenderti tutta quanta  
e soltanto consenziente? Noi giochiamo l'un dell'altro.  
L'anima ha rapide e decise contraddizioni<sup>193</sup>.

Sono totalmente assenti quei parallelismi sinonimici e antinomici, materializzati innanzi tutto dalle anafore e da altri tipi di ripetizione, che rappresentano il vero tessuto connettivo d'ogni poesia whitmaniana e biblica. E manca altresì – dato forse decisivo – la coincidenza della *tourneure* sintattica con il taglio dei versi; cosicché ne deriva una notevolissima “frequenza dell'*enjambement*” –<sup>194</sup> un artificio che inutilmente cercheremmo nei versi liberi di specie più sensibilmente biblica. Insomma, non è in alcun modo ravvisabile la primazia dell'impulso discorsivo, e in senso lato oratorio, rispetto alla *Gestalt* metrica.

Tutte osservazioni, queste, che in fondo stanno a indicare come il metro di Bacchelli sia in qualche modo meno *primitivo* rispetto a quello di Jahier e di tutti gli altri autori che si sono rifatti alle cadenze enfatiche del linguaggio biblico. L'unico tipo di parallelismo che, a ben vedere, qui possiamo rinvenire è quello grammaticale, cioè a dire progressivo, connesso agli sviluppi dei predicati (soprattutto nel settore del *noi*: “Siam giovani”, “Ci siam decisi”, “Noi gioiamo”, vv. 7 e 12): ma è pure – si badi – il parallelismo meno legato alle mo-

dulazioni del discorso poetico, e anzi sembra essere una marca distintiva anche di tessuti in senso lato ragionativi o narrativi. Cosicché chi legge il testo lirico bacchelliano ha la costante impressione (non diversamente da quanto accade in una struttura tradizionale, magari in versi sciolti) che due serie semiotiche siano costantemente a confronto: quella metrica che procede secondo una propria e autonoma norma, tutta da studiare, e quella sintattica, dominata da un alto tasso di discorsività prosastica e argomentativa.

A proposito del primo fattore, in una *Nota metrica* introduttiva al volume dei *Poemi lirici*, lo stesso autore ha indicato le “regole” che presiedono alla fattura del suo verso:

Il verso è necessario organicamente, per il valore delle sillabe, delle pause, della voce. È necessario sintatticamente e stilisticamente. D'altra parte il verso libero è inevitabile, ma conduce, specialmente in un periodo complesso, a vere arguzie di tipografia.

Questo, più propriamente che un verso, è una misura in quattro tempi, scandita su quattro accenti, quantitativa e complementariamente sillabica. Debbo dire che fuori di così non ritrovo ritmi né intonazione. Questa almeno non è saccenteria tecnica<sup>195</sup>.

Dove saltano subito all'occhio due fatti notevoli. Da un lato l'oscurità, la vera e propria sibillinità della dichiarazione, che soprattutto nel primo capoverso si presta a molteplici interpretazioni (a partire dal senso letterale del discorso: quando Bacchelli dice “Il verso”, si riferisce al *proprio* verso, oppure – come parrebbe più plausibile – intende una nozione metrica generale? e quando parla di verso libero, pensa anche a se stesso, alla propria opera, o si chiama decisamente fuori?). Dall'altro lato, se guardiamo solo al secondo paragrafo, ci colpisce il tentativo di fornire una vera definizione metrica, la cui forma è parimenti ambigua, ma per lo meno si rende disponibile a una verifica di natura ‘oggettiva’. Anche perché, al di là dei molti dubbi, e facendo tesoro delle poche osservazioni stilistiche fin qui sintetizzate, l'impressione globale è che Bacchelli intenda proporre una sorta di *superamento* del verso libero propriamente inteso, cerchi di definire un sistema metrico appunto “necessario organicamente”, fondato su una serie di norme stabili che lo distinguano dalle coeve sperimentazioni maturate in ambiti avanguardistici e vociani.

È dunque opportuno, per vederci più chiaro, assecondare la traccia fornita dallo stesso autore. Il quale in definitiva ci dice che il suo verso<sup>196</sup>: 1) si compone di quattro tempi, ognuno corrispondente a un accento; 2) è fondamentalmente quantitativo; 3) può manifestare, in subordine alle ‘regole’ quantitative, una sorta di ricorsività sillabica.

E se vogliamo cercare di controllare analiticamente le tre proposte, è tutto sommato meglio partire dal tipo di analisi metodologicamente (e tecnicamente) meno complessa, vale a dire quella sillabica. Ho preso in considerazione un totale di 316 versi dei *Poemi lirici*, relativi a 3 componimenti (*Paesaggi*, *Natura*, *Appassionata*)<sup>197</sup>, e sono andato alla ricerca di quelle linee che



presentino una sorta di cesura sintattica in grado di dividerle in due membri sillabicamente equivalenti. Ora, non più d'una trentina (nemmeno il 10%) sono versi doppi tradizionali: in *Paesaggi* (103 le linee totali) compaiono 5 ottonari doppi e 3 settenari doppi; in *Natura* (49 unità) le uniche misure doppie, in numero di 3, sono quelle a base ottonaria; mentre in *Appassionata* (163 versi) ho individuato 8 doppi ottonari, 7 doppi settenari e 2 doppi novenari. Del tutto trascurabili le presenze degli altri tipi di verso: eccezion fatta per l'endecasillabo, che ricorre ben 6 volte in *Paesaggi* (ma in un paio di casi ha ictus di 5a), mentre è rarissimo nelle rimanenti due poesie (una sola presenza in ciascuna)<sup>198</sup>. In effetti, la sensazione è che, in modo forse casuale, soprattutto una misura come il doppio ottonario possa talvolta materializzare i quattro tempi del verso bacchelliano. Ma solo in due casi è stato possibile cogliere la segmentazione in 4 membri quadrisillabici perfettamente equivalenti che a priori ci saremmo aspettata ("Indolente,|se ne prendo|sù qualcuno,|me ne sazio"; "stesse ancora|nella notte. |Con quest'alba|persuasiva"; *Paesaggi*, 46 e 102), mentre in un altro paio di unità la perfetta quadripartizione subisce alcune lievi infrazioni ("a trovarle,|preesistenti. |Illuminali| precedenti"; "è sonora|per le case,|nelle strade| nei lavori"<sup>199</sup>; *Natura*, 11 e *Appassionata*, 68). Ancora più sintomatica, infine, è la totale assenza di versi dotati, seppur impercettibilmente, di una fisionomia esametrica (e si noti che anche di recente si è parlato di metrica barbara a proposito di Bacchelli)<sup>200</sup>.

Gli imperativi sillabici hanno insomma un peso tutto sommato trascurabile entro la compagine metrica dei *Poemi lirici*. La situazione 'media' dell'opera è ben fotografata da un passo come il successivo (dove si indica la composizione mensurale di ogni linea):

Esco da una febbre com' un panno liscivato	6+8
dall'acquaio, mi ritrovo colmato e stupefatto	8+7
al di là dei miei desideri da questo maggio in cui le cose	9+9
tuffano con dolcezza le realtà nuovissime.	7+7"
Non ho fatto venti passi sull'erba, e l'anima	8+5"
è già spossata com' il corpo dal bagno quando vidi	9+7
cespi di grano che fuori del seminato	5+8
mordevano la proda dell'erba.  E questo mondo della pace	10+9
vegetale mi sparì.  Qualcosa si mise	8'+6
a ribollire,  pensai al fumoso autunno,	5+8
con grida trasciate il contadino apre il solco,	7+8
e il fiascone assettato tra le zolle s'è ribaltato	7+9
e le imbeve ancor calde d' un fiotto saporito.	7+7
Io rido da me solo.  Sono felicissimo	7+6"
di saccheggiare per conto mio la bellezza del mondo <sup>201</sup> .	10+7

Né pare il caso di dilungarsi in commenti davanti a un testo come il presente, che se da un lato propone la ricorrenza insistita di alcune cellule mensurali fondamentali, dall'altro però le raggruppa in linee variabilissime quanto a struttura interna. Piuttosto, è da rilevare la notevole facilità con cui le linee ci-

tate si prestano a essere segmentate in due membri, diversi sillabicamente ma nel complesso fra loro confrontabili.

È dunque verificata la dichiarazione dell'autore: essere il sillabismo un fenomeno residuo, subordinato a un altro principio costruttivo. E pertanto, se le simmetrie tradizionali hanno un peso così marginale, in che cosa consistono i quattro tempi del verso bacchelliano? che cosa li fonda strutturalmente?

Il dato forse più chiaro è la disponibilità delle linee componenti i *Poemi lirici* a farsi internamente suddividere in unità sintattico-lessicali. Abbiamo già visto che frequentissima è la bipartizione; ma quasi altrettanto normale è la possibilità di isolare quattro segmenti fra di loro equivalenti dal punto di vista delle scansioni *sintattiche*. In altri termini, pare proprio che una parte considerevole delle misure prodotte da Bacchelli sia formata da quattro componenti logiche. Propongo qui di seguito alcuni esempi, tratti solo dai primi 49 versi di *Memorie d'adolescenza*; il componimento con cui, dopo il *Preambolo d'occasione*, s'apre la raccolta<sup>202</sup>:

Seduceteli nostri sensi,  improvviso,  imprevisto (v. 1)
Indistinto  nel suo passare,  ma accolto  gli inviti (v. 5)
trovare  significato  tra il passato,  che è passato (v. 13)
e il futuro  che non è altro  che apprensione?  Dunque (v. 14)
non mi potei  più acquietare  alle cose  dal giorno (v. 17)
solennità  precauziona  l'inconoscibile  in classe (v. 19)
di filosofia,  coll'aria  di prevalere  contro qualcuno (v. 20)
pensare  la qualcosa.  Senz'ombra  di dubbio (v. 23)
in qualche posto  lo in qualcosa  è avvenuto  un tramonto (v. 26)
Non mi sento  più sicuro  di questo mondo  di natura (v. 27)
che è stato  fin adesso  la forma  della certezza (v. 28)
tentazione,  che cosa  lo trattiene  da fermarsi (v. 30)
Certamente  ier sera  il mondo  era ancora (v. 31)
e i campi,  colla casa,  gli alberi  le stelle (v. 34)
la Via Lattea,  le del mondo  non resti  più altro (v. 36)
non so dove,  in melo  nelle cose,  diffondeva (v. 41)
di nascosto  un incanto  com'aver mangiato  il loto (v. 42)
Probabilmente  la mia sensualità  non ha goduto  mai tanto (v. 43)
Ma poi  con uno strappo  dovetti accorgermi  che quella nebbia (v. 44)
e questo tramonto  io ne portavo  responsabilità (v. 45)
non dico  che ci pensassi  dalla mattina  alla sera (v. 49)

Vale a dire 21 ricorrenze evidenti; alle quali potremmo aggiungere le seguenti 18, dove non si verifica una perfetta analiticità di esiti, ma la quadripartizione su base logica appare non di meno visibile:

innumerevole,  seduceteli  di miraggio  il nostro (v. 2)
perenne  bisogno  di spettacolo,  simmetrie (v. 3)
e ritorno,  m'accorgo  del mondo  di fuori (v. 4)
a tentarlo,  definitele  contornate  si fanno (v. 6)
restano  tutte nostre  le intere.  Il momento (v. 8)

è sospensionee segreto, |pregnante|inappagamento (v. 9)  
 oscillaltra la mia vanaltransitorietà|mortale (v. 11)  
 la conoscenzalnon sarebb'altrolche un'ombralillusoria (v. 15)  
 che le distinsil da me. |Fu nominato|con certe (v. 18)  
 o qualcosalche non eralnominato|Ma io (v. 21)  
 non credevolpiù a nientel da chelm'avevan fatto (v. 22)  
 vissutolin natura. |Una seralsu un prato (v. 25)  
 che le coseldurinolpiuttostolche smettere (v. 33)  
 per un pocolche un'ondeggiante|nozione|estiva (v. 37)  
 Universale. |La realtà|della conoscenza, |tramontata (v. 40)  
 Sul momentolnon potevoldarmi pacelche la via (v. 46)  
 della conoscenzalprendesselquesta direzionelaliena (v. 47)  
 da rivelazionile illuminazionilcosmiche. |Però (v. 48)

E insomma, come si vede, si è costretti a trascrivere quasi tutte le linee analizzate. La *necessaria* 'regola' immanente al verso bacchelliano sembra evocare – per l'ennesima volta – la subordinazione dell'unità a un impulso in senso lato sintattico. Certo, in questo caso si tratta di un meccanismo più complesso rispetto a quello che abbiamo visto all'opera in testi di natura 'whitmaniana': se altrove era la *totalità* della linea a essere generata da un unico respiro espressivo, e dunque il verso era coincidente con un'intera proposizione, in Bacchelli il confine dell'unità è virtualmente aperto, ma al suo interno ricorrono con notevole regolarità alcuni membri logici tra di loro equivalenti, che conferiscono al dettato una certa compattezza discorsiva.

Del resto, è innegabile che qualche variazione al *pattern* di base sia piuttosto frequente, che l'impulso logico-sintattico così definito lasci spazio ad alcune metamorfosi in grado di arginare l'inevitabile monotonia di pronuncia. E infatti la 'misura' escogitata dall'autore da un lato può sensibilmente dilatarsi (tolgo le citazioni solo dalla parte centrale di *Appassionata*)<sup>203</sup>:

Di giorn'in giornolabbiam speratole dimenticatolsempre meno (v. 33)  
 quantunque è un pezzolche non ci vediamo. |In sognolsei tornata (v. 42)  
 quel ch'è successo. |Non ti sognerò più|d'oggi in poi. |Tutto ciò (v. 52)  
 Io me ne andrò|e ti daraisenza conoscertilgiacché (v. 137)  
 distruggerannolla primaveralche tu sei. |Quanto a me (v. 142)  
 lo saprò|io solo, |ci sarebbe l'amore, |che non t'offrirò (v. 148)

e dall'altro lato – in modo più significativo, anche se con una ricorsività ridotta – può finire per coinvolgere parole isolate, quale che sia la loro categoria grammaticale (persino un pronome atono eliso)<sup>204</sup>:

sarebbel|disperato|volerle|ridurre (*Paesaggi*, p. 31, v. 58)  
 aprile|dolcel|dormire. |Tutto (*Appassionata*, p. 48, v. 121)  
 Sensitivi, |suscettibili, |rosicanti, |  
 |orgogliosi (*Lettere che non ho spedito*, p. 77, v. 6)  
 Collerico, |melanconico, |sensuale, |superbo (*In città*, p. 85, v. 1)  
 L'hol|troppolbruciata (*Anno nuovo*, p. 112, v. 20)

Colpevole|ironia, |rinuncial|colpevole (*In tempi difficili*, p. 120, v. 20)  
 Parentela, |donne, |amicizia, |dolore (ivi, v. 41)

Quest'ultimo tipo di soluzione rappresenta con ogni evidenza un caso estremo e, appunto, piuttosto raro; ad esso comunque si affianca l'uso frequente di versi relativamente brevi, dove non sempre sono di agevole reperimento i discriminanti sintattici sin qui evidenziati, e i quattro tempi del verso tendono a coincidere con la singola parola (traggo le citazioni solo da *Anno nuovo*)<sup>205</sup>:

Questalè possibilità. |Del restolla vita (v. 22)  
 Il tempolè ordine, |quindilè postero (v. 28)  
 Enuncioluna tesilmenolnichilista (v. 29)  
 C'è unalvolontà|sulla terralla quale (v. 51)  
 tuttelle questionilhanno|referenze (v. 63)  
 dalle vecchielpatrieleuropee|gli emigranti (v. 82)  
 Infatti|dandomilla provald' esistere (v. 89)  
 Pressolla città|ci sonol delle valli (v. 93)  
 le casel della pianura. |Forsel in una (v. 122)

Ovviamente, i fenomeni più significativi sono gli ultimi due esaminati. Il prosciugamento della linea, compressa fino a raggiungere dimensioni sensibilmente ridotte, non è un problema solo di mera quantità, ma comporta una sostanziale metamorfosi del principio costruttivo che vediamo all'opera nel verso bacchelliano; e infatti nei casi in cui la misura si limita a giustapporre anche parole prive di autonomia semantica, non possiamo più parlare del dominio di un mero impulso sintattico.

Del resto, la presenza di unità ai limiti dell'endecasillabo permette anche, finalmente, di verificare la norma enunciata dallo stesso Bacchelli, che infatti parla di "quattro accenti" invarianti interni al suo verso. A ben vedere, quasi tutte le misure quadripartite che abbiamo sin qui esaminate eccedono, e di molto, i limiti stabiliti dall'autore. Né il fenomeno ha bisogno di un'illustrazione puntuale. Ad esempio, di fronte a una misura come "Tutte quante le mie stanchezze mi persuadono fascinazioni"<sup>206</sup>, non ci sentiamo in grado di individuare quattro accenti soltanto, ma un minimo di sei ("Tutte quante le mie stanchezze mi persuadono fascinazioni"); almeno se ci affidiamo ai criteri usati nelle analisi metriche. Laddove nel caso di unità sintatticamente poco articolate, condizionate meno dai giri del discorso che non dal peso semantico del lessema isolato (quale, per esempio, "Inverno, o tè, rumori così tenui"), è lecito parlare di quattro percussioni, come tali pienamente riconoscibili da parte di un lettore minimamente esperto.

La contraddizione prosodica che attraversa il testo dei *Poemi lirici* appare a questo punto in tutta la sua evidenza. Da un lato, la maggioranza dei versi è riconducibile solo con molta fatica alla regola dei quattro accenti enunciata dallo stesso autore, mentre rivela una sorta di regolarità sul piano propriamente sintattico; dall'altro lato, un numero ristretto delle misure in gioco si lascia bensì innervare dalle quattro percussioni, ma solo di rado è riconducibi-

le alla 'norma' sintattica.

Va però a questo punto recuperato il terzo momento della descrizione metrica proposta da Bacchelli, che non abbiamo ancora preso in considerazione: quello relativo alla natura quantitativa della "misura" in questione. Ora, è abbastanza evidente che proprio tale criterio dovrebbe spiegare le incoerenze di cui sopra; e infatti sia le unità sesquipedali, attraversate magari da sei o sette accenti metricamente pertinenti, sia le brevissime, scandite da quattro nude parole e con accentazione ridotta all'osso, possono appartenere allo stesso *pattern* espressivo, solo a patto che – quanto meno nella pronuncia – le si tratti appunto in modo quantitativo. Vale a dire: la misura breve dovrebbe essere sensibilmente dilatata in un'eventuale esecuzione, onde permettere ai quattro accenti di materializzarsi pienamente, mentre la linea più lunga si renderebbe disponibile a una lettura accelerata in grado di abolire alcune delle salienze ritmiche accessorie ed eccedenti. Né con questo si dice qualcosa di nuovo, se lo stesso Bacchelli nel 1930 – dopo aver ripreso la parte centrale della sua antica *Nota metrica* – si sente in dovere di precisare: "S'intende che questa misura, fra quantitativa e sillabica, è data dai quattro accenti sui quali pesa più forte la voce nella lettura ritmata"<sup>207</sup>.

Il problema, tuttavia, è capire che cosa si intenda per "pronuncia", "esecuzione", "lettura ritmata" e simili. Intanto, è da registrare la messa a punto critica di Contini, il quale ha affermato che "Una tale alternanza di arsi fisse e tesi mobili è estranea alla tradizione greco-romana e romanza più ovvia (un tenue tentativo di deviazione è, da noi, l'esametro carducciano), mentre caratterizzava la più antica poesia germanica"<sup>208</sup>. In altri termini, la postulazione dei quattro accenti fissi dovrebbe propiziare l'esistenza d'un verso-fisarmonica, dilatabile e riducibile a seconda del numero di sillabe atone che si frappongono tra un tempo marcato e l'altro. Il problema vero, come osserva implicitamente Contini, è che su un piano meramente linguistico un tentativo metrico così caratterizzato è del tutto incompatibile con il sistema prosodico della lingua italiana. La nostra è infatti (se badiamo alla distinzione tipologica proposta da Pier Marco Bertinetto)<sup>209</sup> una lingua a (tendenziale) "isocronia sillabica", nella quale la durata delle sillabe, portino o no l'accento, rimane generalmente costante, a parità di velocità di emissione da parte del locutore. L'italiano, da questo punto di vista, si oppone a lingue come l'inglese e in generale le germaniche, per cui è più corretto parlare di (tendenziale) "isocronia accentuale"; in esse agisce una vera gerarchia prosodica relativa alla lunghezza delle sillabe, che oppone le 'lunghe' toniche alle 'brevi' atone. Così che, ad esempio in inglese, è possibile fondare una versificazione in cui non solo le sillabe ma anche il ritmo dei piedi abbiano un valore davvero strutturante, indipendentemente dal fatto che gli ictus cadano su parole accentate o no, e indipendentemente dal numero delle sillabe coinvolte: nella pronuncia, il locutore riesce in effetti a comprimere o a dilatare l'enunciato onde esaltare nella scansione il ritmo immanente al verso. Insomma, quel che Bacchelli ha voluto proporci è un verso realizzabile nei sistemi prosodici di alcune parlate

germaniche; non in quello dell'italiano, dove esso è di fatto *impronunciabile*.

Non per caso, direi, nello stesso torno di tempo in cui scrive Bacchelli, è proprio un poeta di lingua inglese come l'americano Ezra Pound ad avanzare un'ipotesi – relativa appunto al verso libero – non molto differente da quella proposta dall'autore dei *Poemi lirici*:

I think the desire for vers libre is due to the sense of quantity reasserting itself after years of starvation. [...]

I think one should write vers libre only when one 'must', that is to say, only when the 'thing' builds up a rhythm more beautiful than of set metres, or more real, more a part of the emotion of the 'thing', more germane, intimate, interpretative than the measure of regular accentual verse; a rhythm which discontents one with set iambic or set anapaestic. [...]

I think progress lies rather in an attempt to approximate classical quantitative metres (NOT to copy them) than in a carelessness regarding such things<sup>210</sup>.

E non si tratta tanto, a questo punto, di sottolineare come per Pound la quantità possa essere raggiunta attraverso una piena accettazione e valorizzazione del verso libero, mentre la poetica di Bacchelli procede in modo assai più ambiguo (difficile dire con certezza fino a che punto egli si consideri veramente versoliberista)<sup>211</sup>; quanto di ribadire che in una lingua come l'inglese sono realmente verificabili ipotesi del genere, ed è lecito pensare che la strumentazione metrica possa essere manipolata in direzione quantitativa. E ciò, si badi, non solo in senso metaforico (così come ci capita di dire, poniamo per Ungaretti, che l'isolamento di un parola nel verso induce una pronuncia "dilatata" della stessa), ma in senso proprio, giacché la "dilatazione" di cui qui si discorre è 'reale' a tutti gli effetti: e anche gli spettrografi la possono misurare.

In italiano, viceversa, certe fratture mensurali non sono recuperabili tramite l'esecuzione. Ad esempio, solo una lettura ridicolmente artificiosa potrebbe permettere di omologare il divario fra il primo dei versi qui sotto citati (un dodecasillabo dattilico con quattro ictus nettissimi) e i successivi, il cui sillabismo si amplia di parecchio, fino a toccare anche le 18 sillabe e i 6-7 accenti:

Capelli, vestiti, inflessioni di voce,  
e le comuni vocazioni d'una nazione, ecco  
paesaggi in casa e per la strada, che avrebbero  
il dono della dimenticanza anche più di quegli altri<sup>212</sup>.

Le conseguenze, su un piano propriamente stilistico, sono quelle che abbiamo già visto. La quantità immanente ai *Poemi lirici* è impercettibile, è un'opzione nominalistica, una purissima intenzione di poetica; e perciò, al suo posto, balza in dominante il fattore logico-sintattico. Paradossalmente, il verso lungo di Bacchelli finisce per manifestare caratteristiche costruttive che

lo avvicinano alle soluzioni messe a punto da versificatori 'brevi' come Cardarelli e Ungaretti, i quali normalizzano la metrica libera tramite una ricercata coincidenza dei membri logici rispetto alla misura. Anche per Bacchelli, dunque, potremmo parlare di un verso subordinato alla grammatica; né la cosa ci stupisce, se è detta a proposito d'un autore che già nel 1916 proclama di non essere "istruito e sicuro nient'altro che della lingua italiana"<sup>213</sup>.

Rispetto a chi pratica i ritmi brevi, tuttavia, gli esiti artistici, insieme all'efficacia espressiva, sono antinomici – come del resto tutti sanno. Quella che in Cardarelli e Ungaretti è una scelta metrico-semantica intesa a rendere il discorso ultimativo, icastico e memorabile, vale a dire ritmicamente scandito (sia pure a livello d'un impulso soggettivo), in Bacchelli retrocede al rango d'un artificio meramente ottico. Il verso c'è, è sotto gli occhi del lettore, e anzi appare modulato e reso necessario sia dalla presenza dei quattro tempi logici sia – e soprattutto – dalle asimmetrie degli *enjambements*; e tuttavia la fattura unidimensionale della linea non valorizza il senso, non lo dinamizza. Il metro dei *Poemi lirici* – che esaurisce con la propria ingombrante presenza la totalità della pagina, la sua giustezza tipografica – è di fatto deprivato di ogni facoltà propulsiva, ed evoca una dimensione eminentemente prosastica. Tra ritmo e senso non c'è più alcuna dialettica; e nemmeno capita – come in Cardarelli e Ungaretti – che l'a capo isoli ed esalti la singola immagine, la singola illuminazione. Le pause, qui, sono bensì puntuali, ma implicite, interne al verso; non solo non rendono enfatica la pronuncia, ma contribuiscono addirittura ad appiattare l'enunciato, conferendogli un di più di ricorsività seriale. Certo, nemmeno in Ungaretti (né in Cardarelli) la parola è in tensione con il discorso, e anzi è indubbio che alle spalle del *Porto Sepolto* agisca un relativo primitivismo; ma il bianco tipografico che isola i brandelli di enunciato ha infine un effetto di violenza quasi espressionistica capace di riscattare l'elementarità del procedimento. In Bacchelli, viceversa, la parola è inserita entro un 'grigio' discorsivo, viene logorata dall'accumulo di filosofemi e di riflessioni autobiografiche, ed è funzionalizzata a un'affabulazione che sin dalla comparsa dei *Poemi lirici* è stata sempre giudicata monotona, priva di autentica espressività. Né francamente credo che il giudizio, oggi, possa mutare di molto.

## NOTE

<sup>1</sup> E. Colosi, *Canti e prose ritmiche*, prefazione di A. Maurici, Palermo, Tipografia V. Giliberti, 1889. Non sono in grado di fornire molte altre informazioni in merito allo scrittore: nel 1903 pubblicherà una traduzione di alcuni suoi componimenti, *Proses rythmiques*, traduite en français par Charles Vincent, Reggio de Calabre, Vincent; inoltre, nella *Prefazione* cit. si afferma che i versi più antichi avevano interessato Bernardino Zendrini ("dodici anni fa, sollecitava il nostro giovane artista a pubblicarli nel desiderio di tenerli egli a battesimo" – p. XV). In effetti, Zendrini aveva insegnato tra il 1876 e il 1879 presso l'università di Palermo.

<sup>2</sup> Id., *Canti e prose ritmiche* cit., pp. 74-5 e 80; poesia datata gennaio 1888.

<sup>3</sup> A. Maurici, *Prefazione*, ivi, p. XIV.

<sup>4</sup> Particolarmente insistito e invadente soprattutto quest'ultimo artificio, che può ad esempio dar luogo a una serie come la seguente: "O voi sbattuti in questo recinto tetro, come in un arsenale navi logore dalle vaporiere guaste; / Voi cui brilla negli occhi una luce errante e il cui sguardo si affisa nell'impalpabile; / Voi che conversate [...] / Voi cui il mondo chiama [...] / Voi, lo giuro, siete in consonanza perfetta con l'universale armonia; / Voi fate il compito vostro." (*Pazzia*, ivi, p. 107; corsivi miei).

<sup>5</sup> *Insidie di maggio*, ivi, p. 137.

<sup>6</sup> L'unico scritto a mia conoscenza che parli della raccolta è la recensione, piuttosto favorevole, di Cortella (evidentemente uno pseudonimo): *Prose ritmiche*, "Cronaca d'Arte", I, 33, 2 agosto 1891, p. 272.

<sup>7</sup> Sulle *Armonie Sinfoniche*, cfr., qui sopra, il cap. 2, seconda parte del primo paragrafo; a cui si rimanda (e vedi in particolare la nota 33) per tutte le indicazioni bibliografiche del caso. È comunque opportuno ribadire che *La Solitudine* è la quinta fra le *Armonie Sinfoniche* più antiche; che era stata dapprima pubblicata sulla "Cronaca d'Arte", II, 8, 14 febbraio 1892, p. 59; e inoltre che Viazzi inizialmente non la riproduce in coda al suo articolo cit. *Le inedite "Armonie Sinfoniche"*, mentre poi, in appendice a *Studi e documenti per il Lucini* cit., pp. 216-7 (dove il saggio reca però il titolo *La prima stesura delle "Armonie Sinfoniche"*), essa figura nel novero delle poesie luciniane edite dalla "Cronaca d'Arte". Ad ogni modo, qui si citerà costantemente dalla rivista.

<sup>8</sup> Per quanto riguarda l'esametro carducciano, non posso che rinviare al mio saggio *Indice degli esametri delle "Odi barbare"*, in corso di pubblicazione sul n. 21 di "Lingua e letteratura". Importanti indicazioni tipologiche relative al verso in questione sono del resto desumibili dal commento di M. Valgimigli alla raccolta carducciana (Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 210, 218 e *passim*), e dalle più recenti pagine di G. A. Papini (*Introduzione* a G. Carducci, *Odi barbare*, ed. critica cit. [cfr., qui sopra, cap. 4, nota 32], pp. XV-XVI) e di P. G. Beltrami (*La metrica italiana* cit. [cfr., qui sopra, cap. 1, nota 1], pp. 193-4).

<sup>9</sup> Una ventina d'unità appartengono all'area del settenario doppio (cioè a dire doppi settenari veri e propri, settenario + ottonario, ottonario + settenario, settenario + senario, senario + settenario); una quindicina sono i segmenti esametrici (settenario + novenario, settenario + decasillabo, senario + ottonario, senario + novenario, senario + decasillabo, quinario + ottonario, e così via, fino al 5 + 11); in qualche caso – ne ho contati 6 – accade che il novenario sia il primo emistichio (seguito da senari, settenari, novenari o decasillabi); e inoltre è possibile che al settenario tenga dietro un dodecasillabo, o addirittura (cfr. il v. 81, l'ultimo: "e poderoso, audace, lecco frondeggerà l'arbore dell'abbondanza") che si verifichi la triplice schidionata settenario piano-settenario tronco-ottonario piano; senza dimenticare l'attestazione di ben 6 dodecasillabi e

d'un isolatissimo endecasillabo. Per quanto riguarda l'incipite coppia settenario + ottonario, qui e in analisi successive si sconta un'inevitabile contraddizione: si tratta infatti d'un verso lungo dietro il quale si può indifferentemente celare una variante ipermetra del settenario doppio, ovvero una particolare realizzazione dell'esametro. La distinzione fra le due misure si fa meno nominalistica qualora l'ottonario sia dattilico, in modo appunto conforme al ritmo dell'esametro. Se invece, parallelamente alla presenza di un 7+8 non dattilico, si rileva una notevole attestazione di versi 8+7, dovrebbe essere abbastanza sicura la derivazione dal settenario doppio. Non sempre, tuttavia, sarà possibile distinguere con precisione fra le due specie versali.

<sup>10</sup> Alcune delle osservazioni qui proposte, in merito alla natura esametrica dei versi della *Solitudine*, prendono spunto dal saggio di F. Curi, *Per uno straniamento di Lucini*, "Il Verri", 33-34, 1970, pp. 199-248, in particolare 238-40 (saggio poi ristampato in *Metodo, storia, strutture*, Torino, Paravia, 1971, pp. 69-119).

<sup>11</sup> Cfr. A. Sormani, *Ultima passeggiata*, "Cronaca d'Arte", II, 18, 24 aprile 1892, p. 141; poi ristampato in *Dal simbolismo al déco*, a c. di G. Viazzi, Torino, Einaudi, 1981, II, pp. 323-6.

<sup>12</sup> Significativa, innanzi tutto, la testimonianza luciniana, che ha il notevole pregio di mettere sullo stesso piano l'originalissimo liberismo politico dell'autore e la sua adesione a una poetica precocemente versoliberista. E infatti secondo Lucini Sormani, "prima di tutti, aveva saputo dispiacersi dai viluppi consuetudinari di pensiero e d'espressione, novissimo filosofo di integrazione moderna, in sui fogli eletti dell'*Italia* [sic, ma leggi: *Idea*] liberale, sciupata dopo con glabre pretese e con dittatoriali ambizioni forcajuole [...]. Altro fu il costume del Sormani, premorto al suo completo sbocciare, di cui era ferma speranza e deciso rigoglio; se già, quindici anni sono, aveva osato un verso libero di individual fattura, completo ad esempio, per cui Neera ricordandolo può tuttora lodarlo come espressione naturale di poesia" (*Il Verso Libero* cit. - cfr., qui sopra, cap. 2, nota 4 -, pp. 605-6). Ancora: in uno scritto di E. Bonora (*Crisi e rinascita del verso* cit. [cfr., qui sopra, cap. 1, nota 1], p. 180) vengono analizzati e commentati proprio i 6 versi iniziali di *Ultima passeggiata*, per meglio denunciare gli eterni 'mali' del verso libero italiano: "il dissolversi dell'idea di canto, per tradizione legata alla nostra poesia; la vittoria di pedestri cadenze prosastiche sulla musica del verso: e questo è istruttivo per valutare quelle che saranno le dissonanze dei futuristi e quell'insorgere dei più triti moduli prosastici dentro alle cantilene crepuscolari". Meno ostile l'atteggiamento di Viazzi, ma egualmente propenso a riconoscere a Sormani la "scelta (quanto anticipatrice, nel 1892; e il Lucini la sottolineava) del verso libero derivante dalla disgregazione delle normative [...] relazionali" (*Dal simbolismo al déco*, II cit., p. 322). E va osservato che anche Bonora, come appunto Viazzi, arriva a Sormani partendo dagli scritti di Lucini.

<sup>13</sup> Vedi ad esempio: *dolore: cuore* (vv. 17 e 20), *sei: lei* (vv. 34 e 36), la quasi rima *palpitare: immortale* (vv. 38 e 39), *natura: sventura* (vv. 67 e 68), *inardita: patita* (vv. 98 e 99).

<sup>14</sup> Sono doppi senari i vv. 115 e 118. Vedi i restanti dodecasillabi, spesso cesurabili come ipermetri dell'endecasillabo: "perché una così triste[desolazione]" (v. 18, cesurabile 7+5), "L'autunno ch'ellacominciava a morire" (v. 22, 5+7), "Oh, natura, così grande come sei" (v. 34, 4+8), "con l'anima tuadivina ed immortale" (v. 39, 6+7) "un tragico romanzoldi Dostojewsky" (v. 74, 7+5), "Rabbrividii pensandola quella lettera" (v. 75, 7+5"), "dove avevamo[giuocato tante volte]" (v. 82, 5+7), "il cielo torbido, le piante spogliate" (v. 119, 5"+6), "Perché piangete ancorale vi disperate" (v. 128, 7+6).

<sup>15</sup> A. Sormani, *Speranza triste. Ex-voto*, "Gazzetta letteraria", XIII, 34, 24 agosto 1889,

p. 267; 'racconto' che prosegue ivi, nello stesso n. alla p. 268, e nel n. 35 del 31 agosto, alle pp. 274-5.

<sup>16</sup> Il fatto non è comunque del tutto estrinseco, e anzi è curiosamente omologo ai proclami di libertà stilistica che tra poco esamineremo: "Sei contenta ch'io la rompa del tutto colle pedantesche convenzioni menzognere che tu disprezzavi, ed affronti arditamente gli stupidi giudizi del mondo, e proclami qui davanti a tutti, davanti alla gente che potrebbe stupirsi e soffrirne, davanti alla gente che si scandalizzerà e si adirerà, proclami che io ti *amavo*, che ti amavo d'*amore*, che ti desideravo, tutta - oh tormento, sì, tutta, anche il corpo, - te dal nome divinamente dolce, sorella, suora, *soror mea?*" (ivi, p. 267). Inoltre, una testimonianza di Neera (in *Un idealista. Alberto Sormani*, Milano, Galli & Raimondi, 1898, p. 19) ci informa che "*Ultima passeggiata* doveva far parte della novella [cioè di *Speranza triste*] quando egli fosse riuscito nell'intento di renderla perfetta e di pubblicarla in un piccolo volume illustrato da lui stesso e del quale aveva già in mente il formato, la copertina, i caratteri, tutto corrispondente alla semplice e profonda mestizia del concetto".

<sup>17</sup> *Speranza triste* cit., p. 274.

<sup>18</sup> Basti pensare a uno scritto quale *Siamo noi barbari?* (uscito in tre parti sull'"Idea Liberale", I, 9, 26 giugno 1892, pp. 3-4; 10, 3 luglio, pp. 4-6; 11, 10 luglio, pp. 5-7), che passa a contrappello l'intera letteratura italiana, accusandola di non saper più rispecchiare l'animo degli italiani dacché si è data in pasto al "classicismo imitativo"; e che inoltre, in piena omologia a tale insofferenza per ogni retorica, fa esplicita professione di antipatriottismo ("io sento poco ed approvo meno il patriottismo"; parte prima, p. 3). Ma gli *statements* polemici di Sormani agiscono in molte altre direzioni, non solo letterarie, e ad esempio si concretizzano in uno scritto *Contro l'opera in musica*, "Cronaca d'Arte", II, 10, 28 febbraio 1892, pp. 74-5.

<sup>19</sup> Si tratta innanzi tutto della recensione di D. Garoglio al volume di Neera cit.: *Un idealista*, "Il Marzocco", III, 6, 13 marzo 1898, pp. 2-3, dove si esprimono alcune riserve sul valore del poeta. Molto più brutale, invece, è una lettera di Pica a Neera del 5 febbraio 1898: "Alberto Sormani, dunque, questo prepotente ed irascibile Don Giovanni delle anime, mi è apparso come uno spirito ardente, enfatico ed irrequieto, con delle doti d'eloquenza non comuni ma alquanto torbide nella loro autoritaria efficacia, con mediocri e non migliorabili attitudini per l'arte, nel suo disdegno dell'aspetto affatto speciale del Bello estetico" (cfr. F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki, 1988, p. 157). Ulteriori informazioni su Sormani sono desumibili da: A. Arslan-P. Zambon, *Il sogno aristocratico. Angiolo Orvieto e Neera. Corrispondenza 1889-1917*, Milano, Guerini & Associati, 1990.

<sup>20</sup> Per il giudizio di Lucini vedi la nota 12; ma analoghe affermazioni si ritrovano anche nella risposta cit. alla marinettiana *Enquête internationale sur le Vers libre*, p. 114. Più generica la posizione di Thovez, che tuttavia rovescia specularmente le parole di Pica citate alla nota precedente: "È morto qualche giorno fa un giovane che io conoscevo appena di veduta e molto indirettamente per lettera. Non so se l'avrai visto sulle gazzette: Alberto Sormani dirigeva un giornale di critica a Milano. È l'unico ingegno del mio tempo che io abbia invidiato qualche volta, perché realizzava, qualche volta, il mio ideale di una *mente universale* rivolta a esaminare e a risolvere tutti i problemi della vita e dell'arte secondo criteri d'ingegno personale e verso un ideale di sublimità psichica" (lettera del 24 luglio 1893, in *Diario e lettere inedite [1887-1901]*, a c. di F. Torasso, Milano, Garzanti, 1939, pp. 341-2).

<sup>21</sup> Cfr. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1962, in par-

ticolare pp. 146-50.

<sup>22</sup> Cfr. appunto la sezione *Il verso libero* in *Poesia italiana del Novecento*, a c. di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969, I, pp. 161-260: e Lucini è l'unico autore ivi antologizzato.

<sup>23</sup> È forse il caso di ricordare che il volume in questione (cit., qui sopra, nel cap. 2 alla nota 4) presenta nel frontespizio la complessa titolazione: *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*; dove in effetti l'accento è sensibilmente spostato vuoi su questioni più generali (l'enfatica *Ragion poetica*), vuoi sulla polemica contingente, quando non proprio sull'evocazione di aneddoti letterari. Come puntualmente accade. Il libro affronta infatti due grandi temi: da un lato cerca di definire una teoria letteraria simbolista; dall'altro tratteggia una rassegna dei principali letterati contemporanei, con particolare riguardo (nelle ultime 250 pagine) per coloro che Lucini sente essere stati i suoi compagni di strada. E anche i non numerosissimi luoghi del *Verso Libero* che guardano ad autori del passato – tipicamente la parte consacrata a Foscolo – rivelano un atteggiamento ben attualizzante. D'altra parte, nelle intenzioni dell'autore (cfr. il colophon, ivi, p. 706), il prolisso volume altro non è che il primo tomo d'una serie di tre. Avrebbe dovuto essere seguito, infatti, da un' "Applicazione" alla "Proposta", composta di un "secondo libro: Propedeutica ed Ermeneutica o sia Sintomi ed Interpretazione di una storia e di una filosofia intorno al Simbolismo"; e di un "terzo libro: Del Verso Libero: ragioni storiche ed evolutive, morfologia, risultato". Da cui sembra lecito desumere che Lucini sarebbe entrato in argomento solo nell'ultimo tomo.

<sup>24</sup> L'affermazione non è affatto esagerata, né particolarmente nuova, se si pensa che nel 1942 A. Viviani scriveva: "Invero, il poderoso volume luciniano *Il Verso Libero* di oltre settecento pagine, che si fermò alla Prima Parte, contiene in abbondanza di tutto un poco: vi sono teorie estetiche rivoluzionarie, politiche, filosofiche; ma il verso libero c'entra di rimedio" (op. cit., p. 71 – cfr., qui sopra, il cap. 5, nota 7).

<sup>25</sup> G. Viazzi, *La prima stesura delle "Armonie Sinfoniche"* cit., p. 117; alla stessa pagina le tre successive citazioni.

<sup>26</sup> F. Curi, *Per uno straniamento di Lucini* ("Il Verri") cit., p. 246: "Svincolatosi, con il lungo lavoro che ha fruttato le *Maschere* e l'*Accademia*, da quella sorta di coazione all'esametro che strozzava i suoi primi esperimenti di libera versificazione, Lucini realizza il proprio verso come compiuta unità logico-ritmica fondata su una continua varietà di misure e di accenti".

<sup>27</sup> Cfr. ivi, p. 245. I versi luciniani citati da Curi appartengono alla *Canzone della Cortigianetta* (vv. 79-90), e si possono leggere alle pp. 34-5 di *Revolverate e Nuove Revolverate* cit. (vedi, qui sopra, la nota 11 del cap. 3). Per ciò che concerne le rime, cfr.: *bianche: stanche* (vv. 81 e 83), e soprattutto il legame interstrofico *voluttà: me* (vv. 90 e 91).

<sup>28</sup> G. P. Lucini, in AA. VV., *Enquête* cit., p. 113; le due citazioni successive rispettivamente ivi e alla p. 115.

<sup>29</sup> Id., in *Prose e canzoni amare*, a c. di I. Ghidetti, Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 445-6.

<sup>30</sup> Il componimento drammatico *I Dadi e le Maschere* comparve sulla "Domenica Letteraria", I, 43, 1° novembre 1896, pp. 1-2; ora lo si può leggere in *I Drami delle Maschere*, a c. di G. Viazzi, Parma, Guanda, 1973, pp. 161-4; sulla stessa rivista cfr. pure *La Pifferata*, II, 54, 10 gennaio 1897, p. 1; 56, 24 gennaio 1897, p. 2; 57, 31 gennaio 1897, pp. 1-2; che poi viene ristampato in *Le Antitesi e Le Perversità* cit., pp. 95-108. Il lungo scritto di teoria *Pro Symbolo* compare dapprima sulla "Domenica letteraria" tra il 1896 e il 1897, ed è stato poi ristampato, a c. di G. Viazzi, in G. P. Lucini, *Per una poetica del simbolismo*, Napoli, Guida, 1971, pp. 109-62.

<sup>31</sup> Id., *Il poema di Maia* cit. (cfr. qui sopra, cap. 3, nota 26).

<sup>32</sup> Ricordiamo che secondo Mallarmé "Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole [...]". Cfr. *Crise de vers* cit. (vedi, qui sopra, cap. 3, nota 9), p. 368; il passo risale all'*Avant-dire* del *Traité du style* di Ghil, edito nel 1886. A proposito dell'*Enquête* cit., cfr. quanto vi scrive Lucini alla p. 120: "Il verso libero, questa 'lunga parola poetica', è l'ultimo anello aggiunto alla catena della evoluzione lirica [...]". Per la citazione successiva, cfr. ivi, pp. 113-4.

<sup>33</sup> Sono a conoscenza di un solo scritto su Kahn antecedente l'*Enquête* marinettiana: vale a dire la recensione al romanzo *L'Adultère sentimental* uscita sull'"Italia del Popolo" del 20-21 agosto 1902, con il titolo *Per due romanzi francesi* (oggi la si legge in *Scritti critici*, a c. di L. Martinelli, Bari, De Donato, 1971, pp. 115-20; su Kahn, 118-20).

<sup>34</sup> G. P. Lucini, *La Licenza a La Prima Ora della Accademia* cit., p. 82.

<sup>35</sup> Si cita il componimento dall'appendice a G. Viazzi, *Le inedite "Armonie Sinfoniche"* cit., pp. 541-3.

<sup>36</sup> È infatti possibile leggere *passion*.

<sup>37</sup> G. P. Lucini, *Giosuè Carducci*, Varese, A. Nicola & C., 1912, p. 87.

<sup>38</sup> Id., *Enquête* cit., pp. 120-1.

<sup>39</sup> Cfr. nelle *Antitesi* cit., entro la sezione non a caso intitolata *Scherzi ingenui e classici: Di "Un Pomo"* (pp. 137-8: dove è adottato il sistema asclepiadeo secondo, ma con alcune discontinuità rispetto alle clausole sdrucchiole); *Per "Un Vecchiardo amator di fanciulli"* (p. 142: distici, in teoria riconducibili al sistema piziambo secondo, formati dall'unione di un esametro un po' zoppicante e di un endecasillabo piano). E cfr. inoltre, ivi, le strofe pseudoclassiche che si leggono in *Narcisa* (pp. 134-6: tetrastiche, con rime solo casuali, composte di un esametro barbaro, un endecasillabo, un quinario e un trisillabo; tutti tendenzialmente piani, ma con qualche eccezione) e in *Per "Una vecchia Cortigiana"* (p. 144: strofe tristiche composte di due esametri barbari, al limite del disfaccimento, e di un endecasillabo sdrucchiole; nell'ultima strofa, il verso di clausola è un doppio settenario). Per la cronologia delle *Antitesi*, cfr., qui sopra, il cap. 2, note 39 e 40.

<sup>40</sup> Cfr. *La Nenia al Bimbo di un Çi-devant*, Editto nel Buio, dal Paese della Miseria, all'insegna della Speranza, pei tipi della Fame, Anno Vindictae Domini, 1898. Nelle note al testo (a p. 16) l'autore afferma: "Codesta imprecazione ebbe sostanza ai primi del gennaio del LXXXVIII, quando l'infamia del governo regio-borghese trionfava in Sicilia"; e inoltre definisce i propri versi "senza numero né rima".

<sup>41</sup> Si tratta nell'ordine di: *Lo Specchio* (datato 19 febbraio 1895), *La Diana Moderna* (8 aprile), *La Melusina* (13 aprile); antologizzati in *Le Antitesi e Le Perversità* cit., in appendice alle *Antitesi*, rispettivamente alle pp. 184-6, 177-9, 180-3.

<sup>42</sup> Il componimento presenta infatti la seguente morfologia strofica: 42 versi iniziali in serie continua, seguiti da 23 strofe, 18 delle quali sono 'regolari'; le irregolarità riguardano la 2a strofa (composta di 13 versi), la 4a (14 versi), la 16a (11), la 20a (15), la 24a (8). Le linee totali sono 319.

<sup>43</sup> Cfr. G. P. Lucini, *L'agonia d'amore*, in *I Drami delle Maschere* cit. (cfr., qui sopra, la nota 30), pp. 91-4; e vedi p. 366 per gli estremi cronologici indicati da Lucini stesso nel manoscritto. Essi però non sono forse del tutto esatti, poiché fra *Le Azioni* figura anche una poesia come *I Dadi e le Maschere*, che sembrerebbe essere stata scritta – per testimonianza dello stesso autore – in un periodo successivo (vedi sempre la nota 30).

<sup>44</sup> Ovviamente: *oriente*.

<sup>45</sup> Si cita dal testo comparso su rivista (cfr., qui sopra, la nota 30).

<sup>46</sup> G. P. Lucini, *La prima Alba di Maggio*, "Domenica letteraria", I, 17, 3 maggio 1896, p. 3; poi nelle *Antitesi* cit., pp. 37-52 (il passo analizzato alle pp. 50-1).

<sup>47</sup> Osservazioni analoghe si potrebbero inoltre fare per *La Pifferata* (sui cui vedi, qui sopra, la nota 30): nel secondo dei componimenti con cui Lucini dice di avere esordito da versoliberista domina bensì la misura breve di lunghezza arbitraria, solo sporadicamente affiancata da unità lunghe; ma il dettaglio mensurale relativo, per esempio, ai primi 100 versi rivela la dominanza nettissima di settenari e endecasillabi variamente combinati, mentre il quinario perde di rilievo. Sono infatti documentate le seguenti misure (fra parentesi il numero di occorrenze): quadrisillabi (1), quinari (8), settenari (27), ottonari (3), novenari (1), decasillabi (6), endecasillabi (36), dodecasillabi (2), settenario + senario (1), doppi settenari (9), settenario + ottonario (1), settenario + novenario (1), settenario + decasillabo (1), quinario + dodecasillabo (1), endecasillabo + settenario (1), endecasillabo + decasillabo (1). Le rime, le assonanze e le consonanze sono anche qui fittissime; basti vedere, nei primi 11 versi, la serie *Oriente: cadente: soffre: argente: quando: incensando* (vv. 1, 2, 5, 8, 9, 11), e la più contenuta trafila *nevicata: parata: ingemmati* (vv. 3, 6, 10).

<sup>48</sup> Per questi giudizi cfr. rispettivamente P. Buzzi, *Gian Pietro Lucini*, "Poesia", III, 5-6-7-8, giugno-luglio-agosto-settembre 1907, p. 3; e A. Viviani, *op. cit.*, p. 40.

<sup>49</sup> Cfr. G. P. Lucini, *La Prima Ora della Accademia*, Milano-Napoli-Palermo, Sandron, 1902, pp. 94-7: è la prima parte del monologo del Poeta (preceduto solo da una ventina di versi recitati dal Guardiano, alle pp. 93-4), in cui il v. 1 è "Meraviglie! I laghetti, i fior, le rame conservano e ricordano", e il v. 64 corrisponde a "piangono l'occhi e pregano le labbra. Non si turbi la Morte". A differenza di altri componimenti luciniani, sono state qui introdotte alcune figure metriche lievemente anomale, che quindi è il caso di precisare. Fra le dieresi: *teoria* (v. 22, quadrisillabo), *salmodianti* (v. 53), *misteriose* (v. 59). Fra le dialefi, "afferra, io passo" (v. 11); e fra le sineresi, *maestro* (v. 36).

<sup>50</sup> Cfr. A. Pinchera, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai novissimi)*, "Quaderni urbinati di cultura classica", I, 1966, pp. 92-127, in particolare 111-2.

<sup>51</sup> Cfr. *La Prima Ora* cit., pp. 148-53: 61 versi analizzati, in cui il v. 1 è la battuta della Marchesa: "Questo rondò è superbo; fusione di colori, il coro intero e intonato", e il v. 61 è pronunciato dal Nipote di Rameau: "L'Abate, che mi ruba l'ufficio, sa tutto questo? Male v'indirizzate".

<sup>52</sup> Cfr., nella luciniana *La Solita Canzone del Melibeo* cit., il *Capitolo Settimo dove si avvicenda il "Dialogo dei Motivi isterici d'Aprile"*, pp. 215-35. Alcuni versi della poesia comparvero, con il titolo *Delta* (e il sottotitolo "Dal Poema: Per un Aprile isterico"), in "Poesia", I, 7, agosto 1905, p. 10.

<sup>53</sup> G. P. Lucini, *Giosuè Carducci* cit., p. 85.

<sup>54</sup> Cfr. *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, a c. di G. Carducci, Bologna, Zanichelli, 1881 (se ne veda ora la ristampa anastatica, a c. di E. Pasquini, ivi, 1985); alle pp. 373-99 figura il testo del *Diluvio universale*, e alle pp. 453-62 le *Avvertenze e lettera di Bernardino Baldi premesse al "Diluvio universale"*.

<sup>55</sup> Tuttavia, è da dire che Baldi aveva previsto una siffatta reversibilità del metro (indifferentemente 7+11 o 11+7, in caso di iato fra i due membri), e vi aveva posto rimedio modellandolo "di maniera che altri leggendo, non possa nel primo luogo accozzare l'undicisillabo, ma sia forza di fermarsi al fine della cesura: il che ci è venuto fatto cominciando sempre l'undicisillabo da consonante e non già mai da vocale" (*Avvertenze* cit., pp. 461-2).

<sup>56</sup> Ad esempio, nel volume delle *Poesie* di G. Chiarini (Bologna, Zanichelli, 1902, pp.

259-67) figura la traduzione del *mimo* teocriteo *Le siracusane*, in cui il verso adottato è appunto l'esametro barbaro; il componimento era dapprima stato stampato in Id.-G. Mazzoni, *Esperimenti metrici*, ivi, 1882, pp. 11-21.

<sup>57</sup> Si tenga anche presente che *Il Verso Libero* esce alla fine del 1908, e che *Revolverate* sarà in libreria nel marzo dell'anno successivo (cfr. la lettera a Marinetti del 14 febbraio 1909, in *Prose e canzoni amare* cit., p. 461).

<sup>58</sup> G. P. Lucini, *Lai a Melisanda Contessa di Tripoli*, in *Revolverate* cit. pp. 82-100; il componimento era già comparso, con molte varianti, e con il titolo *A Melisanda, Contessa di Tripoli*, in "Educazione Politica", IV, 74, 15 gennaio 1902, pp. 16-8 (versione, quest'ultima, che si può leggere anche in *Prose e canzoni amare* cit., pp. 256-63).

<sup>59</sup> Talune correzioni, ad esempio, trasformano regolari endecasillabi in versi ipermetri d'una sillaba: il v. 11, "vanto, gioja e superbia dei capoccioni", deriva infatti da "vanto gioja e superbia dei volponi"; analogamente il dodecasillabo "L'harem promiscuo vi strazia e vi incatena" (v. 65) dilata "L'harem promiscuo come vi incatena". E vedi ancora le seguenti coppie di versi, in cui il primo membro è l'ipermetro finale e il secondo la linea esatta di partenza: "dove un garzone, al talamo, non è suppletorio" (v. 192) < "e pei militi, via, un suppletorio"; "Udiremo tra gli applausi un pianto roco" (v. 262) < "Udirem tra li applausi un canto roco". E inoltre alcuni dei versi aggiunti per l'edizione in volume sono linee anisosillabiche (cfr. vv. 32, 121, 137, 167, 171, 174, 270, 278, 282, 287, 289).

<sup>60</sup> Cfr. G. P. Lucini, *Carme di Angoscia e di Speranza*, Milano, Edizioni di "Poesia", 1909. Ho analizzato una sessantina di versi della terza parte, alle pp. 11-13 del volumetto: ne è emerso un quadro assai irrazionale, in cui ricorrono addirittura più di 20 misure differenti, trascorrenti dal quinario alla linea 9+10". Oltre tutto – caso veramente eccezionale in Lucini – le unità non si concentrano numericamente attorno ai soliti capisaldi del settenario (di cui ho individuato solo 8 ricorrenze, al pari, poniamo, degli ottonari), dell'endecasillabo (7 unità come i dodecasillabi) o del doppio settenario (5 rappresentanti di contro a 3 tredecasillabi e ad altrettanti ipermetri d'una sillaba). E non di rado il ritmo privilegiato da Lucini è quello dell'ottonario approssimativamente dattilico, in combinazione con settenari e novenari. Basta leggere l'avvio del poemone: "Mi stanno a lato le Grazie: [8] / non piangono, ma fremono: [7]" / han neri veli alle chiome: [8] / portano ellebori oscuri [8] / infissi nelle chiome: [7] / si allacciano alle mani colle dita, [11] / pallide, come per spasimo; [8]" / l'una abbandona all'altra [7] / la molle persona smarrita [9]".

<sup>61</sup> Il quadro globale dei 189 versi che compongono la poesia (la si legge alle pp. 594-602 di *Revolverate e Nuove Revolverate* cit.) è il seguente: senari (2), settenari (38), ottonari (19), novenari (10), decasillabi (15), endecasillabi (40), dodecasillabi (8), tredecasillabi 7+6 (4), doppi settenari (25), 7+8 (5), 8+7 (5), 6+8 (2), 8+6 (2), 7+9 (2), 9+7 (1), 6"+11 (1) 7+11 (1), 9+9 (1). Rispetto alla redazione originaria (documentata dal periodico "La Demolizione", III, 4, 15 febbraio 1910, pp. 10-11), anche qui si notano ipermetrie o ipometrie successivamente introdotte.

<sup>62</sup> G. P. Lucini, *Il Verso Libero* cit., p. 437.

<sup>63</sup> Basti ricordare che "vers faux" è in Mallarmé sostanzialmente sinonimo di "vers libre", o meglio di una sua specie più prudente, tanto che il sintagma viene impiegato per definire gli esperimenti di due precursori dell'emancipazione metrica quali Régnier e Laforgue. Significativamente, poi, la definizione che ne viene fornita sottolinea la nascita di tale verso dallo stampo privilegiato dell'alessandrino: "Le poète d'un tact aigu qui considère cet alexandrin toujours comme le joyau définitif, mais à ne sortir, épee, fleur, que peu et selon quelque motif prémédité, y touche comme pudiquement

ou se joue à l'entour, il en octroie de voisins accords, avant de le donner superbe et nu: laissant son doigté défailir contre la onzième syllabe ou se propager jusqu'à une treizième maintes fois. M. Henri de Régnier excelle à ces accompagnements, de son invention, je sais, discrète et fière comme le génie qu'il instaura et révélatrice du trouble transitoire chez les exécutants devant l'instrument héréditaire. Autre chose ou simplement le contraire, se décèle une mutinerie, exprès, en la vacance du vieux moule fatigué, quand Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux" (*Crise de vers* cit., p. 362).

<sup>64</sup> Sintomatiche le notazioni di Lucini intorno alla metrica e alla stilistica dannunziana che abbiamo citato, qui sopra, nel cap. 3 alle note 26-30, e nel cap. 4 alla nota 3. Esse, a ben vedere, rivelano una certa dose di ingenuità, se non proprio di conservatorismo formale, dal momento che pretendono di rimproverare a D'Annunzio la mancata coincidenza del verso rispetto ai giri della sintassi: quasi che la "lunga e logica parola poetica" voluta dall'autore debba accettare passivamente l'impulso del discorso, senza contrapporgli alcuna forma di tensione.

<sup>65</sup> Cfr. M. Morasso-G. Borzaghi, *Sinfonie Luminose*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-muti, 1893; *Del giorno estremo della terra* (che presenta il pretitolo *Sinfonia a grande orchestra*) è ristampato in *Dal simbolismo al déco*, a c. di G. Viazzi cit., I, pp. 23-4, da cui traggio il testo.

<sup>66</sup> Cui del resto è dedicato proprio il componimento analizzato: cfr. *Dal simbolismo al déco* cit., p. V. Su Morasso, e sui suoi esordi simbolisti, si veda soprattutto la monografia di A. T. Ossani, *Mario Morasso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983, pp. 11-57; e inoltre S. Verdino, *Attraverso le riviste simboliste di Genova*, "Il Verri", 1-2, 1987, pp. 135-55.

<sup>67</sup> Certo, non è da escludere la lettura 8+6, con la seguente suddivisione: "di secrete onde di setelsoalcavano 'l mare".

<sup>68</sup> Cfr. Agostino G. Sinadinò, *Melodie*, Lugano, Stamperia del Tessin-Touriste, 1900; poi in *Poesie*, Napoli, Guida, 1972, pp. 15-61. Le citazioni saranno tratte direttamente dal volume del 1900; anche se, per comodità del lettore, si riporterà il numero di pagina relativo all'antologia del 1972 (del resto, l'*editio princeps* non presenta tali indicazioni). Da notare che il vero cognome del poeta in realtà è Sinadino, appunto senza quell'accento che invece figura sui frontespizi delle sue opere. Su di lui cfr. E. Citro, *Agostino John Sinadino e la poetica del simbolismo*, Ravenna, Longo, 1986; insieme a E. Fumi, *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini, 1992.

<sup>69</sup> Per le poesie in prosa vedi: [*Segni*] (p. 17), *I fari* (p. 31) e *Melodia semplice* (p. 43). Presentano invece strofe di settenari: *La torre di Giotto* (p. 25), *Le nuvole* (p. 26), *Gli olivi e i cipressi* (p. 28), che rivelano rispettivamente gli schemi abba, cddc [d = stellari: strali], efgg; abcb, cded, fghi; abbc, deef, ghhi, e così via regolarmente. L'unico sonetto è il *Sonetto liminare* (p. 21), con schema ABAB, ABAB, CDC, EED; dove A (= -oso) assuona con B (= -oro), il quale B a sua volta è in relazione di consonanza atona con D (= -ero). Alle pp. 60 e 61 figurano inoltre due liriche, entrambe intitolate *Melodia*, la prima delle quali si compone di endecasillabi in distici, fittamente, e tuttavia irregolarmente, rimati; mentre la seconda allinea tre pentastiche di ottonari rimati e assonanzati in maniera discontinua, cui tiene dietro un terzetto finale, sempre di ottonari.

<sup>70</sup> Necessarie, per far tornare i conti, due dieresi affatto normali e tuttavia non indicate dal poeta: "sgorga silenziosa;lti affonda nel Vas de li aromi" (v. 3); "(Somma donazione!).lFasciate di limpidi suoni" (v. 4). La poesia è a p. 22.

<sup>71</sup> Cfr. ivi, p. 39.

<sup>72</sup> Cfr. ivi, p. 47.

<sup>73</sup> Catania, Galàtola, 1904. I passi che in seguito verranno citati si leggono rispettivamente alle pp. 6, 14.

<sup>74</sup> Con sineresi in *creatura*, in questo caso – eccezionalmente – trisillabo.

<sup>75</sup> Cfr. AA. VV., *I poeti futuristi* cit., pp. 291-2.

<sup>76</sup> Vedi, qui sopra, il cap. 2, secondo paragrafo (prima parte), cui si rinvia per tutte le informazioni bibliografiche sottintese.

<sup>77</sup> Si pensa soprattutto a quanto Govoni scrive in una lettera del 17 aprile 1903, inviata all'incisore Adolfo de Carolis: "Non Le sono piaciuti i due sonetti perché simbolici? / Preraffaellitismo! Bizantinismo! Impressionismo! ecc. No, io non credo che Lei non ami il simbolismo (non il mio s'intende) perché è anche Lei giovine della scuola moderna. I decadenti sono i miei poeti prediletti, dal Rodembak [*sic*] al Montesquieu? (Il primo poeta de la Francia per me) perché io la poesia non la voglio né storica, politica, epica ecc. Ma la considero soltanto raffinatezza e per me il poeta più sublime è colui che a lettura dei suoi versi mi fa provare maggiori sensazioni, colui che adopera immagini più nuove più originali. A me la filosofia in versi garba poco, come ad esempio la poesia politica del Carducci. / Dov'è il nostro d'Annunzio del *Poema Paradisiaco* e de *L'Isoteo* e la *Chimera*? / Anche lui per il facile plauso delle folle si è dato a l'epica e a le odi che a me non piacciono nulla. / Del resto ci possiamo contentare de *Le Vergini de le Rocce* e del *Fuoco* che valgono assai di più de la sua canzone a Garibaldi (perché non lasciarlo dormire anche lui?) e de le odi a Roma?" (*Lettere a Adolfo de Carolis*, a c. di C. Martini, "Nuova Antologia", CI, 496, febbraio 1966, pp. 225-6).

<sup>78</sup> Vedi a questo proposito lo studio di A. Folli, *Il laboratorio poetico di Govoni: 1902-1908 (Sulle annotazioni autografe ai testi francesi della sua biblioteca)*, "La rassegna della letteratura italiana", LXXVIII, 3, settembre-dicembre 1974, pp. 437-55.

<sup>79</sup> P. V. Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni* cit., p. 156; la citazione successiva a p. 157. E sarebbe comunque il caso di notare che un "vers de treize syllabes" viene studiato ed esemplificato da un critico simbolista come Souza, nel volume *Le rythme poétique* cit. (cfr., qui sopra, cap. 1, nota 11), pp. 288 sgg.

<sup>80</sup> Tutte le dieresi che verranno introdotte nei versi di Govoni non sono presenti nel testo originale: le indico – come del resto è ovvio – per 'giustificare' tacitamente le interpretazioni proposte, e anche per evitare un rinvio troppo frequente a note esplicative.

<sup>81</sup> Le approssimazioni numeriche dipendono soprattutto dall'incertezza relativa alla scansione di molte fra le misure esaminate, che infatti spesso si prestano a interpretazioni plurime. Del resto, non è pretesa di chi scrive imporre una griglia rigida al verso tredecasillabico di Govoni (una linea per definizione sperimentale, che come tale deve essere trattata); anche perché la possibilità di introdurre 'cesure' si espone a tutte le inevitabili contraddizioni del caso – basti pensare alle discussioni e alle polemiche intorno alla struttura dell'endecasillabo. Insomma, la segmentazione in membri di un verso come il tredecasillabo (ma il discorso vale per ogni altra linea lunga non pienamente istituzionalizzata) implica margini di arbitrio soggettivo che sono in effetti relativamente ampi, e che impediscono una quantificazione del tutto affidabile dei fenomeni esaminati.

<sup>82</sup> Cfr. *Considerazioni* cit., p. 155, nota 36: "Molti versi che io classifico come tali [*scil.* tredecasillabi] diverrebbero infatti alessandrini o comunque di quattordici sillabe praticando dialefi dopo una cesura centrale [...]".

<sup>83</sup> Un esito 7+7 è possibile anche in quei versi che davanti a cesura presentino voci suscettibili di dieresi; vedi ad esempio: "Cosa pensavi mai vedendoti sfiorire" (*La certa*, XVIII, 2). Ma si tratta di casi piuttosto rari: quello citato è l'unico da me rinvenuto in *Armonia*.



<sup>84</sup> Caratteristica, questa, tipica del tredecasillabo coniato da E. Thovez e utilizzato per la prima volta nel *Poema dell'adolescenza* (Torino, Streglio, 1901). Si leggano per esempio i versi iniziali di una poesia come *Singhiozzi* (ivi, pp. 72-3), dove la perfetta reversibilità dei due tipi 8+5 e 5+8 è turbata dalla presenza di qualche lessema tronco: "Non verrò più, no, mai più. Ma non puoi lasciarmi [8'+6] / con queste scuse. | Se questa è l'ultima volta [5+8] / non puoi lasciarmi così. | Non dir che sei stanca, [8'+6] / che non hai tempo; | non rider più: mi fai male! [5+8]". Per la descrizione di quest'ultima specie versale, cfr. Id., *Diario e lettere inedite* cit. (qui sopra, alla nota 20), p. 358, nota (si tratta di un appunto del 4 ottobre 1893). Già Mengaldo (cfr. *Considerazioni* cit., p. 158, nota 45) aveva affermato che tale unità può avere influenzato le scelte di Govoni.

<sup>85</sup> Fondamentale in questo senso il libro di B. de Cornulier, *Théorie du vers* cit. (cfr., qui sopra, il cap. 1, nota 13), che mostra come alla base di tutti i tipi di alessandrino agisca il modello con *coupe* mediana 6-6; e inoltre che la cesura è *sempre* indispensabile (anche nelle forme più anomale: 4-4-4 o 8-4, ad esempio) per trasformare in un'entità metricamente pertinente (appunto un *verso*) quella che altrimenti sarebbe una mera sequenza di 12 sillabe.

<sup>86</sup> Per D'Annunzio cfr., qui sopra, il cap. 3, secondo paragrafo, in particolare l'analisi della *Sera fiesolana*; e vedi inoltre ivi la nota 51.

<sup>87</sup> Cfr. F. Patrizi, *Sostentamenti del nuovo verso eroico* [1557], in *La poesia barbara nei secoli XV e XVI* cit., pp. 443-50; in particolare p. 448, dove il tredecasillabo è descritto come un verso le cui "cadenze [...], che sono gli accenti, venissero a posarsi su le sillabe pari, incominciando in modo del verso usato di questa lingua, dalla quarta; e riuscirono i cinque piedi del mio della medesima ragione di tutto il verso commune. Ma per dargli sei piedi, nel modo che sei ne hanno gli eroici antichi, bisognò dargliene uno di più [...]"

<sup>88</sup> G. Fraccaroli, *op. cit.* (cfr., qui sopra, cap. 3, nota 61), p. 120.

<sup>89</sup> Dove 365 deriva ovviamente da 14 x 26 (= 364), cui si deve aggiungere un isolato settenario che fa da coda al primo sonetto del *Trio delle maschere moderne*: vedi qui di seguito. I 26 sonetti in tredecasillabi sono i seguenti (fra parentesi la collocazione nella raccolta): *Studio di nudo* (p. 11), *Variazione in silenzio minore* (p. 22), *Incisione in rame* (p. 47), *Palatinus* (p. 56), *Il testo di basilico [sic]* (p. 66), *Da vendere* (p. 74), *Meta-morfosi* (p. 82), *Blasone* (p. 88), *Pelargoni di tela sotto vetro* (p. 93), *Decalcomania* (p. 115), *Dialogo delle rondini tornate col poeta* (p. 119: ultima parte del componimento, che dapprima è in strofe tetrastiche), *La fisionomia delle case* (p. 120), *Pomposa* (p. 124), *La meridiana* (p. 143), *Sul piazzale de la certosa* (p. 149), *Ricamo in bianco per i beghinaggi* (p. 155), *La passione* (p. 160), *Nel deserto* (p. 165), *Suonatina sentimentale* (p. 169), *La fine* (p. 175), *Il trio delle maschere moderne* (pp. 179-81: sono 3 componimenti, il primo con un settenario a mo' di coda), *Notturmo in rimpianto maggiore* (p. 187), *Sursum corda* (p. 190), *L'orologio di San Pasquale* (p. 199).

<sup>90</sup> Vedi: "ed io vi ringrazio delle vostre galisagne" (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, 2) e "con dei levrieri che loro saltano dintorno" (*Suonatina sentimentale*, 4); su entrambi i versi cfr. ciò che scrive Mengaldo in *Considerazioni* cit., p. 162, nota 56. Oltre alle dieresi, già ampiamente studiate, Govoni impiega altri artifici prosodici, che sono a volte in tensione reciproca e comunque suscettibili di discussioni individuali. Vediamo intanto qualche esempio di *sineresi*: "ed un pattuisce coi sicari nel giardino" (*Studio di nudo*, 13), "simili a degli antichi libri di poesie" (*Incisione in rame*, 13), "il crepuscolo viola mira come un sordo" (*Pomposa*, 4), "minuetta intorno al geroglifico gnomone" (*La meridiana*, 3), "Mi sembra un reliquiario d'occhi ad espiazione" (*Sul piazzale de la certosa*, 2), "goccio sangue, ma niuno m'offre il suo sudario" (*La passione*, 10),

"nel viaggio si moltiplicano i sassi acuti" (ivi, 12). Sono invece assai rare le *dialefi*; le uniche sicure sono le seguenti due, peraltro non molto ardite: "in mezzo al tavolo già apparecchiato" (*Pelargoni di tela sotto vetro*, 6), "Per un'allèa, il silenzio, ove il lunario" (*La meridiana*, 9). Ma talvolta è possibile sia la dieresi sia la dialefe, e la seconda può sembrare preferibile; ad esempio (indico entrambe le possibilità in alternativa): "le ore si soffondono di languidezza" (*Blasone*, 3), "Voi avete ragione, o mie colombine" (*Dialogo delle rondini...*, v. 1: a rigore è anche possibile *Voi*); e addirittura, in "sbocciò il suo paradisiaco ricordo" (*Pomposa*, 6), scontata la dieresi, resta il dubbio se dobbiamo introdurre la dialefe "sbocciò il suo", ovvero la dieresi *süo*. Infine, a proposito di quest'ultimo tipo di trattamento dei possessivi – frequentissimo ancorché non sistematico –, bisogna registrare il paradosso d'un verso come "Il mio padre è morto, la mia madre è morta" (*Sul piazzale della certosa*, 14), dove è necessario ricorrere alla dieresi per far tornare i conti, ma bisogna applicarla solo su uno dei due possessivi – altrimenti si otterrebbe un doppio settenario. La stessa parola, nel medesimo verso, viene insomma prosodicamente realizzata in due differenti maniere (e il discorso non cambierebbe se, per ipotesi, si volesse ricorrere a una dialefe: essa dovrebbe cadere o dopo *padre* o dopo *madre*).

<sup>91</sup> Cfr. *Fuochi d'artificio* cit., pp. 16-7; la poesia successivamente citata alle pp. 94-5.

<sup>92</sup> Cfr. ivi, rispettivamente alle pp. 96-7, 99-100, 104-5.

<sup>93</sup> Mi riferisco al saggio *Paolo Buzzi*, comparso sul "Corriere ferrarese" nel maggio 1913. Qui, a proposito del verso libero, Govoni afferma: "Esso non è che la conseguenza inevitabile del movimento simbolista, battezzato, non a torto, per arte di transizione; e segna e caratterizza il periodo di ricerca e di esplorazione interiore che va dalla cieca fedeltà alla tradizione (quanto a tecnica) alla bellissima odierna ribellione. / Infatti tutti i poeti liberisti (compreso il Kahn che ritiene il verso libero, una nuova formula di poesia e dà ragguagli tecnici su di esso), sono concordi nell'ammettere che il verso libero non è una rinnovazione completa dei mezzi d'espressione poetica, ma piuttosto una modificazione del verso tradizionale che non intendono affatto distruggere. [...] Magari non più campanelli tintinnanti di rime (e molti poeti liberisti le adoperano ancora; cito il maggiore: Verhaeren): ma assonanza, ma allitterazione. Non più armonia ballonzolante, non più ritmo (e quasi tutte le poesie liberiste ridondano di perfettissimi e sonorissimi versi tradizionali!): ma semiritmo, ma recitativo o fiavole cadenza. Abolizione della strofa; ma aggruppamento di versi che ne fa le veci" (articolo riprodotto in P. Buzzi, *Futurismo. Scritti - Carteggi - Testimonianze* cit., IV, pp. 438-9 – vedi, qui sopra, cap. 2, nota 55).

<sup>94</sup> C. Govoni, *Lettere a F. T. Marinetti (1909-1915). Rarefazioni e parole in libertà (1915)*, a c. di M. Dillon Wanke, Milano, Scheiwiller, 1990, p. 64 (lettera del 22 maggio 1911).

<sup>95</sup> Cfr. Id., *La neve. Poema drammatico moderno*, Firenze, Libreria della Voce, 1914; ora in *Teatro*, introduzione di M. Verdone, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 25-136. Opera il cui *pattern* metrico è appunto costituito da endecasillabi irregolarmente rimati, cui spesso si affiancano novenari e settenari, e più raramente quinari, tredecasillabi e versi di 15 sillabe. Fra i tredecasillabi vedi i seguenti: "però ch'io non dimentico. | E se tu mi scacci" (rispettivamente p. 29 e p. 44 nelle due diverse edizioni; 7'+6); "ti farò correre in capellilungo l'argine" (p. 40 e p. 54; 9+4"); "che non avrei pietà | ed a colpi di pietra" (p. 83 e p. 91; 7'+7); "le campane saranno | legate e suoneranno" (p. 117 e p. 120; 7'+7); "ne sono così ghiotti... | Senti come gridano" (p. 118 e p. 121; 7+6"). L'unico verso di 15 sillabe reperito è: "perché non reggeranno | certo al peso... non è vero" (p. 52 e p. 65; 7+8). Il tutto sembra confermare che nella sensibilità metrica di Govoni il tredecasilla-

bo è in primo luogo una variante crescente dell'endecasillabo, con il quale può essere involontariamente confuso anche dallo stesso autore. Tanto più che, se non mi sono sbagliato, nella *Neve* non esistono forme di ipermetria o di ipometria monosillabica, come viceversa ci attendemmo: anche l'infrazione, se di infrazione (come credo) si tratta, ha le sue regole.

<sup>96</sup> Già L. Fiumi individuava nella seconda parte degli *Aborti* il luogo in cui Govoni perviene al verso libero (cfr. *Corrado Govoni* cit., p. 49: si tratta di un passo che abbiamo già letto, qui sopra, nel cap. 1, all'altezza della nota 12).

<sup>97</sup> Si tratta cioè dei seguenti 23 testi (fra parentesi la collocazione nella raccolta, mentre l'asterisco contraddistingue le poesie in quartine o in altre forme chiuse): *Ballabile in malinconia* (pp. 109-10), *Nella certosa* (p. 111), *I fanali* (pp. 124-6), *Gli uomini e i cani del re* (pp. 127-8), *Gli uomini e le piante* (pp. 129-30), *Contraddizione* (pp. 131-2), *Ronda delle tristezze* (pp. 134-5), *Impressioni* (pp. 145-6), *Il cancro* (pp. 147-8), *Aegri somnia* (pp. 149-50), *Crepuscolo* (pp. 151-2), *In un notturno di Chopin* (pp. 153-4), *Crepuscolo* (pp. 170-1), *Le voci tristi* (pp. 172-3), *Dove stanno bene gli uccelli* (pp. 188-9), *Ai corvi* (pp. 193-4), *Le dolcezze* (pp. 195-6), *Dove stanno bene i fiori* (pp. 206-7), *Le anime* (pp. 208-10), *Le porte* (pp. 213-4), *Le tristezze* (pp. 239-40), *La mendicante* (pp. 253-6), *Abendlied* (p. 264).

<sup>98</sup> Il computo ha esposto chi scrive a scelte imbarazzanti: la tentazione di normalizzare il verso era in effetti forte, e per legittimare le soluzioni anche più funamboliche sarebbe stato possibile esibire uno dei tanti usi eccentrici di dialefe, diersi o sinerisi che spesseggiano nell'opera di Govoni. Le conseguenze sono tuttavia risultate paradossali, poiché ne è derivata una prudenza forse eccessiva: mi accorgo *a posteriori*, insomma, che avrei potuto ridurre a imparisillabi – senza alcun vero arbitrio – non pochi versi interpretati come parisillabi. Ma non ritengo che valga la pena correggere la statistica complessiva, anche per le ragioni che saranno tra poco illustrate, attinenti all'inevitabile nominalismo dell'operazione metrica govoniana.

<sup>99</sup> Cfr. ivi, pp. 248-52; *Le capitali* alle pp. 221-6.

<sup>100</sup> In un componimento come *Le capitali* è ad esempio abbastanza frequente un ottario di specie in senso lato dattilica (ictus di 1a e 4 o di 2a e 4a), che in qualche modo rappresenta una vera alternativa agli imparisillabi 'giambici'. Non per caso, con uno di questi versi – "Vaste città capitali" – comincia la poesia, che poi lo ripropone ai vv. 15, 17, 23, 38, 52, 83, 90, 131, 132, 138, 141.

<sup>101</sup> Ovvero 7" + 11, se cesuriamo dopo *innaffiano*.

<sup>102</sup> Per una spietata demolizione dei pregiudizi in merito ai versi dispari, che secondo molti simbolisti (e, peggio, anche secondo molti critici moderni, soprattutto francesi) sarebbero dotati di misteriose virtù evocative, vedi B. de Cornulier, *Théorie du vers* cit., pp. 50-7.

<sup>103</sup> Nel componimento liminare di *Poesie elettriche* cit., *A Venezia elettrica*, è bensì possibile cogliere una residua predilezione per l'endecasillabo e il tredecasillabo (nei primi 50 versi, l'uno ricorre circa 20 volte, l'altro non più di 6), ma le misure 'pari' sono ormai ben attestate (una decina di occorrenze). Sarebbe comunque il caso di approfondire l'argomento in modo più sistematico, anche a partire da un rilievo in qualche modo inequivocabile: e cioè che la metrica govoniana degli anni Venti e Trenta si fonda su un uso moderato dell'imparisillabo a base endecasillabica, secondo modalità analoghe a quelle rilevabili nel "poema drammatico" *La neve*. Sull'argomento vedi S. Bertani, *Metrica e semantica nella poesia di Corrado Govoni: 1924-1943*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Milano (relatore V. Spinazzola) nell'a. a. 1992-1993.

<sup>104</sup> G. Kahn, *Préface a Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 28; alle pp. 22-8 della prefazione in oggetto, il testo contiene il 'manifesto' del *vers libre*, pubblicato nel 1888 sulla "Revue indépendante"; lo si può inoltre leggere alle pp. 163-8 di Id., *Symbolistes et décadents*, Paris, Vanier, 1902 (di cui ora esiste la ristampa anastatica, Genève, Slatkine Reprints, 1977). Sulla cronologia di *Palais Nomades* (silloge del 1887 compresa appunto fra i *Premiers poèmes*), dove vengono raccolti per la prima volta in volume i componimenti versoliberisti di Kahn, cfr. F. Carmody, *La doctrine du vers libre de Gustave Kahn (juillet 1886-décembre 1888)*, "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", 21, mai 1969, pp. 37-50. Quanto alle posizioni teoriche di Kahn, e al rapporto con la tradizione metrica, basti ricordare che nell'*Enquête* marinettiana (cit., p. 28), egli affermerà: "Nous ne proscrivons pas l'alexandrin que nous employons si souvent en soulèvement des strophes, et pour des pièces entières; nous en réjetons l'emploi exclusif et les inutiles difficultés et complications intérieures".

<sup>105</sup> È sufficiente leggere una raccolta come *Palais Nomades* (in *Premiers poèmes* cit., pp. 41-152) per cogliere le articolazioni complesse, e forse anche le contraddizioni, della poetica *verslibriste*. Vi possiamo infatti ritrovare sia *poèmes en prose* (cfr. i componimenti che introducono le diverse sezioni della silloge), sia liriche tradizionali, ad esempio in *octosyllabes*, con rime solo per l'orecchio (vedi a pp. 42-3 i legami *assassins: essaïms: desseïns et trous: écrou: roux*), sia componimenti formati di *alexandrins libérés* in cui l'*e muet* non è computato (cfr. pp. 55-6), sia infine poesie (soprattutto nella sezione *Lieds*, pp. 107-15) dove la rima è sostituita dall'assonanza, la lunghezza dei versi è arbitraria (dalle 5 alle 23 sillabe) e le strofe sono costruite in modo estemporaneo. Il *vers libre*, quale viene concepito da Kahn, induce una strategia espressiva non omogenea, che comporta interventi tanto sul verso (nuovo o tradizionale che sia) quanto sulla strofa e sulla rima; e inoltre non sempre succede che il poeta lavori sui tre indici contemporaneamente, poiché può decidere – poniamo – di avvalersi di una rima e di uno strofismo tradizionali insieme a una mensurazione libera, ovvero di negare tutti i fattori in gioco, facendo perciò uso della poesia in prosa, e così via. Insomma, 'libertà' significa per Kahn, in primo luogo, *arbitrarietà* tendenzialmente assoluta di scelte, entro un quadro di estenuato eclettismo.

<sup>106</sup> Sulle loro 'prudenze' – vere o presunte che siano – è d'obbligo rinviare al classico volume di H. Morier, *Le rythme du vers libre symboliste (étudié chez Verbaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin) et ses relations avec le sens* [1943-4], Genève, Slatkine Reprints, 1977.

<sup>107</sup> P. Buzzi, *Il Verso libero*, in AA. VV., *I poeti futuristi* cit., p. 43.

<sup>108</sup> Cfr. Id., *Un poeta italo-francese*, "La Sera", XI, 148, 31 maggio-1 giugno 1902, pp. 2-3; per i manoscritti delle *Romanze*, vedi, qui sopra, il cap. 2, nota 46. Il testo programmatico relativo alla teoria del verso libero che compare nel secondo dei volumetti in questione (alle pp. VII-X) è riprodotto nella prefazione a Id., *Futurismo* cit., I, pp. XXVIII-XXXII: la data posta in calce (31 dicembre 1902) mostra che l'articolo precede nel tempo il saggio manoscritto. Una prima versione della prefazione all'antologia dei *Poeti futuristi* era invece stata pubblicata nell'*Enquête* marinettiana, alle pp. 142-8 (mentre non figura tra le risposte uscite sulla rivista "Poesia").

<sup>109</sup> G. Kahn, *Préface* cit., pp. 28 e 30; la citazione in italiano posta a confronto viene da P. Buzzi, *Un poeta italo-francese* cit., p. 2 (sarà poi ripresa in *Il Verso libero* cit., pp. 44 e 45: le due parti sono però presentate in ordine inverso).

<sup>110</sup> Da un lato Buzzi afferma che "Tutta la Poesia italiana è una Poesia che, in fondo, si assilla nel più rigido e tradizionalista dei sistemi formali", e dall'altro che "Il Leopardi, il Foscolo, il Carducci [...] hanno profondamente sentito il brivido della Poesia libera

e liberatrice" (P. Buzzi, *Il Verso libero* cit., p. 45; la citazione successiva si legge alla p. 48).

<sup>111</sup> Lucini (in *Enquête* cit., pp. 115 e 106) giudica infatti il verso libero "metro complicato e sottile, che pretende maestria d'uso"; e inoltre – quanto alla presente situazione italiana – dichiara: "Pochissimi, del resto, lo usano; quasi tutti ne ignorano l'esistenza. Otto o dieci geniali coraggiosi, o meno, si fan vanto di saperlo [...]. Perfezionato, è per loro lo strumento semplice ed elegante, elastico, preciso, sonoro e robusto, quasi perfetto e forse indefettibile, per cui la loro anima vibrante e lucida di sensazioni e di idee si trova, senza molto disperdersi e senza troppo smuntare, riflessa, compresa e concreta dentro la nobile sfera del poema".

<sup>112</sup> In *Symbolistes et décadents* (cit., p. 32) Kahn ad esempio afferma: "D'abord, je m'étais rendu compte de la parfaite imperméabilité des masses populaires vis-à-vis de la littérature de nos aînés, et leur art m'apparaissait bâtard, incapable de satisfaire le populaire, incapable de charmer l'élite [...]. Une autre idée s'était enracinée en moi; c'est que l'art devait être social. J'entendais, par là, qu'il devait, autant que faire se pouvait, négliger les habitudes et les prétentions de la bourgeoisie, s'adresser, en attendant que le peuple s'y intéressât, aux prolétaires intellectuels, à ceux de demain, et pas à ceux d'hier; je ne pensais pas un instant qu'on dût faire banal pour être sûrement compris".

<sup>113</sup> Tra gli infiniti esempi che si potrebbero citare, vedi la nota ipotiposi di Boine a proposito di Buzzi: "D'un tratto si sgancia e si slaccia (si cala le brache) ed eccoti in camicia un poeta tradizionale. O quasi" (rec. a *Bel canto* di P. B. [1916], in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumì. Altri scritti*, a c. di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1983, p. 220). Ma si pensi anche ai giudizi su Palazzeschi citati, qui sopra, nel cap. 5 alla nota 8.

<sup>114</sup> Vale a dire: *L'incubo velato. Poemetti e liriche*, Milano, Edizioni di 'Poesia', 1906; *Le Ranocchie turchine*, col manifesto del Futurismo di F. T. Marinetti, *ibid.*, 1909; *Cavalcando il Sole. Versi liberi*, *ivi*, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1914.

<sup>115</sup> Si pensa, per esempio, alle quartine formate da endecasillabi sempre di 4a e 7a: "Canti alla luna? Che cosa ridesti / Anima, fida sorella lontana? / Non senti forse squillar la campana / di tutti i sogni che inerte calpesti? // Che cosa canti? Che cosa rigratti / su la tua lira tessuta di sogni?" e così via per altri 30 versi (*La cantica della luna*, II, in *L'incubo velato* cit., p. 36); ed è analoga la fisionomia di un componimento come *La chitarra del mendicante* (*ivi*, pp. 135-7), dove le quartine sono otticamente dissimulate entro blocchi di 12 e 8 versi. Curioso, sul piano rimico, l'uso dei capitoli di terzine, a rime incatenate, disposti in serie di 10 unità ognuno, secondo il seguente schema: ABABCBCDCD, EFEGFGHGH, ecc. (cfr. *La vedetta* e *Le lucciole*, *ivi*, pp. 21-7). Altrove, la libertà versificatoria si riduce all'impiego di lasse con morfologia variabile, composte di settenari e endecasillabi, fittamente rimati (cfr. *Il lamento di Tisifone*, *ivi*, pp. 51-3); ovvero si concretizza in gruppi strofici asimmetrici, in cui l'endecasillabo è accompagnato da versi brevi e brevissimi (vedi nel *Ritorno*, *ivi*, pp. 121-7, lo schema della quinta strofa: a<sub>11</sub>b<sub>11</sub>c<sub>11</sub>c<sub>11</sub>a<sub>11</sub>d<sub>11</sub>e<sub>2</sub>f<sub>11</sub>d<sub>2</sub>).

<sup>116</sup> Cfr. *Le Ranocchie turchine* cit., pp. 49-52; i componimenti in seguito citati rispettivamente alle pp. 89-92, 117-8.

<sup>117</sup> Qualche esempio: fra i dodecasillabi, "e legartilcon la treccialdi capelli" (v. 13: 4+4+4), "di tutte le versiere di questo mondo" (v. 14: 7+5), "e sulle labbraldi tiscuccio imberbe" (v. 17: 5+7), "il tanfo della Mortelsi ferma o passa" (v. 26: 7+5), "il voto della paura del mistero" (v. 33: 8+5), "va dalle labbraldi tiscuccio imberbe" (v. 65: 5+7); fra i tredecasillabi, "mette la sua frangialdi nuvole stellate" (v. 4: 6+7), "io vorrei crocifiggertilsu di una croce" (v. 10: 7"+5), "già dietro a l'acciabattiol delle tue falangi"

(v. 34: 8+6), "di cui misuri gli angolite chiudi le porte" (v. 51: 7"+6), "a cui consacro tutto il dolore terribile" (v. 69: 5+8").

<sup>118</sup> Cfr., fra i versi calanti: "e fa le fiche al sole, | squadrandò la terra" (v. 6: 7+6), "Su la sua testa un ragno, | ricama le aiòle" (v. 7: 7+6), "come bombe che scoppiano | fragorosamente" (v. 24: 7"+6), "a battere i dentilper la febbre quartana" (v. 35: 6+7); e fra i crescenti: "e le terre irraggiungibili. | Fiammeggiano le stelle" (v. 23: 8"+7), "scrutando, per la paura | che un bolide rovente" (v. 30: 8+7), "a grattarsi la testalcon le unghie lunghe ed acute" (v. 36: 7+8).

<sup>119</sup> M. Guglielminetti, *Enrico Cavacchioli*, in AA. VV., *Novecento. I contemporanei*, a c. di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, I, p. 1841; la citazione successiva alla stessa pagina. Sulla poesia di Cavacchioli, cfr. anche G. Barberi Squarotti, *L'ultimo sogno funebre: la poesia di Cavacchioli*, "Critica letteraria", XV, 57, 1987, pp. 691-712.

<sup>120</sup> Se esaminiamo l'avvio del componimento iniziale, *L'uomo che ignora sé stesso (Cavalcando il Sole* cit., pp. 9-12), notiamo che a un paio di versi al limite dell'endecasillabo ("Si era vestito come un selvaggio / primitivo: di foglie rosse d'uva") succedono 5 linee prolisse che quasi raddoppiano il sillabismo delle precedenti: "e procedeva in cadenza dalla boscaglia arcigna [15 sillabe] / verso la città tumultuosa: col candore barbarico della sua [21] / ignoranza, e la fede grave del suo canto d'amore. [16] / Non sapeva se i suoi occhi fossero fragili come vetri [18] / o se l'anima sua rombasse come una colata d'acciaio [18]". L'effetto contrastivo è rafforzato sia dagli *enjambements* sia dalle due unità seguenti ("che tinga il cielo notturno / d'un fuoco artificiale incandescente"), rispettivamente ottonario e endecasillabo. Quanto al verso breve, vi sono interessati alcuni componimenti nella parte finale della raccolta (cfr. la sezione *Minuetti a passo di carica*, pp. 171 sgg.), dove è talvolta possibile che intorno all'ottonario (ma anche al settenario), e proprio come in Palazzeschi, si ricostruiscono precarie ometrie. Vedi la serie di ottonari (dopo un settenario d'avvio): "Vento! Oh vento! E tu frustaci / in un'aureola vermiglia / quando vieni e sei l'araldo / di tempesta da nord-ovest! / Ti frustiamo e tu ci sembri / ben pasciuto di cadaveri! / Siamo lieti di soffrire / le punture della pioggia / che s'abbatte sui cordami / grave e triste, triste e grave!" (*Canzone delle vele strappate*, pp. 180-1). Ad ogni modo, sul verso lungo della raccolta cfr. quanto scrive Barberi Squarotti (*op. cit.*, p. 706): "Cavacchioli abbandona i metri chiusi [...]; e sceglie un verso lungo, con un ritmo molto lento, quasi un verso neutro, un contenitore che finisce a muoversi in modo grave proprio a contatto con temi futuristi".

<sup>121</sup> Il testo – limitatamente al titolo – si riallaccia infatti a *Drum taps*, cui è intestata una sezione di *Leaves of grass*; ma la lettera del componimento di Cavacchioli echeggia specificamente a una poesia come *Poets to come* (nella sezione *Inscriptions*): "Poets to come! orators, singers, musicians to come! / Not to-day is to justify and answer what I am for / [...] // I myself but write one or two indicative words for the future / [...] // I am a man who, sauntering along without full stopping, turns a casual look upon you and then averts his face, / Leaving it to you to prove and define it, / Expecting the main things from you" (W. Whitman, *Leaves of grass*, ed. by H. W. Blodgett and S. Bradley, New York, New York University Press, 1965, p. 14).

<sup>122</sup> Ovviamente: *incendiato*.

<sup>123</sup> I versi che lo compongono (cfr. *Cavalcando*, pp. 27-32) sono in totale 134: fra questi, gli esametrici sono in numero di 78; quanto ai restanti 56, sono 14 i doppi settenari, 5 i doppi novenari e una decina i versi brevi. E quindi solo poco più di 20 unità non possono venir ricondotte a un canone sillabico e ritmico ben riconoscibile. Da notare, inoltre, che anche il componimento in questione è presente nell'antologia cit. dei *Poeti futuristi* alle pp. 205-9.

<sup>124</sup> P. Buzzi, rec. a *La leggenda della vita* di F. De Maria, "Poesia", V, 1-2, febbraio-marzo 1909, p. 20.

<sup>125</sup> Id., *Sera d'Ursgano*, ivi, p. 39.

<sup>126</sup> Id., rec. alle *Liriche* di A. De Bosis, "Poesia", IV, 8, settembre 1908, p. 21.

<sup>127</sup> Id., *Il carne di Napoleone Bonaparte*, Milano, Pietro Agnelli, 1901. L'esametro usato sembra essere di sole due specie, 7+9 e 7"+9. Da notare la sovrabbondanza delle dieresi, costantemente indicate con il segno diacritico, e non sempre però linguisticamente ineccepibili: ad esempio, a p. 7 si legge un mostruoso "O de la giovinezza mia de la infanzia mia"; a p. 14 troviamo *Eiropa*, a p. 15 *geografici*, e a p. 21 *poesia*.

<sup>128</sup> Cfr. Id., *Romanze in Re minore* manoscritto cit., p. 69 (è il componimento XXVI della serie); poi in *Bel canto* cit. (cfr., qui sopra, cap. 2, note 46 e 47), p. 20, con varianti solo interpuntive e grafiche.

<sup>129</sup> Colpiscono soprattutto le unità sesquipedali presenti ivi, VIII, pp. 17-8, che abbiamo citato, qui sopra, nel cap. 2 alla nota 53. Oppure attira la nostra attenzione un componimento come il LXX (p. 173), un sonetto poi riprodotto in *Bel canto* cit. (con il titolo *Noceto*), p. 28: esso si compone nella fronte di esametri 7+9, per lasciare poi posto, nella sirma, a misure diverse. Si può forse azzardare uno schema del tipo seguente: A<sub>7+9</sub>B<sub>7+9</sub>B<sub>7+9</sub>A<sub>7+9</sub>, A<sub>7+9</sub>B<sub>7+9</sub>B<sub>7+9</sub>A<sub>7+9</sub>, C<sub>6+6+6</sub>D<sub>9+9</sub>C<sub>9+9</sub>, D<sub>9+7</sub>C<sub>7+9</sub>D<sub>9+9</sub>.

<sup>130</sup> Cfr. Id., *Romanze in Si minore*, manoscritto cit., pp. 9-19. Con il titolo *In morte di Giosuè Carducci. Elegia*, il componimento figura dapprima in "Poesia", II, 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1906-1907, pp. 34-5, e poi in *Bel canto* cit., pp. 203-11.

<sup>131</sup> Cfr. P. Buzzi, *A Claude Debussy*, "Poesia", IV, 11-12, dicembre-gennaio 1908-1909, pp. 16-21; poi in *Aeroplani. Canti alati*, col II° proclama futurista di F. T. Marinetti, Milano, Edizioni di 'Poesia', 1909; e in *I poeti futuristi* cit., pp. 138-44. Si citerà da quest'ultima edizione.

<sup>132</sup> L'unica vera eccezione è tuttavia piuttosto significativa: ai vv. 46-55, all'inizio della quinta lassa, assistiamo a una curiosa alternanza di settenari, esametri e endecasillabi secondo la seguente successione: 7-esa.-7-esa.-7-esa.-esa.-7-11-11. Il tutto potrebbe far pensare (soprattutto nella prima parte) a una sorta di variazione attorno al sistema pi-ziambico. E tuttavia va notato che il verso qui detto 'esametro' nelle prime due occorrenze nasce, in modo anomalo, dall'unione di quinario e endecasillabo ("entro l'andronel della più sozza fra le cave chiuse", "del gran chiavame, dentro la toppa rossa del suo sangue"), e nelle due restanti dall'allineamento, rispettivamente, di quinario e novenario nonché di settenario e novenario sdrucchiolo ("l'ombra del gradole preme il veluto alla rognà", "dei secoli e discende/battendo il ritmo della tenebra").

<sup>133</sup> Vedi soprattutto il lungo poema *Grande Elegia Romana* (in *Aeroplani* cit., pp. 73-84), diviso in 14 lasse, tutte iniziati con l'apostrofe "O Roma!"; oppure quel vero e proprio racconto grottesco in versi che è *Jombo* (cfr. ivi, pp. 41-59).

<sup>134</sup> Cfr. ivi, pp. 161-2; qui si analizza tuttavia la redazione della poesia documentata nell'antologia *Poeti futuristi* cit., pp. 131-2 (dove sono introdotte alcune varianti, che comunque non mutano la sostanza metrica del componimento). Sono doppi settenari i vv. 4, 8, 21, 30, 34; settenari semplici i vv. 5, 11, 14, 26, 29, 32, 35, 36. Vengono invece lette come esametri le seguenti linee: "Dalle carrozze scendonlle dame coi piedi di fata" (v. 9: 7+9), "le pellicce han fruscii di bestie vive nei boschi" (v. 10: 7+8), "Mai non videro viverli fatti e i canti degli uomini" (v. 15: 7"+8"), "E guardan le pagnotteldi sterco che sbucan fumanti" (v. 20: 7+9), "Girano i cocchi intorno, spavaldi i cocchieri scintillano" (v. 22: 7+9"), "dalle tube nerissimeldove la notte accesa si specchia" (v. 23: 7"+10); versi nei quali, certo, non sono infrequenti anomalie rispetto ai modelli prin-

cipali (penso ai due casi di sdrucchiola in punta al verso), ma in cui un ritmo e un sillabismo genericamente esametrico appaiono indubitabili. *Il canto dei reclusi (Dai monasteri)* si legge in *Aeroplani* cit., p. 170.

<sup>135</sup> Vedi, ad ogni modo, un componimento come *Cammino astrale* (in *Versi Liberi*, Milano, Treves, 1913, pp. 111-2). Esso si compone di 29 unità, 14 delle quali doppie, e con un secondo emistichio novenario o decasillabo (vv. 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 19, 20, 29): appare cioè evidente il condizionamento della matrice esametrica, cui Buzzi perviene in clausola ai propri versi lunghi, là dove i ritmi del dattilo e dell'anapesto si accentuano sensibilmente. Sono inoltre novenari semplici i vv. 14, 22, 23, e doppio settenario è il v. 21.

<sup>136</sup> Cfr. ivi, pp. 99-101.

<sup>137</sup> Fra le sdrucchiole dovremmo infatti annoverare: *silenzio* (v. 3), *conchiglie* (v. 9), *delirio* (v. 16), *cristalline [sic]* (v. 29), *mitraglia* (v. 32), *solitari* (v. 49).

<sup>138</sup> A Torino, per i tipi dell'editore Roux Frassati.

<sup>139</sup> Non per caso, il libro è più noto agli anglisti che non ai metricisti o agli italianisti. E comunque, in merito ai rapporti fra Whitman e l'Italia, utilissime informazioni si leggono nel saggio di M. Meliàdò, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, "Studi americani", 7, 1961, pp. 43-76.

<sup>140</sup> Di Karl Westphal, viene frequentemente citato soprattutto *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker auf Grundlage der vergleichenden Sprachwissenschaft*, Berlin, Calvary & Co., 1892; e di Raoul de La Grasserie, *Analyses métriques et rythmiques*, Paris, Maisonneuve, 1893.

<sup>141</sup> P. Jannaccone, *op. cit.*, p. 108.

<sup>142</sup> "Questo differenziamento raggiunge il suo maggior sviluppo nella ritmica quantitativa, ove, benché non manchino leggi per la disposizione degli elementi logici, il fondamento del ritmo è nel peso della sillaba, il quale nessuna relazione ha col significato e l'intensità logica delle parole" (ivi, p. 108).

<sup>143</sup> "L'accento, in fatto, non è, come la quantità, una qualità propria ed esclusiva della sillaba-suono, affatto indipendente dalla funzione logica della parola. L'accento colpisce la sillaba, ma in quanto la sillaba fa parte della parola, e alcune volte con maggiore o minore intensità, secondo il posto che la parola occupa nel discorso" (ivi, p. 111).

<sup>144</sup> Ivi, pp. 116-7. Il primo passo virgolettato è tratto da R. de Souza, *op. cit.*, p. 137.

<sup>145</sup> L'affermazione di Kahn, ivi citata, è tratta dalla *Enquête sur l'évolution littéraire*, di Jules Huret, Paris, Charpentier, 1901 (1891'), p. 395.

<sup>146</sup> P. Jannaccone, *op. cit.*, p. 117; le citazioni successive rispettivamente alle pp. 129, 76, 6-8. Sulle "rime psichiche" cui si farà cenno, cfr. pp. 64-7.

<sup>147</sup> Si potrebbe semmai notare che quanto consideriamo "parallelismo biblico" viene di solito riferito solo ai rapporti sinonimici: vedi ad esempio Lausberg, *op. cit.*, par. 343 (dove il fenomeno è definito *interpretatio*); e cfr. inoltre N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura* [1981], trad. di G. Rizzoni, Torino, Einaudi, 1986, p. 268 (secondo Frye, il parallelismo darebbe luogo a un'"unità di due [raramente tre] membri, di cui il secondo completa il ritmo ma spesso aggiunge molto poco, se non nulla, al significato").

<sup>148</sup> Cfr. D. Valli, *Vita e morte del 'frammento' in Italia* cit. (vedi, qui sopra, cap. 4, nota 20).

<sup>149</sup> Usando tale sintagma, si tratta la parola italiana *poema* come un sinonimo perfetto del francese *poème*, mentre ne è semmai l'*iponimo*, specializzato per i testi lunghi. In francese, infatti, *poème* ha genericamente il valore - come tutti sanno, o dovrebbero sapere - di 'componimento poetico (indifferentemente lungo o breve)', laddove il *poema*

italiano denota soltanto un 'componimento poetico lungo'. La migliore traduzione sarebbe quindi "poesia (vale a dire opera poetica) in prosa"; che ha per noi il sapore d'un ossimoro, ma rende meglio l'idea d'una pratica contraddittoria, ambigua, quale essa effettivamente è.

<sup>150</sup> Sull'argomento, utilissimi gli spunti contenuti in F. Finotti, *op. cit.*, pp. 85-9 e *passim*.

<sup>151</sup> Sui rapporti tra Whitman e D'Annunzio cfr. M. Meliaddò, *op. cit.*, pp. 49-51 (dove si desume che almeno a partire dal 1881 D'Annunzio conosce e apprezza l'opera del poeta americano, diffusa in Italia da Enrico Nencioni).

<sup>152</sup> G. D'Annunzio, *L'armata d'Italia*, in *Prose di ricerca cit.*, pp. 4-5.

<sup>153</sup> Id., *Dall'"Hortulus animae"*, "La Tavola Rotonda", II, 41, 9 ottobre 1892, pp. 2-3.

<sup>154</sup> "Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?" (C. Baudelaire, *A Arsène Houssaye* [1862], in *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, in *Oeuvres complètes*, a c. di C. Pichois e J. Ziegler, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1975, pp. 275-6; i corsivi sono miei).

<sup>155</sup> Cfr. L. Gamberale, *Prefazione* a W. Whitman, *Canti scelti*, a c. di L. G., Milano, Sonzogno, 1887, p. 13; la citazione successiva è alla stessa pagina.

<sup>156</sup> G. A. Fabris, *Poemetti in prosa (Cielo stellato)*, "Vita Nuova", I, 27, 21 luglio 1889, p. 3.

<sup>157</sup> Basti pensare che, sulla stessa "Vita Nuova" (*Letteratura francese recentissima*, I, 38, 6 ottobre 1889, pp. 6-8), Gargano aveva già discusso le teorie del simbolismo francese in merito al superamento della distinzione poesia/prosa; e inoltre che proprio sul "Marzocco", nel 1897, si svolgerà una discussione fra Gargano e Pirandello appunto sulla poetizzazione della prosa (se n'è già sinteticamente riferito, qui sopra, nel cap. 3, nota 12). Al dibattito parteciperà anche Domenico Tumiati, il quale, prendendo spunto dalle *Vergini delle rocce dannunziane*, teorizzerà una prosa dove "il periodo diviene una strofe di largo giro; e la sua armonia, celata spesso nel dialogo e nella narrazione, può a volte erompere in ritmo aperto, con le rime anche se è necessario per maggiore dolcezza. Tale prosa è destinata a sostituire il poema d'altri tempi" (*Il verso*, "Il Marzocco", II, 29, 22 agosto 1897, p. 2). Ma, appunto, Tumiati e gli altri critici si riferiscono a prose di ampio respiro, e non a componimenti brevi, di specie baudelaيرية ovvero – in senso lato – whitmaniana. E anzi si potrebbe affermare che un programma di nobilitazione prosastica, quale per una breve stagione D'Annunzio e fiancheggiatori hanno prospettato, si muove in una direzione diametralmente opposta a quella del verso libero e della poesia in prosa: se in queste ultime pratiche prevale la volontà di farla finita con le norme ritmiche della tradizione, in quelle altre si propugna un'autentica colonizzazione metrica della prosa, la sua assimilazione virtuale al verso; che dannunzianamente ambisce a essere, o a diventare, veramente tutto.

<sup>158</sup> A proposito di tali mescolanze, con ogni evidenza importante è un'affermazione di Capuana che, recensendo nel 1899 *Dialoghi d'esteta* di R. Quaglini (Milano, Treves, 1899), contrappone esplicitamente i metri liberi ivi adottati – i quali in filigrana conservano riferimenti al verso tradizionale – a quella che egli stesso chiama "prosa poetica": "Chi apre il libro [...] può credere, a prima vista, che si tratti di un volume di poesie. Tra i grandi margini bianchi si allineano infatti righe più o meno corte che hanno l'apparenza di versi, di strofe; ma cominciando a leggere, egli si avvede che l'esteta ha voluto ingannarlo. Ingannarlo fino a un certo punto; giacché se non ci sono i versi c'è la poesia; se non ci sono i piedi esatti degli endecasillabi, dei settenari, c'è però un quis-

simile di ritmo che non irrita l'orecchio e che anzi lo alletta con studiate cadenze di accenti, con abili avvolgimenti di periodo da tenere benissimo luogo di verso, senza la ibrida intenzione della prosa poetica" (*Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 271).

<sup>159</sup> Penso, in primo luogo, agli scritti poetici di Jolanda (*alias* Maria Matilde Majocchi Plattis), apparsi sul "Marzocco" tra il 1896 e il 1899: vi si rinvencono parecchie prosaette liriche baudelaيرية denominate *Piccoli motivi poetici*; ma è possibile pure leggere un componimento come *L'ignaro*, sottotitolato "prosa poetica", e tuttavia inequivocabilmente versificato, almeno per l'occhio (quest'ultimo testo è presente appunto nel "Marzocco", III, 27, 7 agosto 1898, p. 2). Ma penso anche allo sconosciutissimo Gino Trespioli, che chiama "liriche in prosa" alcuni suoi componimenti ritmati da scadenti versi whitmaniani (cfr. – nella raccolta *Da l'anima. Versi*, Milano, Galli, 1896 – componimenti quali *Battaglie* e *A te*, rispettivamente alle pp. 33-4 e 97-8).

<sup>160</sup> Fra i componimenti prosastici ribattezzati "prose poetiche" dalla redazione di "Poesia" (cioè da Marinetti), vedi ad esempio un passo descrittivo e argomentativo di M. Morasso, *L'artiglieria meccanica (frammento di prosa poetica)*, "Poesia", II, 6-7-8, luglio-agosto-settembre 1906, pp. 24-5: impossibile distinguerlo dalle pagine di argomento militare e macchinistico pubblicate negli stessi anni da Morasso in volumi di mera prosa. Il romanzo di Buzzi *L'Esilio. Poema in prosa* uscì nel 1906 a Milano, in tre volumi, per i tipi delle Edizioni di "Poesia". A questo proposito, C. Salaris (*op. cit.*, p. 58) afferma: "Non convince la definizione di 'poema in prosa' che Marinetti volle dare a quest'opera, che è un vero e proprio romanzo. Certo è che il direttore della rassegna avrebbe preferito inaugurare la collana con un libro di versi e si industriò con questo espediente di ricondurre *L'Esilio* alla dimensione della poesia".

<sup>161</sup> Cfr. G. Papini-P. Pancrazi, *Poeti d'oggi (1900-1920)*, Firenze, Vallecchi, 1920 e 1925<sup>2</sup> (ed. riveduta e corretta). Se prendiamo come riferimento quest'ultima stampa, ci rendiamo conto che 23 scrittori sono antologizzati solo con opere di prosa. Nell'ordine: Panzini, Albertazzi, Pirandello, Vivanti, Bernasconi, Deledda, Agnoletti, Benelli, Linati, Bontempelli, Soffici, Cicognani, Barilli, Allodoli, Morselli, Viani, Tozzi, Serra, Boine, Puccini, Slataper, Baldini, Fracchia.

<sup>162</sup> Cfr. P. Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, a c. di P. Briganti, Torino, Einaudi, 1981. D'ora in avanti ogni citazione dall'opera 'poetica' di Jahier rinvia, salvo diversa indicazione, a questo volume.

<sup>163</sup> Nel saggio preliminare all'ed. cit. delle *Poesie (Per l'edizione critica delle poesie di Jahier)*, in AA. VV., *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, p. 518) Briganti in effetti afferma che nel pubblicare l'intero corpus lirico jahieriano, bisogna raccogliere "non solo le poesie uscite negli anni 1912-17 [...] ma anche quelle che soltanto le fasi successive hanno riconosciuto come tali; quelle cioè che il Poeta ha ritagliato a posteriori da contesti più ampi [...] e di cui solo in anni più tardi ha deciso l'appartenenza – altrimenti assai dubitabile – al genere 'poesia'". Ma lo spunto critico non sembra essere stato portato alle estreme conseguenze logiche, come qui si cerca invece di fare.

<sup>164</sup> Il primo componimento, diviso in sette parti e pubblicato tra il gennaio 1915 e il maggio 1916, si legge in *Poesie in versi e in prosa cit.*; mentre *La morte del padre* esce dapprima nella "Voce", VII, 1, 15 dicembre 1914, pp. 4-20; indi in *Ragazzo*, Roma, "La Voce", 1919, pp. 7-31.

<sup>165</sup> Id., *La morte del padre*, "La Voce" cit., p. 5.

<sup>166</sup> L'eccezione in questo senso più significativa sembra essere l'utilizzo delle parti critiche su Rimbaud, contenute nel sesto *Con me*, che insieme ad altri passi vanno a com-

porre quel curioso prosimetro che è l'Arte poetica delle Poesie. Ma in questo caso è chiaro che il valore metalinguistico del componimento ha la meglio sulle eventuali intenzionalità liriche.

<sup>167</sup> Non inevitabili erano invece altri paradossi – altrettanto sintomatici – in cui è incorsa l'edizione delle Poesie in versi e in prosa. Giusta i criteri di cui s'è detto, ci attendemmo l'esclusione dalla raccolta di tutti i componimenti che l'autore non abbia esplicitamente sanzionato come poetici. E invece Briganti inserisce un testo vociano del 1912, *Alla Guardia Medica* (che oltre tutto è in prosa), poi mai ripubblicato; insieme alla *Canzone per arrivare alla fine del mese*, non compresa fra le Poesie, e viceversa inserita in un volume di prosa quale *Resultanze in merito alla Vita e al Carattere di Gino Bianchi*. A questa stregua, si potrebbe suggerire l'inclusione nel volume di altri componimenti formalmente analoghi (come, poniamo, il raccontino *Conforti. Il figlio di famiglia*, "La Voce", IV, 31, 1° agosto 1912, p. 866: che infatti presenta parecchie somiglianze con *Alla Guardia Medica*). Anche perché Briganti ha antologizzato alcuni componimenti bellicistici e interventistici come *Allegrì italiani!*, *Finalmente*, *Parola d'ordine*, che Jahier aveva escluso dal novero delle Poesie per ragioni – certo – unicamente ideologiche; cionondimeno, anche in questo caso, si tratta di opere formalmente 'non riconosciute' come poetiche.

<sup>168</sup> Cfr. G. Boine, *Un ignoto*, "La Voce", IV, 6, 8 febbraio 1912, pp. 750-2 (le parole citate a p. 751). Sulla poetica di Boine e sui suoi rapporti con la letterarietà vociana, cfr. F. Curi, *Il nome, l'aforisma, l'afasia*, "Il Verri", 12, 1978, pp. 18-63.

<sup>169</sup> Vengono utilizzate nel primo modo poesie come *Canto di marcia*, *Prima marcia alpina*, *Attacco e abbandono della posizione di S. Osvaldo* (che comunque, in origine, avevano avuto una collocazione autonoma, fuori da *Con me e con gli alpini*); mentre vengono ritagliate dal libro *Silenzio*, *Stradone*, *Domanda angosciosa che torna* e *Giorni*.

<sup>170</sup> Cfr. P. Jahier, *Con me e con gli alpini. Primo quaderno*, Firenze, Libreria della Voce, 1919, pp. 21-9.

<sup>171</sup> Cfr. ivi, pp. 58-64.

<sup>172</sup> Secondo Fernando Bandini, del resto, nei prosimetri jahieriani si impone un "coagulo di linguaggio saggistico e lirico che produce attivi e insoliti scambi tra i due poli, il tutto temperato da una specie di racconto sospeso, che rifiuta di affidarsi fiduciosamente al narrare perché teme di perdere la propria intensità" (*Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, in AA. VV., *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Stem Mucchi, 1980, p. 518).

<sup>173</sup> P. Jahier, *Con me e con gli alpini* cit., pp. 121-6.

<sup>174</sup> Si pensa al lavoro di V. Mattevi, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, "Studi novecenteschi", I, 1, marzo 1972, pp. 63-101. A proposito del rapporto fra modello biblico e modello whitmaniano, bisogna tenere ben presente che Jahier ha più volte respinto, e con energia, la propria dipendenza diretta da Whitman (come del resto da Claudel), e ha viceversa additato il legame – per lui, di educazione valdese, istintivo – con la Bibbia vera e propria. Cfr. il testo dell'intervista radiofonica concessa a Franco Antonicelli, che viene citato in P. Briganti, *Jahier*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, alla p. 3. Ma vedi anche la lettera-autoritratto inviata a Emilio Cecchi il 31 gennaio 1920 (cfr. l'Appendice a F. Petrocchi, *Conversione al mondo. Studi su Piero Jahier*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 242).

<sup>175</sup> In effetti, se sfogliamo la prima edizione di *Murmuri ed echi* (Napoli, Ricciardi, 1912), individuiamo alcuni significativi punti di contatto con l'esperienza lirico-prosastica di Jahier. Si tratta infatti d'una raccolta in cui verso e prosa si sovrappongono e si

confondono in modo pressoché inestricabile: vi figurano sia poesie in versi e in versetti, sia poesie in prosa pura e in prosa versificata. A proposito di quest'ultima modalità, prendiamo un componimento come *Onde* (ivi, p. 51), che visivamente si presenta strutturato in paragrafi (o versetti lunghi) evidentemente prosastici, ma che al proprio interno è suddiviso in unità ritmiche di 7 posizioni – veri e propri ottonari, cioè –, a loro volta segmentabili in quadrisillabi. Ad esempio (le barrette isolano quasi solo gli ottonari, che però si potrebbero ulteriormente scomporre; al lettore decidere le dialefi pertinenti): "Nella notte solo il mare/mai non tace:/senza posa muggia e romba,/e da lungi alla rivalvolge l'onde fragorose. / Tremano i vetri; trema il cuore;[novenario]le il pensiero dal profondo/olge mute altre onde/tumultuanti ad altre sponde. / A questo lido da gran tempo [novenario]lfrangon l'onde non mai stanche:/la quei lidi oh da quando/frange l'onda del pensiero?" (ivi, p. 51). E quindi non ci stupisce affatto rilevare che nell'edizione definitiva di *Murmuri ed echi* (a c. di G. Cassinelli, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1975, p. 44) tale componimento è versificato anche per l'occhio.

<sup>176</sup> Forse è abbastanza noto che Paul Fort (direttore nei primi anni del Novecento di una rivista che non per caso si chiamava "Vers et Prose") utilizza nelle sue *Ballades françaises* un tipo di prosa versificata, in cui è implicitamente contenuta la misura classica dell'alessandrino.

<sup>177</sup> Secondo il critico esisterebbe nell'opera di Jahier un rapporto sia "osmotico" sia "oppositivo" tra il verso e la prosa, che infatti possono o collaborare fra loro per definire un lirismo di ordine superiore, ovvero scontrarsi tonalmente, in particolare nei componimenti prosimetrici (quali i diversi *Con me*), dove le intenzioni espressive sono soprattutto aforismatiche e gnomiche. Inoltre, Briganti invita a studiare "la forma che più pertiene al Jahier vociano, vale a dire la scrittura 'a commi'", dentro la quale non di rado si coglie un'implicita versificazione, provvista persino di una struttura, ancorché primitiva, di rime (*Introduzione a Poesie in versi e in prosa* cit., pp. XII e XIV).

<sup>178</sup> Si tratta peraltro della modalità che interessa il maggior numero di componimenti, e si fa sempre più frequente negli anni 1916-1917, quasi a indicare una sorta di progressivo ritorno alla poesia in verso; vedi i seguenti 13 titoli: *Andiamo lungo i parapetti...*, *Uomo-vestito*, [*Mi son bardato per la serata*], *Mio popolo*, *Isola*, *Dichiarazione*, *Canto della sposa*, *Canto di marcia*, *Prima marcia alpina*, [*Dicevi: Sta fermo e non temere*], *Mare*, *Attesa*, *Disposizione*. La prima poesia spicca in modo particolare, perché vi si realizza una relativa omogeneità versale attorno alla misura dell'ottonario approssimativamente dattilico, affiancato da settenari, novenari, decasillabi e endecasillabi, e solo da un paio di misure lunghe (fra cui emerge il v. 29, tredecasillabo anapestico "sul balcone il fonografo si gargarizza"): analoghe caratteristiche ritroviamo inoltre in *Mio popolo* e in *Prima marcia alpina* (qui, però, il verso-base è il quinario, anche raddoppiato), e soprattutto in *Mare*, che riprende una canzone popolare, e in cui perciò domina un'unità tradizionale come l'endecasillabo. Viceversa, in altri componimenti il verso è soprattutto un fatto ottico, spesso subordinato alla sintassi: *Uomo-popolo*, *Isola* (con notevoli escursioni sillabiche, dal lungo al breve), *Dichiarazione*, *Canto della sposa*, *Attesa*.

<sup>179</sup> Cfr. i seguenti 7 componimenti: *I marrondindia hanno acceso...*, *Anch'io, anch'io*, *I quattro fratelli*, *Ritratto dell'uomo più libero*, *In questo momento*, *Stasera*, *Uomo felice*. Solo due poesie fra queste presentano a capo non giustificati dal punto fermo, e perciò contengono versetti: *Anch'io, anch'io* e *Stasera* (che fra l'altro si differenziano pure tra di loro, dato che la prima rivela unità di lunghezza grosso modo omogenea, mentre la seconda contiene, oltre ai commi, versetti e versi anche molto brevi). Un'analisi detta-

gliata meriterebbe *I quattro fratelli*, dove (come del resto ha già mostrato Briganti, *Introduzione* cit., p. XVI) sono presenti parecchi versi impliciti, dotati di rima.

<sup>180</sup> Solo 4 componimenti, appartenenti al periodo iniziale 1912-1914: *Alla Guardia Medica, Canzone per arrivare alla fine del mese, Quartiere povero, Mi hanno prestato una villa*. Da notare che si tratta di poesie facilmente confondibili con quelle a commi, da cui le distingue un tono globalmente più dilatato e disteso (che tuttavia non esclude le frequenti ripetizioni e l'uso della rima). La *Canzone*, a ben vedere, si conclude con un paio di isolati versi: che però non mi sembrano sufficienti a fare del componimento un prosimetro vero e proprio.

<sup>181</sup> Appartengono a questo gruppo il *Canto del Camminatore* e i sette *Con me*: il primo è pubblicato alla fine del 1913, gli altri tra il gennaio 1915 e il maggio 1916. È da dire che in realtà il *Canto* appare relativamente omogeneo al proprio interno, e infatti la prosa tipografica, divisa in brevi commi, si fa verso in modo quasi impercettibile, secondo una dinamica che Briganti giudicherebbe "osmotica". Esattamente l'opposto di quanto accade in *Con me*, dove domina incontrastato un movente frammentario, al punto che in molte sezioni sono contenuti componimenti autonomi dotati di titoli in proprio.

<sup>182</sup> Si tratta di 5 componimenti (*Allegri italiani!, Finalmente, Pane. Primo-ultimo avviso, Parola d'ordine, Wir müssen*), in cui vengono adottati anche corpi tipografici molto grandi, a mo' di manifesto o di proclama. Tali grafismi sono però assai attenuati negli ultimi due testi: *Parola d'ordine* è in realtà una prosa a commi, con frequente uso delle maiuscole per mettere in rilievo singole frasi; mentre *Wir müssen* adotta un allineamento a epigrafe, analogamente vivacizzato da enfatiche maiuscole.

<sup>183</sup> Jannaccone (*op. cit.*, p. 56) denomina "proposta" il "differenziamento del verso iniziale" d'un componimento, e così ne illustra il valore e la funzione: "La *proposta* è, in fatto, nel linguaggio musicale, una frase melodica semplice e breve che viene poi successivamente ripresa e svolta in forme diverse. Ora tale è appunto l'ufficio e la sorte dei versi iniziali e dei periodi di un sol verso nella ritmica Whitmaniana. Essi racchiudono un pensiero il quale, come araldo, annuncia squillando ciò che il poeta dirà" (p. 57).

<sup>184</sup> Secondo Frye (*op. cit.*, p. 268), il parallelismo biblico fonda "un ritmo mirabilmente efficace per rendere l'idea d'un dialogo iniziato da Dio e che il lettore completa semplicemente con la ripetizione".

<sup>185</sup> Nel suo fondamentale articolo vociano, *Paul Claudel* ("La Voce", IV, 15, 11 aprile 1912, p. 791-2), Jahier parla infatti, a proposito del ritmo dell'autore francese, di una "misura nuova, la misura del verso respiratorio; [...] le rotture, le pause, gli a capo dei versetti, rotture, pause, a capo intimi, interiori, poiché il poema non è come un sacco di parole ma è veramente esso stesso un segno, un atto immaginario creante il tempo necessario alla sua risoluzione e al disopra del tempo accidentale, utilitario, oratorio, scola il tempo lirico, il tempo della poesia" (p. 791).

<sup>186</sup> La definizione è dello stesso Jahier, e per l'esattezza riguarda il modo in cui il poeta intende rendere in italiano l'opera di Claudel (cfr. una lettera a Papini del 18 aprile 1912, in F. Petrocchi, *op. cit.*, p. 261).

<sup>187</sup> Quanto alla cronologia dei *Poemi lirici*, già in parte composti fin dal 1912 allorché Bacchelli si trasferisce a Firenze, cfr. E. Graziosi, *Bacchelli lirico: due incontri mancati*, "Letteratura italiana contemporanea", X, 27, maggio-agosto 1989, pp. 237-67, in particolare 237-54 (con il titolo *Dai "Poemi lirici" ad "Amore di poesia"* il saggio è presente anche in AA. VV., *Riccardo Bacchelli: lo scrittore, lo studioso*, Atti del convegno di studi [Milano, 8-10 ottobre 1987], Modena, Mucchi, s. d. [ma 1990], pp. 71-106 [citerò dall'edizione in rivista]).

<sup>188</sup> [G. De Robertis,] *Domande indiscrete*, "La Voce", VII, 1, 15 dicembre 1914, p. 8.

<sup>189</sup> G. Boine, *Plausi e botte*, "La Riviera Ligure", XXI, 43, luglio 1915, p. 421 bis; ora in *Il peccato* ecc. cit., p. 189; la citazione successiva alle pp. 193 e 194.

<sup>190</sup> Ai quali si potrebbe aggiungere una mera cattiveria epistolare dello stesso Jahier: "È vero che mi addormentai alla lettura di certi poemi di Riccardo Bacchelli e di Saffi nella loro abitazione Lungo Mugnone" (lettera a E. Cecchi del febbraio 1920, in *Appendice* a F. Petrocchi, *op. cit.*, p. 250); cattiveria dovuta alla stroncatura del jahieriano *Ragazzo* ad opera dello stesso Bacchelli sulla "Ronda" del gennaio 1920.

<sup>191</sup> Sul bergsonismo di Bacchelli poeta mi paiono importanti alcune precisazioni di F. Gavazzoni, *I cinquant'anni dei "Poemi lirici"*, in AA. VV., *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 39-76; mentre sui rapporti con Blondel cfr. ora E. Graziosi, *op. cit.*, in particolare pp. 238-44.

<sup>192</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita* cit. (cfr. qui sopra, cap. 1, nota 3), p. 763.

<sup>193</sup> R. Bacchelli, *Ringraziamenti*, in *Poemi lirici* cit. (cfr., qui sopra, cap. 4, nota 98), p. 53. Si utilizza costantemente l'edizione dell'opera in questione, vale a dire la *princeps* del 1914. A proposito delle varianti macroscopiche relative alle successive stampe, cfr. M. Vitale, *Bibliografia degli scritti di Riccardo Bacchelli (1909-1970)*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, pp. 9-10.

<sup>194</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita* cit., p. 762.

<sup>195</sup> *Poemi lirici* cit., p. 5.

<sup>196</sup> Trascuro di valorizzare la distinzione fra "verso" e "misura" che – lo ammetto – mi appare sostanzialmente incomprensibile. L'unica prospettiva interpretativa degna di considerazione in tal senso sarebbe forse quella di far riferimento alla coppia oppositiva classica "verso"/"colon"; laddove Bacchelli intenderebbe per "misura" questa seconda entità. E perciò, se le cose stessero così, dovremmo leggere ogni singolo componimento (o ogni movimento 'strofico') dei *Poemi lirici* come una sorta di *continuum* ritmico ininterrotto entro il quale la distinzione fra misure visivamente equivalenti contenebbe meno dell'uniformità in senso lato prosodica che le domina. Ipotesi suggestiva, senza dubbio, che però ha il difetto di contraddire proprio il valore peculiare dell'operazione metrica bacchelliana, quale egli l'ha esplicitamente definita: cioè a dire il tentativo di rendere necessari, ben saldi, i limiti del verso, di motivarli in senso *metrico*, e non solamente *ritmico* – come viceversa suggerirebbe un modello di aggregazione per *cola*.

<sup>197</sup> Le tre poesie si leggono in *Poemi lirici* cit., rispettivamente alle pp. 29-33, 37-9, 43-9.

<sup>198</sup> In *Paesaggi*, sono ottonari doppi i vv. 25, 38, 44, 46, 102; settenari doppi i vv. 53, 70, 73; endecasillabi i vv. 8, 42, 64, 72, 74, 103 (con ictus di 5a e 8 e 42). In *Natura* doppi ottonari i vv. 11, 19, 30; endecasillabo il v. 46. In *Appassionata* sono doppi ottonari i vv. 1, 9, 16, 35, 68, 103, 111, 126; doppi settenari i vv. 11, 47, 64, 83, 131, 144, 152; doppi novenari i vv. 19, 148; endecasillabo il v. 140.

<sup>199</sup> In corsivo le sillabe che eccedono la misura.

<sup>200</sup> Penso al saggio cit. di E. Graziosi, p. 248, dove si afferma che "nel verso lungo continuano in parte le suggestioni oratorie delle carducciane *Odi barbare*".

<sup>201</sup> *Memorie d'adolescenza*, in *Poemi lirici* cit., p. 18.

<sup>202</sup> Cfr. ivi, pp. 13-15.

<sup>203</sup> Cfr. qui sopra la nota 197.

<sup>204</sup> L'accorciamento versale in esame non deve però essere confuso con l'uso di unità brevi che segnalano la fine o di un intero componimento o di un suo movimento (si veda anche l'osservazione di Contini citata qui sopra alla nota 192). In questi casi – fre-

quentissimi – non ci troviamo di fronte tanto a una contrazione del verso in cui comunque vigono i quattro movimenti, quanto all'uso di un'unità dimezzata, dominata da solo *due* salienze logico-sintattiche. Cfr. ad esempio, sempre in *Memorie d'adolescenza*: “sul ricorrere dell'esistenza” (v. 16) e “fa il richiamo, così solo” (v. 103); e in *Paesaggi* cit.: “Gli uccelli son di passo” (v. 14), “in queste calme di luglio” (v. 21), “chiudo la serie dei miei paesaggi” (v. 103), ecc.

<sup>205</sup> *Poemi lirici*, pp. 111-6.

<sup>206</sup> Verso tratto da *Le donne*, ivi, p. 64, v. 172; quello successivamente citato è il v. 184 dello stesso componimento, alla medesima pagina.

<sup>207</sup> R. Bacchelli, *Notizia* premessa a *Amore di poesia* cit. (cfr., qui sopra, cap. 5, nota 4), p. 7.

<sup>208</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita* cit., p. 763.

<sup>209</sup> P. M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1981, pp. 168-91.

<sup>210</sup> E. Pound, *A Retrospect* [1911], in *Literary Essays*, ed. by T. S. Eliot, London, Faber and Faber, 1954, pp. 12-3.

<sup>211</sup> Bastino, oltre alle già viste, due ulteriori osservazioni: la prima che Bacchelli nel cit. *Amore di poesia* non ripubblica integralmente la *Nota metrica* del 1914, ed esclude proprio la parte relativa alla “necessità” del verso libero; la seconda – assai più importante – che sempre nello stesso volume (p. 187) egli scrive: “dopo *Poemi Lirici*, poesia primitiva, avventura d'adolescenza anche metrica, grammaticale e sintattica, oltre che ideologica e passionale, tornai ai versi, e anzi ai versi tradizionali”. Cioè, con ogni evidenza, Bacchelli sembra negare la patente di ‘versi’ ai componimenti del 1914; tanto più che il contesto in cui si inserisce lo *statement* distingue in maniera assai rigida tra la vitalità della *prosa* poetica, e il fallimento totale del *verso* libero.

<sup>212</sup> Id., *In tempi difficili*, vv. 33-6, in *Poemi lirici* cit., p. 120.

<sup>213</sup> Id., *Memorie*, “La Voce”, VIII, 7, 31 luglio 1916; poi in *Amore di poesia* cit., p. 160.



## BIBLIOGRAFIA

Il presente repertorio bibliografico è diviso in due parti.

– La *prima* comprende scritti critico-teorici sul verso libero usciti dal 1888 al 1916. In essa ho cercato di raccogliere tutto ciò che, a mia conoscenza, è stato scritto o pubblicato intorno all'argomento nel periodo in questione (anche interventi apparentemente eccentrici ma tematicamente pertinenti: come quelli di Carducci – in implicita contrapposizione alla liberazione del verso –, oppure, viceversa, come quelli di alcuni critici leopardiani – talvolta in sintonia con il dibattito sull'emancipazione metrica).

– La *seconda* è riservata a interventi pubblicati negli anni successivi (1917-1992). Si tratta di scritti di indole per lo più complessiva, e sono perciò esclusi i saggi – pur se di argomento metrico – relativi unicamente a singoli poeti; si è comunque fatto spazio anche a qualche studio monografico che presenti utili generalizzazioni sul verso libero. In questo modo, la prima parte risulta congruente con il fondamentale repertorio bibliografico novecentesco contenuto in R. CREMANTE-M. PAZZAGLIA, *La metrica*, Bologna, Il Mulino, 1972 (alle pp. 510-3), di cui vuole costituire un ampliamento organico. La seconda, invece, mira a offrire un contributo in merito al dibattito sulla metrica libera, senza peraltro nutrire alcuna ambizione di esaustività.

Per quanto riguarda la bibliografia relativa agli autori, rinvio alle note del volume. Alcune indicazioni intorno a poeti del Novecento qui non considerati sono contenute nei libri di P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991 (alle pp. 71-4) e di E. ESPOSITO, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992 (alle pp. 207-13).

Gli aggiornamenti bibliografici si fermano al dicembre 1992.

### 1888 – 1916

- R. BARBIERA, *Semiritmi*, "Fanfulla della Domenica", IX, 47, 20 novembre 1887, p. 1.  
L. GAMBERALE, *Prefazione a W. WHITMAN, Canti scelti*, versione di L. G., Milano, Sonzogno, 1887, pp. 3-18.  
G. CIMBALI, *La nuova bizzarria del Capuana*, "Gazzetta Letteraria", XII, 14, 7 aprile 1888, pp. 107-8.  
U. TANGANELLI, *Semiritmi*, "Cronaca Rossa", II, 17, 2 settembre 1888, pp. 6-8.  
R. BENZONI, *Metrica e psicologia (Frammenti d'estetica)*, "Vita Nuova", I, 18 e 19, 19 e 26 maggio 1889, pp. 2-4 e 5-8.  
A. SORMANI, *Speranza triste. Ex-voto*, "Gazzetta Letteraria", XIII, 34 e 35, 24 e 31 agosto 1889, pp. 267-8 e 274-5.  
G. S. GARGANO, *Letteratura francese recentissima*, "Vita Nuova", I, 38, 6 ottobre 1889, pp. 6-8.  
A. MAURICI, *Prefazione a E. COLOSI, Canti e prose ritmiche*, Palermo, Tip. V. Giliberti, 1889, pp. VII-XV.  
G. A. CESAREO, *Canti Sinfoniali*, "Fanfulla della Domenica", XII, 27, 6 luglio 1890, pp. 1-2; poi in *Poesie (Le Occidentali, Gl'Inni, Le Consolatrici)*, Bologna, Zanichelli, 1912, pp. 510-3.  
G. S. GARGANO, *Ragguagli di Parnaso (Canti Sinfoniali)*, "Vita Nuova", II, 30, 27 luglio 1890, pp. 1-5.

- U. FLERES, *Canti Sinfoniali*, "Vita Nuova", II, 31, 3 agosto 1890, pp. 1-3.
- S. RINGHIERA, *Ancora sui 'Canti Sinfoniali'*, "Vita Nuova", II, 34, 24 agosto 1890, pp. 5-7.
- A. AMORE, *I 'Semiritmi' del Capuana*, in *Fanfulliana. Quisquilie e ripicchi*, Catania, Giannotta, 1890, pp. 200-14.
- V. PICA, *All'Avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea*, Napoli, Pierro, 1890.
- G. P. LUCINI, [*Le Armonie Sinfoniche*] [1891?], "Il Verri", 33-34, 1970, pp. 21-3.
- E. A. MARESCOTTI, *La Poesia dell'Avvenire*, "Domenica Letteraria", I, 6, 9 febbraio 1896, p. 2.
- N. V. MENDOLA, *Dal trionfo della vita*, "Domenica Letteraria", I, 34, 8 novembre 1896, p. 2.
- G. S. GARGANO, *L'evoluzione del verso*, "Il Marzocco", II, 28, 15 agosto 1897, pp. 1-2.
- D. TUMIATI, *Il verso*, "Il Marzocco", II, 29, 22 agosto 1897, p. 2.
- L. PIRANDELLO, *Lettera a Ani. Orvieto*, "Il Marzocco", II, 30, 29 agosto 1897, p. 3.
- G. S. GARGANO, *Sulla prosa*, "Il Marzocco", II, 31, 5 settembre 1897, p. 3.
- G. CARDUCCI, *Le tre canzoni patriottiche [sic] di Giacomo Leopardi*, "Rivista d'Italia", 15 febbraio e 15 marzo 1898; poi in *Opere*, ed. nazionale, XX, Bologna, Zanichelli, 1937, pp. 103-75.
- A. FOGAZZARO, *Le grand poète de l'avenir*, "Revue Bleue", mars 1898; poi in *Ascensioni umane*, Milano, Baldini e Castoldi, 1899 [ma 1898]; quindi in *Ascensioni umane. Teoria dell'evoluzione e filosofia cristiana*, a c. di P. Rossi, Milano, Longanesi, 1977, pp. 160-77.
- P. JANNACCONE, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Torino, Roux Frassati, 1898.
- NEERA, *Un idealista. Alberto Sormani*, Milano, Galli & Raimondi, 1898.
- V. PICA, *Letteratura d'eccezione*, Milano, Baldini e Castoldi, 1898; poi, a c. di E. Citro, presentazione di L. Erba, Genova, Costa & Nolan, 1987 (ed. parziale).
- L. CAPUANA, *Cronaca letteraria* [su R. Quaglino], "La Tribuna", n. 84, 1899; poi, con il titolo *Dialoghi d'esteta*, in *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, pp. 271-8.
- A. O. [RVIETO], *Le nuove odi di Gabriele D'Annunzio*, "Il Marzocco", V, 37, 16 settembre 1900, p. 4.
- G. PASCOLI, *Il ritmo* [1900], "Rivista d'Italia", IV, 5, maggio 1901, pp. 167-73; poi in *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica*, in *Prose*, a c. di A. Vicinelli, I, Milano, Mondadori, 1946, pp. 948-55 [l'intero saggio alle pp. 904-76].
- G. CARDUCCI, *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, "Nuova Antologia", 16 gennaio e 1° febbraio 1902; poi in *Opere*, ed. nazionale, XV, Bologna, Zanichelli, 1936, pp. 3-81.
- P. BUZZI, *Un poeta italo-francese*, "La Sera", XI, 148, 31 maggio-1° giugno 1902, pp. 2-3; poi ripreso, con successivi mutamenti, sia in AA. VV., *Enquête internationale sur le Vers libre*, et Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti, Milano, Editions de 'Poesia', 1909, pp. 7-12, sia in AA. VV., *I poeti futuristi*, con un proclama di F. T. Marinetti e uno studio sul Verso libero di P. B., *ibid.*, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1912, pp. 43-8 (con il titolo *Il Verso libero*).
- G. S. GARGANO, *Le poesie e la metrica* [su N. Tommaseo], "Il Marzocco", VII, 41, 12 ottobre 1902, pp. 2-3.
- MOS., *Le 'Laudi' di G. D'Annunzio, 'Il terzo peccato' di A. Colautti*, "La Tribuna", XX, 344, 11 dicembre 1902, pp. 1-2.
- M. M. IVANOV, *In villa, da Gabriele D'Annunzio* [1902]; trad. it. dal russo di C. G. De Michelis, "Quaderni del Vittoriale", 7, gennaio-febbraio 1978, pp. 32-9.

- NEMI, *Il verso libero*, "Nuova Antologia", CIII, 748, 16 febbraio 1903, pp. 751-4.
- E. PANZACCHI, *Sull'onda canora*, "Il Giornale d'Italia", III, 130, 12 maggio 1903, p. 3.
- G. P. LUCINI, *Gabriele D'Annunzio affacciandosi alle 'Laudi'*, "L'Italia del Popolo", XII, 896, 24-25 giugno 1903, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della Critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, pp. 71-6.
- M. BONTEMPELLI, *L'ultima maschera di Gabriele D'Annunzio*, "Il Piemonte", I, 1, 27 giugno 1903, pp. 1-3.
- G. P. LUCINI, *Sulla soglia delle 'Laudi' d'annunziane*. II, "L'Italia del Popolo", XII, 912, 10-11 luglio 1903, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana cit.*, pp. 91-6.
- G. S. GARGANO, *La 'Laus Vitae' e i critici*, "Il Marzocco", VIII, 29, 19 luglio 1903, p. 1.
- G. D'ANNUNZIO, lettera a G. S. Gargano del 19 luglio 1903, in E. DE MICHELIS, *Una lettera di D'Annunzio*, in *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia, 1976, p. 34 [34-69].
- G. P. LUCINI, *Le 'Laudi' di G. D'Annunzio*. III, "L'Italia del Popolo", XII, 925, 23-24 luglio 1903, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana cit.*, pp. 99-106.
- G. P. LUCINI, *Le 'Laudi' di G. D'Annunzio*, "L'Italia del Popolo", XII, 926, 24-25 luglio 1903, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana cit.*, pp. 106-12.
- E. BODRERO, *L'evoluzione del ritmo*, "Il Piemonte", I, 12, 12 settembre 1903, pp. 1-2.
- M. BONTEMPELLI, *Per l'endecasillabo. Lettera aperta a Emilio Bodrero*, "Rivista ligure di scienze, lettere ed arti", XXV, 6, novembre-dicembre 1903, pp. 287-99.
- D. GAROGLIO, *Il verso libero (a proposito di 'Verso l'Oriente' di Angiolo Orvieto)*, in *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Livorno, Giusti, 1903, pp. 151-71.
- K. VOSSLER, *Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi*, in AA. VV., *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 453-81.
- D. OLIVA, *Il secondo libro delle 'Laudi' di Gabriele D'Annunzio*, "Il Giornale d'Italia", IV, 22, 22 gennaio 1904, p. 3.
- G. P. LUCINI, *Il secondo volume delle 'Laudi'. Elettra*, "L'Italia del Popolo", XIII, 1142, 28-29 febbraio 1904, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana cit.*, pp. 120-4.
- G. P. LUCINI, *Il secondo volume delle 'Laudi'. Elettra*, "L'Italia del Popolo", XIII, 1143, 29 febbraio-1° marzo 1904, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana cit.*, pp. 134-8.
- A. GRAF, *Anime di poeti. Giovanni Bertacchi. Giulio Orsini*, "Nuova Antologia", CX, 775, 1° aprile 1904, pp. 403-36.
- G. P. LUCINI, *Ancora del II° volume delle 'Laudi'. Alcione*, "L'Italia del Popolo", XIII, 1190, 17-18 aprile 1904, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana cit.*, pp. 139-45.
- G. P. LUCINI, *Leggendo ancora le 'Laudi'*, "L'Italia del Popolo", XIII, 1191, 18-19 aprile 1904, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana cit.*, p. 152-61.
- R. CANUDO, *L'évolution du Sens de la Vie chez Gabriele D'Annunzio*, Paris, "Arts de la Vie", mai-juin 1904, pp. 3-22 (dell'estratto).
- [G. D'ANNUNZIO], *Commentaire a La fille de Iorio*, tragédie pastorale de G. D., traduite par Georges Hérelle, Paris, Calmann Lévy, 1905, pp. 179-200; poi in T. ROSINA, *Mezzo secolo de 'La figlia di Iorio'*, Milano-Messina, Principato, 1955, pp. 347-50.
- AA. VV., risposte all'*Inchiesta internazionale sul Verso Libero*: "Poesia", I, 10-11, novembre-dicembre 1905, pp. [33]-[35] (G. Kahn, A. Colautti); I, 12, gennaio 1906, pp. [17]-[19] (F. Vielé-Griffin, E. Verhaeren, H. de Régnier, Rachilde, E. Ducoté, D. Tumiati, M. Dauguet, L. Capuana, S. Benco, A. Alonge); II, 1-2, febbraio-marzo 1906, pp. [33]-[36] (G. Pascoli, An. Orvieto, Comtesse De Noailles, Neera, J. Bois,

- A. Mockel, A. Boissière, F. Chiesa); II, 3-4-5, aprile-maggio-giugno 1906, pp. [49]-[54] (G. D'Annunzio, A. Negri, R. Dehmel, G. Marradi, S. Merrill, A. Holz, C. Maclair, S. Rueda, H. Ghéon, F. Fontana, A. Bernardini); II, 6-7-8, luglio-agosto-settembre 1906, pp. [49]-[54] (A. Symons, A. Holz, G. Borelli, R. Jacobsen, E. Bernard, H. Vacaresco, L. Bocquet, E. Marquina, C. Magalhaez de Azeredo); II, 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1906-1907, pp. [46]-[55] (F. Jammes, V. Aganoor Pompili, A. Baccelli, R. de Souza, L. Le Cardonnel, G. P. Lucini, Smara); IV, 4, maggio 1908, pp. 1-2 (E. Gianelli); poi in AA. VV., *Enquête internationale sur le Vers libre* cit.
- G. D'ANNUNZIO, *In memoria di G. Giacosa*, "La Lettera", VI, 10, ottobre 1906, pp. 849-54; poi, con il titolo *Della malattia e dell'arte medica*, in *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Prose di ricerca* ecc., Milano, Mondadori, 1950, pp. 611-27.
- G. PIAZZA, "... Forse è nato", "La Vita Letteraria", IV, 1, 11 gennaio 1907, p. 1.
- T. MARRONE, *Il metro libero*, "La Vita Letteraria", IV, 3, 25 gennaio 1907, p. 1.
- G. PIAZZA, *Strofe falsaria e rima prevaricatrice*, "La Vita Letteraria", IV, 4, 1° febbraio 1907, p. 1.
- C. PANIZZA, *Per l'unità e la determinatezza del ritmo e del metro*, "Letture Venete", I, 9, 1° maggio 1907, pp. 63-4.
- G. PIAZZA, *'Homo' di Giovanni Cena*, "La Vita Letteraria", IV, 26, 5 luglio 1907, pp. 1-2.
- C. PANIZZA, *Ancora per l'unità e la determinatezza del ritmo e del metro*, "Letture Venete", I, 13-14, 1-15 luglio 1907, p. 99.
- G. LANZALONE, *Sulla 'Francesca da Rimini' di Gabriele D'Annunzio*, in *Accenni di critica nuova*, Milano, La Vita Internazionale, 1907, pp. 23-55.
- G. P. LUCINI, *Ai Mani gloriosi di Giosuè Carducci*, Varazze, Botta, 1907; poi, con il titolo *Giosuè Carducci*, Varese, A. Nicola & C., 1912 (ed. accresciuta).
- G. P. LUCINI, *Il Verso Libero. 'Proposta' [in copertina] / Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee [sul frontespizio]*, Milano, Edizione di 'Poesia', 1908.
- F. T. MARINETTI, *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, Paris, Sansot, 1908; poi in *Scritti francesi*, a c. di P. A. Jannini, I, Milano, Mondadori, 1983, pp. 375-436.
- G. P. LUCINI, *Le 'novità' del mese [su Capuana]*, "La Giovane Italia", febbraio 1909; ora in *Libri e cose scritte*, a c. di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971, pp. 37-8.
- P. BUZZI, *La leggenda della Vita' di Federico De Maria*, "Poesia", V, 1-2, febbraio-marzo 1909, pp. 19-21.
- AA. VV., *Enquête internationale sur le Vers libre* cit.
- G. A. BORGESSE, *Gabriele D'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1909; poi, Milano, Mondadori, 1951<sup>3</sup> e (con introduzione di A. M. Mutterle) 1983<sup>4</sup>.
- F. COLAGROSSO, *Stile, ritmo e rima*, in *Studii stilistici*, Livorno, Giusti, 1909, pp. 239-357.
- E. THOVEZ, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae*, Napoli, Ricciardi, 1909; 1920<sup>5</sup>.
- E. ROMAGNOLI, *I Greci e il verso libero*, "Nuova Antologia", CXLVI, 919, 1° aprile 1910, pp. 453-61.
- L. CAPUANA, *Futurismo e Futuristi*, "Le Cronache Letterarie", I, 6, 28 maggio 1910, pp. 1-2; poi parzialmente ristampato in P. BUZZI, *Futurismo. Scritti - Carteggi - Testimonianze*, a c. di M. Morini e G. Pignatari, Milano, Comune di Milano (I Quaderni di Palazzo Sormani), 1982-83, IV, pp. 423-30.
- B. PRATELLA, *La musica futurista. Manifesto tecnico*, Milano, Redazione di 'Poesia', 11

- ottobre 1910; poi, ad esempio, in AA. VV., *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a c. di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1981<sup>3</sup>, pp. 53-8.
- F. T. MARINETTI, *Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste*, in A. PALAZZESCHI, *L'Incendiario*, Milano, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1910, pp. 9-22.
- F. PASINI, *Metrica archeologica*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis*, Trieste, Stabilimento artistico tipografico G. Caprin, 1910, I, pp. 129-44.
- E. ROMAGNOLI, *Il verso*, in *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari, Laterza, 1911, pp. 321-68.
- P. JAHIER, *Paul Claudel*, "La Voce", IV, 15, 11 aprile 1912, pp. 791-2.
- A. ONOFRI, *La libertà del verso*, "Lirica", I, 4, aprile 1912, pp. 148-55.
- R. BACCHELLI, *Su un libro di versi d'un giovane triestino. Umberto Saba*, "La Voce", IV, 50, 12 dicembre 1912, pp. 956-7.
- C. GOVONI, *Corriere letterario. Paolo Buzzi*, "Corriere Ferrarese", 119, maggio 1913, pp. 1-2; poi in P. BUZZI, *Futurismo* cit., IV, pp. 436-48.
- F. T. MARINETTI, *Dopo il verso libero le parole in libertà*, "Lacerba", I, 22, 15 novembre 1913, pp. 252-4; poi in *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*, in *Teoria e invenzione futurista*, a c. di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983<sup>2</sup>, pp. 70-3 [65-80].
- E. CARDILE, *Pel 'Verso Libero'*, "Quartiere latino", I, 4, 24 dicembre 1913, pp. 1-3.
- L. FOLGORE, *Lirismo sintetico e sensazione fisica*, "Lacerba", II, 1, 1° gennaio 1914, pp. 1-2.
- E. GIRARDINI, *In difesa della rima*, "Fanfulla della Domenica", XXXVI, 14, 5 aprile 1914, pp. 2-3.
- A. MONTEVERDI, *C. Rebora, 'Frammenti lirici'*, "La Voce", VI, 7, 13 aprile 1914, pp. 42-51.
- R. SERRA, *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort*, "La Voce", VI, 12, 28 giugno 1914, pp. 13-39; poi in *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a c. di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 485-510.
- G. BOINE, *Plausi e botte*, nn. 34 [su Onofri] e 55 [su Fiumi e il ritmo], "La Riviera Ligure", XX, 32, agosto 1914, p. 318 bis, e XXI, 40, aprile 1915, p. 391 bis; poi in *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a c. di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1983, pp. 113-4 e 172-4.
- R. BACCHELLI, *Nota metrica*, in *Poemi lirici*, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 5; poi in *Memorie del tempo presente*, Milano, Mondadori, 1961, p. 14.
- L. FIUMI, *Appello neoliberista*, in *Pölline*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, pp. 7-13.
- G. P. LUCINI, *Del 'Verso Libero' d'annunziano*, in *Antidannunziana* cit., pp. 169-94; poi in *Prose e canzoni amare*, a c. di I. Ghidetti, Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 394-410 e 507-14.
- G. A. LEVI, *Analisi metrica di due delle canzoni libere del Leopardi*, "Rassegna bibliografica della letteratura italiana", XXIII, 3-6, marzo-giugno 1915, pp. 102-11.
- L. FIUMI, *Luciano Folgore*, "La Diana", II, 1, 25 gennaio 1916, pp. 5-8.
- L. FIUMI, *Paolo Buzzi*, "La Diana", II, 3, 25 marzo 1916, pp. 50-3.
- [F. MERIANO], *Spezzatino [sul Porto Sepolto]*, "La Brigata", 7, febbraio-marzo 1917, pp. 165-6.

- G. PAPINI, *Venti ragioni in prosa* [1917], in *Opera prima*, Firenze, Vallecchi, 1921<sup>3</sup>, pp. 119-33; poi, con il titolo *Appunti intorno alla Poesia*, in *Filosofia e letteratura*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 1042-52.
- E. THOVEZ, *La nuova lirica* [1919], *La lirica di domani* [1920], in *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 400-8, 430-8.
- F. FLORA, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921 (in particolare pp. 223-8).
- G. UNGARETTI, *L'endecasillabo, Difesa dell'endecasillabo, Metrica o estetica?*, "Il Mattino", 4-5 marzo, 31 marzo-1° aprile, 19-20 aprile 1927; poi, con il titolo comune *Difesa dell'endecasillabo*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 154-7, 157-64, 164-9.
- P. BUZZI, *I tempi di 'Poesia'*, "La Fiera Letteraria", 6 maggio 1928; poi in *Futurismo. Scritti - Carteggi - Testimonianze* cit., I, pp. 5-16.
- R. BACCHELLI, *Amore di poesia*, "Pegaso", febbraio 1929; poi in *Amore di poesia. Poemi lirici. Memorie. Riepilogo. Liriche*, Milano, Preda, 1930, pp. 185-96.
- F. FLORA, *Tono, metro, ritmo, prosa poetica*, in *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936, pp. 16-25.
- M. PRAZ, voce *Verso libero*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXXV, 1937, p. 200.
- M. LUZI, *Introduzione ai commenti*, "Il Bargello", X, 35, 26 giugno 1938, p. 3.
- O. MACRÌ, *Chiarimento sulla 'metrica'*, "Il Bargello", X, 36, 3 luglio 1938, p. 3; poi in S. RAMAT, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 550-2.
- M. LUZI, *Metrica ed eloquenza*, "Il Bargello", X, 38, 17 luglio 1938, p. 3.
- A. VIVIANI, *Dal verso libero all'aeropoesia (1905-1942)*, Torino, Paravia, 1942.
- F. FLORA, *La polemica dell'endecasillabo*, in *Taverna del Parnaso. Prima serie*, Roma, Tuminelli, 1943, pp. 113-60.
- G. DE ROBERTIS, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, prefazione a G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Poesie disperse*, a c. di G. D. R., Milano, Mondadori, 1945; poi in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di L. Piccioni, ivi, 1969, 1970<sup>4</sup>, pp. 405-21.
- A. NOFERI, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Firenze, Vallecchi, 1946 (in particolare *La nascita del verso libero*, pp. 145-80).
- S. SOLMI, *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea* [1949], in *Scrittori negli anni anni*, Milano, Il Saggiatore, 1967<sup>2</sup>, pp. 263-77; ora in *Opere*, a c. di G. Pacchiano, III/I, Milano, Adelphi, 1992, pp. 343-62.
- E. BONORA, *Crisi e rinascita del verso*, in *Gli Ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 159-90.
- P. L. CONTESSI, *Ritmo e poesia nei contemporanei*, in AA. VV., *Dai dettatori al Novecento. Studi in ricordo di Carlo Calcaterra nel primo anniversario della sua morte*, Torino, Società Editrice Internazionale, s. d. [ma 1953], pp. 275-80.
- G. B. PIGHI, *Ritmi moderni*, "Convivium", XXIV, 1956, pp. 686-701; poi in *Studi di ritmica e metrica*, raccolti dalla Facoltà di lettere dell'Università degli studi di Bologna, Torino, Bottega di Erasmo, 1970, pp. 447-63.
- F. FORTINI, *Metrica e libertà*, "Ragionamenti", II, 10-12, maggio-ottobre 1957, pp. 317-24; poi in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987<sup>2</sup> (Bari, De Donato, 1974<sup>1</sup>), pp. 325-39.
- F. FORTINI, *Verso libero e metrica nuova*, "Officina", 12, aprile 1958, pp. 504-10; poi in *Saggi italiani* cit. pp. 340-9.

- E. FALQUI, *Appunti per una nota sulle 'parole in libertà'*, "La fiera letteraria", XIII, 38, 21 settembre 1958, p. 1.
- F. FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, "Paragone", IX, 106, ottobre 1958, pp. 3-9; poi in *Saggi italiani* cit., pp. 350-8.
- P. P. TROMPEO, *Ritorno dell'endecasillabo*, in *L'azzurro di Chartres e altri capricci*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958, pp. 315-20.
- E. FALQUI, *Dal verso libero alle parole in libertà*, in *Bibliografia e iconografia del futurismo*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1959, pp. 18-25.
- G. B. PIGHI, *La 'grande strofe' dannunziana* [1959], in *Studi di ritmica e metrica* cit., pp. 433-45.
- A. SCHIAFFINI, *Testimonianze sulla lingua della poesia che 'si fa prosa senz'essere prosa'*, in AA. VV., *Studi sulla letteratura dell'Ottocento in onore di P. P. Trompeo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, pp. 529-48.
- F. PORTINARI, *Verso libero e obbligato*, "Il Verri", IV, 5, ottobre 1960, pp. 80-6.
- A. GIULIANI, *Il verso secondo l'orecchio*, "Il Verri", V, 1, febbraio 1961, pp. 43-52; poi, con il titolo *La forma del verso*, in AA. VV., *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a c. di A. G., Torino, Einaudi, 1979<sup>2</sup>, pp. 214-22.
- G. BARBERI SQUAROTTI, *Problemi di metrica*, in *Metodo, stile, storia*, Milano, Fabbri, 1962, pp. 109-38.
- L. BLASUCCI, *Metrica e poesia*, "Belfagor", XVIII, 1, 31 gennaio 1963, pp. 74-88; poi in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 177-200.
- C. BELLOLI, *La componente visuale-tipografica nella poesia d'avanguardia. I. I pionieri: dal simbolismo agli anni Venti*, "Pagina", 3, ottobre 1963, pp. 4-47.
- A. PINCHERA, *L'infusso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai 'novissimi')*, "Quaderni urbinati di cultura classica", I, 1966, pp. 92-127.
- G. CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento* [1969], in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, 1979<sup>2</sup>, pp. 587-99.
- F. CORDA, *Ragguagli sul concetto di verso libero*, in *Il punto sulla metrica italiana*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1969, pp. 85-94.
- A. R. PUPINO, *Strategia della negazione metrica*, in *L'astrazione e le cose nella lirica di Sergio Corazzini*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 31-87.
- F. CURI, *Per uno straniamento di Lucini*, in AA. VV., *Lucini e il futurismo*, "Il Verri", 33-34, ottobre 1970, pp. 199-248; poi in F. C., *Metodo, storia, strutture*, Torino, Paravia, 1971, pp. 69-119.
- S. PETRUZZI, *Note sul verso libero*, "La Martinella di Milano", XXIV, 1-2, gennaio-febbraio 1970, pp. 38-43.
- G. VIAZZI, *Le inedite 'Armonie Sinfoniche' di Gian Pietro Lucini*, "Lettere italiane", XXII, 4, ottobre-dicembre 1970, pp. 500-48; poi, con il titolo *La prima stesura delle 'Armonie Sinfoniche'*, in *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972, pp. 105-56.
- G. L. BECCARIA, *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, Torino, Giappichelli, 1971.
- V. MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jabier*, "Studi novecenteschi", I, 1, marzo 1972, pp. 63-101.
- F. BRIOSCHI, *Il lettore e il testo poetico* [1974], in *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 57-114.
- M. GUGLIELMINETTI, *Leopardi nella letteratura italiana da Graf alla "Voce"*, in AA. VV., *Leopardi e il Novecento*, Atti del III Convegno internazionale di studi leopard-

- diani, Firenze, Olschki, 1974, pp. 95-125
- G. LONARDI, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974; poi, con il sottotitolo *Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, ivi, 1990 (ed. rinnovata e ampliata: cfr. in particolare "Autunno": osservazioni sul Leopardi di Cardarelli [1982], pp. 139-71).
- M. PAZZAGLIA, *Appunti sul verso libero*, in *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Patron, 1974, pp. 221-61.
- G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975 (in particolare *Introduzione e preliminari*, pp. 3-21; *Significante ritmico e significato*, pp. 23-89).
- P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975 (in particolare *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento* [1970], pp. 125-51; *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento* [1972], pp. 190-216; *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, pp. 217-41).
- C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976 (in particolare il cap. IV, *Due forme di tensione*, pp. 87-116).
- M. PAZZAGLIA, *Rassegna di studi di metrica italiana*, "Lettere italiane", XXIX, 2, aprile-giugno 1977, pp. 207-32.
- G. CAPOVILLA, *Occasioni arcaizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, "Metrica", I, 1978, pp. 95-145.
- P. G. BELTRAMI, *Prospettive della metrica*, "Lingua e stile", XV, 2, aprile-giugno 1980, pp. 281-300.
- F. GAVAZZENI, *Le sinopie di 'Alcione'*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980 (in particolare, *Implicazioni metriche nella genesi della struttura di 'Alcione'*, pp. 1-53).
- F. FORTINI, *Metrica e biografia*, "Quaderni piacentini", nuova serie, 2, 1981, pp. 105-21.
- P. M. BERTINETTO, *Implicazioni metriche*, in *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1981, pp. 219-46.
- C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, "Metrica", II, 1981, pp. 189-205.
- G. BERTONE, *Appunti e nozioni di metrica italiana*, Genova, Bozzi, 1981 (in particolare *Ricerche primonovecentesche e Pavese*, pp. 72-122, 123-35).
- O. MACRÌ, *La poesia di Clemente Rebora nel secondo tempo o intermezzo (1913-1920) tra i 'Frammenti lirici' e le 'Poesie religiose' (II)*, "Paradigma", 4, 1982, pp. 177-209.
- E. SALIBRA, *Considerazioni sul verso libero*, "Il Ponte", XXXVIII, 11-12, novembre-dicembre 1982, pp. 1186-1206.
- S. GIOVANARDI, *La pratica testuale*, in *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 91-155.
- E. ESPOSITO, *Metrica e linguaggio poetico*, in M. CUCCHI, *Dizionario della poesia italiana*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 397-419.
- P. G. BELTRAMI, rec. a B. DE CORNULIER, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé* (Paris, Seuil, 1982), "Rivista di letteratura italiana", II, 3, 1984, pp. 587-605.
- F. BRIOSCHI-C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984 (cfr. pp. 128-33).
- M. MANCINI, *La metrica. Un aspetto (e un problema) da rivalutare nell'insegnamento della poesia novecentesca*, in AA. VV., *Poesia italiana del '900. Una proposta didattica per la lettura del testo poetico*, a c. di M. M., M. Marchi, D. Marinari, Milano, An-

- geli, 1984, pp. 158-78.
- M. MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, III, 1, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620.
- A. MENICHETTI, *Problemi della metrica*, in *Letteratura italiana*, vol. cit., pp. 349-90.
- P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)* [1984], in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 139-88.
- R. BUGLIANI, *Il verso libero non c'è*, "Alfabeta", VI, 72, maggio 1985, pp. 7-8.
- F. GAVAZZENI, *Perizia metrica della 'Figlia di Iorio'*, in AA. VV., *La figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 24-26 ottobre 1985), a c. di E. Tiboni, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1986, pp. 55-101.
- G. BARBERI SQUAROTTI, *La metrica del Novecento*, in *La poesia del Novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1985; poi, con il titolo *Fra metro e ritmo. Situazioni e problemi della metrica del Novecento*, "Metrica", IV, 1986, pp. 181-208.
- V. COLETTI, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, "Metrica", IV cit., pp. 209-23; poi in *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989, pp. 83-98.
- G. BERTONE, *Le sperimentazioni formali nei 'Frantumi': ritmi e metri*, in *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, Il Melangolo, 1987, pp. 65-139.
- A. GIRARDI, *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987.
- A. GIRARDI, *Le adolescenti di Cardarelli*, "Studi novecenteschi", XV, 36, dicembre 1988, pp. 243-72.
- A. BERTONI, *Teoria e origine del verso libero nella tradizione poetica italiana*, Tesi di dottorato di ricerca in italianistica, Scuola di dottorato di ricerca dell'Università di Bologna, 1988.
- G. CAVALLINI, *La metrica parte integrante del significato, Metrica e poesia: motivazioni e articolazioni di un rapporto intrinseco*, in *Strutture, tendenze, esempi della poesia italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 157-70 e 171-81.
- F. FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki, 1988 (cfr. pp. 94-7).
- G. E. SANSONE, *Le trame della poesia. Per una teoria funzionale del verso*, Firenze, Vallecchi, 1988.
- P. M. BERTINETTO, *Autonomia e relazionalità della metrica*, "Annali della Scuola normale superiore di Pisa" (Classe di lettere e filosofia - Serie III), XVIII, 3, 1988 [ma 1989], pp. 1387-1409.
- P. GIOVANNETTI, *La strofa allusa. Esempi di parodia metrica nella poesia italiana fra Otto e Novecento*, in AA. VV., *Ricerche di lingua e letteratura italiana* (1988), Quaderni di Acme, n. 10, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 223-252.
- P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in AA. VV., *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a c. di O. Besomi et al., Padova, Antenore, 1988 [ma 1989], pp. 555-98; poi in P. V. M., *La tradizione del Novecento. Terza serie* cit., pp. 27-74.
- G. GUGLIELMI, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989 (cfr. pp. 13-44).
- A. BRIGANTI, *Forma chiusa e modernità*, "Critica letteraria", XVIII, 66-67, 1990, pp. 411-8.
- A. PINCHERA, *La metrica dei 'novissimi'*, "Ritmica", 4, giugno 1990, pp. 62-76.
- C. SALARIS, *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990 (cfr. pp. 69-79)

- M. PAZZAGLIA, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1990 (cfr. pp. 171-94).  
 P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991 (cfr. pp. 132-8, 201-9).  
 A. PINCHERA, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad "Alcyone")*, in AA. VV., *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova, Marietti, 1991, pp. 87-126.  
 E. ESPOSITO, *La libertà del verso*, in *Metrica e poesia del Novecento* cit., pp. 13-39.  
 E. FUMI, *I testi poetici: le costanti stilistiche*, in *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 156-83.

## INDICE DEI NOMI

- Adorno, T. W., 19  
 Aganoor Pompili, V., 300  
 Agnoletti, F., 289  
 Albertazzi, A., 289  
 Alfieri, V., 251  
 Alighieri, D., 11  
 Allodoli, E., 289  
 Alonge, A., 299  
 Amore, A., 298  
 Amoretti, G., 27, 155  
 Anceschi, L., 210, 273  
 Andreoli, A., 99, 101  
 Angeli, D., 22, 102  
 Apollinaire, G., 20  
 Appel, C., 106  
 Arslan, A., 273  
 Asor Rosa, A., 305  
 Assirelli, M., 102  
 Audisio, F., 155, 157
- Bacelli, A., 300  
 Bacchelli, R., 159, 191, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 293, 294, 301, 302  
 Bacchilide, 109  
 Bagatti, F., 193  
 Baldacci, L., 126, 153  
 Baldazzi, A., 96, 97  
 Baldi, B., 220, 276  
 Baldini, A., 289  
 Bandini, F., 127, 129, 152, 153, 290  
 Bàrberi Squarotti, G., 24, 66, 285, 303, 305  
 Barbiera, R., 297  
 Barenghi, M., 202  
 Barile, L., 153  
 Barilli, B., 289  
 Barrière, A., 178  
 Basilici, C., 98, 123, 151  
 Baudelaire, C., 249, 251, 288  
 Beccaria, G. L., 303, 304  
 Belloli, C., 303
- Beltrami, P. G., 24, 26, 149, 271, 304, 306  
 Benco, S., 299  
 Benelli, S., 22, 74, 98, 289  
 Benevento, A., 147  
 Benjamin, W., 19  
 Benzoni, R., 297  
 Berardinelli, A., 28  
 Bergson, H., 261  
 Bernard, E., 300  
 Bernardini, A., 300  
 Bernardini Napoletano, F., 154  
 Bernasconi, U., 289  
 Bertani, S., 282  
 Bertinetto, P. M., 268, 294, 304, 305  
 Bertone, G., 24, 304, 305  
 Bertoni, A., 24, 305  
 Bertran de Born, 95  
 Bertrand, A., 249  
 Besomi, O., 305  
 Bigi, E., 153  
 Blasi, B., 158  
 Blasucci, L., 303  
 Blodgett, H. W., 285  
 Blondel, M., 261, 293  
 Bo, C., 198  
 Bocquet, L., 300  
 Bodrero, E., 72, 97, 105, 299  
 Boine, G., 17, 145, 254, 255, 256, 260, 261, 284, 289, 290, 293, 301  
 Bois, J., 299  
 Boissière, A., 300  
 Boito, A., 173, 174  
 Bonafin, M., 26  
 Bonora, E., 24, 272, 302  
 Bonsanti, A., 79, 102  
 Bontempelli, M., 72, 97, 105, 289, 299  
 Borelli, G., 74, 97, 300  
 Borgese, G. A., 57, 147, 300  
 Borletti, S., 79, 80, 102  
 Borzaghi, G., 278

Botta, G., 63, 98, 154  
 Bradley, S., 285  
 Bragaglia, A. G., 54  
 Bravo, G. L., 28  
 Briganti, A., 305  
 Briganti, P., 253, 256, 289, 290, 291, 292  
 Brioschi, F., 24, 153, 303, 304  
 Bugliani, R., 25, 305  
 Bürger, P., 28  
 Buzzi, P., 22, 29, 42, 44, 45, 46, 52, 62, 63, 95, 98, 148, 192, 218, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 252, 257, 276, 281, 283, 284, 286, 287, 289, 298, 300, 301, 302  
 Cacho Millet, G., 155  
 Cambon, G., 200  
 Campana, D., 2, 15, 18, 21, 22, 134, 135, 138, 139, 140, 145, 154, 155, 156, 157  
 Cantoni, L., 80  
 Canudo, R., 72, 96, 299  
 Caproni, G., 16  
 Capovilla, G., 105, 304  
 Capuana, L., 14, 21, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 46, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 74, 95, 97, 203, 226, 288, 298, 299, 300  
 Cardarelli, V., 4, 15, 21, 24, 111, 115, 127, 134, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 157, 158, 159, 180, 270  
 Cardile, E., 301  
 Carducci, G., 2, 10, 11, 16, 17, 30, 31, 58, 74, 95, 96, 97, 99, 100, 125, 126, 138, 152, 153, 214, 220, 221, 225, 271, 276, 279, 283, 297, 298  
 Carmody, F., 283  
 Cassinelli, G., 291  
 Cattaneo, G., 61  
 Cavacchioli, E., 192, 240, 241, 285  
 Cavallini, G., 305  
 Cecchi, E., 45, 63, 290

Ceragioli, F., 154, 155, 157  
 Cesareo, G. A., 21, 56, 67, 68, 69, 70, 94, 95, 124, 203, 297  
 Chiabrera, G., 220  
 Chiarini, G., 276  
 Chiesa, F., 22, 300  
 Cicognani, B., 289  
 Cimbali, G., 59, 297  
 Cippico, A., 98  
 Citro, E., 278, 298  
 Claudel, P., 20, 198, 262, 290, 292  
 Colagrosso, F., 152, 153, 300  
 Colautti, A., 22, 74, 98, 299  
 Coletti, V., 147, 159, 195, 305  
 Colosi, E., 21, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 237, 249, 252, 271, 297  
 Contessi, P. L., 302  
 Conti, A., 71, 96, 102  
 Contini, G., 1, 2, 3, 10, 11, 24, 79, 83, 101, 105, 106, 127, 153, 159, 175, 176, 190, 197, 201, 202, 262, 268, 293, 294, 303  
 Corazzini, S., 2, 4, 17, 21, 24, 57, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 126, 145, 147, 148, 151, 153  
 Corda, F., 303  
 Cornulier, B. de, 6, 7, 12, 26, 70, 95, 280, 282, 304  
 Corradini, E., 96, 102  
 Cortella, 271  
 Cremante, R., 297  
 Cucchi, M., 3, 23, 304  
 Cudini, P., 139, 154, 155, 157  
 Curi, F., 210, 211, 222, 272, 274, 290, 303  
 Damerini, G., 74, 98  
 D'Annunzio, G., 2, 4, 5, 10, 11, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 28, 46, 58, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,

111, 123, 126, 145, 147, 148, 152, 155, 170, 203, 206, 210, 222, 225, 228, 243, 250, 252, 278, 279, 280, 288, 299, 300  
 Darfo, R., 20  
 Dati, L., 220  
 Dauguet, M., 299  
 Daverio, R., 101, 102  
 De Angelis, M., 3, 22  
 Debenedetti, G., 176, 197  
 De Bosis, A., 242, 286  
 De Carolis, A., 279  
 Décaudin, M., 28  
 Dehmel, R., 300  
 Dei, A., 159, 191, 192, 197  
 Deledda, G., 252, 289  
 De Luca, P., 58  
 Del Vivo, C., 102  
 De Maldé, V., 107  
 De Maria, F., 97, 286  
 De Maria, L., 26, 192, 301  
 De Michelis, C. G., 98, 298  
 De Michelis, E., 96, 299  
 De Robertis, D., 154  
 De Robertis, G., 166, 176, 192, 194, 196, 198, 199, 261, 293, 302  
 De Roberto, F., 59  
 Diacono, M., 191, 302  
 Dickinson, E. E., 20  
 Di Girolamo, C., 24, 116, 132, 133, 148, 154, 304  
 Dillon Wanke, M., 281  
 Di Salvo, M., 26  
 Dolfi, A., 149  
 Donati, C., 150  
 Donini, F., 148  
 D'Orta, A. G., 192, 193  
 Dostoevskij, F. M., 272  
 Ducoté, E., 299  
 Duse, E., 107  
 Eliot, T. S., 294  
 Erba, L., 298  
 Esposito, E., 24, 155, 297, 304, 306  
 Fabris, G. A., 102, 251, 288  
 Falqui, E., 154, 303  
 Faso, G., 198  
 Fatini, G., 103, 107  
 Ferrari, S., 98  
 Finotti, F., 273, 288, 305  
 Fiumi, L., 6, 26, 100, 282, 301  
 Flaubert, G., 96  
 Fleres, U., 69, 94, 298  
 Flora, F., 27, 154, 176, 198, 302  
 Fogazzaro, A., 72, 96, 298  
 Folgore, L., 55, 65, 118, 119, 120, 121, 124, 145, 148, 192, 301  
 Folli, A., 279  
 Fontana, F., 300  
 Fort, P., 20, 256, 291  
 Fortini, F., 13, 17, 23, 24, 25, 26, 27, 302, 303, 304  
 Foscolo, U., 95, 274, 283  
 Fraccaroli, G., 92, 104, 105, 108, 109, 150, 231, 280  
 Fracchia, U., 252, 289  
 Franceschini, G., 33, 34, 35, 58  
 Franchetti, A., 106  
 Frugoni, C. I., 95  
 Frye, N., 287, 292  
 Fubini, M., 153  
 Fumi, E., 278, 306  
 Gamberale, L., 251, 288, 297  
 Gargano, G. S., 69, 71, 72, 94, 95, 96, 97, 102, 192, 288, 297, 298, 299  
 Garibaldi, G., 45, 279  
 Garoglio, D., 26, 64, 71, 80, 96, 102, 209, 273, 299  
 Garzo dell'Incisa, 106  
 Gautier, L., 107  
 Gavazzeni, F., 77, 96, 100, 101, 102, 105, 107, 108, 109, 149, 293, 304, 305  
 Genette, G., 26  
 Genot, G., 200  
 Ghéon, H., 300

Ghidetti, E., 56, 57, 58, 59  
 Ghidetti, I., 274, 301  
 Ghil, R., 95, 223, 275  
 Giacconi, L., 138, 155  
 Giacosa, G., 172, 173  
 Gianelli, E., 300  
 Gibellini, P., 101, 102  
 Giorgieri-Contrì, C., 22  
 Giovanardi, S., 304  
 Giovannetti, P., 153, 154, 305  
 Girardi, A., 157, 158, 159, 305  
 Girardini, E., 301  
 Giudici, E., 58  
 Giuliani, A., 303  
 Gnoli, D., 5, 7, 9, 22, 52, 64, 98  
 Goldin, D., 172, 195  
 Goruppi, T., 95  
 Gourmont, R. de, 99, 107  
 Govoni, C., 2, 4, 6, 7, 9, 15, 21, 22, 25, 26, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 57, 64, 224, 228, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 279, 280, 281, 282, 301  
 Gozzano, G., 1, 22, 55, 65  
 Graf, A., 64, 299  
 Grana, G., 285  
 Graziosi, E., 292, 293  
 Guglielmi, G., 191, 305  
 Guglielminetti, M., 99, 241, 285, 303  
 Gutia, I., 200  
 Hérelle, G., 109  
 Holz, A., 20, 300  
 Hopkins, G. M., 20  
 Hugo, V., 100  
 Huret, J., 287  
 Iacopone da Todi, 83  
 Illica, L., 172, 173  
 Ingarriga, F., 65  
 Ippoliti, G., 149  
 Isnenghi, M., 301  
 Ivanov, M. M., 75, 76, 98, 298  
 Jacobsen, R., 300  
 Jacomuzzi, A., 51, 64  
 Jacomuzzi, S., 147  
 Jahier, P., 21, 55, 131, 145, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 289, 290, 291, 292, 293, 301  
 Jammes, F., 20, 300  
 Jannaccone, P., 246, 247, 248, 249, 250, 287, 292, 298  
 Jannini, P. A., 98, 300  
 Jean-Aubry, G., 95  
 Jolanda, 289  
 Kahn, G., 12, 14, 15, 20, 21, 25, 28, 72, 74, 98, 99, 213, 237, 238, 239, 247, 249, 275, 281, 283, 284, 287, 299  
 Krysinska, M., 60  
 Laforgue, J., 20, 237, 277, 278  
 La Grasserie, R. de, 246, 248, 287  
 Landolfi, I., 147  
 Lanzalone, G., 147, 300  
 Lausberg, H., 153, 287  
 Lavezzi, G., 105  
 Le Cardonnel, L., 300  
 Leopardi, G., 7, 68, 94, 95, 99, 116, 124, 125, 126, 127, 131, 140, 152, 153, 283  
 Levi, G. A., 153, 301  
 Linati, C., 289  
 Livi, F., 24, 147, 148, 150, 164, 192, 194, 198  
 Locatelli, P., 58  
 Lonardi, G., 24, 140, 151, 152, 153, 157, 158, 304  
 Lorenzini, N., 99, 101  
 Lotman, J. M., 127, 153  
 Lucini, G. P., 2, 14, 21, 22, 23, 27, 29, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 46, 50, 56, 60, 61, 62, 73, 95, 97, 100, 139, 147, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 231, 237, 239, 240, 244, 246, 272, 273,

274, 275, 276, 277, 278, 284, 298, 299, 300, 301  
 Luperini, R., 105  
 Luraghi, V., 34, 35, 58, 59  
 Luti, G., 151  
 Luzi, M., 3, 22, 302  
 Macchia, A., 173, 196  
 Macri, O., 131, 149, 154, 302, 304  
 Magalhaez de Azeredo, C., 300  
 Maggi Romano, C., 199, 201, 202  
 Majocchi Plattis, M. M. (vedi Jolanda)  
 Mallarmé, S., 25, 69, 95, 155, 249, 275, 277  
 Malthus, T. R., 54  
 Mancini, M., 304  
 Manzella Frontini, G., 27, 57, 226, 227  
 Manzoni, A., 96  
 Marazzini, C., 304  
 Marchi, M., 304  
 Marescotti, E. A., 27, 298  
 Mariani, G., 177, 198  
 Marinari, D., 304  
 Marinetti, F. T., 12, 25, 26, 28, 29, 42, 56, 74, 99, 148, 162, 163, 167, 191, 192, 194, 210, 212, 238, 239, 240, 242, 277, 284, 286, 289, 298, 300, 301  
 Mario, E. A., 150  
 Marquina, E., 300  
 Marradi, G., 22, 69, 98, 300  
 Marrone, T., 25, 57, 97, 148, 300  
 Martelli, M., 305  
 Martignoni, C., 157  
 Martinelli, L., 275  
 Martini, C., 279  
 Mattevi, V., 290, 303  
 Mauclair, C., 300  
 Maurici, A., 204, 271, 297  
 Mazzoni, G., 55, 65, 84, 106, 277  
 Meliadó, M., 287, 288  
 Mendola, N. V., 298  
 Mengaldo, P. V., 4, 5, 7, 18, 24, 25, 48, 49, 64, 96, 101, 105, 110, 122, 147, 148, 149, 151, 158, 159, 162, 165, 168, 174, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 228, 229, 231, 279, 280, 297, 304, 305  
 Menichetti, A., 305  
 Meriano, F., 176, 198, 301  
 Merrill, S., 300  
 Meschonnic, H., 13, 25, 26  
 Metastasio, P., 95  
 Michelstaedter, C., 126, 127, 142  
 Mockel, A., 300  
 Monaci, E., 83, 105  
 Mondor, H., 95  
 Montagnani, C., 102  
 Montale, E., 3, 10, 23  
 Montefoschi, P., 153  
 Montesquiou-Fezensac, R. de, 279  
 Monteverdi, A., 125, 153, 301  
 Morasso, M., 21, 223, 225, 278, 289  
 Moréas, J., 21, 28, 237  
 Moretti, M., 22  
 Morice, C., 27  
 Morier, H., 25, 283  
 Morini, M., 46, 63, 300  
 Morselli, E. L., 289  
 Mos., 98, 298  
 Moscardelli, N., 176, 198  
 Musarra, F., 147  
 Mussini, G., 153  
 Mutterle, A. M., 300  
 Napoli, F., 147  
 Neal, T., 102  
 Neera, 102, 272, 273, 298, 299  
 Negri, A., 27, 300  
 Nemi, 64, 96, 299  
 Nencioni, E., 288  
 Nencioni, G., 154  
 Nerucci, A. M., 149  
 Noailles, A. de, 299  
 Noferi, A., 302  
 Nosedà, M., 62



Novaro, A. S., 22  
 Novaro, M., 138, 256

Ojetti, U., 55, 65  
 Oliva, D., 98, 299  
 Oliva, G., 59  
 Onofri, A., 4, 11, 21, 22, 100, 121, 122, 123, 124, 145, 149, 150, 151, 301  
 Orsini, G. (vedi Gnoli, D.)  
 Orvieto, Ad., 55, 64  
 Orvieto, An., 22, 26, 52, 55, 71, 72, 80, 95, 96, 102, 298, 299  
 Ossani, A. T., 278  
 Ossola, C., 180, 186, 197, 198, 199, 200

Pacchiano, G., 302  
 Palazzeschi, A., 4, 5, 11, 15, 17, 18, 21, 22, 54, 55, 122, 123, 124, 151, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 240, 285, 301  
 Palli Baroni, G., 148  
 Pancrazi, P., 252, 253, 289  
 Panizza, C., 300  
 Panzacchi, E., 58, 299  
 Panzini, A., 65, 289  
 Paoletti, E., 58  
 Papini, G., 53, 54, 64, 65, 177, 178, 189, 191, 198, 252, 253, 289, 292, 302  
 Papini, G. A., 152, 271  
 Parzanese, P. P., 93  
 Pascoli, G., 1, 2, 10, 11, 16, 17, 18, 19, 22, 27, 29, 46, 56, 69, 74, 84, 97, 98, 99, 102, 106, 151, 176, 298, 299  
 Pasini, F., 301  
 Pasolini, P. P., 3  
 Pasquini, E., 276  
 Pastonchi, F., 22  
 Patrizi, F., 220, 231, 280

Pavese, C., 3, 231, 262  
 Pazzaglia, M., 24, 105, 137, 155, 297, 304, 306  
 Péguy, C., 20  
 Petrarca, F., 106, 124  
 Petrocchi, F., 290, 292, 293  
 Petronio, G., 26  
 Petrucci, G., 188, 201  
 Petrucciani, M., 198  
 Petruzzi, S., 303  
 Piazza, G., 97, 300  
 Pica, V., 209, 249, 273, 298  
 Piccioni, L., 198, 302  
 Pichois, C., 288  
 Pighi, G. B., 100, 302, 303  
 Pignatari, G., 46, 63, 300  
 Pinchera, A., 105, 108, 154, 155, 219, 276, 303, 305, 306  
 Pindaro, 75, 76, 109, 220  
 Pinotti, G., 101, 102, 107  
 Pirandello, L., 17, 95, 102, 252, 288, 289, 298  
 Poe, E. A., 250  
 Poliziano, A., 106  
 Ponti, V., 74, 98  
 Porcelli, B., 147  
 Portinari, F., 303  
 Pound, E., 25, 269, 294  
 Pratella, B., 300  
 Praz, M., 302  
 Pregliasco, M., 65  
 Prestigiacomo, P., 194  
 Prezzolini, G., 177, 198  
 Puccini, D., 284, 301  
 Puccini, M., 289  
 Pupino, A. R., 147, 303

Quaglino, R., 98, 288, 298  
 Quasimodo, S., 3  
 Queneau, R., 31

Rachilde, 299  
 Ramat, S., 302  
 Ramous, M., 108

Raya, G., 58  
 Raymond, M., 200  
 Rebay, L., 191, 198, 302  
 Rebora, C., 2, 4, 17, 21, 23, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 143, 145, 153, 256, 260  
 Redi, F., 95  
 Régnier, H. de, 98, 237, 277, 278, 299  
 Rimbaud, A., 20, 289  
 Ringhiera, S., 298  
 Rizzoni, G., 287  
 Rodenbach, G. R. C., 279  
 Romagnoli, E., 93, 108, 109, 300, 301  
 Rosina, T., 299  
 Rossi, P., 96, 298  
 Rossini, G., 196  
 Rueda, S., 300  
 Ruschi, R., 28

Saba, U., 16, 126, 127, 142, 143, 145  
 Saccone, A., 191, 194  
 Saffi, A. E., 293  
 Salaris, C., 63, 98, 289, 305  
 Salibra, E., 24, 304  
 Salvadori, G., 55  
 Salvemini, G., 55  
 Sanguineti, E., 95, 210, 274  
 Sansone, G. E., 305  
 Sbarbaro, C., 21, 23, 55, 126, 127, 142, 145  
 Scartabello, 103  
 Scheiwiller, V., 153, 158  
 Schiaffini, A., 303  
 Schulz-Buschhaus, U., 26  
 Serao, M., 177  
 Sereni, U., 198, 199  
 Sereni, V., 3, 23  
 Serra, R., 17, 252, 289, 301  
 Simonide, 109  
 Sinadino, A. J. (= Sinadinò, A. G.), 225, 278  
 Slataper, S., 252, 289

Smara, 300  
 Soffici, A., 191, 289  
 Solerti, A., 59  
 Solmi, S., 148, 176, 302  
 Sordello da Goito, 95  
 Sormani, A., 21, 207, 208, 209, 237, 249, 252, 272, 273, 297  
 Souza, R. de, 25, 279, 287, 300  
 Spagnoletti, G., 196  
 Spera, F., 57  
 Spezzani, P., 180, 199, 200  
 Spinazzola, V., 282  
 Sportelli, L., 57  
 Stecchetti, L., 58  
 Stella, F., 200  
 Svevo, I., 17  
 Symons, A., 300

Tanganelli, U., 34, 35, 36, 58, 59, 297  
 Tenneroni, A., 84, 103, 106, 107  
 Térésah, 98  
 Terzoli, M. A., 198, 201  
 Thovez, E., 19, 76, 99, 108, 109, 125, 126, 138, 147, 152, 153, 177, 198, 209, 273, 280, 300, 302  
 Tiboni, E., 96, 305  
 Todorov, T., 28  
 Tolomei, C., 220  
 Tomaševskij, B., 28  
 Tommaseo, N., 95, 298  
 Torasso, F., 273  
 Tozzi, F., 17, 252, 289  
 Trespioli, G., 289  
 Trissino, G. G., 7  
 Trompeo, P. P., 303  
 Tumiatì, D., 22, 288, 298, 299  
 Tynjanov, J., 8, 9, 26, 27

Ungaretti, G., 1, 2, 3, 4, 10, 15, 17, 21, 22, 27, 55, 111, 115, 153, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 191, 197, 198, 199, 200, 201, 270, 302

Vacaresco, H., 300  
Vaccari, G., 58  
Vaccari, W., 65  
Valgimigli, M., 271  
Valli, D., 149, 249, 287  
Vecchi, O. (vedi Folgore, L.)  
Verdino, S., 278  
Verdone, M., 281  
Verhaeren, E., 281, 299  
Verlaine, P., 44, 228  
Viani, L., 289  
Viazi, G., 28, 36, 37, 38, 39, 56, 59,  
60, 61, 210, 211, 272, 274, 278,  
300, 303  
Vicinelli, A., 56, 298  
Vielé-Griffin, F., 98, 237, 299  
Vincent, C., 271  
Vitale, M., 293  
Vitiello, C., 202  
Vivanti, A., 289  
Viviani, A., 55, 65, 191, 192, 218,  
274, 276, 302  
Vossler, K., 124, 125, 152, 299  
  
Westphal, K., 246, 248, 287  
Whitman, W., 10, 20, 56, 214, 246,  
248, 249, 251, 262, 285, 287, 288,  
290, 297  
  
Zambon, P., 273  
Zanzotto, A., 3, 22  
Zendrini, B., 271  
Ziegler, J., 288  
Zingone, A., 147

*Questa edizione di Metrica del verso libero italiano, fotocomposta da ShaKe Edizioni, è stata ultimata su carta Fedrigoni presso le Officine Grafiche Sabaini di Milano il 20 gennaio 1994.*