

Bussole • 691

Lingua e letteratura italiana

1ª edizione, gennaio 2024

© copyright 2024 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel gennaio 2024
da Lineagrafica, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-290-2224-3

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione, è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia,
anche per uso interno o didattico.

I lettori che desiderano informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47

00161 Roma

tel 06 42 81 84 17

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/carocceditore

www.instagram.com/carocceditore

Paolo Giovannetti
Gianfranca Lavezzi
Jacopo Galavotti

Che cos'è la metrica italiana contemporanea

Indice

Premessa 7

Avvertenza 9

1. Questioni preliminari 11
 - 1.1. Cronologia e genealogia del contemporaneo 11
 - 1.2. Poesia e forma-poesia, libertà e convenzione 12
 - 1.3. Metrica libera e verso libero 15
 - 1.4. L'occhio e l'orecchio 19

2. Verso la liberazione 25
 - 2.1. Uno sguardo all'Ottocento 25
 - 2.2. Leopardi e la canzone libera 26
 - 2.3. Carducci e la metrica barbara 29
 - 2.4. D'Annunzio 32
 - 2.5. Pascoli 37

3. Forme chiuse 45
 - 3.1. Tradizione ed eversione 45
 - 3.2. Le forme 56

4. Forme libere: il verso libero 69
 - 4.1. Tre istituti metrici "liberi" 69

4.2. Il verso libero. Tradizioni e tipologia 82

4.3. La poesia in prosa 106

Bibliografia 111

Indice delle cose notevoli 121

Premessa

Questo volume offre una prima introduzione, storica e tipologica, alle forme della poesia italiana contemporanea. Dopo che nel CAP. 1 sono gettate le basi per una teoria e storia della metrica contemporanea, il CAP. 2 affronta, nella prospettiva della loro eredità novecentesca, le principali novità introdotte da Leopardi, Carducci, D'Annunzio e Pascoli. Il CAP. 3 mostra poi come le forme metriche della tradizione siano state variamente manipolate nel corso della modernità. Il CAP. 4, più ampio, passa in rassegna i modi dell'organizzazione dei testi in forme libere mostrando la fisionomia e la funzione della strofa, della rima, dell'impaginazione anomala dei versi e soprattutto proponendo una tipologia dei versi liberi adottati nel corso del Novecento e oltre.

Naturalmente, il taglio del libro obbliga a sfiorare soltanto molti altri elementi che costituiscono la forma del testo poetico (figure foniche, ripetizioni, linguaggio figurato, caratteristiche del lessico, postura della voce poetica, contaminazioni con altri generi, media e forme d'arte, rapporti tra testi e forma-libro ecc.), e allo stesso tempo a dare un'accezione soprattutto novecentesca al concetto di "contemporaneo" (sulle forme della poesia più recente si possono vedere Giovannetti, 2017 e Morbiato, 2017).

Ma di un limite si può fare un punto di forza: occorre ribadire infatti, da una parte la centralità della metrica nell'analisi, anzi nell'esperienza del testo poetico (si veda ad esempio Magro, 2021), e dall'altra, l'utilità di conoscere lo sviluppo di alcuni istituti formali per dotare anche la lettura della poesia di oggi di profondità diacronica.

La poesia si nutre anche di memoria, e conoscere la storia delle sue forme non significa negare ai testi la loro originalità, ma arricchirla di risonanze, e in definitiva aumentare l'intensità del nostro incontro con essi.

Avvertenza

Il lettore che non fosse in possesso di una conoscenza elementare della metrica italiana tradizionale può ricorrere a strumenti di consultazione quali Menichetti (1993), Lavezzi (2002), Beltrami (2011).

La sinalefe è indicata con \wedge , la dialefe con \vee . La dieresi è indicata graficamente (es. silenzio). Se occorre segnalare le vocali sede di accento ritmico, lo si fa mettendole in neretto con accento grave (es. paròle).

Negli schemi metrici le lettere maiuscole indicano i versi lunghi (convenzionalmente gli endecasillabi), le minuscole quelli brevi (convenzionalmente i settenari); le lettere p, s o t indicano versi piani, sdrucchioli o tronchi. Indicazioni sui singoli versi possono essere date in pedice (es. A_{7+7s} indica un doppio settenario con secondo emistichio sdrucchiolo). Per schematizzare il ritmo dei versi, i simboli + e – indicano rispettivamente sillabe toniche e atone.

Il segno | indica una segmentazione interna al verso; il segno / indica il confine tra due versi. Salvo dove indicato altrimenti, sottolineature, corsivi, maiuscoletti segnalano rime o altre forme di ripetizione via via commentate.

Il volume si è avvalso, come costante punto di riferimento, del manuale di Giovannetti, Lavezzi (2010); Jacopo Galavotti ha svolto un ruolo decisivo di integrazione e coordinamento. Si devono a Paolo Giovannetti i CAPP. 1 e 4, a Gianfranca Lavezzi i CAPP. 2 e 3, a Jacopo Galavotti la *Premessa*, i PARR. 2.1, 3.2.3 e la *Bibliografia*.

I. Questioni preliminari

I.1. Cronologia e genealogia del contemporaneo

Prima di affrontare le caratteristiche della metrica italiana contemporanea, occorre innanzi tutto domandarsi se c'è davvero una metrica moderna distinta da quella "tradizionale", e insieme quando comincia la "contemporaneità" poetica italiana. La risposta corrente alla seconda domanda (Mengaldo, 1978) è che la modernità della poesia sia, in Italia, soprattutto un affare novecentesco. A partire dai primi anni del xx secolo una generazione di poeti nati dopo il 1880 dà l'avvio a modi nuovi di concepire la parola in versi: è dunque indubitabile che ci sia una cesura tra Otto e Novecento, e anche i più recenti mutamenti "postmoderni" attivi nel campo della metrica possono essere compresi partendo da lì (Afribo, 2017, p. 91). D'altra parte, è certo che tanto l'opera di Pascoli e D'Annunzio (e già di Carducci) quanto l'antecedente leopardiano condizionano profondamente gli autori della contemporaneità. Di qui la necessità di iniziare la trattazione dalle cosiddette "innovazioni" leopardiane e dalla rivoluzione conservatrice rappresentata dalla metrica barbara di Carducci, per poi dedicarci ai due massimi poeti dell'Otto-Novecento.

Più complessa e articolata è la risposta alla prima domanda. In linea di principio, non c'è alcuna necessità che a una nuova poetica, a una nuova civiltà letteraria, corrisponda un sistema formale nuovo, in particolare un sistema metrico. La metrica di una certa cultura letteraria sarebbe indipendente dal divenire storico, e i rilievi diacronicamente pertinenti non sarebbero di natura sistemica, bensì di natura stilistica. In un certo senso, una metrica può essere paragonata a una lingua, la cui stabilità nel tempo è garanzia dell'efficacia della comunicazione. L'indipendenza delle forme codificate dai contenuti consente ai poeti di definire stili in cui l'apporto personale o collettivo può essere agevolmente distinto dalla fissità della lingua. Ad esempio,

per il metricologo da un lato esiste l'endecasillabo con certe sue caratteristiche invarianti (sebbene l'esatta struttura dell'endecasillabo sia tuttora oggetto di dibattito), dall'altro lato – poniamo – l'endecasillabo di Petrarca, e magari dei petrarchisti, che declina la costanza della *langue* nei termini di una *parole* storicamente riconoscibile.

Quando parliamo di “forme metriche tradizionali”, constatiamo che secoli di tradizione ininterrotta hanno tramandato strutture invarianti; cioè che dal Duecento in poi determinate competenze e determinate configurazioni testuali si sono riprodotte senza vere e proprie fratture, seguendo regole complessivamente stabili a cui i poeti si sono attenuti.

Il punto è però proprio questo. L'intera tradizione italiana viene rimessa in discussione dalla metrica del Novecento, che, nei fatti, si sbarazza dei principali capisaldi del passato. Sono due le istituzioni che – non solo in Italia – distruggono la continuità con il passato: la prima è la poesia in prosa; la seconda è il verso libero. Da un lato la possibilità di tenere viva l'intenzione “poetica” in un contesto che sembrerebbe appartenere a un genere diverso; dall'altro, la possibilità di scrivere poesia facendo uso di versi tali da non rispettare più il sistema di regole ereditate dalla tradizione. Nei tre paragrafi successivi, tratteremo soprattutto le caratteristiche generali di questo secondo fenomeno, che chiamiamo “verso libero”.

1.2. Poesia e forma-poesia, libertà e convenzione

Intorno al 1905, quando Marinetti indice un' *Enquête internationale sur le vers libre*, in Italia proliferano giustificazioni delle nuove forme metriche che dichiarano la loro perfetta congruenza con lo spirito profondo della metrica italiana. Ad esempio, Gian Pietro Lucini (1906; 1912, pp. 23-149) arriva ad ascrivere al versoliberismo anche la recente esperienza barbara carducciana, e Paolo Buzzi, già in un testo del 1902 (Buzzi, 1908), aveva considerato la produzione del giovane Marinetti in totale continuità con la lezione di Dante. Certo, tali affermazioni possono sembrare forzate e persino caricaturali, ma è vero che la cesura storica a cavallo tra Ottocento e Novecento ha indotto

sempre più spesso poeti e critici a porsi una serie di interrogativi teorici, oltre che storici. Certe domande, quando la tradizione era ancora percepita come “naturale”, avevano pochissimo senso, o comunque le risposte che ad esse si davano non possedevano alcuna drammaticità. All’inizio del Novecento talune questioni diventano invece cogenti: che cos’è un verso? Quali sono le sue condizioni minime di esistenza? Che rapporto lega il verso per l’occhio (stampato sulla pagina) a quello per l’orecchio (scandito dalla voce)? Che rapporto c’è tra il sistema metrico e il ritmo come esperienza soggettiva? E così via. In proposito, risulta utilissima un’osservazione di Gérard Genette (1972, pp. 94-5), secondo la quale il verso moderno, nato dopo la liberazione del ritmo, si riduce al «modo visivo»; così, retrospettivamente, i lettori novecenteschi e duemilleschi possono percepire come visivi i metri tradizionali, caratterizzati viceversa da una forte pertinenza del «modo fonico». In sintesi, la contemporaneità, il moderno, premono per definire “verso” tutto ciò che si presenta tipograficamente come un verso, cioè che va accapo prima (o nel caso di versi assai lunghi, dopo) che sia esaurita la giustezza della riga; e ciò avviene in modo del tutto indipendente dalla sostanza intrinseca della misura in questo modo isolata.

Questa idea del verso (peraltro non condivisa da tutti, cfr. Esposito, 2003) comporta una sempre maggiore disponibilità del lettore a percepire i versi come realtà nuove, non necessariamente riconducibili alla tradizione. Come avremo modo di vedere nei PARR. 3.1, 3.2 e 4.1, anche le forme “chiuse” di tanti maestri del Novecento sono tali solo parzialmente; e insomma, come peraltro ogni lettore criticamente accorto ha da sempre visto, le imperfezioni sillabiche e strofiche del verso di Saba, Ungaretti o Montale sono comprensibili solo a partire da una specifica tradizione novecentesca, in cui anche le forme tradizionali prendono rilievo sullo sfondo dell’antitradizione del verso libero; e non viceversa. Un discorso diverso andrà fatto per le esperienze neometriche postmoderne, che, in opposizione a quanto è da alcuni giudicato l’informe e improvvisato verso libero novecentesco, fanno uso di metri antichi (sonetti, terzine, sestine ecc.), praticati in modo non di rado oltranzistico. Nei più consapevoli fra i poeti che teorizzano queste nuove esperienze (Frasca, 1999, 2001), è tra l’altro

evidente che la cosiddetta “chiusura” in realtà svolge il ruolo opposto, nel senso che è adibita a rimettere in circolazione il discorso, a rilanciarlo su sé stesso, in definitiva ad aprirlo, secondo un’intenzione non difensiva ma polemica (Afribo, 2017).

Negli anni Ottanta del Novecento, Beltrami (1980; 2015, pp. 163-88) ha gettato le basi per una teoria capace di render conto della metricità profonda del verso libero, quale che sia la sua forma. La liberazione del metro, nel momento in cui mette in crisi le regole di composizione immanenti, orizzontali, “sintagmatiche”, attive nel passato (come le sillabe si uniscono in versi, come i versi si combinano in strofe, come le strofe si articolano in componimenti), esalta una lettura del testo di tipo verticale, “paradigmatico”. Ciò avviene in virtù di un «principio di commisurabilità», «per cui segmenti della catena parlata sono dichiarati confrontabili fra loro e messi in relazione» (Beltrami, 2015, p. 169). È una sorta di nominalizzazione della metrica. Si dà esperienza metrica, infatti, solo entro una relazione sociale, in cui la proposta, al limite meramente grafica, dell’autore agisce grazie a una cornice di presupposizioni condivise dai destinatari.

Il fenomeno può essere colto anche storicamente. Si prendano ad esempio i versicoli ungarettiani: solo dopo un periodo di incertezza e perplessità in cui si è potuto affermare che quelli non erano versi, da circa il 1925 in poi, un fronte sempre più compatto di critici si è convinto della metricità profonda dei testi dell’*Allegria*, e anche del loro valore. Si tratta di un’assunzione di pertinenza formale, realizzata appunto paradigmaticamente, che in seguito è tuttavia stata in grado di confrontarsi con i dati oggettivi del testo, con la sua intrinseca fisionomia: dopo che il lettore ha accettato di riconoscere il versicolo di Ungaretti come un vero verso, può cominciare a scoprirne le caratteristiche formali. In prospettiva sociale, su tutto questo ci sarebbe tanto da dire: come molti avranno osservato anche nella propria esperienza, nel Novecento e nel Duemila leggere poesia significa spesso “credere” quasi fideisticamente in un progetto, in una poetica. Ma è indubbio che l’interpretazione di Beltrami è in grado di cogliere ciò che *fanno* i lettori quando accettano di entrare in contatto con una poesia modernamente intesa, di valorizzare il senso delle sue forme non convenzionali.

Come è stato osservato da Ghidinelli (2004), è necessario investigare in profondità le norme, i comportamenti sociali, sottesi da un lato a quel «discorso ben formato» (ivi, p. 101) che era la metrica tradizionale, dall'altro a quell'insieme di strutture che contraddistingue il sistema moderno del verso libero. Tanto più che questi due «paradigmi» (ivi, p. 102) coprono settori non perfettamente sovrapponibili: fino all'inizio dell'Ottocento la metrica aveva applicazioni assai ampie (teatro, narrativa, satira ecc.), anche non letterarie, come nei proverbi; oggi invece si ricorre alla metrica soprattutto nella poesia da leggere silenziosamente – con un'appendice non trascurabile nel dominio della poesia per musica, vale a dire della canzone (Zuliani, 2018), sempre più spesso sentita come una forma di poesia minore. A complicare il quadro infine, nel paradigma del verso libero va collocata anche la poesia in prosa: un'esperienza che postula «una metricità interamente in assenza» (Beltrami, 2015, p. 170) e chiede al lettore di trovare la poesia in qualcosa che poesia non sembra, e perciò induce una ricerca di metricità profonda.

1.3. Metrica libera e verso libero

In Italia, la questione del verso libero (e della poesia in prosa) è andata incontro a una serie di letture tutto sommato incerte, che hanno reso tanto più arduo descrivere la metrica novecentesca. È probabile che in gioco ci siano soprattutto due fattori. Il primo è la convivenza lungo tutta la modernità di un sistema versoliberista e del sistema tradizionale, in mezzo ai quali si è allargata un'ampia zona grigia. A questo rilievo è giusto rispondere cercando attraverso gli strumenti della ricerca di descrivere pazientemente territori e confini, facendo attenzione a non attribuire alla tradizione ciò che ad essa non appartiene, e viceversa a non ricondurre a un sistema versoliberista ciò che deve essere letto in continuità con il passato. Se è certo che una metrica moderna libera esiste, e ha cominciato ad agire con crescente autorevolezza a partire dai primi anni del Novecento, è verosimile credere che essa conviva lungo tutto questo tempo con un altro sistema e che

frequentissime siano le contaminazioni tra i due poli. Ma si tratta di affermazioni che, appunto, richiedono soprattutto verifiche fattuali. Il secondo fattore è il persistente impiego del concetto di “innovazione” per descrivere i cambiamenti metrici della modernità. Uno dei saggi fondamentali intorno alla metrica italiana del Novecento è *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento* (1969, ora in Contini, 1970, pp. 587-99). Contini affronta le grandi trasformazioni novecentesche a partire da tre istituti in qualche modo estremi: le parole in libertà, la poesia in prosa e la restaurazione (parziale) delle convenzioni antiche (Montale, Ungaretti ecc.). Tuttavia, proprio l’idea di “innovazione” porta il critico a mettere in primo piano quei tipi di scelte metriche, attuati dai poeti maggiori, che appaiono più efficaci ed esteticamente compiuti. In questo senso, i veri protagonisti del saggio sono Pascoli e D’Annunzio (ivi, pp. 596-9), le cui iniziative metriche avrebbero fatto scuola, condizionando la prassi di altri poeti; e quelle che Contini considera le due vere “libertà” metriche novecentesche prendono spunto proprio dal polo D’Annunzio (libertà che a ogni nuova poesia reinventa norme estemporanee) e dal polo Pascoli (norme ferree e tradizionali entro le quali si apre una voce seconda, inquieta ed erosiva).

Mettendo in dominante il paradigma dell’innovazione, tale modo di procedere finisce per relativizzare la specificità del Novecento. Paradossalmente, il ragionamento di Contini deve essere rovesciato: la verità della nuova metrica risiede non tanto in ciò che di meglio le punte artistiche hanno saputo restituirci in termini di sintesi espressive originali, ma piuttosto nel tessuto medio di comportamenti e convenzioni che si viene definendo all’inizio del secolo (si vedano ora le minute analisi di un ampio numero di poeti minori compiute da Massia, 2021 e Coppo, 2022) e va poi incontro a una serie di variazioni e successive, parziali, normalizzazioni. I versoliberisti (a partire dallo stesso D’Annunzio della *Laus Vitae* e di *Alcyone*) sono apparsi ai loro primi lettori non tanto come degli innovatori rivolti al futuro, quanto come dei primitivi; poeti che restituivano la poesia italiana a un mondo arcaico precedente la messa in forma “storica” dei versi e dei metri. Non c’è autentico versoliberista del primo ventennio del Novecento (da Govoni a Rebora, da Palazzeschi a Ungaretti, da Lu-

cini a Corazzini, a Campana) che non sia stato accusato di rozzezza e informalità, di aver scritto versi sgraziati e brutti, proprio perché non riconducibili alla metrica trādita. Tutto ciò avveniva, è da credere, perché quelle presunte innovazioni appartenevano ormai a un altro sistema, quello che chiamiamo verso libero. La sua è una radicale alterità rispetto al passato, anche se, beninteso, molti indici e forme della tradizione possono continuare a sopravvivere al suo interno.

Il punto è che la metrica italiana – così come accade in tutto il mondo occidentale – a un certo punto della sua storia propone un *corpus* di forme che il passato non riconosce più, non è in grado di descrivere. Tale *corpus* può però accogliere in modo critico talune strutture e forme prima ritenute “naturali”: ad esempio, i brandelli, le rovine di sonetto che aggallano nei *Canti orfici* di Campana ne dicono a un tempo l’importanza e la crisi; sono una rilettura, una presa di coscienza della tradizione ma anche la sua cancellazione. Non per caso, la condizione “plurale” della metrica italiana novecentesca è stata oggetto di letture fra loro molto diverse e anche conflittuali.

Quanto al dominio specifico del verso libero, lo scritto senza dubbio più autorevole è *Questioni metriche novecentesche* (del 1989, ora in Mengaldo, 1991, pp. 27-74; preceduto da un importante intervento del 1983 su Corrado Govoni, in Mengaldo, 1987, pp. 139-88). Intanto, la proposta di Mengaldo implica un superamento del sintagma “verso libero” a favore di quello, più astratto, di “metrica libera”. Quando parliamo di verso libero, infatti, non ci riferiamo solo alla versificazione, ma a tutti i fattori metrici: rime, strofe, rapporto metro-sintassi ecc., e Mengaldo ha definito con precisione le condizioni che devono ricorrere simultaneamente perché possa davvero darsi la metrica libera. In sintesi, si ha metrica libera quando:

- a) la rima, eventualmente presente, non ha una funzione strutturante;
- b) i versi, non isosillabici, tendono alle misure lunghe non canoniche, anche se nel testo possono essere mescolate forme non tradizionali e forme canoniche;
- c) manca l’isostrofismo, cioè la ripetizione di strofe dalla medesima struttura (anche se è accettabile un tipo di isostrofismo visivo: terzine, quartine ecc. prive di rima o rimate non simmetricamente).

Da simile definizione discendono due conseguenze: molti testi tradizionalmente ascritti al verso libero (ad esempio, quelli dannunziani più volte ricordati) non appartengono alla metrica libera; si apre pertanto uno spazio intermedio tra il verso libero e il verso tradizionale che Mengaldo, riprendendo un analogo sintagma francese (*vers libéré*), propone di chiamare “metrica liberata”. Insomma, i rigorosi criteri formali così proposti forniscono una sicura griglia di riferimento per classificare qualsiasi testo novecentesco composto in versi.

Tuttavia, tali definizioni tendono a mettere in secondo piano l’“orizzonte delle attese” dei lettori contemporanei, quale è da noi ricostruibile. Esistono insomma due diversi punti di osservazione: da un lato, esiste un complesso fenomeno storico che vede la nascita e la faticosa affermazione di un’istituzione detta verso libero; dall’altra sono possibili considerazioni soprastoriche capaci di rendere conto appunto acronicamente dei fenomeni metrici non (del tutto) tradizionali. Se ci collochiamo dal punto di vista della prima possibilità interpretativa, è indubbio che la coscienza metrica dei lettori otto-novecenteschi percepiva come “liberi” versi che per Mengaldo devono essere rubricati come “liberati”. Rileggendo il primo saggio di un certo respiro su tutta la questione pubblicato in Italia, Diego Garoglio (1903), che si occupa di un’opera oggi del tutto dimenticata, *Verso l’Oriente* (1902) di Angiolo Orvieto, vediamo che l’autore identifica una varietà più eversiva e una più moderata di verso libero, ma le giudica entrambe interne al medesimo dominio.

Il fatto che dalle prime timide riforme sia poi discesa una varietà di strutture e pronunce tanto incontrollabile e radicale sta probabilmente a indicare che quelle esperienze avevano toccato un ganglio vitale del sistema metrico italiano: l’isosillabismo (due versi sono della stessa misura se hanno lo stesso numero di sillabe metriche, vale a dire se l’ultima sillaba tonica è nella stessa posizione). Nonostante eccezioni circoscritte ad alcuni generi specifici, si è generalmente concordi nel reputare isosillabica fin dalle sue origini la metrica italiana, e si può dire che il mancato rispetto di questa caratteristica fondamentale diviene condizione necessaria e sufficiente per l’esistenza del verso libero. Né i vari tipi di strofe eventualmente adottate (regolari o estemporanee), né i vari usi delle rime possono impedire

all'anisosillabismo anche più moderato di spianare la strada alla pratica del verso libero.

Lungi dall'essere una semplice innovazione o una semplice somma di artifici, il verso libero si presenta come una forma "mutante" dotata di piena storicità. Il sistema anch'esso storico della metrica tradizionale viene colpito nel suo punto nodale, ed è da quel momento che dilaga la pluralità di voci che soggettivamente declinano le molte possibilità della liberazione. In questo senso, la metrica del Novecento, esaminata attraverso la cartina di tornasole del verso libero, mette in dominante la relazionalità, la commisurabilità dei versi, e la problematizza portando alla ribalta il contrasto che s'instaura tra le unità metriche. Libere non sono solo le singole misure versali, libere sono soprattutto le relazioni che fra di esse si instaurano. I singoli elementi in gioco (i versi, gli incastri di rime, i costrutti strofici) possono essere presenti nella tradizione, ma i loro rapporti risultano inediti. Ciò vuol dire qualcosa di estremamente complesso: tutto quanto "entra" nel verso libero possiede una doppia identità. Se da un lato è possibile ritrovarvi oggetti anche impeccabilmente conformi all'eredità classica, dall'altra è vero che quei versi sono deformati, percepiti in una diversa prospettiva, in virtù del contesto anomalo in cui agiscono.

1.4. L'occhio e l'orecchio

Nella metrica novecentesca svolge un ruolo decisamente centrale la relazione fra la sonorità del verso "nuovo" e la sua immagine grafica. Il rapporto del lettore di poesia moderna con i modelli esecutivi previsti dalla tradizione è complesso. Immaginiamo un contesto molto libero ricco di versi lunghi, al cui interno compaia un endecasillabo, anche leggermente anomalo; l'esempio potrebbe essere il v. 23 di *Canto notturno per le ragazze fiorentine* di Mario Luzi (*La barca*, 1935): «come un lume che non si può tenere». Il lettore non solo riconosce il modello dell'endecasillabo, ma attiva una scansione conforme a un dettato tradizionale (individua gli ictus sulla terza sillaba, *lùme*, e sull'ottava, *può*, e problematizza le possibili percussioni sulla prima e sulla sesta sillaba, che indichiamo con asterisco perché

le riteniamo erronee: **còme* e **nòn*); infine nell'esecuzione opta per una pronuncia veloce (con soli tre ictus), se del caso modificata da un indugio su una o addirittura due delle posizioni indebolite (prima e sesta). Cioè, almeno in prima battuta considera tale verso nella sua autonomia e nella sua tradizionalità, ma deve al contempo metterlo in relazione con il contesto in cui esso compare.

Ma non tutti i versi liberi sono riconducibili, anche imperfettamente, a un retaggio tradizionale. Ci sono moltissimi versi novecenteschi che si qualificano come misure vive, la cui sonorità appare subordinata a quanto fa la grafica. Anche da questo punto di vista è in ballo una questione innanzi tutto storica: i versi più informali e rigorosamente per l'occhio, tutto sommato poco frequenti nei primi anni del Novecento, diventano sempre più numerosi dopo il 1945 e sono vicini a costituire la norma a partire dagli anni Settanta. Abbiamo già ricordato come Genette (1972, pp. 94-5) sostenesse che nel verso libero il «modo auditivo» sia svilito rispetto al «modo grafico». Egli non nega affatto la sopravvivenza di molteplici forme di sonorità, e anzi è indubbio che la poesia novecentesca ecciti i valori del significante: ma essi sarebbero "idealizzati", perché «c'è un modo muto di percepire gli effetti "sonori", una specie di dizione silenziosa, paragonabile a quella che è per un musicista esperto la lettura d'uno spartito» (ivi, p. 95). Insomma, il verso novecentesco tenderebbe alla silenziosità anche dove sono evidenti le allusioni a un suo possibile esito sonoro. Visivo e auditivo si confondono dunque in modo non del tutto razionale.

A partire proprio dal primo grande teorico della nuova metrica, il simbolista francese Gustave Kahn (1859-1936), è evidente che una delle giustificazioni del verso libero è fornita da una rinnovata attenzione ai suoni: contrariamente a quanto suggeriscono certi pregiudizi, i *verslibristes* sono molto sensibili alla qualità e alla funzione della rima e dei suoi possibili sostituti. Anche in Italia, da Tommaseo (e Leopardi) fino a D'Annunzio e ai critici suoi sodali l'attenzione all'assonanza sta al centro delle discussioni e delle realizzazioni pratiche, in quanto ricerca di sonorità più leggere e sfumate, e per questo più raffinate. La sintetica definizione di verso (libero) proposta da Kahn è, del resto, «un fragment le plus court possible figurant un

arrêt de voix et un arrêt de sens» («un frammento il più possibile breve che configuri un'interruzione di voce e un'interruzione di contenuto», Kahn, 1897, p. 26). Insomma, la perfetta coincidenza della lunghezza del verso e dell'idea che esprime: tra forma (e sonorità) e contenuto ci sarebbe perciò una relazione necessaria. Semplificando ulteriormente il concetto, Lucini (1914, p. 110) parlerà del verso libero come di una «lunga e logica parola poetica». Corollario di questi ragionamenti e ulteriore elemento di riflessione è il rifiuto, per lo meno in linea di principio, dell'*enjambement* da parte dei primi versoliberisti. Se suono e senso devono correre in parallelo, sarebbe del tutto impossibile pensare a inarcature di una certa intensità, che con la loro stessa esistenza separerebbero le parole ritmate dal loro contenuto.

Va precisato (cfr. almeno *Enquête*; Giusti, 2002; Jenny, 2002) che tali giustificazioni teoriche del verso libero, secondo una tradizione europea e americana che risale all'Ottocento (Beyers, 2001), sono di tipo "organicistico". La nuova metrica cioè intende recuperare un contatto più profondo con la soggettività del poeta, esprimendone i sentimenti e i moti autentici. Tuttavia, fra le prime più importanti esperienze versoliberiste osserviamo non pochi casi di una versificazione del tutto instabile, se non indecidibile. Facciamo due esempi italiani. Il percorso dell'*Allegria* di Giuseppe Ungaretti, dal 1916 al 1942 (e oltre), e quello del verso di Aldo Palazzeschi, dal 1905 al 1958, sono costellati di continui mutamenti e cambiamenti, anche assai profondi: e comunque sia l'uno sia l'altro, per usare le parole di Guglielmi (1989, p. 14), praticano «un modello [di verso] in movimento», «una metrica aleatoria» che continuamente «genera [...] varianti di verso». Siamo di fronte, allora, a due problemi.

In primo luogo, simili logiche distruggono ogni illusione organicistica: la «parola poetica» non si fissa in una forma definita, non trova il significante capace di carpire uno stabile significato; anzi, quell'emissione fonica si fluidifica indefinitamente (arrivando in Ungaretti a semantizzare articoli, congiunzioni o preposizioni, che possono da sole costituire un verso). Se il verso è tanto instabile, è chiaro che la sua autonomia espressiva e "contenutistica" non ha quasi ragione d'essere. La seconda questione riguarda l'opposta natura degli autori

presi in considerazione: Palazzeschi è un poeta dai ritmi fortemente “vocali”, Ungaretti è un poeta per la grafica. Molte delle varianti palazzeschiere sembrano avere la funzione di rendere meglio percepibili pause e stacchi esecutivi, che inizialmente (cioè fino al 1914) non erano così importanti, perché il poeta aveva la possibilità di recitare nel modo da lui voluto i suoi versi in occasione delle serate futuriste. Negli anni Venti Palazzeschi, ormai fuori dalle aggregazioni collettive e dal contatto diretto con il pubblico, esibisce metricamente dei segnali soprasegmentali in grado di far “udire” il verso anche a una lettura silenziosa (Giovannetti, 1994, pp. 166-8). La stessa poesia di Ungaretti, invece, aspira a essere un evento, si dispone nel tempo e viene incontro al pubblico cercando un contatto con un’esperienza temporale «aperta» (Guglielmi, 1989, pp. 43-6): ma ciò può avvenire solo in modo silenzioso. Le pause ungarettiane diventano “bianchi” sulla pagina, il rallentamento a cui costringono l’esecutore è un rallentamento soprattutto mentale, che molto a fatica trova un corrispettivo nella pronuncia. Il conflitto è, a ben vedere, ineliminabile.

In prospettiva secondo-novecentesca il culmine del processo si ha con Amelia Rosselli. Prendiamo in considerazione due suoi titoli, *Spazi metrici* (1962) e *Variazioni belliche* (1964): queste diciture (la prima riguarda uno scritto di poetica, la seconda accompagna un libro di poesia) focalizzano bene tale duplicità, perché da un lato alludono a una dimensione spaziale e pertanto soprattutto visiva della struttura metrica, dall’altro a una supposta natura eminentemente musicale del verso e delle sue relazioni. Già il testo teorico di riferimento per la scrittrice, vale a dire il saggio di Charles Olson sul *Verso proiettivo* (Olson, 1950; cfr. Loreto, 2007), conteneva in maniera persino clamorosa questa contraddizione. Olson, nel suo tentativo di trovare uno «strumento» capace di interpretare nel modo giusto il «respiro» del poeta, la sua intima musicalità, lo individuava nella macchina da scrivere. Grazie ad essa, lo scrittore di versi «per la prima volta ha il rigo musicale e la barra che aveva il musicista» (Olson, 1950, p. 18): proprio alle soglie del secondo Novecento, lo scontro epocale dei due opposti (mezzi grafici e strutture musicali) sembra per un attimo dar luogo a una loro magica fusione, se non a un vero e proprio superamento.

In definitiva, se è certo che il verso novecentesco tende al silenzio, a un'esistenza eminentemente grafica, è anche certo che la frequente mescolanza di visione e sonorizzazione produce parecchie forme di ambiguità. E le aporie interne al sistema del verso libero possono anche andare più in là, fino a negare l'apparenza grafica del verso. Sin dalle poetiche e pratiche del simbolismo, ma con cospicue anticipazioni settecentesche e poi romantiche, la mutazione metrica della modernità, la sua verticalizzante paradigmaticità, implica la possibilità di presupporre che anche una prosa sia in grado di svolgere una funzione poetica, e che perciò sia possibile scrivere poesia in prosa.

2. Verso la liberazione

2.1. Uno sguardo all'Ottocento

La definitiva affermazione del verso libero come sistema dominante delle forme poetiche è da datare senz'altro al Novecento, ma, come è stato più volte sottolineato, i germi di quella rivoluzione formale risalgono al secolo precedente. Nei quattro paragrafi che seguono saranno messi in luce i principali contributi al rinnovamento delle forme metriche portati da quattro autori centrali nel canone poetico della modernità, vale a dire Leopardi, Carducci, Pascoli e D'Annunzio. È però fondamentale non dimenticare che la vena sperimentale e la liberazione delle forme ha coinvolto numerosi autori, oggi per lo più ignoti al pubblico anche colto, che costituiscono un tessuto importantissimo di sperimentazioni, scarti e discontinuità.

Sintetizzando quanto osserva Bozzola (2016) in un importante libro dedicato alla forma della poesia nell'Ottocento, possiamo dire che nel corso di quel secolo si consumano alcuni “divorzi”, destinati a segnare la storia delle forme poetiche contemporanee: nel XIX secolo si allenta il nesso tra forme metriche e temi, per cui si possono usare metri tradizionalmente narrativi per poesie liriche, e viceversa; si indebolisce la solidarietà tra metrica e sintassi, cosicché il discorso può snodarsi in modo più libero; diventa possibile scrivere versi senza rima, o con rime disposte liberamente e senza progetto; diventa meno rilevante il nesso tra forme metriche e forme versali, per cui compaiono sonetti o terze rime di versi brevi, o si mescolano misure differenti. Ovviamente tale processo di rinnovamento non segue affatto un percorso lineare: questo complesso di fenomeni si è verificato su una diacronia ampia e sulla spinta di molteplici fattori, non ultimo la traduzione di poesia straniera (basti ricordare le traduzioni di Tommaseo, per le quali Contini, 1974, pp. 372-9, ha coniato la de-

finizione di “alinearli”, traduzioni cioè che riproducono riga per riga il contenuto dei versi originali, generando una prosa i cui accapo sono regolati dal testo di partenza).

2.2. Leopardi e la canzone libera

Le radici della liberazione metrica novecentesca risalgono fino alla canzone libera leopardiana, una forma alla quale l'autore perviene a tappe. Nelle prime dieci canzoni comprese nei suoi *Canti* (da *All'Italia* ad *Alla sua donna*), Leopardi mantiene due elementi della canzone tradizionale, vale a dire l'uguaglianza del numero dei versi nelle stanze e l'uguaglianza dello schema rimico (anche se in *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* si alternano uno schema per le stanze dispari e uno per quelle pari). Nella maggior parte dei casi, la distanza dal modello della canzone antica (divisa in piedi e sirma) si avverte nella sostanziale indivisibilità della stanza, a causa dell'alto numero di versi non rimati: nel caso estremo dell'*Ultimo canto di Saffo*, su diciotto versi che compongono la stanza, sedici sono irrelati e gli ultimi due sono legati dalla rima baciata (che ripete la *combinatio* della canzone tradizionale, presente sempre a partire da *Ad Angelo Mai*).

Nella canzone libera vera e propria, della canzone tradizionale Leopardi manterrà invece solo l'uso esclusivo di endecasillabi e settenari e la divisione in strofe, diverse però fra loro per numero di versi, schema rimico e distribuzione di endecasillabi e settenari. Questi elementi cambiano di strofa in strofa, determinando un rafforzamento di altri elementi di simmetria e ritorno, soprattutto di tipo fonico. Gli antecedenti di questa novità leopardiana sono almeno due: da una parte la canzone a selva dell'arcade Alessandro Guidi (1650-1712) – endecasillabi e settenari variamente alternati e liberamente rimati, in strofe di lunghezza varia chiuse da rime bacciate o alternate (Girardi, 2000, p. 45) –; dall'altra, il madrigale e il recitativo di endecasillabi e settenari della poesia pastorale, in particolare l'*Aminta* di Tasso.

Nella produzione leopardiana precedente alla canzone libera, si possono già rinvenire alcuni esempi di stanza libera di endecasillabi e sette-

nari, soprattutto nel *Coro di morti* (1824) che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (una delle *Operette morali*), strutturata come una lunga strofa irregolare di endecasillabi e settenari (Girardi, 2011, p. 99). La morfologia versale e fonica del solenne *Coro di morti* sarà rivolta a esiti giocosi (ivi, p. 108) nello *Scherzo* composto qualche mese prima di *A Silvia*, il 15 febbraio 1828, dove la stanza libera funge da «madrigale-epigramma» (Fubini, Bigi, 1964, p. 264), e databile al 1828 è pure la celebre *Imitazione* da Arnault, in tredici versi liberamente rimati. A caratterizzare questi testi è una notevole attenzione alle trame foniche: non solo rime, ma anche assonanze e raffinatezze anagrammatiche (nel *Coro*, ad esempio, la parola *morte* del v. 3 è fonicamente “anticipata” dal v. 1: «Sola nel MONdo eTERNA, a cui si VOLVE»). Secondo Gian Luigi Beccaria (1975, p. 179), nell’*Imitazione*, Leopardi precorre addirittura Pascoli (cfr. PAR. 2.5) «quanto al procedimento di orchestrare la propria composizione tramite riduzioni consonantiche o vocaliche» (cfr. ad esempio i vv. 2-4: «poVERA FOglia FraLE, / dove vai tu? Dal faggio / là dov’io nacqui, mi divise il vento»).

La prima canzone libera è *A Silvia* (1828), seguita da *Il passero solitario*, *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, *Il pensiero dominante*, *Amore e Morte*, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, *Sopra il ritratto di una bella donna*, *Il tramonto della luna*, *La ginestra*. Terremo la prima come esempio: essa consta di sei strofe (o «periodi ritmici», Contini, 1988, p. 59) rispettivamente di sei, otto, tredici, dodici, nove, quindici versi (trentaquattro settenari e ventinove endecasillabi). Come in tutte le altre canzoni libere, le strofe sono composte da settenari ed endecasillabi in proporzione e alternanza variabili e liberamente rimati (o anche irrelati). Sono però presenti degli elementi “regolarizzatori” peculiari. In *A Silvia* ogni stanza comincia con un settenario irrelato (unica eccezione la penultima stanza, che si apre con tre endecasillabi) e termina con un settenario implicato in rima (ma non baciata) e sempre (tranne che nella terza stanza) preceduto da un endecasillabo. Per due volte compare in rima la parola chiave *speme*, nella quarta e nella sesta strofa.

Come detto, della canzone petrarchesca resta l’uso esclusivo di ende-

casillabi e settenari e la divisione in strofe; inoltre, in sette casi (fra i quali *Il sabato del villaggio* e *La quiete dopo la tempesta*: «Garzoncello scherzoso», «O natura cortese») l'ultima strofa ha estensione breve e forma allocutiva, così da avvicinarsi al congedo di canzone regolare (Blasucci, 1996, p. 113). Ogni canzone libera, inoltre, ha elementi propri di regolarità, a "compensare" la libertà strutturale: prima di tutto un sistema più o meno fitto di relazioni foniche (assonanza, consonanza, allitterazione), già sperimentato negli altri testi leopardiani non rimati, come *Imitazione* e i primi *Idilli*; in secondo luogo le figure retoriche di ripetizione, come l'epanadiplosi dell'esordio del *Canto notturno*: «Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, / silenziosa luna?». Il *Canto notturno* rappresenta poi un caso particolare di canzone libera, in quanto le sue sei strofe, di notevole ampiezza (venti, diciotto, ventidue, quarantaquattro, ventotto e undici versi), si chiudono sempre con l'invocazione alla luna (tranne la quinta) e con la rima costante in *-ale*, «così da suggerire discretamente un'impressione musicale di antichissima e primitiva nenia» (Fubini, Bigi, 1964, p. 181).

È stato anche notato come la suddivisione in strofe corrisponda a una suddivisione in sezioni tematiche o logiche: ad esempio, sia *La quiete dopo la tempesta* che *Il sabato del villaggio* sono composti da una prima parte evocativo-descrittiva, una seconda riflessivo-consuntiva e infine una sentenziosa. Nella *Quiete*, la partizione logica rispecchia quella in tre strofe, in quanto «lo spettacolo della vita del borgo [dopo che è cessata la tempesta: prima strofa] è ricondotto a una significazione generale e tipica [seconda strofa], prima che il poeta ne tragga un giudizio valutativo in ordine alla qualità della condizione umana [terza strofa]» (Blasucci, 1996, p. 112). Nel *Sabato*, invece, composto da quattro strofe, la parte descrittiva è suddivisa nelle prime due strofe, per «dare un rilievo specifico alla rappresentazione della notte e dei suoi rumori» (ivi, p. 113).

Queste due canzoni esemplificano con assoluta evidenza la peculiarità e la novità della forma inventata da Leopardi: il metro riesce ad aderire perfettamente al pensiero del poeta, adattandosi ad esso (e non viceversa). Questo è il senso ultimo dell'innovazione metrica leopardiana, e da qui parte il filo sottile ma tenace che porta alla libertà novecentesca.

2.3. Carducci e la metrica barbara

Una delle novità metriche più importanti e storicamente rilevanti del secondo Ottocento coincide con un ritorno alla metrica classica, che Carducci vuole immettere nella metrica italiana, facendone rivivere in essa il ritmo. Alcuni tentativi in tal senso erano già stati fatti in ambito umanistico e rinascimentale, e Carducci fu anche il maggiore studioso di questo filone della storia della poesia italiana, in particolare con l'antologia *La poesia barbara nei secoli XV e XVI* (1881). Egli dedicò poi attenzione ad analoghi esperimenti nella poesia straniera, inglese (Tennyson, Swinburne, Longfellow) e tedesca (Klopstock, Platen).

Il maggiore ostacolo da affrontare era di ordine linguistico: la metrica italiana non è riducibile alla regola quantitativa della metrica greca e latina, che oppone sillabe brevi e lunghe. Alla base della metrica italiana non è infatti la quantità, ma l'is sillabismo, la posizione degli accenti (ogni verso ha uno o più schemi ritmici, in cui gli accenti cadono su determinate sillabe) e la rima. Carducci, per il quale il classicismo formale si inserisce in un più ampio classicismo tematico e "ideologico" (il rifiuto del presente e la nostalgia dell'antico), è consapevole del carattere approssimativo del suo calco metrico, e lo dichiara fin dal titolo della sua raccolta poetica in metri "classici", *Odi barbare*, che così spiega nella *Nota conclusiva* del volume: «tali [barbare] sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e [...] tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e di accenti italiani». La prima edizione delle *Odi barbare* (1877) consta di tredici poesie, aumentate sino a cinquanta-sette unità nell'edizione definitiva del 1893. Inoltre, la raccolta *Rime e ritmi* (1899) contiene quindici componimenti in metro barbaro (e venti in metro tradizionale).

Per riprodurre i metri classici, Carducci fa corrispondere a ciascun verso uno o più versi della tradizione italiana: gli accostamenti inediti di versi tradizionali e la soppressione della rima sono forti elementi di novità. Il verso italiano "coinciderà" con il corrispondente verso classico solo approssimativamente, a causa della discrepanza tra

il numero fisso delle sillabe nel verso italiano e quello variabile del verso classico, in cui è possibile sostituire una sillaba lunga con due sillabe brevi. Ad esempio, un settenario piano ha sempre sette sillabe, mentre l'esametro oscilla fra le dodici e le diciassette sillabe. Di conseguenza, sarà approssimativa anche la coincidenza, perseguita nei limiti del possibile, degli accenti grammaticali del verso italiano con gli accenti grammaticali del verso classico, che a loro volta possono, ma non devono, coincidere con quelli metrici (fino ai primi del Novecento, infatti, i versi latini venivano letti secondo gli accenti grammaticali, non secondo quelli metrici).

Il poeta classico cui Carducci guarda con maggiore attenzione è Orazio, ma sono considerati anche Catullo, Tibullo e Propertio. Orazio è importante soprattutto per la varietà delle sue strofe, poiché Carducci adotta una poesia fondata su nuovi ritmi e misure e priva di rima, ma – salvo che per gli esametri e per i distici elegiaci – non rinuncia alla strofa, che ritiene necessaria alla poesia lirica (Caruso, 1998, p. 210). Non possiamo esaminare tutti i metri barbari carducciani, per cui ci soffermeremo solo su quello di maggiore impatto nel Novecento, cioè l'esametro, ricordando però che la sperimentazione carducciana ha riguardato anche strofi saffiche, asclepiadee, alcaiche e alcmanie. Vediamo a mo' di esempio il verso iniziale dell'*Enaide* di Virgilio:

Ārma virūmq̄ue canō | Troiāe qui primus ab òris

L'esametro classico consta di sei piedi (∟ ∪∪∟ ∪∪∟ ∪∪∟ ∪∪∟ ∪∪∟ x): l'ultimo ha sempre due sillabe; nei primi quattro le sillabe possono essere tre o due, perché vale l'equivalenza fra due sillabe brevi e una lunga; il quinto piede è quasi sempre un dattilo. Il piede latino ha sempre due tempi equivalenti, coincidenti con una sillaba lunga più un'altra lunga oppure due sillabe brevi. Nell'esametro perciò il numero di sillabe può variare, ma rimane fissa la sequenza dei tempi e dunque la struttura musicale, scandita da sei accenti che cadono ciascuno sulla prima sillaba (sempre lunga) di ogni piede. Solo occasionalmente l'accento metrico coincide con quello grammaticale. Stessa possibilità di sostituzione di una sillaba lunga con due sillabe brevi, e analogo variabilità nel numero delle sillabe, ha il primo emistichio

del pentametro ($\underline{\quad} \overline{\quad\quad} \underline{\quad} \overline{\quad\quad} \underline{\quad} \overline{\quad\quad} \underline{\quad}$) che insieme all'esametro forma il distico elegiaco. Vediamo un esametro e un pentametro carducciani, il primo distico di *Nella piazza di San Petronio* (il segno di cesura è nostro, per evidenziare gli emistichi):

Sùrge nel chiàro^ invèrno | la fòsca turrìta Bològna,
e^ il còlle sòpra | biànco di nève ride.

L'esametro è reso con l'unione di settenario + novenario dattilico: questa è la combinazione più frequente, ma Carducci ne sperimenta anche altre, come senario + novenario dattilico («Su gli^alti fastigi | s'indùgia^ il sòle guardàndo») o ottonario + novenario dattilico («bàcio di lùce che^ inònda | la tèrra, mentre^ àlto^ ed immènso»). L'impiego nel secondo emistichio del novenario dattilico è costante, con pochissime eccezioni, poiché la sua cadenza consente di riprodurre la clausola dell'esametro classico con dattilo nel quinto piede ($\underline{\quad} \overline{\quad\quad} \underline{\quad} x = + - - + -$). Per il pentametro, le combinazioni più frequenti sono settenario + settenario («un desidèrio vàno | de la bellèzza antìca») e quinario + settenario («di ròssi màggi, | di càlde^ aulènti sère»). La ricerca della cellula ritmica dattilica implica una particolare frequenza delle parole sdrucchiole (qui in corsivo), come evidente già nella prima ode in distici elegiaci, *Mors* (iniziata nel giugno 1875), di cui riportiamo i vv. 1-6:

Quando a le nostre case | la diva severa discende,
da lungi il rombo | de la volante s'ode,

e l'ombra de l'ala | che *gelida gelida* avanza
diffonde intorno | *lugubre silenzio*.

Sotto la veniente | *ripiegano* gli *uomini* il capo,
ma i sen *feminei* | *rompono* in *aneliti*.

La riproduzione dei metri classici tentata da Carducci è spesso approssimativa e con versi talora stirati da dialefi forzate. Inoltre, lo stesso Carducci scrisse, a proposito del suo modo di comporre esametri, di aver lavorato soprattutto «coll'orecchi, ma dopo molto esercizio di anatomie su gli esametri latini e anche su quelli dei

nostri del cinquecento» (lettera a Adolfo Borgognoni del 30 luglio 1877, Carducci, Borgognoni, 2017, p. 176). Il suo lavoro ha però il merito di aver attirato l'attenzione sull'accostamento inedito di versi e quindi sulla successione di cellule ritmiche: non importa più il numero delle sillabe, ma importano i "piedi", le stringhe ritmiche che emergono nel contesto del verso e che si ripetono nei versi vicini. In particolare, il ritmo dattilico entra nelle odi carducciane soprattutto come calco dell'uscita dattilica dell'esametro, ma allo stesso tempo ne consolida e amplifica le potenzialità. La valorizzazione del ritmo è rafforzata anche dall'abolizione della rima, che influisce inoltre sulla *mise en relief* della parola sdrucchiola, specialmente in fine di verso. Proprio l'abolizione della rima e l'adozione di versi lunghi costituiscono l'eredità più feconda lasciata dalle *Odi barbare* alla poesia novecentesca. Il verso lungo ha anche padri stranieri, in particolare Walt Whitman; ed è curioso che nel 1881 Carducci legga le *Foglie d'erba* con impegno ed entusiasmo tali che gli «venne subito la voglia di tradurlo in esametri omerici» (Caruso, 1998, p. 220; cfr. Massia, 2021, pp. 110-1).

In prospettiva futura, l'accostamento inedito di misure tradizionali e l'abolizione della rima favoriscono una lettura del verso più scandita e quindi un maggiore risalto della parola singola. Né va dimenticata l'importanza dell'esperimento barbaro carducciano nell'ambito degli studi metrici, in cui tale novità provoca tempestivi e vivaci dibattiti sul metro e sul ritmo da parte di critici e poeti (Capovilla, 2012, pp. 88-99). Anche questi dibattiti fanno parte dell'ampio processo di innovazione a cui concorreranno D'Annunzio e Pascoli.

2.4. D'Annunzio

La produzione poetica di D'Annunzio è molto consistente, e non è possibile ripercorrere le sue strategie formali in modo esaustivo; ci limiteremo perciò a indicare alcuni punti salienti del suo itinerario, riassumendo in conclusione gli aspetti di maggiore impatto sulla poesia del Novecento. Metricamente D'Annunzio esordisce nel nome di Carducci, con *Primo vere* (1879), composto in prevalenza

di metri barbari. Egli riprende per quattro volte il metro della prima “barbara” carducciana, *Su l’Adda*, un metro asclepiadeo che gli consente un precoce avvio del suo tipico lavoro sulle sdruciole; la resa dell’asclepiadeo minore con due settenari sdruciuoli lo obbliga infatti a costruire un verso con due e talora tre parole sdruciole, come ad esempio in *Suavia*, v. 22 («suonano d’ilari cori di vergini») e v. 69 («portano un pendulo corimbo d’ellera»). La seconda edizione aumentata di *Primo vere* (1880) include anche sette nuovi testi in esametri: D’Annunzio dimostra così di aver captato l’elemento più promettente della novità metrica carducciana, che riesce a declinare con abilità, ad esempio ricorrendo poco alla dialefe.

Un secondo aspetto centrale è il recupero dannunziano di forme metriche tradizionali. Metrica barbara e metrica tradizionale si affiancano in *Canto novo* (1882; solo “barbara” sarà l’edizione definitiva del 1896), mentre *Intermezzo* (1884) si colloca interamente sul versante della metrica tradizionale: appartiene all’*Intermezzo* il famoso “metasonetto” intitolato *Il sonetto d’oro*. La predilezione di D’Annunzio per il recupero dei metri della tradizione, anche arcaici e desueti, trova conferma nel libro successivo, *L’Isotteo-La Chimera* (1890): nella prima parte abbiamo sonetti, ballate, madrigali, un poemetto in nona rima, una sestina e un *Trionfo d’Isaotta alla maniera di Lorenzo de’ Medici*. La tradizione letteraria costituisce insomma per D’Annunzio anche un repertorio di forme metriche. Dei settantasei testi della *Chimera* sessantuno sono sonetti, con grande varietà di schemi rimici e spesso raccolti in corone (una, *Il fiume*, composta da cinque sonetti di settenari). La sezione *Intermezzo melico* è composta in gran parte di *Romanze* in quartine di versi brevi, ispirate a Verlaine, e di *Rondò* (con rimando al *rondel* della poesia francese antica) in settenari rimati abba cdc d abbaa. Alla lirica francese D’Annunzio si rifà anche per un’inusitata ripresa dell’*outa* (antica forma di poesia giapponese) – sulla scia di una traduzione di poesie giapponesi fatta da Judith Gautier nel 1885 – che intitola *Outa occidentale*, perché vi aggiunge le rime, assenti nel modello. Si rifà invece all’antica poesia francese il *Lai*, composto da sei strofe pentastiche (quattro senari + un ternario) rimate abbca. Più tardi D’Annunzio ricorrerà persino al metro delle antiche canzoni di gesta francesi (già adottato nel 1899 da Pascoli per tradurre un brano

della *Chanson de Roland*) per comporre *La notte di Caprera* (1900-01): 1.004 versi distribuiti in ventidue “lasse” di diversa lunghezza legate dall’assonanza. Se le liriche del *Poema paradisiaco* (1893) si riallacciano alla scelta della varietà metrica all’interno della tradizione, le *Odi navali* (1893) intrecciano metro barbaro, metro tradizionale e verso libero whitmaniano (Massia, 2021, pp. 139-49). Sulla strada verso la liberazione metrica si situa la *Laus vitae*: la sua versione definitiva, stesa tra il 1902 e il 1903, è un lungo poema di 8.400 versi eterometrici (dal quinario al decasillabo) distribuiti in quattrocento strofe di ventun versi ciascuna, raggruppate in ventun canti di ampiezza diversa. È questa «Strofe Lunga», come la definirà D’Annunzio (2010, p. 163) nel *Libro segreto*, a consentirgli di seguire un «ritmo mentale»: un ritmo che gli insegna a scegliere e collocare le parole «secondo la [sua] libera invenzione» (ivi, p. 395). Lo schema consente di dispiegare tutta la maestria dell’artefice, che elabora strutture fondate su parallelismi e anafore, conteste di versi eterometrici quasi tutti legati da rime, anche lontane.

La raccolta più celebre di D’Annunzio è senza dubbio *Alcyone* (1903). Qui troviamo anche quattro *Ditirambi*, che sono tra i testi metricamente più significativi (Lavezzi, 2018): il *Ditirambo III* (1899) è metricamente il più eccentrico della raccolta, per l’impiego dei versi lunghi fino a diciassette sillabe (trentanove su centodue versi eterometrici, ripartiti in tre strofe di undici, trentasei, cinquantacinque versi); oltre che da una particolare attenzione ai rapporti parallelistici e chiastici, l’irregolarità numerico-sillabica è compensata da una tessitura timbrica calibratissima: i versi sono legati fra loro da rime, rime interne, assonanze, varie corrispondenze foniche. Il più vicino alla strofe lunga è il *Ditirambo I* (agosto 1902): quattrocentosettanta versi dal quinario al decasillabo, con prevalenza di settenari e novenari, ripartiti in nove strofe disuguali prive di schemi fissi o ricorrenti di rime, ma legate secondo l’artificio delle *coblas capcaudadas* (a eccezione dell’ultima, la prima rima di una strofa è l’ultima della precedente). Il *Ditirambo II* (agosto 1902) è formato da centocinquantadue versi, endecasillabi e settenari sdrucchioli alternati, ripartiti in quattro strofe disuguali. Il più tardo *Ditirambo IV* (ottobre 1903) consta di otto strofe di varia misura, per un totale di seicentocinquanta versi (centocinquantuno settenari, gli altri endecasillabi) variamente alternati.

Il dato più interessante è offerto dall'uso polivalente dei versi sdruccioli: nel *Ditirambo I* si addensano in lunghe sequenze, a esprimere la concitazione e il movimento rapido e violento dei cavalli del Sole che calpestanto le messi; nel *Ditirambo II* l'uso esclusivo dei versi sdruccioli assume una valenza semantica diversa, vale a dire l'immersione nell'elemento acqueo, così come sempre a un'immersione dinamica nella natura (di contro a quella "statica" di *Meriggio*, dal lentissimo ritmo ternario), nell'elemento aereo, celeste, si lega la veloce cadenza sdrucciola nel *Ditirambo IV*, e precisamente nella sequenza che si estende dal v. 527 al v. 544, in corrispondenza della prima fase del volo di Icaro. In *Alcyone*, l'itinerario tematico e temporale tracciato dalle ottantotto liriche suddivise in cinque sezioni (il giugno che prelude all'estate; la piena stagione estiva dell'immersione panica nella natura; le vere e proprie metamorfosi mitiche; i primi segni del declinare dell'estate; la fine dell'estate) è legato a un preciso itinerario stilistico (Gavazzoni, 1980, p. 9), nel quale si susseguono il livello preraffaellita della prima sezione (terzine, strofe saffiche, endecasillabi sciolti e metri arcaizzanti che riecheggiano la lauda sacra e la ballata stilnovistica), il livello impressionistico della seconda sezione (la strofe lunga), il livello classicistico-arcaizzante delle ultime tre sezioni (con metri tradizionali come madrigali e sonetti). La libertà metrica fa capolino anche nei metri tradizionali (frequente la sostituzione tra rima e assonanza o una sintassi franta), ma il luogo deputato alla metrica libera è la seconda sezione (composta nell'estate 1902), dove al tema dell'immersione panica nella natura corrisponde il metro meno legato alla tradizione: la strofe lunga.

Le liriche riconducibili a questa rubrica metrica sono dodici: *Intra du' Arni*, *La pioggia nel pineto*, *Le stirpi canore*, *Vergilia anceps*, *Meriggio*, *Le madri*, *Albàsia*, *L'Alpe sublime* nella seconda sezione; *L'Ippocampo* e *L'onda* nella terza sezione; *Le Ore marine* e *Il novilunio* nella quinta. Ognuna di esse ha strofe con uguale numero di versi, dal ternario al novenario, con prevalenza di versi brevi, senza uno schema ricorrente delle rime, che però sono numerose e accompagnate da altri legami fonici; varia invece il numero delle strofe, da una (*Le stirpi canore*, *L'Alpe sublime*, *L'onda*) a sei (*Il novilunio*), e varia la lunghezza delle strofe da una poesia all'altra. Evidente è il legame

ancora stretto con la tradizione, testimoniato dalla scelta del sistema strofico, dal verso sillabico-accentuativo e dall'uso della rima come correttivo dell'arbitrarietà delle misure; ma forte è anche la volontà sperimentale, affidata all'eterometria e all'imprevedibile alternanza dei versi, che provoca un rinnovamento del sistema di pausa e un rilievo nuovo attribuito alla parola singola (Pazzaglia, 1974, pp. 205-8). Talvolta D'Annunzio sembra giocare sull'opposizione tra brevità dei versi e lunghezza dei periodi sintattici che, soprattutto ricorrendo alla comparazione e all'enumerazione, possono dilatarsi fino a coincidere con un'intera strofa. Nella strofe lunga D'Annunzio mette a punto «una forma di complicazione sintattica di tipo allineativo ed enumerativo, che avrà largo successo nel Novecento», adeguando il ritmo sintattico «all'esigenza di *variatio* ritmica, con continui cambiamenti dell'ordine soggetto-verbo-oggetto» (Coletti, 2022, p. 399). L'insistente ricorso a parallelismi e iterazioni conferma l'attenzione dannunziana a fruire di tutte le possibilità offerte dalla tradizione piuttosto che a rompere i ponti con essa. Ne è prova anche l'abilità di movimento sulla tastiera rimica e ritmica, quale risulta con evidenza massima nella celebre *Pioggia nel pineto* (quattro strofe di trentadue versi), di cui si riporta l'inizio:

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse

Alla base dei versi è un ritmo ternario, in forma semplice, raddoppiata (senario) o triplicata (novenario), tale che la lettura continuata fa emergere altre misure sotto e attraverso quelle indicate dagli accapo. L'iterazione del piede ternario determina un ritmo anapestico-dat-

tilico continuato: uno stilema ritmico già pascoliano che avrà fortuna nel Novecento, sia nell'immediato che a distanza (dal primo Palazzeschi a Pavese). Inoltre, il ternario coincide spesso con una parola singola e quasi anticipa il versicolo ungarettiano. Nella strofe lunga è poi massiccio il ricorso a legami fonici (rime, anche interne, assonanze, consonanze; ripetizioni di fonemi ecc.): leggendo *L'onda*, troviamo ad esempio coppie costituite da due membri simmetrici di versi bipartiti legati da rima («spumeggia, biancheggia», «s'infiora, odora»), da assonanza oppure da paronomasia («Di spruzzi, di sprazzi»), da identità foniche prefissali o iniziali di parola («SCIACqua, SCIABorda»), o da stretto legame semantico, in particolare antonimia («S'argenta? s'oscura?») e sinonimia («l'arme, la forza»). Ci sarebbe molto da aggiungere: tutta la produzione poetica di D'Annunzio è di grande interesse e vivacità dal punto di vista formale. Nel Novecento, tuttavia, il suo magistero metrico agisce soprattutto per una serie di tecniche adottate in particolare nella strofe lunga: uso di rime imperfette e assonanze; frequenza di rime interne, perfette o no; polimetria, con predilezione per versi brevi o brevissimi; uso fitto degli sdruccioli, spesso legato ad altre tecniche timbriche o ritmiche, in particolare l'*enjambement* (Mengaldo, 1975, p. 208).

2.5. Pascoli

La metrica pascoliana è cruciale per il Novecento (Bigi, 1962; Contini, 1970, pp. 219-45; Lavezzi, 2023) e le sue innovazioni sono tanto più profonde quanto più le loro radici affondano nella tradizione, esplorata in ogni sua piega, eppure al contempo variata e "attaccata" dall'interno. Le innovazioni di Pascoli sono poco vistose, sottili, raffinate, e sempre supportate da una rigorosa disciplina teorica e tecnica. In lui non c'è un avvicinarsi graduale alla libertà metrica, ma da subito molteplici e vari interventi innovativi sulle forme metriche e sui versi, sempre però all'interno della tradizione: non è quindi possibile tracciare un itinerario cronologico, anche perché i tempi delle sue raccolte si intersecano. In generale osserviamo che *Primi poemetti* e *Nuovi poemetti* sono metricamente compatti, in terzine dantesche, *Poemi conviviali* e *Poemi*

italici prediligono la terzina e gli endecasillabi sciolti, mentre *Myricae* e *Canti di Castelvecchio* da una parte e *Odi e inni* dall'altra si segnalano per una grande varietà di forme. La rigorosissima metrica "barbara" pascoliana è confinata nelle traduzioni, ma anche la sua poesia in latino è interessante sul versante metrico. Individuiamo poi preliminarmente tre livelli di intervento: sul ritmo, sul timbro e sulla sintassi.

Per quanto riguarda *Myricae* bisogna tener conto innanzi tutto della singolarità della storia del libro: la prima edizione (1891) raccoglie solo ventidue poesie, che arrivano fino a centocinquantasei nella quinta edizione (1900). Ad esempio, nell'edizione definitiva ventotto poesie sono sonetti, ma la prima non ne comprende se non due caudati e di ottonari (*Benedizione, A nanna*), mentre la seconda recupera una ventina di sonetti e li fa confluire in gran parte nella sezione intitolata *Sonetti*. Ma *Myricae* include ben tredici diverse forme metriche: oltre ai sonetti, terzine di endecasillabi a schema ABA CBC DED FEF..., secondo il modello di Cecco d'Ascoli; terzine incatenate di settenari; strofe di ottonari, in più combinazioni; strofe di novenari, in più combinazioni; ballate e para-ballate di vario tipo; quartine di endecasillabi; strofe saffiche; ottave di endecasillabi; strofe di sei endecasillabi rimate; madrigali; quartine di decasillabi e novenari a rime alterne; strofe di senari combinati con trisillabo di ritornello. Dell'attitudine di innovatore all'interno della tradizione possiamo trovare conferme nell'ambito delle ballate. *Il morticino* ad esempio è una coppia di ballate di senari ciascuna delle quali ha un verso di ripresa e due strofe pentastiche, accostate in modo che «tra l'ultimo verso della prima ballata e la ripresa della seconda non si dà stacco ma continuità sintattica e di senso» (Mengaldo, 1987, p. 94). La frequenza delle ballate è inoltre più alta di quanto testimoniato dalle stampe, poiché i manoscritti ci dicono che più d'una delle poesie della raccolta nasce come ballata e viene poi trasformata o "camuffata" in modo originale (Capovilla, 2021, pp. 47-97).

Notevole è pure la presenza dei madrigali, e proprio un madrigale ci è utile per segnalare la peculiarità del fonosimbolismo pascoliano. *Dialogo* è formato da quattro madrigali uniti (ABA CBC DEDE), chiusi da un distico finale a rima baciata. Nel terzo dei quattro madrigali le due terzine sono in endecasillabi, mentre la quartina è in

ottonari, ma il primo verso diviene endecasillabo sommandogli l'esclamazione «La neve!» e l'ultimo è ottonario «finché dura il linguaggio semantico degli uomini (*vide*), il quale tuttavia per prestidigitazione si trasforma aggiuntivamente nel grido attribuito alla rondine, *videvitt*» (Contini, 1968, p. 257). Pascoli collega il verso delle rondini (*videvitt*) alla terza persona singolare del passato remoto di “vedere” (*vide*), che vi si avvicina fonicamente, e gradatamente la fa slittare, all'inverso, dal piano grammaticale a quello onomatopico («*Videvitt [...] vide... vide... videvitt*»): dalla semantica, convenzionale, mantenendo gli stessi dati fonici, si scivola verso l'interiezione, immediatamente motivata.

La neve! (*Videvitt: la neve? il gelo?*
ei di voi, rondini, vide:
bianco in terra, nero in cielo
v'è di voi chi vide... vide... videvitt?)

È noto quanto importante e vasto sia il lavoro di Pascoli sui singoli versi, in particolare il novenario, rivalutato e impiegato spesso e in varie combinazioni strofiche, da solo o abbinato ad altri versi. Qui il discorso coinvolge in modo rilevante anche i *Canti di Castelvecchio* (1903), da cui si prenda ad esempio *La partenza del boscaiolo*, formata da otto strofe; ciascuna è una doppia quartina a rime alterne e a misure alterne (novenario nelle sedi dispari e ottonario in quelle pari; con l'eccezione del ritornello onomatopico, che è un decasillabo):

La scure prendi su, Lombardo,
 da Fiumalbo e Frassinoro!
 Il vento ha già spiumato il cardo,
 fruga la tua barba d'oro.
 Lombardo, prendi su la scure,
 da Civago e da Cerù:
 è tempo di passar l'alture:
tient' a su! tient' a su! tient' a su!

Poiché il novenario ha schema giambico (- + - + - + - + -) e l'ottonario schema trocaico (+ - + - + - + -), abbiamo la finis-

sima alternanza di uno stesso schema ritmico con e senza la sillaba atona iniziale (ivi, p. 272). Oltre alle sperimentazioni sul ritmo e sulle forme metriche, di cui *Canti di Castelvecchio* è il momento più sperimentale, fondamentali sono poi le innovazioni nell'ambito delle relazioni tra sintassi e metro. Prendiamo il caso della terzina incatenata, che ha tre occorrenze nei *Canti* ed è metro esclusivo dei *Primi poemetti* e quasi esclusivo dei *Nuovi poemetti* (Magnani, 2020). Lo schema della terzina viene mantenuto con rigore, ma terremotato dall'interno attraverso un uso sapiente della punteggiatura, che crea nuove e inedite scansioni e pause di silenzio. La misura strofica della terzina raramente coincide con un blocco sintattico: la frase travalica quasi sempre la misura della terzina, con *enjambements* arditi e con un impiego massiccio della punteggiatura, che interrompe continuamente il flusso della frase e l'unità del verso. Esempio quanto mai eloquente nella sua capillare e raffinata variazione sintattica e ritmica è la prima parte di *Digitale purpurea*, di cui riportiamo i vv. 1-16:

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
esile e bionda, semplice di vesti
e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna,

l'altra... I due occhi semplici e modesti
fissano gli altri due ch'ardono. «E mai
non ci tornasti?» «Mai!» «Non le vedesti

più?» «Non più, cara». «Io sì: ci ritornai;
e le rividi le mie bianche suore,
e li rivissi i dolci anni che sai;

quei piccoli anni così dolci al cuore...»
L'altra sorrise. «E di': non lo ricordi
quell'orto chiuso? i rovi con le more?

i ginepri tra cui zirlano i tordi?
i bussi amari? quel segreto canto
misterioso, con quel fiore, *fior di...?*»

«*morte*: sì, cara» [...]

L'oltranza sorvegliatamente rivoluzionaria di Pascoli si manifesta anche sul piano delle rime. Il punto più vicino all'eversione è sicuramente costituito dalla quinta parte del poemetto *Italy* (*Primi poemetti*, 1904), dove troviamo parole inglesi o "inglesizzanti", collocate spesso in rima: *flavour* : *never* (la pronuncia è abbastanza simile); *Molly*, in rima con *colli* e *mollis*; *frutti-/stendo* (per *fruitstand*, "fruttivendolo"), in rima ricca (: *frutti*) e con tmesi; *scrima* (per *ice cream*), *bordi* (per *boards*, "tavoli"), *stima* (per *steamer*, "piroscafo"). Il tutto senza venir meno al rigore metrico e prosodico.

Allo stesso rigore obbedisce l'uso della *rima ipermetra*, che fa rimare una parola sdrucchiola con una piana: l'identità fonica della sdrucchiola si estende dalla vocale tonica alla prima vocale atona, e l'ultima sillaba della parola sdrucchiola si fonde in una sola sillaba metrica con la prima sillaba del verso seguente (che deve iniziare per vocale), tramite l'episinalefe (o sinalefe intersversale); esempio celebre è l'ultima strofa del *Gelsomino notturno*:

È l'alba: si chiudono i petali[^]
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

Si tratta di una novità di grande ricaduta sulla poesia novecentesca, che da D'Annunzio, Montale e oltre verrà adottata senza il "correttivo" pascoliano dell'episinalefe. Per concludere questo brevissimo profilo pascoliano occorre ricordare ancora i *Poemi conviviali* (composti a partire dal 1895 e pubblicati nel 1904), in endecasillabi sciolti. Il raffinato recupero del mito si accompagna a una trama molto elaborata, fitta di iterazioni, anafore, riprese e figure varie di ripetizione (Nava, 2008, p. xxvi). Negli endecasillabi dei *Conviviali* Pascoli introduce una fitta trama di richiami fonici e predilige in modo netto il modulo ritmico che prevede accenti di 4^a e di 8^a sillaba; e tale uniformità ritmica è spesso accompagnata da «un'iteratività diffusa, di tipo sia sintattico-retorico sia lessicale sia tematico» (Soldani, 1997, p. 305). In questo modo Pascoli intreccia due modelli: i sintagmi e versi formulari del modello omerico, e i ritornelli della poesia po-

polare. Tale propensione iterativa innesta, nella linea narrativa dello sciolto (che richiede una forma aperta), il ritorno circolare che è invece tipico delle forme chiuse, secondo una tendenza, anche del Pascoli lirico, alla contaminazione di più principi costruttivi (Mengaldo, 1987, p. 94).

Altro snodo fondamentale (Capovilla, 2000; 2006, pp. 161-93) è rappresentato da *Odi e inni*: nel momento in cui subentra a Carducci sulla cattedra di Letteratura italiana all'Università di Bologna, Pascoli mette a punto il livello aulico della sua poesia con questa raccolta suddivisa in due parti che fanno riferimento ai due generi, monodico e corale, della lirica greca, qui imitati anche formalmente, sia pure in modo libero. Pascoli recupera lo schema triadico dell'ode pindarica, ma tale recupero è reso più complesso sia dall'impiego della rima, sia dal rigoroso sistema traspositivo da lui impiegato soprattutto nelle traduzioni dai classici, conferendo anche alla lingua italiana la possibilità di distinguere tra sillabe brevi e sillabe lunghe. Tale principio triadico non viene applicato esclusivamente alla poesia "alta" ma anche a quella "umile" dei *Canti di Castelvecchio*, coerentemente con la nota attribuzione di un senso morale alto alla realtà umile e alle figure dimesse.

Guardando alle novità più gravide di conseguenze novecentesche, si può dire che la vera e profonda innovazione pascoliana è all'interno del verso, affidata alla destrutturazione sintattica e al fitto e sapiente uso della punteggiatura, alle variazioni ritmiche (che fanno sì che la pausa di fine verso sia solo una delle pause che scandiscono la lettura della poesia), e in particolare alla valorizzazione del novenario (specie nella sua variante con accenti di 2^a, 5^a e 8^a). Non dobbiamo poi dimenticare un altro elemento fondamentale: la ripercussione timbrica ricercata da Pascoli in modo capillare e raffinato, come hanno mostrato Contini (1968; 1970, pp. 219-45) e Beccaria (1975). Quest'ultimo, esaminando ad esempio *Patria (Myrica)*, rileva come un fenomeno interiore (le voci del ricordo) affiori attraverso la dispersione dei suoni che compongono la parola «tremulo», che diventa una sorta di metafora sonora, il cui corpo fonico è disseminato e "risemantizzato" all'interno del testo:

QuANTO scaMPaneLLare
TREMuLO di cicalE!
STRidule peL filARE
MOVEva IL MaeSTRALE
Le fogLIE accaRTocciate.

Un'ultima osservazione (Beltrami, 2011, p. 132) merita la novità, rispetto alla prosodia ottocentesca, della ricerca di "naturalzza" della prosodia pascoliana, gravida di conseguenze sul linguaggio poetico novecentesco: in Pascoli l'uso della dieresi è molto parco, lontano dall'abbondanza tipica della poesia del secondo Ottocento; vengono eliminate la rima tronca in consonante, artificio ritmico che allontana la lingua poetica dalla lingua parlata, e le forme arcaiche con epitesi, del tipo *caritate, puote* ecc., conservatesi da Petrarca all'Ottocento. Anche questi sono segnali, minimi ma significativi, del rinnovamento della forma della poesia.

3. Forme chiuse

3.1. Tradizione ed eversione

All'altezza del 1903, data in cui si fissa convenzionalmente l'inizio del Novecento poetico, la direzione dominante è quella della liberazione; ciononostante, le forme tradizionali continuano a convivere e a ibridarsi con le forme libere. Agli inizi della moderna liberazione metrica specialmente l'isostrofismo tende a resistere alla distruzione di versi tradizionali e rime strutturanti, come fosse un'estrema difesa contro la dissoluzione della metrica classica. Progressivamente, strofe e metri si trasformano «da forme piene a vuote, non strutturali ma all'estremo poco più che grafiche, o magari iconiche» (Mengaldo, 1991, p. 50). Tralasciando l'opera di D'Annunzio e Pascoli, cui abbiamo già fatto cenno nei PARR. 2.4-2.5, ricorderemo che di tutti sonetti constano *Le fiale* (1903) di Govoni. Venti sonetti sono anche nella *Via del rifugio* (1907) di Gozzano, che scrive sonetti solo all'inizio del suo percorso (Pelosi, 1997, p. 249), ma nei *Colloqui* (1911) usa altre forme tradizionali: terzine, distici di versi doppi, quartine, una canzone, strofe di sei endecasillabi giocati su due rime; il lessico gozzaniano, che vuole essere per lo più quotidiano e umile, si immette sempre «entro strutture metriche classiche, solide, stabili» (Mengaldo, 1994, p. 199).

Fortemente ancorato alla tradizione è Umberto Saba, che, dando il titolo *Canzoniere* al libro delle sue poesie, pare suggerire uno stretto legame con Petrarca. Come vedremo al PAR. 3.2.1, una forma cui Saba ricorre spesso è il sonetto, con sensibile ascendenza petrarchesca nelle *Poesie dell'adolescenza* (1900-03), maggiore sperimentalismo nei *Versi militari* (1907-08; Girardi, 1987, pp. 1-48), per poi ritornare a schemi più tradizionali in *Autobiografia* (1924), nei *Prigioni* (1924), nel *Sonetto di paradiso* (poi in *Cuor morituro*, 1925-30) e nel tardo *Opicina 1947*. Dando uno sguardo d'insieme al *Canzoniere*, la metri-

ca di Saba ci appare tradizionale nelle forme, per l'adozione di terzina, madrigale e canzone (con alcune particolarità), e specialmente di sonetto e canzonetta (Girardi, 2010, pp. 61-84). Anche il verso rimane saldamente dentro la tradizione: è quasi sempre imparisillabo e sostanzialmente mai travalica la misura canonica dell'endecasillabo. Calcolati effetti di simmetria, circolarità ed equilibrio sottendono del resto l'intera produzione poetica sabiana: la sua bravura architettonica è stata più volte evidenziata dalla critica (Girardi, 1987, 2001, 2010; Folena, Tioli, 1991; Brugnolo, 1995), sia nelle singole poesie che nella macrostruttura, poiché anche intere raccolte sono costruite secondo simmetrie perfette.

In un quadro così solidamente tradizionale, l'unica fase di vera "infrazione" alla norma è *Parole* (1933-34), il punto di massima tangenza con la poesia "nuova" novecentesca. Qui si verifica, anche a livello metrico, quell'«illimpidimento della forma» di cui parla lo stesso Saba (2001, p. 239) in *Storia e cronistoria del Canzoniere*: vi compaiono testi brevi, frequenti versi trisillabi, frammentazione sintattico-interpuntiva del verso, rarefazione e impreziosimento della rima, una nuova predilezione per le sdruciole e una cura particolarmente attenta dell'aspetto fonico-timbrico (Lavezzi, 2008; Girardi, 2019). Forma metrica insieme tradizionale e peculiare di Saba è la "poesia di tre strofe", perfettamente adeguata alle esigenze narrative della sintassi del poeta (Girardi, 1987, p. 37). Pur richiamando alla memoria la canzone libera leopardiana, nuovi sono l'impiego di altri versi oltre a endecasillabi e settenari, e l'uso sistematico di una forma tripartita che nei *Canti* è solo episodica (ivi, p. 43). Utilizzata in modo massiccio in *Trieste e una donna* (1910-12), questa forma percorrerà tutto il *Canzoniere*, fino a una delle ultime liriche scritte dal poeta, *Ritratto di Marisa (Sei poesie della vecchiaia)*, 1953-54). È una presenza costante, dunque, e quantitativamente imponente, specie nelle sue due tipologie più frequenti: la simmetria perfetta fra le tre strofe, e l'equivalenza tra prima e terza strofa, meno estese della strofa centrale (Rebagliati, 2008-09).

Anche Ungaretti, dopo la frantumazione in versicoli della metrica della sua prima raccolta, riscopre i metri della tradizione italiana, sia in sede teorica (*Difesa dell'endecasillabo*, 1927) che sul piano concre-

to del fare poesia: è il momento del passaggio dalla metrica innovativa dell'*Allegria* (1919) a quella tradizionale di *Sentimento del tempo* (1933). Importanti sono anche le traduzioni dei sonetti di Góngora (1931) e di Shakespeare (1944), ma alla forma-sonetto Ungaretti come poeta in proprio rimane estraneo, producendo al più un «criptosonetto» (Mengaldo, 1991, p. 51, e cfr. PAR. 3.2.1). Vera e propria adesione a una forma chiusa si ha quindi solo con la sestina *Recitativo di Palinuro*, scritta nel 1947 (poi in *La Terra promessa*).

A partire dalla fine degli anni Trenta, il sonetto acquista presso alcuni dei maggiori poeti del tempo una valenza “storico-politica”, quasi fosse una «forma letteraria metaforicamente contrastiva, e dunque caricata di particolare dignità stilistica e formale, nei confronti della storia, e della tragedia degli anni della guerra» (Pastore, 1999, p. 88; cfr. anche Tonelli, 2000). A proposito di *Avvento notturno* (1940), che comprende l'unico sonetto presente nella sua opera poetica (*Città lombarda*), Mario Luzi ha parlato di «una poesia che si vuole quasi contrapporre con tutti i suoi strumenti ed affermarsi come tale: quasi impenetrabile alle evenienze, alle occorrenze casuali del tempo» (Luzi, 2002, p. 217). Tra gli autori di sonetti della stagione ermetica possiamo ricordare Parronchi, Bigongiari e Fallacara, ma anche autori estranei a quest'etichetta come Bertolucci e Betocchi.

Al sonetto ricorre anche Giorgio Caproni che, alludendo alla «quasi forsennata disperazione» da lui sofferta negli anni 1944-54, ricorda come nell'altrettanto disperata tensione metrica cercava «un qualsiasi tetto all'intima dissoluzione non tanto della [sua] privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati», e quindi di tutta una generazione che vedeva concludersi la propria giovinezza «nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale» (*Nota a Il “Terzo libro” e altre cose*, 1968). Esemplari in questo senso gli undici sonetti intitolati *I lamenti*, contenuti nella sezione *Gli anni tedeschi* (1943-45) del *Passaggio d'Enea* (1956), dove il tragico contenuto civile è calato in una forma che compatta i quattordici versi annullando ogni stacco fra le quattro parti del sonetto. Con i precedenti diciotto *Sonetti dell'anniversario* (editi in *Cronistoria*, 1943), Caproni aveva costruito uno straziato canzoniere

per Olga Franzoni, la fidanzata morta, nel quale la forma si faceva difesa nei confronti di un dramma privato.

L'uso delle forme chiuse in Caproni richiede un discorso più articolato (Mengaldo, 2000, pp. 169-95), ma possiamo qui tracciarne uno schematico ritratto. Le prime quattro raccolte (*Come un'allegoria*, 1936; *Ballo a Fontanigorda*, 1938; *Finzioni*, 1941; *Cronistoria*, 1943) sono dominate da schemi di canzonetta, nella tradizione di Metastasio e Chiabrera, ben riconoscibili e al contempo corrosi da fittissimi *enjambements* e versi a gradino, secondo un complesso rapporto fra continuità e discontinuità. Dopo la stagione delle canzonette, sovrappiunge quella dei sonetti fra *Cronistoria* e *Il passaggio d'Enea*, con l'"invenzione" del sonetto monoblocco, che mette in contrasto iperdeterminazione formale del metro e sua corrosione (inarcature, inversioni, esclamative, interrogative ecc.), generando un senso di oppressione e di chiusura (Girardi, 2001, p. 190). Nel *Passaggio d'Enea* compaiono anche delle "stanze", divisibili in quattro quartine a rime (spesso sostituite da assonanze) alternate, e ispirate alle *stanzas* inglesi e alle *stances* francesi, ma forse non immemori delle montaliane *Stanze* e *Nuove stanze*. La raccolta è poi conclusa da una celebre *Litania* (quarantaquattro quartine, per lo più di settenari e ottonari, chiuse da una strofa di sei versi, a rime bacciate):

Genova mia città intera.

Geranio. Polveriera.

Genova di ferro e aria,

mia lavagna, arenaria.

Genova città pulita.

Brezza e luce in salita.

Genova verticale,

vertigine, aria, scale.

Di enorme importanza in Caproni è l'uso ora palese ora dissimulato di rime, assonanze, consonanze, spesso con apparente elementare semplicità. La sua ultima stagione, da *Il muro della terra* (1975), è caratterizzata da forme invece più libere, scabre, attraversate da ripetizioni e parentesi.

Come detto, la stagione ermetica coincide con un periodo di grande fortuna del sonetto. Si tratta di un recupero di questa forma che viene dopo il vuoto d'interesse dimostrato dai più rilevanti poeti della lirica nuova (Ungaretti, Cardarelli, Montale, Quasimodo). Montale, però, include quattro sonetti "elisabettiani" nella *Bufera e altro* del 1956 (*Nel sonno, Gli orecchini, La frangia dei capelli, Il ventaglio*). Scritti durante la Seconda guerra mondiale, essi vanno letti alla luce dell'assunzione della forma-sonetto come strumento di difesa dei valori minacciati dalla tragica contingenza storica. Si tratta di testi con cui Montale «carica la propria poesia di una più profonda "memoria" storica, non per stanco conservatorismo di letterato ma per un moto di recupero e di difesa dei valori della cultura e della civiltà mortalmente minacciati» (Mengaldo, 1975, p. 21). Cultura e civiltà insieme italiane ed europee, ragion per cui Montale adotta la forma del sonetto elisabettiano.

Uno degli esempi più alti dell'uso del sonetto inteso come forma letteraria civile è il sonetto di Franco Fortini sulla tragedia della Shoah (*Sempre dunque così gemeranno le porte*, in *Foglio di via e altri versi*, 1946), dove la forma cerca di "arginare" l'orrore dell'olocausto. Materia civile e sonetto saranno ancora da lui uniti in *Sonetto dei sette cinesi, L'ospite ingrato* (1985), e in *Composita solvantur* (1994), in relazione alla guerra del Golfo del 1991. Al nome di Fortini è legato anche uno dei più importanti recuperi novecenteschi della sestina, la *Sestina a Firenze* (in *Poesia e errore*, 1959, e poi in *Una volta per sempre*, 1978).

La neoavanguardia ha con le forme chiuse un rapporto antagonistico e polemico: nei poeti del Gruppo 63 (Giuliani, Pagliarani, Porta, Sanguineti) la metrica è in genere molto libera, ma non disdegna il confronto e lo scontro con alcune forme tradizionali, che ne escono stravolte, con allusività parodica. Si pensi ad alcuni testi di Nanni Balestrini, come *Tape Mark I*, in sequenze di sei versi generate da un "calcolatore elettronico", o *Ipocalisse*, i cui testi hanno sempre quattordici versi. Edoardo Sanguineti manifesta una ludicità esibita, sia nell'ambito del sonetto (con criptosonetti, emisonetti ecc., in cui si infilano acrostici e artifici al limite dell'enigmistica) sia in quello della sestina, rivisitata con molta ironia in *Canzonetta pietrosa*. Dalla

fine degli anni Settanta, Sanguineti si serve di metri tradizionali, ma con uno spirito fortemente ironico (Lorenzini, 1999, pp. 126-7). In un'intervista del 2003, ha dichiarato (Gezzi, 2003, p. 63):

Quando si usano procedimenti metrici, ci sono due modi di adottarli: uno è di crederli ancora naturali alla lingua e alla tradizione, come se nel mondo non fosse successo niente; l'altro è di usarli in maniera straniata [...] io posso scrivere un sonetto, ma dev'esser chiaro che mi sto servendo di una citazione.

Nel 1978 viene pubblicata la raccolta *Il Galateo in bosco* di Andrea Zanzotto, che ha come nucleo centrale l'*Ipersonnetto*: «14 sonetti che tengono ognuno il posto di un verso in un sonetto. Più una premessa e una postilla». La struttura metrica e sintattica è salda, anche se movimentata da un parossistico “gioco” dei significanti (Dal Bianco, Villalta, 1999, pp. 1592-3). I precedenti sono individuabili nei quattordici sonetti “elisabettiani” di Pasolini intitolati *Sonetto primaverile* (scritti nel 1953 e pubblicati nel 1960), e nei quattrocenteschi *Amorum libri* di Boiardo, che iniziano con quattordici sonetti uniti dall'acrostico che lega le lettere iniziali di ciascun sonetto. L'*Ipersonnetto* apre la strada a un *revival* del sonetto e alla ripresa manieristica di altre forme chiuse che caratterizza gli ultimi vent'anni del XX secolo. Del fenomeno neometrico si sono date diverse interpretazioni: Guido Guglielmi (2001, p. 23) vede in esso un rapporto tra norma e deviazione dalla norma inverso rispetto a quello tradizionale, in quanto «l'ordine diventa un caso del disordine»; Gabriele Frasca (2001), neometrico anche come poeta, interpreta invece il ritorno alle forme tradizionali come una sorta di compensazione alla maggiore apertura linguistica propria dei poeti della generazione dei “media elettrici”. Niva Lorenzini (1999, p. 132) nota come il crollo delle istituzioni comporti «una mutazione [...] connessa col mutare della percezione del tempo e dello spazio» capace di «penetrare anche nelle strutture, interessando alcune nuove modalità di forma chiusa». Secondo Andrea Acribo (2017, p. 102), infine, «scrivere in una metrica non contemporanea, cioè antica cioè morta, ci fa fare l'esperienza della morte [...] è al massimo grado il documento o il

sintomo di quel senso della *fine* di cui è intrisa la condizione post-moderna».

Il neometricismo è un fenomeno generazionalmente trasversale e interessa poeti maturi e poeti più giovani: tra i primi, consideriamo Giovanni Raboni e Giovanni Giudici. Raboni vira in modo deciso verso la forma chiusa a un certo punto della sua attività poetica, intorno alla metà degli anni Ottanta (Mazzoni, 1997, pp. 141-2):

mi sono convinto che lo stesso lavoro di liberazione metrica che attraversa tutto il secolo si sia a sua volta un po' esaurito. Il ritorno alla prigione metrica significa fare un passo indietro per ritrovare uno slancio di libertà anche formale. [...] Il sonetto [...] è diventato il modo in cui oggi penso la poesia. [...] I miei sonetti rispettano lo schema ma allo stesso tempo cercano di disfarlo, di metterlo in discussione, per esempio con un gioco di accenti, di rime sulle particelle e sulle congiunzioni.

L'adozione delle forme chiuse comporta allo stesso tempo la volontà di integrare nella scrittura tutti gli elementi destabilizzanti che connotano il presente. È un recupero tutt'altro che nostalgico del metro, che viene sottoposto «alle pressioni dell'attrito, della deformazione, della dissonanza» (Lorenzini, 1999, p. 131). L'avvicinamento di Raboni alle forme chiuse è progressivo e il recupero degli istituti metrici tradizionali segue un itinerario che parte dallo sperimentalismo ora ludico ora virtuosisticamente esibito frequente nelle quartine di *Versi guerrieri e amorosi* (1990), arriva allo stile più posato dei sonetti di *Ogni terzo pensiero* (1993) per approdare infine a *Quare tristis* (1998). Dalla raccolta del 1993 scegliamo un sonetto in cui è particolarmente evidente il sottile lavoro di erosione della forma dall'interno:

Essere... essere, sì, intimi, nel cuore,
nel midollo, con chi è noi, con chi
d'altro noi siamo – forse è tutto qui
il segreto, è così che si fa onore

alla vita se è solo per ardore
che le duecentosei ossa non si
dissaldano innanzi tempo, se è di
estraneità alla vita che si muore,

con minima pena, come lasciamo
una casa senza fuoco. E forse, ossa
dimenticate, una provvida mente

ci penserà, due amanti! e nuovamente
vivi traslocheremo dalla fossa
all'apparirci, all'esserci che siamo.

Raboni sperimenta anche la forma sestina, nella terza sezione dei *Versi guerrieri e amorosi (Reliquie arnaldine)*, che si apre con una “traduzione” (*Voglia che in cuore m'entra*) della sestina di Arnaut Daniel.

Per Giovanni Giudici (Zucco, 2000) c'è un momento di snodo che porta a una forte adesione al recupero della metrica tradizionale e che si colloca all'interno della prima raccolta, *La vita in versi* (1965): nelle prime tre sezioni predomina un endecasillabo di tradizione novecentesca (con ipometrie, ipermetrie, alternanza con versi lunghi), è frequente il ricorso alla rima e testi liberi si alternano con testi vincolati solo alla misura della strofa (mentre la collocazione delle rime è libera) e con testi con rima strutturante (in prevalenza quartine). Nella sezione conclusiva del libro, invece, si alternano strofe a sequenza libera e strofe di misura obbligata, dai quattro ai tredici versi. Giudici dichiarerà in un'intervista del 1982 (ivi, p. 1371): «ho bisogno di cornice, come certe volte ho bisogno delle strofe [...]. Ho bisogno di una regola fissa, anche per trasgredirla».

In *Autobiologia* (1969), la gran parte dei testi ha struttura isostrofica, e fra quelli composti da strofe di lunghezza diversa molti testi brevi alludono a metri tradizionali, come la terzina incatenata o il sonetto, in forma elisabettiana o scorciata (ad esempio *Il fresco a Milano* consta di una quartina e due terzine). In alcuni componimenti isostrofici la rima può anche avere valore strutturante. Nel *Male dei creditori* (1977) si rafforza l'isostrofismo, specie per la presenza di quartine, che torneranno in modo rilevante anche in *Lume dei tuoi misteri* (1984; qui anche sesta rima e ottava). Metricamente decisiva è la raccolta *Salutz* (1986), che consta di testi di quattordici versi di misura diversa (dal trisillabo al doppio settenario) per definire i quali sono stati proposti vari nomi (*cobbole*, *lasse*, *coblas*, *stanze*, *strofe*, *sonetti*, *cantate*; Zucco, 2000, pp. 1588-9). Si tratta di una forma su cui con-

vergono più modelli: Grignani (1987, p. 137) indica «il sonetto, la ballata e perfino l'ottava epica»; Zucco (2000) rimanda alla strofa impiegata da Giudici nella traduzione dell'*Onegin* di Puškin.

Una rassegna storica di questo tipo, già parziale, si fa sempre più complessa appena ci si avvicini al panorama neometrico dell'ultimo quarantennio. Ci limiteremo a ricordare l'opera di Patrizia Valduga e Gabriele Frasca, che rispettivamente con *Medicamenta* (1982) e *Rame* (1984), «aprono ufficialmente la *vague* neometrica», in cui l'esibito manierismo delle forme metriche antiche «vuole saldarsi alla nuova temperie postmoderna» (Afribo, 2007, p. 17). Patrizia Valduga, nel 1995, così sintetizza il proprio *iter* lirico: «tutti i versi che ho scritto, da vent'anni a questa parte, sono in forma chiusa: sonetti, madrigali, sestine, ottave, terzine dantesche, distici, serventesi classico e, ultimamente, quartine» (cit. *ivi*, p. 64). Operazione sommamente manieristica, che comporta anche, nella scelta delle forme metriche, la predilezione per «l'“anticanone”, la tradizione poetica minore, marginale, con una particolare attenzione rivolta a generi “comici”» come il sonetto caudato e il sirventese (Grosser, 2008-09, p. 26). Anche del sonetto sono scelte le forme più anomale e di tradizione periferica: sonetti caudati, rime difficili, aspre, equivoche, identiche, rime che diventano parole-rima, serie di rime fonnicamente affini. Un susseguirsi stordente di sdruciole coincidenti con imperativi erotici compone la struttura di uno dei più noti sonetti di *Medicamenta*:

Vieni, entra e coglimi, saggiami provami...
comprimimi discioglami tormentami...
infiammami programmami rinnovami.
Accelera... rallenta... disorientami.

Cuocimi bollimi addentami... covami.
Poi fondimi e confondimi... spaventami...
nuocimi, perdimi e trovami, giovami.
Scovami... ardimi bruciami arroventami.

Stringimi e allentami, calami e aumentami.
Domami, sgominami poi sgomentami...
dissociami divorami... comprovami.

Legami annegami e infine annientami.
Addormentami e ancora entra... riprovami.
Incoronami. Eternami. Inargentami.

Tra le altre forme sperimentate da Valduga vanno ricordate le ottave di *Requiem* (1994), incentrate sulla malattia e morte del padre, dove il tema doloroso attenua il consueto manierismo. Totale è la regolarità metrica, a contrasto con la tematica erotica di ardito barocchismo, delle due sestine *Al poco giorno la troppa mia notte* e *Tristemente il mio giorno temprà il tempo* (*Medicamenta e altri medicamenta*, 1989), delle terzine incatenate della *Tentazione* (1985), dei distici di endecasillabi rimati del monologo teatrale *Donna di dolori*, della terzina di Cecco d'Ascoli ripresa in *Corsia degli incurabili* (per cui Valduga richiama il precedente dei serventesi medievali). In *Cento quartine* (1997) e in *Quartine. Seconda centuria* (2001) la struttura è quella per distici a rima alterna, con poche eccezioni.

Gabriele Frasca, a partire da *Rame* (1984) fino a *Lime* (1995), *Rive* (2001) e *Rimi* (2013), si impegna in sonetti, quartine, terzine, strofe varie derivanti da incastri di strofe tradizionali, in cui l'equilibrio e l'ordine strutturali sono scardinati e stravolti dall'inserzione di elementi "bassi" e dall'oltranza della ripetizione. Ma «il punto di fusione del neometricismo fraschiano è [...] la sestina, non semplicemente ripresa ma complicata oltre misura»; da qui la presenza, in *Rame*, sia di una "ipersestina" (quasi una risposta all'*Ipersonetto zanzottiano*) sia (nella seconda edizione della raccolta, del 1999) di una "dissestina", posta in fondo al libro (addirittura dopo l'indice), quasi una «ghost-track tipica della discografia rockettara» (Afribo, 2007, p. 89). Della sestina, il Frasca studioso e docente di letteratura ha anche ricostruito nella storia attraverso la tradizione lirica italiana (Frasca, 1992), a partire dall'archetipo provenzale, la sestina di Arnaut Daniel *Lo ferm voler* (e *Il fermo volere* è anche titolo di un suo romanzo). Molto libera la ripresa della ballata cavalcantiana nella penultima sezione di *Rive, Fenomeni in fiera*, composta da ventisei testi di misura variabile, il primo e l'ultimo dei quali condividono (quasi al modo di una "ripresa" e di una "replicazione") una quartina, rispettivamente iniziale e finale, con opportune variazioni:

tutti che vengono al circo dei mostri
dove si ride alle deformità
tutti che vengono al circo dei mostri
nessuno ride quando se ne va
[...]
tutti che vengono al circo dei mostri
dove si ride alle deformità
ma è questa vita 'sto circo di mostri
non v'è chi rida quando se ne va

mentre gli altri ventiquattro testi hanno la funzione di stanze della ballata, con l'ultimo verso, tronco, in rima con l'ultimo della ripresa (Grosser, 2008-09, p. 28). Molto interessanti sono le poesie costruite sul principio della *retrogradatio cruciata*, applicata non solo alla strofa di sei versi, ma anche a quella di tre (ABC/CAB/BCA: in 3, nella raccolta *Lime*), quattro (*Rimastichi*, nella stessa raccolta) e addirittura nove (la nona sezione di *Rive*, intitolata 9, è composta da nove strofe ciascuna di nove novenari dattilici, in cui le parole-rima si susseguono secondo l'ordine della *retrogradatio*). Il senso profondo della poetica di Frasca è affidato da Afribo a un'immagine suggestiva: «come l'immagine dello schermo se vista troppo da vicino si polverizza in una miriade di *pixel*, la traccia di ogni schema metrico, e con essa l'ordine del discorso, è come se scomparisse per eccesso di tracce e segnali». Al contrasto fra ripetizione e variazione, fra «iperesattezza formale del testo e sua dissoluzione», vanno connessi i temi fondamentali della poesia di Frasca, in primo luogo il tema dello scorrere del tempo: «il meccanismo retrogrado della terzina è il giusto analogo formale di una temporalità sentita come inesorabile ritorno dell'identico e lima altrettanto inesorabile e usurante» (Afribo, 2007, pp. 90-1).

Va infine ricordato che il più alto indice di sopravvivenza fra i metri tradizionali appartiene a una «forma semplice quasi archetipica» come la quartina (Mengaldo, 1991, p. 51), che nella prima metà del XX secolo gode di una fortuna vastissima, nella poesia in lingua (basti pensare all'omonima sezione degli *Ossi di seppia*, 1925, di Montale), ma anche in quella dialettale: nelle canzonette di Virgilio Giotti (Praloran, 2011, pp. 42-3) e di Delio Tessa la cantabilità del metro è contraddetta, dall'interno, da pause interiettive e da *enjambements*, mentre in quel-

le di Biagio Marin, ad esempio, la versificazione è molto più fluida; e ancora la quartina è metro quasi esclusivo di Franco Scataglini. La frequenza della quartina s'intreccia inoltre al recupero della poesia melica: non mancano infatti nel Novecento forme più o meno rigorose di ode-canzonetta, spesso in quartine e talora anche con ritmi cadenzati, rime bacciate, rime tronche, sintassi parallelistica (Zuliani, 2020; Cavallin, 2022). La fortuna continua ininterrotta lungo tutto il secolo: è del 2000 la raccolta *Gente di corsa*, di Tiziano Rossi, che consta di duecentodieci quartine. Per le sue caratteristiche di cantabilità e facilità di memorizzazione la quartina è infine frequentissima anche in ambiti più popolari, come i canti religiosi o le canzoni di musica leggera.

3.2. Le forme

3.2.1. Il sonetto Oltre a comporre, come già Carducci, un sonetto dedicato al sonetto, D'Annunzio fa di questa forma ampio uso. Va segnalata in particolare la sezione *Le città del silenzio* in *Elettra*, composta di cinquantasei sonetti, a schema regolare ma spesso con rime sostituite da assonanze. In Pascoli il sonetto è legato al periodo iniziale della sua poesia, e presenta anche forme anomale, come il sonetto caudato e il sonetto di settenari o ottonari; il sonetto minore gode del resto di una certa fortuna a cavallo tra Otto e Novecento, ad esempio in poeti "medi" come Arturo Graf. A inizio Novecento, i sonetti delle *Fiale* di Govoni sono fortemente innovativi nelle rime (ad esempio nei *Ventagli giapponesi: musmè, netzkè, Timbuctù, gimè, bambù, Kiro sighè* ecc.) e nell'uso dell'endecasillabo, ora iperpoeticamente allungato da dieresi, ora caratterizzato da una sintassi prosastica (Mengaldo, 1987, p. 152). Gozzano, antitradizionale nelle rime, è ortodosso nello schema dei suoi sonetti, mentre in ambito crepuscolare sono più innovativi quelli di Corazzini, che sovverte la struttura metrica frantumando la sintassi e accumulando *enjambements*:

Il mare: muto. Senza vele. Senza
rondini, il cielo. Solo, nelle grigie
acque, lo scoglio dalla trista effigie,
immenso. Immoto. Sacro alla potenza

del Tridentier Nettuno. Alto, in presenza,
il sole. Lungi dalle cime bigie
dello scoglio le umane cupidigie,
nessuno. Affretta il sol sua dipartenza

triste, dietro si lascia oscuri veli.
Cala sopra lo scoglio. Orribilmente
si frange all'urto. Il cielo, di scintille

è pieno. Sono mille, più di mille
che vanno e stanno. È notte. Alta. Silente.
Dormi bimbo, di stelle ardono i cieli!

In generale, nei primi decenni del secolo il sonetto conosce un periodo di grande fortuna grazie soprattutto a poeti minori, esclusi dal canone novecentesco ma molto conosciuti e letti dai contemporanei. In particolare, si recupera la corona di sonetti, spesso di tema erotico, sul modello delle dodici *Adultere* dell'*Intermezzo* di D'Annunzio (Govoni e Ricciotto Canudo); come strofa di poema, il sonetto è poi impiegato massicciamente da Francesco Chiesa e Francesco Pastonchi. La linea dell'eversione avviata da Corazzini prosegue con Dino Campana (Marazzini, 1981, pp. 199-201), che nei *Canti orfici* (1914) presenta almeno tre liriche ascrivibili approssimativamente alla categoria del sonetto, ma in funzione negativa e sarcastica – sul piano formale come su quello tematico – a partire dal titolo: *Sonetto di Vittoria Colonna*, *Sonetto perfido e focoso* e *Poesia facile*. Anche l'espressionista Rebora inserisce tre sonetti nei *Frammenti lirici* del 1913 (xvi, xxxii, xl).

Come anticipato nel PAR. 3.1, i primi sonetti di Saba, i dieci sonetti delle *Poesie dell'adolescenza* (1900-03), hanno moltissime tessere lessicali petrarchesche, ma schemi rimici non sempre attestati nei *Rerum vulgarium fragmenta*; non ci sono anomalie di struttura o di rima nei quattro sonetti di *Poesie fiorentine* (1905-07). I sonetti più interessanti, ai limiti dell'eversione, sono quelli dei *Versi militari* (1907-08), sia per la sintassi movimentata da forti e numerosi *enjambements*, sia per l'uso di schemi rimici anomali. Si veda il secondo di *Durante una tattica* (dal *Canzoniere* del 1921):

Pure a me non dispiace ancor quest'urto
soldatesco, quel cielo arroventato;
i colloqui col mio vicino armato.
Gli chiedo: A casa ove il lavoro frutta;

a casa, dove certo hai la tua tutta
bella, ci andresti, ma così aggravato,
a piedi, con lo zaino affardellato,
vivendo d'elemosina e di furto?

Egli mi guarda, e mi lascia parlare:
«Non è al paese che frutta il lavoro,
ma più giù, nell'Americhe lontane;

dove c'è tanto pane e tanto oro,
tanto vino per chi sa lavorare».
In America sì vorrebbe andare.

La struttura del sonetto consente qui di garantire l'articolazione "poetica" di materiali lessicali e tematici molto più vicini alla prosa. Arrivato a questo punto Saba però torna alla tradizione: in *Autobiografia* (1924) i quindici sonetti ripetono lo schema ABAB ABAB CDE CDE (con poche eccezioni); i quindici sonetti dei *Prigionieri* (1924) hanno l'altrettanto canonico schema ABBA ABBA CDE CDE. Canonici anche gli schemi di *Sonetto di paradiso* (*Cuor morituro*) e *Opicina 1947* (*Epigrafe*).

Alfonso Gatto esemplifica bene la varietà dei modi di adozione della forma sonetto nel Novecento. Si ha un progressivo avvicinamento nei primi tre testi di *Isola* (1932); la forma è poi nascosta nel dittico *Santa Chiara / Donna di maggio* di *Isola* (Giovannetti, 2008, pp. 116-7), polimetrici e privi di rime: il primo testo ha quattordici versi raggruppati in cinque + cinque + quattro, mentre il secondo ripartisce i versi in due quartine e due terzine; infine, al sonetto regolare Gatto arriverà nel 1969, con i sei inseriti nelle *Rime di viaggio per la terra dipinta*.

A emblema della valenza "storico-politica" acquisita dal sonetto a partire dalla fine degli anni Trenta e presso alcuni dei maggiori poeti del tempo, assumiamo innanzi tutto gli undici sonetti di Caproni

intitolati *I lamenti*; nel *Lamento* v così si rievoca una veglia presso le salme di alcuni partigiani, in una casa di montagna:

Quali lacrime calde nelle stanze?
Sui pavimenti di pietra una piaga
solenne è la memoria. E quale vaga
tromba – quale dolcezza erra di tante
stragi segrete, e nel petto propaga
l'armonioso sfacelo?... No, speranze
più certe son troncate sulle stanche
bocche dei morti. E non cada, non cada
con la polvere e gli aghi nelle bocche
dei morti una parola. La ferita
inferta, non risalderà la notte
sulle stanze squassate: è dura vita
che non vive nell'urlo in cui altra notte
geme – in cui vive intatta un'altra vita.

L'elemento formale più rilevante è il compattarsi dei quattordici versi in un sonetto “monoblocco”, peculiare della stagione “alta” dei sonetti di Caproni (*Anniversario e I lamenti*), caratterizzato dall'annullamento dei bianchi tipografici interstrofici, e da uno scivolamento delle strofe l'una dentro l'altra, con forti *enjambements* e forme di attrito fra ritmo e sintassi (Scarpa, 2004, p. 43). Come detto, sonetti civili compone anche Franco Fortini (Magro, Soldani, 2017, pp. 202-7). Di uso occasionale del sonetto si può parlare per altri tre poeti, tutti metricamente lontani, in diverso modo, da questa forma: Ungaretti, Luzi, Bertolucci. Del primo leggiamo un “criptosonetto” – la distribuzione dei versi è tre + quattro + tre + quattro – scritto dopo la morte del fratello Costantino (1936, poi nel *Dolore*), e forse allusivo al sonetto foscoliano in morte del fratello Giovanni.

Tutto ho perduto dell'infanzia
e non potrò mai più
smemorarmi in un grido.

L'infanzia ho sotterrato
nel fondo delle notti
e ora, spada invisibile,
mi separa da tutto.

Di me rammento che esultavo amandoti,
ed eccomi perduto
in infinito delle notti.

Disperazione che incessante aumenta
la vita non mi è più,
arrestata in fondo alla gola,
che una roccia di gridi.

Luigi si lega invece alla funzione di difesa civile della forma per il suo unico sonetto, *Città lombarda* (in *Avvento notturno*, 1940) regolare nella misura endecasillabica e nelle rime (ABAB BAAB CDC DCD):

Chiara città che affondi in uno specchio,
questo al di là dell'anima che muore
in ogni gesto il gelido apparecchio
delle tue mura accende e le tue gore.

E che altro rimane che il dolore
non rendesse perfetto? Nel rispecchio
degli opali pesanti indugia il vecchio
orror della mia vita, a malincuore

dietro eterni cristalli occhi di mica
irraggiano una funebre intrezza,
dalle pallide arene e dall'ortica

la notte esulta, erosa dalla brezza
pencolante una luna si districa
dai vertici, né il tuo gelo si spezza.

Bertolucci scrive una *Prova di sonetto* (in *Lettera da casa*, 1951, regolare e con schema rimico ABAB ABAB CDE CED), dedicato ad Angelo Mazza, in cui la scelta metrica viene fatta come «aggancio al passato, accettazione del linguaggio “speciale” per parlare con un altro poeta», poiché si tratta «di un colloquio particolare, da poeta a poeta [...] e forse soprattutto di un atto di *pietas* letteraria, che richiama quello fraterno di Catullo e di Foscolo, cui riporta nell'ultimo verso il termine *muto*» (Marazzini, 1981,

p. 204; così l'ultima terzina: «Ma il tumulto pacifico che noi / nella sera moviamo, la tua amara / ombra conforti ed il tuo cuore muto»).

Lungo tutto il secolo, la forma-sonetto compare anche in poeti che appartengono totalmente al versante della metrica libera, come fosse uno schema archetipico che non è possibile allontanare del tutto. Si può citare una poesia di Alda Merini (in *Tu sei Pietro*, 1961), che presenta una struttura cinque + quattro + tre + tre, dove l'“eccedenza” della prima strofa è compensata dalla presenza di due settenari, in un contesto tutto endecasillabico.

Come posso perciò trasfigurare
il mio volto di donna
se una mano carnale mi blandisce
nella notte e nel giorno
e mi umilia di inutili accensioni?

Se non vuoi che mi immerga dentro un fango
di realtà fatta più strenua luce,
Dio della forza gettami nel grembo
oro e staffili per le mie preghiere...

In penitenza vivo divorata
da una magica febbre, ma Tu solo
sai come viva santamente il vate.

Dentro la Tua pietà rendimi UNA
perché è a Te che io tendo dalla vita
prima che conoscessi questi inferni.

Ma la decisa impennata di fine secolo, come anticipato, deve molto all'opera di Andrea Zanzotto, di cui riportiamo il primo testo di *Ipersonetto* (1978), *Sonetto dello schivarsi e dell'inchinarsi*, di cui si noterà la stratificata complessità linguistica:

Galatei, sparsi enunciati, dulcedini
di giusto a voi, fronde e ombre, egregio codice...
Codice di cui pregno o bosco godi
e abbondi e incombì, in nascite e putredini...

Lasciate ovunque scorrere le redini
intricando e sciogliendo glomi e nodi...
Svischiate ovunque forze e glorie, o modici
bollori d'ingredienti, indici, albedini...

Non più che in brezze ragna, o filigrana
dubbiamente filmata in echi e luci
sia il tuo schivarti, penna, e l'inchinarti...

Non sia peso nei rai che da te emanano
prescrivendo e secando; a te riduci
segno, te stesso, e le tue labili arti...

Prima del 1978 il sonetto era già entrato in forma per lo più cripta-
ta nell'opera di Zanzotto. Dal Bianco e Villalta (1999) definiscono
"criptosonetti" tre poesie di *Dietro il paesaggio* (1951) e una di *Elegia e
altri versi* (1954), *Contro monte*, dove la struttura del sonetto è molto
nascosta, poiché consta di quattordici versi eterometrici in serie con-
tinua, non rimati (ma il distico finale di endecasillabi sembra alludere
al sonetto elisabettiano). È invece un sonetto regolare *Notificazione di
presenza sui Colli Euganei* (in *IX Ecloghe*, 1962), il cui *incipit*, «Se la
fede, la calma d'uno sguardo», è chiara memoria petrarchesca (sonet-
to 224, *S'una fede amorosa, un cor non finto*). Il sonetto ha un ruolo
importante anche nella riflessione critica e teorica di Zanzotto, il qua-
le lo ha definito «figura archetipale» (Zanzotto, 1991, p. 312), sottoli-
neandone il valore di emblematica, lapidea chiusura. È interessante in
proposito anche la *Postilla* dell'*Ipersonetto*, dove si noterà il contatto
fra il sonetto e il simbolismo geometrico del mandala (una circonfe-
renza circoscritta a un quadrato diviso in quattro da due diagonali):

Inutile inoltrarsi nell'inchiesta sul perché ci si ritrovi a scrivere, a scambiarsi
sonetti anche oggi. Evidenti motivi di obbrobrio si assommano a minacciose
intimazioni di necessità che proprio per quella indiziatissima strada si ostinano
a venire avanti. [...] questa figura presenta anche una sua irriducibilità da fram-
mento di una cristallografia o petrografia del profondo non mai esplicita del
tutto, da segno e disegno mandalico assolutamente eterodosso, ma sicuramen-
te autorizzato e autorevole, col suo dinamico *telescopage* di allusioni, a perdita
d'occhio.

Nel neometricismo dominante a partire dagli anni Ottanta un ruolo di beffardo caposcuola spetta a Edoardo Sanguineti. Nella sezione finale di *Segnalibro* (1982), il primo dei molti pseudo-sonetti è datato 1978 e ha titolo *Sottosonetto*, e sotto la struttura regolare presenta un contenuto semanticamente frantumato. Nel *Gatto lupesco. Poesie 1982-2001* (2002) troviamo tra l'altro un *Emisubsonetto* (due terzine ABA CBC + una quartina DEED; letto dal basso lo schema è regolare, con omissione della prima quartina: ABBA CDC EDE), *Cinque semisonetti* (una quartina + una terzina) e un *Acrobistico* (con rime esclusivamente tronche, che coinvolgono per lo più parole straniere).

Un uso libero del guscio metrico del sonetto, ma privo di ironia e notevolissimo specialmente nella sintassi fa poi Beppe Salvia (soprattutto nella postuma *Cuore*, 1987), mentre altri episodi di manipolazione del sonetto si ritrovano in autori più recenti, oltre ai citati Frasca e Valduga, quali Giovanni Orelli, Guido Oldani, Alessandro Fo, Marco Berisso. Già da queste indicazioni sommarie sul sonetto novecentesco si comprende dunque la sua forte vitalità nella poesia contemporanea (tanto che si registrano ancora raccolte di soli sonetti, che esibiscono tale scelta sin dal titolo, ad esempio Aldo Nove, *Sonetti del giorno di quarzo*, 2022).

3.2.2. La canzone e la sestina La ricerca di riprese esatte di schemi di canzone antica nel Novecento è destinata a venire delusa. La canzone petrarchesca ha un unico seguace rigoroso: Pier Paolo Pasolini. Lo schema della *Cansion* inclusa nell'appendice della *Meglio gioventù* (1954) riprende quello delle tre canzoni petrarchesche dette "degli occhi" (71, 72, 73), per tre strofe più un congedo, però diverso da quello petrarchesco. Uno schema analogo tornerà nelle cinque *Poesie incivili* comprese nella *Religione del mio tempo* (1961), ma con molte approssimazioni: infrazioni al numero fisso di versi per stanza, eterometria, rime anche fortemente imperfette, schema rimico delle varie stanze non perfettamente coincidente (Brugnolo, 2016, pp. 143-204).

Intendendo il termine "canzone" in accezione più ampia, come aggregato di stanze unite da un'isostrofia forte, sia pure con approssimazioni, la rete raccoglie di più. Ad esempio la gozzaniana *Paolo*

e *Virginia*: dieci stanze di diciassette versi (sedici nella nona), dove si ripetono uguali la fronte ABC ABC e il verso di chiave *c* (sempre settenario), mentre l'identità della sirma nelle varie stanze è solo parziale. Anche alcune canzoni di Saba si avvicinano a uno schema petrarchesco, senza però coincidervi. Il caso più interessante è rappresentato da *Tre vie*, formata da tre strofe di diciassette versi ciascuna, con uguale schema (salvo la sporadica sostituzione della rima con l'assonanza) composto da fronte ABA CBC DED FEF e sirma GGFHH, nel quale è come se la terzina fosse sottesa alla canzone e ne forzasse la struttura (Girardi, 1987, p. 39). Alla *combinatio* finale è dato molto rilievo, con sottolineature semantiche e retoriche che trasformano questo artificio metrico nella tipica "chiusa" sabiana. Naturalmente il modello della canzone converge qui con quello della "poesia a tre strofe", tipica della sua poesia.

Il discorso si complica quando si parla di canzone a proposito di *Stanze e Nuove stanze* di Montale (da *Le occasioni*, 1939, ciascuna in quattro strofe rispettivamente di dieci e otto versi, prevalentemente endecasillabi e variamente rimati): tra la canzone antica e questi esempi moderni si inseriscono infatti la mediazione di modelli stranieri e della canzone libera di Leopardi, la strofe lunga di D'Annunzio e il madrigale (Mengaldo, 1991, p. 53). Anche l'ampia e rigorosa ricognizione recentemente proposta da Villa (2023) non contraddice il principio di fondo di una complessiva rarità della canzone antica nella poesia contemporanea. Villa ne motiva il declino con la sua scarsa produttività, la sua complessità, e la mancanza di una «riconoscibilità immediata» (ivi, p. 337) di cui invece godono sonetto e sestina, prediletti dai poeti che cercano forme metriche chiuse. Il fatto poi che la canzone sia passata attraverso la riformulazione leopardiana, fa sì che sia piuttosto a questa forma che si avvicinano i testi capaci di uno strofismo articolato. Stroppa (2022), inoltre, ne spiega il "tramonto" con la mancanza di una grammatica metrica che lettori e autori condividono per poter scrivere e leggere un metro complesso, la cui complessità peraltro implica, almeno nel suo apice petrarchesco, la rappresentazione di un pensiero nel suo farsi, un modo di articolare l'espressione di sé al quale il Novecento, con

la sua «diversa, forse offuscata, concezione dell'individuo» (ivi, p. 333), non ha più accesso.

Più fortunata la forma sestina, recuperata a fine Ottocento da Carducci (*Notte di maggio*) e successivamente da D'Annunzio (*Sestina della lontananza e Suspiria de profundis*). Oltre agli esperimenti di alcuni autori minori tra Otto e Novecento (Antonio Della Porta, Adolfo De Bosis), occorre segnalare la già citata *Recitativo di Palinuro* di Ungaretti, scritta nel 1947 (poi in *La Terra promessa*), il cui clima drammatico e dantesco è influenzato dalla sestina *Altaforte* di Ezra Pound. Negli stessi anni, Franco Fortini lavora alla *Sestina a Firenze*, datata in calce 1948-57, ma più volte ritoccata fino al 1978. Il rispetto dei modelli dantesco e petrarchesco è forte, e la forma è trasgredita solo dalla presenza di marcati *enjambements*. Il recupero della sestina da parte di molti poeti a partire dagli anni Ottanta si lega anche a un rinnovato interesse sia per le riflessioni teoriche e storiche su questa forma (Frasca, 1992) sia per la sestina di Arnaut Daniel, più volte tradotta: da Raboni nel 1980, da Frasca nel 1985, da Pietro Tripodo nel 1997, da Fernando Bandini nel 2000. Della vitalità della forma sestina nell'attività poetica degli ultimi decenni danno conto Frasca (1992), Cortellessa (1996) e Afribo (2017): dalle sestine di tema oltranzisticamente erotico di Patrizia Valduga, a quelle con struttura "alla francese", cioè con le parole-rima rimate fra loro di Alessandro Fo, Carlo Vecce, Claudio Vela. Lo sperimentatore più ardito è certamente Frasca, di cui possiamo ricordare almeno la *dissestina* che chiude l'edizione 1999 di *Rame*: una sestina in cui tornano identici in ogni strofa gli interi versi (non le sole parole-rima, che per di più rimano fra loro a tre a tre), con un'aggiunta di ripetitività imposta a un congegno già rigidamente ripetitivo: ne risulta «un *loop* ossessivo, un congegno rotto che si ripete, una *dissestina*, appunto», che non a caso nell'*incipit* cita e dissacra gli attacchi solenni della tradizione epica (Afribo, 2007, p. 98). Riportiamo le prime due stanze, che il poeta stampa senza stacchi tipografici:

non le parole canto ma quei pezzi
nel disarticolarsi delle cose
con il lavoro ottuso degli attrezzi

per dirti fermo in poche strette pose
fra i cocci in cui frantumi e che disprezzi
mentre trascorri strade scivolose
mentre trascorri strade scivolose
non le parole canto ma quei pezzi
fra i cocci in cui frantumi e che disprezzi
nel disarticolarsi delle cose
per dirti fermo in poche strette pose
con il lavoro ottuso degli attrezzi

Altri episodi degni di nota sono la rivisitazione ironica della sestina fatta da Edoardo Sanguineti in *Canzonetta pietrosa* (in *Novissimum Testamentum*, 1986), dove “pietrosa” allude a Dante ma anche, e soprattutto, ai Rolling Stones, le “pietre rotolanti” allora in *tour* in Italia; in anni più recenti la *Sesta rima dello schiavo prigioniero* di Fabio Pusterla (in *Folla sommersa*, 2004) e la sestina che Alessandro Fo inserisce in *Corpuscolo* (2004), dove il tema “umile” è introdotto dal titolo, *El portava i scarp del tenis*, riconoscibilissima citazione dalla canzone di Enzo Jannacci; infine la sestina di settenari (con congedo in endecasillabi) di Valerio Magrelli *Si riparano personal* (in *Disturbi del sistema binario*, 2006).

3.2.3. La terza rima Per le sorti della terza rima nel Novecento è centrale la lezione di Giovanni Pascoli. Proprio all’esperienza pascoliana, più che a Dante, si rifà il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* (1957), dove il metro è sottoposto a forzature nella misura dei versi e nel gioco tra rime e assonanze (Bertone, 1986; Siti, 2022, pp. 332-54); se ne riporta un passo (dal poemetto che dà il titolo al volume):

quella vita non è che un brivido;

corporea, collettiva presenza;
senti il mancare di ogni religione
vera; non vita, ma sopravvivenza

– Forse più lieta della vita – come
d’un popolo di animali, nel cui arcano
orgasmo non ci sia altra passione

che per l'operare quotidiano:
umile fervore cui dà un senso di festa
l'umile corruzione [...]

I *Poemetti* di Pascoli sono caratterizzati da divisioni interne in più strofe uguali, ciascuna chiusa da un verso isolato (in rima, come normalmente nel sistema dantesco, con il verso centrale dell'ultima terzina). Tale forma è ripresa, prima che da Pasolini, dai poeti crepuscolari, da Gozzano, nella poesia *I colloqui* (Beccaria, 1975, p. 214), e da autori minori di area simbolista e liberty (Esposito, 1992; Galavotti, 2020). In altri autori troviamo anche forme metriche vicine alla terza rima, ma con essa non del tutto coincidenti. Si può ricordare Saba (Villa, 2020; Capovilla, 2021, pp. 167-8), che adotta con frequenza terzine legate a coppie dalla rima centrale, sia in *Trieste e una donna* (1910-12) che nella *Serena disperazione* (1913-15), ad esempio in *Caffè Tergeste* (ABA, CBC, DED, FEF, GHG H). La terza rima è stata adottata anche, in modo intenso ma sfumato, dal dialettale milanese Franco Loi, che spesso nei suoi testi presenta colate di endecasillabi nelle quali è possibile riconoscere allusioni al sistema rimico dantesco (Galavotti, 2020). La terzina dantesca è stata poi ripresa, come molte altre forme tradizionali, da poeti neometrici come Frasca e Valduga. Inoltre, poemetti in terzine variamente rimate si trovano in diversi libri di Gianni D'Elia: il poeta pesarese adotta il metro in modo duttile, sfruttandolo per temi che toccano tanto la sfera privata (*Sulla riva dell'epoca*, 2000, in memoria della sorella Lina) quanto quella civile, come in *Bassa stagione* (2003), dove i ricordi privati intrecciano le delusioni politiche e le tragedie pubbliche. Tra gli autori nati negli anni Ottanta, fa uso della terza rima ad esempio Alfonso Maria Petrosino, che attualizza l'ambientazione dantesca infernale nella moderna *Metropolitana* (2005).

3.2.4. La ballata e il madrigale antichi La priorità della riadozione moderna della ballata antica spetta a Tommaseo, ma una spinta decisiva proviene da Carducci, e si inquadra nel suo gusto per le restituzioni erudite (Capovilla, 2021, pp. 47-97). Carducci compose quattro ballate, due comprese in *Levia gravia* (1867) e due nelle *Rime*

nuove (1887). Parallelo al recupero di fine Ottocento della ballata è quello del madrigale antico (ivi, pp. 99-187), che parte ancora dalla carducciana *Vignetta (Rime nuove)*, a schema ABB ACC DD. Severino Ferrari, allievo di Carducci, scrisse quattordici ballate, «che si segnalano sul piano metrico per alcune particolarità già comuni alla poesia popolare e musicale» (ivi, p. 63), e un altro allievo, Giovanni Marradi, pubblicò cinquanta *Ballate moderne* nel 1895. Dopo altre occorrenze minori, arriviamo a D'Annunzio e Pascoli, di cui si è detto nei PARR. 2.4-2.5. Corazzini è poi autore di cinque ballate, quattro delle quali adottano lo schema più diffuso nell'Ottocento (ZYYZ ABCABCCDDZ), del quale andrà notata la vicinanza con quello del sonetto (Magro, Soldani, 2017, pp. 149-50). Gozzano ne ha scritta solo una, intitolata *La ballata dell'Uno*, in ottonari e di intonazione scherzosa, con schema zyyz ababbccz (+ sette stanze + congedo yz).

Dopo poche altre attestazioni (Fausto Maria Martini, Nino Oxilia), la storia della ballata nel Novecento si arresta, per riaffacciarsi semmai in vesti camuffate. Un esempio è la struttura parabolistica dell'*Ornitologo pietoso* (1948) di Saba (Capovilla, 2021, pp. 95-6): quattordici versi, dei quali i primi tre isolati, con la rima a legare l'ultimo verso della "ripresa" e l'ultimo della poesia (più altri elementi criptati, meno evidenti). Meno certa pare l'individuazione in filigrana di una ballata in *A Liuba che parte* di Montale, secondo la proposta di Avallone (1970, pp. 93-9), e ancora più problematica la lettura di schemi madrigalistici nelle poesie di autori assai lontani dalle forme chiuse: Capovilla (2021, p. 169) individua un'ombra di madrigale nell'unica presenza strofica tradizionale dell'opera di Sandro Penna, *Falsa primavera* (settenari con schema aba cdc efef) e, con molta cautela, anche nel "mottetto" montaliano *Il ramarro, se scocca...*, con schema tre + tre + quattro + tre (l'ultimo terzetto sarebbe soprannumerario).

4. Forme libere: il verso libero

Nel CAP. I abbiamo illustrato sinteticamente le ragioni storiche del verso libero (e in subordine della metrica libera). La commisurabilità dei versi indipendentemente dalla loro identità sillabica – il cosiddetto anisosillabismo – è il fondamento di questo metro caratteristico del Novecento e del Duemila. Numerose sono le sue metamorfosi, anche se in fondo è ravvisabile un numero limitato di strutture invarianti. Qui cercheremo di renderne sinteticamente conto. Prima però di analizzare i tipi di verso libero, è indispensabile affrontare tre istituti metrici, concomitanti con le scelte versali e da esse inscindibili, che interessano trasversalmente la metrica novecentesca: si tratta della strofa, della rima e della disposizione grafica del testo.

4.1. Tre istituti metrici “liberi”

4.1.1. La strofa Secondo Mengaldo (1991, p. 35), esistono due livelli di strofismo residuale in ambito versoliberista: un isostrofismo “per l’occhio”, a cui non necessariamente corrisponde una struttura rimica, e un anisostrofismo materiato di strofe (o *lasse*) di lunghezza irregolare. In prospettiva storica, il punto di partenza del primo fenomeno è molto radicale: nel 1888 Luigi Capuana riunì in volume con il titolo *Semiritmi* un gruppo di poesie in metro anomalo, in cui la totale assenza di versi regolari e rime si accompagna alla semplice “forma” esteriore delle strofe. Sonetti, saffiche, terzine, quartine ecc. esistono solo per la percezione visiva del lettore e non hanno alcun riscontro nella struttura interna del testo. È peraltro notevole che nella poesia recente esperimenti del genere trovino ancora una loro attualizzazione. La modernità è infatti attraversata dalla possibilità di strumentalizzare forme strofiche codificate, per farne un uso «ironico» (Giudici, 1976, pp. 207-17), cosicché la struttura tradizionale

è evocata per essere messa in crisi. Nel corso del Novecento, però, l'allusione alle strofe tradizionali troverà di preferenza una sorta di stabilizzazione intorno a forme "deboli", come la quartina o la terzina. La quartina, in particolare, almeno nella prima metà del Novecento conserva una notevole efficacia strutturale. Come detto (PAR. 3.1), essa costituisce ad esempio il riferimento primario di Montale nella sezione che dà il titolo alla raccolta *Ossi di seppia*: si pensi come a una sorta di "media" novecentesca a un testo celebre come *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, dove l'endecasillabo svolge un ruolo nodale (vv. 3 e 4), pur in presenza di misure irregolari, e le rime (di cui una ipermetra) hanno una loro regolarità, secondo lo schema ABAB.

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me ne andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Un discorso a parte andrebbe fatto per l'isostrofismo non tradizionale, tipico di certo D'Annunzio, ottenuto cioè inventando strofe non attestate e utilizzando versi non isosillabici. In linea di massima, si possono distinguere tre tipi di realizzazione di tale isomorfismo: strofe rimate secondo uno schema fisso; strofe rimate liberamente; strofe non rimate (ad esempio le «armonie sinfoniche» di Gian Pietro Lucini). Diversa ancora è la presenza di forme strofiche tradizionali "nascoste" all'interno di strutture libere. Oltre al caso citato di *A Liuba che parte* di Montale (PAR. 3.2.4), si può ricordare che un componimento dei *Canti orfici* di Campana, *Immagine del viaggio e della montagna*, si chiude con quarantaquattro endecasillabi (con una sola eccezione), che presentano prima un sonetto mutilato (schema ABBABAABCDDED) e culminano con una struttura sostanzialmente perfetta, ABBABAAB CDECDE.

Più difficile è cercare di realizzare una sintesi intorno alle forme strofiche in versi liberi prive di isomorfismi, anche solo visivi. Sarà utile distinguere per lo meno tre casi:

- a) strofe di diversa lunghezza che variano strutture chiuse tradizionali in qualche modo ancora riconoscibili;
- b) strofe che modificano generi metrici che hanno alle spalle già un ampio margine di libertà, come la canzone libera o l'endecasillabo sciolto leopardiani;
- c) strofe, prive di qualsivoglia tradizione, motivate da ragioni sintattiche e testuali.

Il primo tipo di occorrenza ha una notevole importanza in tutto il Novecento, e per certi versi si costituisce come forma invariante: si tratta della possibilità di manipolare un numero limitato di strofe dai due agli otto-nove versi, con una concentrazione sulle misure dai tre ai sei. Sono unità discontinue, che comunque manifestano una necessità "esterna", in quanto riconducibili a generi metrici del passato (ode, canzonetta ecc.). La poesia dell'ultimo Caproni esemplifica perfettamente la realizzazione in versi brevi di questo modello.

Profondamente diverso è il discorso che riguarda le forme non simmetriche esemplate sulla canzone libera e l'endecasillabo sciolto. Intanto, esse determinano in genere una maggior ampiezza dei testi. Nel dominio della canzone libera, sono di una certa lunghezza alcune poesie di un leopardiano primo-novecentesco come Saba. Si prenda a esempio *Intermezzo a Lina* (1910 circa): un totale di sessantun versi divisi in cinque lasse di sei, quindici, diciotto, tredici e nove versi rispettivamente. Ma il fenomeno diviene assai più trasgressivo con l'endecasillabo sciolto, a partire per lo meno da *Pianissimo* (1914) di Camillo Sbarbaro. Le sue caratteristiche sono la valorizzazione delle strofe-lasse quali unità narrative del poema, che possono anche essere di dimensioni brevi; l'impiego raro e strategico della rima a sostegno della forma delle lasse; l'endecasillabo "a gradino"; l'inserimento discontinuo di versi più brevi. Si tratta di un dominio fluido, non privo di sovrapposizioni: canzone libera

e sciolto possono in effetti confondersi, vista la centralità dell'endecasillabo nella prima forma e la timida polimetria possibile nella seconda.

A proposito di Montale, si è parlato della strofa come «luogo di contaminazione tra sistemi metrici eterogenei e tradizionalmente non compatibili» (Bozzola, 2006, p. 39). In Saba si ha poi un'ulteriore ibridazione: nella struttura delle cosiddette «poesie di tre strofe» (Girardi, 1987, pp. 1-48), vale a dire in un numero notevole di componimenti a base endecasillabica (ma con settenari, quinari, novenari e trisillabi), presenti in particolare in *Trieste e una donna*, che alludono alla canzone leopardiana, ma insieme alla forma della ballata antica (Capovilla, 2021, pp. 47-97).

Per quanto riguarda, infine, gli strofismi privi di tradizione, un valore quasi archetipico nel Novecento possiede l'*Allegria* di Ungaretti. Qui trionfano bianchi tipografici che possono isolare anche singoli versi, con valore di vere e proprie strofe generate dall'emersione di un impulso logico-sintattico o fonico. Prendiamo *Fratelli* (già nel *Porto sepolto*, 1916):

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

L'eredità leopardiana, paradossalmente, legittima anche i luoghi in cui nel Novecento per la prima volta è attaccata frontalmente la concezione stessa di strofa, e si realizza pertanto una poesia indivisa. Giovanni Alfredo Cesareo, nei suoi *Canti sinfoniali* (1890),

lavorando su sillabismi evidentemente leopardiani teorizza e insieme realizza testi formati da «una sola melopea senza strofi» (Cesareo, 1912, p. 511). Nel corso del Novecento il fenomeno ha comunque avuto uno sviluppo assai contrastato, nel quale possiamo individuare tre grandi tensioni metriche. La prima riguarda i componimenti in versetti biblico-whitmaniani o comunque in versi lunghi: in generale i versi lunghi tendono a strutturare il testo come un *continuum* che eventualmente si segmenta in capitoli e che tratta le strofe per l'occhio alla stregua di semplici “paragrafi”, cioè gruppi sintattici omogenei (ne parleremo di nuovo nel PAR. 4.2.3). La seconda riguarda le poesie composte di un solo periodo sintattico, valorizzate da personalità poetiche di assoluta eccellenza (Montale, Bertolucci, Sereni). In un numero limitato ma significativo di loro poesie (Spampinato, 1996; Bozzola, 2006, pp. 83-113), può accadere che un unico respiro sintattico, protratto per molti versi, porti con sé, quasi necessariamente, la scomparsa della strofa: *L'anguilla* di Montale, contenuta nella *Buferà*, è il capolavoro indiscusso di questa forma. La terza tensione metrica riguarda i componimenti in versi “atonali” che si avvalgono di grafismi di varia natura: grandi poeti del secondo Novecento, quali Zanzotto e Sanguineti, spesso pubblicano testi privi di divisioni ritmiche, ma le sostituiscono con un sistema di fratture e bianchi grafici che movimentano la dizione in modo metricamente rilevante (cfr. più avanti nel PAR. 4.2.4).

4.1.2. La rima Alla rima si riconoscono istituzionalmente tre funzioni (Beltrami, 2011, pp. 49-53): la rima tende a segnalare la fine del verso (funzione demarcativa); permette di disegnare unità strofiche (funzione strutturante); mette in relazione sonora i versi, arricchendo e modificando il ritmo anche senza produrre una struttura strofica (funzione ritmica). Il valore demarcativo della rima (teoricamente molto discusso) qui c'interessa solo secondariamente. Importante è soprattutto seguire gli altri due aspetti. Nel Novecento la funzione strutturante entra in crisi, mentre la funzione ritmica assume un'importanza sempre maggiore. Si può persino dichiarare che nel momento in cui smette di dare forma alle

strofe, la rima regredisce al rango di «figura retorica» (De Rosa, Sangirardi, 2002, p. 71); tuttavia, il fenomeno è complesso e il verso libero italiano continua a valorizzare, discontinuamente, entrambe le funzioni. Anche l'assenza della rima può poi assumere un valore significativo, e si può citare un principio generale suggerito da Coletti (1989, pp. 83-98), secondo cui i lirici «puri» tenderebbero a ridurre l'uso della rima. L'esempio paradigmatico è offerto dall'*Allegria* di Ungaretti, opera nella quale la rima viene quasi completamente bandita.

Ma la pratica della non-rima è un gesto in qualche modo estremo; è probabile invece (Mengaldo, 1975, pp. 13-106) che la consuetudine centrale nel Novecento sia piuttosto quella, di origine simbolista, di rifiutare la rima troppo sonante e prevedibile. Ad essa si sostituiscono assonanze, quasi rime, rime imperfette, e il dislocamento di esse in posizioni che possono non coincidere con la fine del verso, dando origine a rime interne. Il padre italiano riconosciuto di molte di queste riforme è D'Annunzio. La sua particolare sensibilità simbolista lo induce da un lato a esibire sonorità inattese e forti anche in contesti incongrui, dall'altro a sfumare il gioco dei richiami fonici convenzionali, valorizzandone aspetti meno evidenti. Il D'Annunzio più importante in senso novecentesco è soprattutto quello che moltiplica i suoni in contesti sillabicamente liberi, definendo un sistema a un tempo smorzato e invasivo. Seguendo le osservazioni di Mengaldo (ivi, pp. 190-216), e dando per acquisito il massiccio impiego di assonanze, osserviamo i fenomeni principali, con esempi tratti da *Alcyone*:

1. «quasi rime che sfiorano la regolarità e [...] ne compensano la perdita con ipercaratterizzazioni foniche d'altro tipo»: ad esempio, in *Novilunio* la rima imperfetta *sempre : settembre* valorizza l'opposizione tra sorda (*p*) e sonora (*b*); o addirittura, nel citato *spruzzi : sprazzi* dell'*Onda*, la rima è imperfetta ma i rimanti sono quasi identici;
2. rime sdruciole e rime ipermetre (come nelle *Stirpi canore*, *tumide : profumi*);
3. rime esterne o interne ravvicinate, «anche a serie o catena», che quasi suggeriscono letture alternative delle singole misure metriche.

Questo sperimentalismo ha un'influenza diretta sul Novecento, in particolare sulla tecnica rimica di Montale.

Possono essere ricondotti almeno in parte a questa gamma di questioni anche altri fenomeni, come l'uso di parole straniere in rima, le rime in tmesi (quando alla fine del verso una parola è spezzata per ottenere la rima), l'accentazione artificiosa di rimanti linguisticamente atoni. Quando parole straniere sono indotte a rimare con parole italiane, si rivela l'incongruenza degli "oggetti" messi in relazione fra loro e l'incongruenza della forma stessa delle parole, come nel caso più noto, quello di Gozzano che fa rimare *Nietzsche* con *camicie* (*Signorina Felicita*, 1911), o in casi più recenti di rime con parole terminanti in consonante: *compañeros* : *sentiero* (Montale); *radar* : *dirada* (Bandini); *rami* : *camion* (Umberto Fiori). La possibilità di promuovere a tonica una parola atona in punta di verso può essere esemplificata con Giovanni Giudici, il quale l'impiega anche in contesti liberi, come nell'*Assideramento* (in *La vita in versi*), dove «Crepitava familiare la pioggia – e» rima con «a ripetere, qui non c'è».

Tali rime variamente modificate e indebolite possono conservare una residua funzione strutturante. Abbiamo visto che l'uso del verso libero non esclude l'esistenza di strofismi, motivati anche dall'uso della rima e dei suoi sostituti. Ad esempio, il ruolo clausolare della rima ha mantenuto una certa importanza lungo tutto il Novecento. Ancora nella *Bufera* di Montale (1956), in cinquantatré poesie su cinquanta-sei l'ultima parola del testo è coinvolta in una correlazione fonica, e trentaquattro volte tale correlazione è una vera e propria rima, esterna o interna (Soldani, 1989, p. 38). Vanno però fatte due osservazioni: innanzi tutto la residua forza strutturante della rima svolge spesso un ruolo di sostegno alla sintassi (secondo Bandini, 1975, p. xxx, già nel Leopardi delle canzoni libere, «Lo scopo della rima è [...] scandire il movimento e le pause della sintassi»). La rima può infatti agire in modo contrappuntistico in relazione allo scorrere dei versi e agli sviluppi della sintassi. Lo possiamo esemplificare con un testo di Milo De Angelis, *Per quell'innato scatto* (in *Biografia sommaria*, 1999), nel quale tutti i periodi sono chiusi da una parola in rima, che crea così un rapporto complesso tra continuità e discontinuità.

Nel superotto girato al ginnasio
 è già lei: la ragazza guerriera
 sempre all' *attacco*.
 Faceva segnali di fumo, fuochi di *bivacco*,
 gettava in pattumiera i profumi *ottocenteschi*.
 Ragazza dei baratri e dei bar, dei giochi
 di destrezza, dei campionati *studenteschi*
 vinti in scioltezza: nove secondi
 con sei metri di *distacco*.
 E io, in classe, quando mi accorsi che volava
 («Nove netti sugli *ottanta*,
 a quindici anni, ragazzi!»)
 l'ho chiamata subito *Atalanta*.
 Stefania Annovazzi
 si chiamava *veramente*
 più spesso *Stefanella*.
 Ma per tutti noi era *quella*
 divina falcata *adolescente*.

Una parte cospicua degli usi rimici nel contesto del verso libero è poi evocatrice di effetti di “voce”. Ciò è evidente già in D'Annunzio (Bertoni, 1987), e nel corso del Novecento interessa una parte notevole dei versi di Caproni, a partire magari dalle sue prosopopee, componimenti degli anni Cinquanta caratterizzati da un alto tasso di teatralità. Tuttavia, l'archetipo novecentesco forse più importante è ravvisabile nell'opera di Palazzeschi, segnatamente nelle poesie in versi dalle misure brevi – sette-ottonari –, ristrette e dilatate secondo i moti “melodici” di una pronuncia teatralizzata. La rima, in questo contesto, dà impulso alla voce, definendo anche un suo percorso non del tutto prevedibile. Leggiamo una decina di versi dello *Specchio* (dall' *Incendiario*, 1913; le varie forme di enfasi indicano rime e altre forme di ripetizione):

Cosa mi guardi, brutto sfacciato d'uno *specchio*?
 Cosa mi guardi? Cosa ti credi
 ch'io abbia paura di te,
 sudicissimo indumento *vecchio*?
 Un dì o l'altro ti faccio in mille pezzi vedi!
Sfacciato! Ti credi di prender
 la mia faccia, perché la tua

ti MANCA, la mia poverina
è bIANCA, ma la tua, che non ài,
è quella del più sudicio
stagno *vecchio!*

Anche qui la rima induce un effetto di clausola, marcando sempre la fine dei periodi, ma ha inoltre la caratteristica di rivelarsi in modo inaspettato, anche a una certa distanza ed entro il verso, magari in assenza di normali rime esterne (es. *manca* : *bianca*); e non ha alcuna ambizione di essere rara e preziosa (come in D'Annunzio e poi, spesso, in Montale), presentandosi anche in forma identica (*vecchio* : *vecchio*). Necessità (rime a fine periodo) e caso (rime distanziate o interne) producono un effetto di teatralità discorsiva e di oralità, che trova poi sostegno negli *enjambements* e nella lunghezza irregolare dei versi, dilatati o molto brevi.

Nel secondo Novecento, oltre a Caproni, un maestro di queste strategie è stato Giudici. Come ha mostrato Zucco (1997), in lui la rima interna produce spesso «una pausa imprevista» (ivi, p. 231), tanto più notevole in quanto tende ad accompagnarsi all'*enjambement* su parole semanticamente deboli che producono una specie di “sospensione” oratoria del dettato. Si legga il tortuoso *incipit* di *Roma*, in quel niente, dalla *Vita in versi* (cfr. ivi, pp. 245-6):

Non mi faceva più male. Improvvisamente all'aperto
mi trovai di una strada, di una piazza – ma
era forse una stanza tanto era tiepida l'aria
e silenziosa la mia solitaria
calma. Non mi faceva più male – un tempo io
a tagli di rasoi aduso, a manrovesci
sul muso, agli urli di chi
mi faceva paura... [...]

La congiunzione esposta, le rime esterne ravvicinate, le assonanze, le rime interne accordano il testo secondo una logica sonora autonoma, e insieme suggeriscono il modo di recitare questi versi, le loro pause e intonazioni. È come se la metrica avesse incorporato la voce del poe-

ta, la sua personale pronuncia di un discorso che in molte sue parti può apparire prosastico.

Meritano un cenno, infine, le forme di sonorità orizzontale, estranee agli istituti della metrica. In particolare, Stefano Agosti (1972) ha teorizzato l'esistenza di trame foniche che attraversano il testo poetico e gli danno compattezza in modo indipendente dalla logica superficiale della sintassi e dai fattori metrici, e Genette (1972, pp. 93-120) ha mostrato che gli interventi sul significante separati dalla metrica della tradizione sono una prerogativa della modernità. Uno dei grandi versoliberisti del Novecento, Ungaretti, è stato un maestro della fonicità irrelata, in netta alternativa agli istituti tradizionali, quale loro "compenso" (Cambon, 1976, pp. 31-6; Ossola, 1982, pp. 183-202): basti pensare a una nota poesia dell'*Allegria* come *Lindoro di deserto*, a versi che suonano «Dondolo di ali in fumo» o addirittura «Allibisco all'alba», dove il poeta ricerca l'allitterazione o la paronomasia in maniera quasi esasperata. Indubbiamente, nel Novecento tali strategie sono frequentissime, e risultano più evidenti nei casi in cui la rima subisce un indebolimento. Come ulteriore esempio si prenda un breve testo di Alfonso Gatto, *L'Assunta* (in *L'isola*, 1932): «D' iARE Alba il volto, / s'estingue in freddi petAli: / di lieve incarnato / peluria d'ARia / ARrosi il seno pAllido e vuoto».

4.1.3. Versi a gradino e bianchi tipografici Anche tralasciando il paroliberismo e la poesia visiva, va notato che gli artifici grafici e tipografici come il verso cosiddetto "a gradino" e il bianco orizzontale sono usati con frequenza nella poesia del Novecento e d'oggi. Questo secondo istituto ha un'importanza spesso sottovalutata, a dispetto della sua risonanza persino ideologica. Secondo una caustica definizione di Fortini (2015, pp. 60-1; il saggio è del 1980), a partire dal *Coup de dés* (1897) di Mallarmé, i bianchi che circondano la parola in testi spaziatissimi in modo non convenzionale si possono considerare gli «spifferi» attraverso i quali entrano in gioco convenzioni e «luoghi comuni» di un'intera civiltà letteraria. Un caso noto è quello riguardante la retorica del silenzio che assolutizza le parole ungarettiane. A proposito della scomposizione dell'unità versale realizzata saltando le righe o spostando irrazionalmente i margini,

Gillo Dorfles (2003, pp. 43-68; il saggio è del 1952) ha inoltre notato che ciò avvicina la poesia all'asintattismo pittorico e narrativo e all'asincronismo cinematografico: tutti fattori che caratterizzano l'arte moderna. Tale "montaggio" del verso gli conferirebbe una dimensione spaziale oltre che temporale, sostituendosi o aggiungendosi alla consueta veste ritmica.

Il fenomeno del verso "a gradino" (o « accapo interno », Menichetti, 1993, pp. 453-4) è di origine teatrale (Zucco, 1999), ma nell'Ottocento tali rotture del verso ricorrono anche in testi narrativi in endecasillabi sciolti (o « novelle romantiche in versi »), come nella *Tancreda* di Silvio Pellico e nell'*Edmenegarda* di Prati. Nel teatro di Alfieri, tipicamente, un singolo endecasillabo può frangersi in più battute pronunciate da diversi personaggi. Ad esempio, dal *Saul*, IV, 2:

Micol: Signor...
Saul: Davide ov'è?
Micol: Nol so...
Saul: Nol sai?

Nel Novecento sono importanti gli esperimenti sull'endecasillabo sciolto realizzati da Sbarbaro in *Pianissimo*. Lo spezzone di verso isolato può addirittura fungere da vera e propria strofa, come ad esempio succede alla fine del quarto movimento di *Pianissimo*:

Son come posto fuori della vita,
una macchina io stesso che obbedisce,
come il carro e la strada necessario.

Ma non riesco a dolermene.

Cammino
pei lastrici sonori nella notte.

L'artificio ha funzioni molto varie, ma – come in quest'ultimo caso – « la sua sede naturale è nei pressi della conclusione della lirica, dove la pausa indotta dal gradino prepara lo scatto emotivo della chiusa » (Zucco, 1999, p. 135). Si è anche osservato che il verso a gradino tende ad associarsi a elementi specifici quali « il discorso diretto, l'apostro-

fe, l'uso di interiezioni, le frasi esclamative o interrogative, i deittici, le congiunzioni. [...] parentetiche, figure di ripetizione e rime interne e/o al mezzo» (Barbisan, 2020, p. 214).

Nel secondo Novecento, la scelta metrica in questione si complica e radicalizza, e si notano alcune trasformazioni. In un autore come Caproni, la proliferazione quasi irrazionale dei versi franti sembra evocare un coattivo bisogno di andare a capo e di produrre *enjambements*: tutto ciò finisce quasi per negare la natura orizzontale del verso e per imporre una verticalizzazione del discorso che «divora completamente il ritmo» (Agamben, 1991, p. 25). Gli spezzoni di verso appartengono talvolta a strofe differenti: nei primi versi di *Alla Foce, la sera* (dal *Conte di Kevenhüller*, 1986), la terza strofa è il bisillabo *bella*, secondo membro del v. 2, e si riconoscono paradossalmente tre strofe in due versi.

La vedevo alta sul mare. v. 1

Altissima.

Bella. v. 2

All'infinito bella v. 3

più d'ogni altra stella. v. 4

È poi importante il “gradino” che interessa i versi della neoavanguardia, ma anche di Zanzotto, e che fa parte di un generale fenomeno di ristrutturazione delle gerarchie metriche: qualcosa cioè che «si carica [...] della tensione che avrebbe in verticale lo spazio bianco su intera linea, fra strofa e strofa» (Pinchera, 1990, p. 75). Si può insomma parlare di un “sostitutivo della strofa”, che però può comportare una ricerca di dissonanza. Ad esempio, in Pagliarani il gradino si accompagna a un allineamento che “monta” episodi antitetici, con cambi di punto di vista e talvolta anche di voce. Nel passo riportato (dal poemetto *La ragazza Carla*, 1960) si comincia con il punto di vista di un personaggio (Carla), poi, spostandosi verso destra, si passa a quello di un altro personaggio (il cognato), antitetico rispetto al primo:

A Carla suo cognato non le piace
dalla sera del dolce: fidanzato era stato a casa loro
a pranzo, e in fondo, quando c'era il dolce
e tre piatti da dolce e quattro bocche
toccò a Carla pigliarsi la sua parte
in cucina, nel fondo del tegame.

Da questo si capisce che la Carla
l'hanno cresciuta male,
quando mai
s'era vista una festa come quella
l'altr'anno, quindici anni, a carnevale?

Il bianco cosiddetto orizzontale (terza delle istituzioni versoliberiste), frequente nella poesia d'avanguardia e di ricerca dal 1960 in poi, è una sorta di lacuna, un vuoto, che si apre all'interno del verso. In realtà, già nelle *Risposte alle obiezioni* in calce al *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912, Marinetti (1983, p. 78) dichiarò che «uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione». Beyers (2001, p. 31) ha notato poi che in un poeta in versi come Ezra Pound – centrale per la poesia italiana più sperimentale, dagli anni Cinquanta in poi – l'artificio ha soprattutto la funzione di razionalizzare, scandendolo e rallentandolo, il ritmo. Il bianco orizzontale può realizzare dunque sull'asse sintagmatico (appunto orizzontale) un legame di qualità verticale, quasi una versificazione potenziale dentro la versificazione. Nella poesia fortemente connotata in senso grafico di Zanzotto, la duplicità del fenomeno è evidente: i vuoti ora marcano una lacuna, ora definiscono una trama ritmica virtuale. Se ad esempio analizziamo la poesia *Qualcuno c'era*, di Pasque (1973), possiamo tentare di individuare tre modalità di uso del bianco (corsivi nostri):

1. segnalazione di una lacuna, di un vuoto:

un po' prigionieri un po' Ah, e v. 14

2. pseudo-versificazione, ritmizzazione:

che il fieno impigliato tra i segni e udii: v. 33

nitriti guaiti mugugni nel risvolto nel plicato. v. 34

3. ripetizione o associazione:

non li amo non li sono e *nessuno* li è. *Nessuno* v. 15
nello *sfollato* nel perso. *Sfocato*. v. 28

Va notato che la forma spaziale del dettato problematizza e mette in crisi la temporalità e insieme la pronunciabilità dei versi. In che modo possiamo “dire” quei vuoti? Come scrive Barbisan (2020, p. 240) circa un poeta asintattico e linguisticamente eversivo come Sanguineti, ma cogliendo un punto generalizzabile, questi elementi assumono una funzione paradossale, comportando «al contempo una tensione destabilizzante e una spinta organizzativa».

4.2. Il verso libero. Tradizioni e tipologia

In Italia il dibattito sul verso libero vede diverse posizioni. Se Mengaldo (1991, pp. 27-74) e Pietropaoli (1994; 2014, pp. 9-41) privilegiano definizioni secondo le quali il verso libero – in sintesi – «consiste nel rifiuto di ogni schema ritmo-metrico precostituito» (Pietropaoli, 1994, p. 284), altre posizioni (Giovannetti, 1994; Bertoni, 1995) sono più sfumate e attente al divenire storico del fenomeno, in particolare alla complessa discontinuità otto-novecentesca, all’esperienza dei simbolismi italiano ed europeo. La precisazione è utile perché, a ben vedere, solo una visione in qualche modo “fenomenologica” e allargata del verso libero consente di svolgere osservazioni intorno ai diversi tipi di liberazione metrica. Se si lasciasse da parte la cosiddetta «metrica liberata», ad esempio, si escluderebbe dall’indagine una parte dei numerosi fenomeni storici pertinenti, riducendo di molto il novero delle forme libere da censire. Vero è che, almeno in qualche caso, la questione è soprattutto terminologica: la si giudichi libera o liberata, la strofe lunga di D’Annunzio – esempio importante e delicato – chiede innanzi tutto un’esatta valutazione della sua morfologia e insieme della sua genesi, nonché della poetica dell’autore (che cosa pensava di fare D’Annunzio quando scriveva quei versi?).

È fondamentale insomma chiarire il profilo oggettivo del verso; le etichette vengono – o dovrebbero venire – dopo. Definire la fisio-

nomia del verso libero è operazione rischiosa e complessa, ma questo non impedisce di allineare nei paragrafi seguenti alcune delle pratiche che hanno riconoscibili genealogie e modalità di esecuzione comparabili, riassumendo la proposta di Giovannetti (1994) e comunque tenendo conto dell'insieme del dibattito su tutta la materia (rinviamo a quanto scritto nel CAP. I).

4.2.1. Il verso libero breve e la funzione dell'endecasillabo Nel verso libero sono spesso affiancati versi tradizionali brevi: da un lato ottonari, novenari e decasillabi; dall'altro, il «nesso leopardiano» (Contini, 1968, p. 705) settenario-endecasillabo. Si tratta di un tipo di metrica molto frequente, composta da quelli che Siti (1972, p. 122) ha definito «versi novecenteschi». Abbiamo appena osservato che all'interno di questa forma istituzionalizzata di verso libero sono riconoscibili due tensioni principali.

La prima è di natura dattilica, o dattilico-logaedica (il verso logaedico è costituito da dattili discontinui, spesso accompagnati da trochei), influenzata in particolare dalle sperimentazioni pascoliane e dannunziane. In proposito va ricordato (Pazzaglia, 1974, pp. 77-127; Mengaldo, 1991, pp. 91-116; Capovilla, 2021, pp. 189-202) che nel secondo Ottocento (ad esempio, in Tommaseo) viene reso fruibile un metro come il novenario dattilico (con ictus di 2^a e 5^a), prima collocato ai margini del sistema poetico, e in seguito sono utilizzati, specie da Pascoli, sia il novenario giambico (ictus di 2^a, 4^a, 6^a e 8^a) sia il novenario trocaico ([1^a], 3^a, 5^a o [1^a], 3^a, 6^a). Un caso famoso sono i ritmi alternati del *Gelsomino notturno* (1901), che oppone l'omogeneità del novenario dattilico (primi due versi di ogni strofa: ad esempio, «E s'aprono i fiori notturni») alla discontinuità dei novenari trocaici (terzo e quarto verso). In Pascoli ricorrono inoltre forme di isoritmia non isosillabica: è possibile ad esempio alternare il novenario dattilico al decasillabo anapestico (3^a, 6^a, 9^a) in virtù della loro omogeneità ternaria; oppure che novenario e ottonario dattilici siano ritenuti equivalenti (il ritmo + - - + - - + - corrisponde cioè a - + - - + - - + -). È probabile che D'Annunzio, componendo la *Laus Vitae* in un metro moderatamente libero – dal quinario al decasillabo –, sia stato in qualche modo influenzato da Pascoli: tra 1899 e

1903 D'Annunzio perfeziona i ritmi della sua metrica, dominata dal novenario, valorizzando l'oscillazione tra dattilo e (dattilo-)trocheo (diversa dalla precedente scansione binaria incentrata sull'ottonario trocaico – 1^a, 3^a, 5^a, 7^a – e il novenario giambico; Giovannetti, 1994, pp. 77-93). Per la *Laus Vitae* diventa sempre più importante l'ottonario dattilico (1^a, 4^a, 7^a), in quanto variante del novenario. D'Annunzio dichiarò pubblicamente, nel 1902, che tale combinazione di versi, in particolare nella sua prima forma (dattilico-trocaica), deve essere ritenuta di natura logaedica.

Possiamo intanto menzionare una sorta di dannunzianesimo estremo di primo Novecento, che comporta ritmi ternari esasperati. Palazzeschi, in particolare, adotta forme in cui ricorrono “piedi” ripetuti in modo monotono (Mengaldo, 1975, pp. 217-41; Menichetti, 2006, pp. 399-422). Si può apprezzare un esempio del suo lavoro sul piede dell'anfibraco (– + –), nell'*Orto dei veleni* (1905 circa), di cui riportiamo alcuni versi costituiti da veri e propri multipli di tre:

È cinto da un muro ch'è ^v alto tre spanne,	– + – – + – – + – – + –	12
la via lo circonda.	– + – – + –	6
Di fuori si vedon le frutta mature.	– + – – + – – + – – + –	12

In realtà, molti aspetti del verso breve di origine appunto dannunziana si fondano su accoppiamenti e scontri non del tutto prevedibili. Uno dei più curiosi è dato dalla rifunzionalizzazione “dattilica” dell'endecasillabo con ictus di 5^a (di cui parleremo più avanti). Si tratta di un verso che presenta un primo emistichio senario in grado di colludere ritmicamente con versi di tipo dattilico. Si vedano tre versi del poeta futurista Luciano Folgore (*Sulla tolda*, in *Il canto dei motori*, 1912, vv. 9-11): «e i cerchi del mare / si piegano stanchi sull'orizzonte / fondendo al confine le linee». Il secondo verso riproduce nella sua prima parte il senario che lo precede; il verso successivo all'endecasillabo è il canonico novenario dattilico di 2^a e 5^a.

Una specie di vulgata novecentista del logaedo può essere individuata nel Quasimodo anni Trenta (Martelli, 1986), interessato soprattutto a una pronuncia in cui i novenari e gli ottonari non devono presentare dattili eccessivamente percepibili. Nell'attacco della poe-

sia *Verde deriva* (da *Oboe sommerso*, 1932), è evidente che il quarto verso accenna al ritmo del novenario che lo precede, ma lo infrange con una sillaba in più:

Sera: luce addolorata,	ottonario trocaico di 1 ^a e 3 ^a
pigre campane affondano.	settenario sdrucchiolo di 1 ^a e 4 ^a
Non dirmi parole: in me tace	novenario dattilico di 2 ^a e 5 ^a
amore di suoni, e l'ora è mia	decasillabo di 2 ^a , 5 ^a e 7 ^a
come nel tempo dei colloqui	novenario di 1 ^a e 4 ^a
con l'aria e con le selve.	settenario di 2 ^a

La seconda tensione versoliberista incentrata su versi non superiori all'endecasillabo può essere definita giambica, e come abbiamo accennato il fenomeno principale è la compresenza dell'endecasillabo e del settenario, a cui si combinano altri versi brevi, specie gli ottonari trocaici. Sin dal 1890 Giovanni Alfredo Cesareo, con i suoi *Canti sinfoniali*, ha mostrato la possibilità, che poi diverrà una sorta di costante novecentesca, di fondare una polimetria relativamente ampia (dal bisillabo all'alessandrino) sull'endecasillabo, sul settenario e in subordine sul quinario (Massia, 2021, pp. 263-4; Coppo, 2022, pp. 300-13). Agli inizi del Novecento cresce inoltre l'idea che in Leopardi si sarebbe definita una forma di espressione lontana dalle norme ereditate e disponibile a una riattualizzazione moderna. Nel 1940 Contini (1974, p. 374) fissò autorevolmente questi concetti in una formula: «l'autentica rivoluzione metrica non è quella vistosa e *fin de siècle*, ma la più modesta dei romantici [...]; col suo esempio glorioso nell'innovazione leopardiana [...], cioè la riduzione minimale ai soli principi delle unità ritmiche e della rima».

Occorre ora chiarire la funzione dell'endecasillabo nell'ambito di queste polimetrie libere. Se è vero che nel contesto di versi dattilicologaedici può in realtà ricorrere, non vi svolge però un vero valore strutturante. Ciò implica non solo l'esistenza di un margine amplissimo di incertezza, ma può favorire la ricerca di una sorta di interno contrasto fra il modello "leopardiano" e quello "dannunziano". La tradizione leopardiana e la tradizione dannunziana finiscono dunque per scontrarsi. Il fenomeno è ben percepibile in un leopardiano

come Reborà, che fin dai primissimi versi del primo componimento dei *Frammenti lirici* fa uso di un endecasillabo di difficile scansione, di ottonari dattilici e di un endecasillabo dattilico:

L'egual vita diversa [∨] urge intorno:	endecasillabo di 2 ^a , 3 ^a , 6 ^a e 8 ^a
Cerco e non trovo e m'avvio	ottonario dattilico di 1 ^a e 4 ^a
Nell'incessante suo moto:	ottonario di 4 ^a , di fatto dattilico
A secondarlo par uso o ventura,	endecasillabo di 4 ^a e 7 ^a , dattilico
Ma dentro fa paura.	settenario di 2 ^a e 4 ^a , "giambico"

Si noti come l'avversativa del quinto verso segnali anche l'aggiustamento del ritmo del settenario nella direzione più vicina a quella della canzone libera. Si danno inoltre casi di leopardismo metrico come quello di Cardarelli (Girardi, 2001, pp. 103-34), in cui endecasillabo e settenario svolgono un ruolo centrale, insieme a versi più brevi come l'ottonario, anche se la ritmica del verso non presenta i contrasti visti in Reborà.

Una variante di questa soluzione versatile è costituita da un verso libero breve incardinato sul settenario, quale quello ricorrente nella metrica di Caproni, fondata sul *pattern* dell'ode-canzonetta e dell'aria melodrammatica. Ma anche in un poeta come Alfonso Gatto, in un ambito in cui è evidente la matrice "melica" del dettato, osserviamo variazioni di questo genere, dove la misura-base è addirittura il senario (si cita da *Maestrale*, in *Isola*, 1932):

Il mare rintrona	6
alle case splendide	6 _s
di fragorose acquate.	7
La città si gonfia	6
nel violento candore	7
del vuoto serale:	6
intatta folgora	5 _s
nel cielo rapido	5 _s
nuvole di canti.	6

Va infine notato che sin dall'inizio del Novecento (Mengaldo, 1987, pp. 139-88; cfr. anche più avanti PAR. 4.2.2), Govoni aveva praticato la piena compatibilità del tredecasillabo rispetto all'endecasillabo, e

càpita che metricità libere a fondamento endecasillabico diano accoglienza a questa misura, come accade ad esempio nel giovane Luzi della *Barca* (1935). Ancora in Franco Fortini una matrice persistentemente leopardiana mantiene tutta la sua evidenza, ma in un contesto molto mutato. Il tredecasillabo e misure anche superiori diventano una sorta di complemento naturale dell'endecasillabo e della polimetria ad esso subordinata, innestata sul settenario. Qualcosa del genere accade in *Altra arte poetica di Poesia ed errore* (1959):

	Esiste, nella poesia, una possibilità	8 di 2 ^a e 4 ^a + 8 _t (di 4 ^a ?)
	che, se una volta ha ferito	8 di 1 ^a e 4 ^a
	chi la scrive o la legge, non darà	11 _t di 3 ^a e 6 ^a
	più requie, come un motivo	8 di 2 ^a e 4 ^a
5	semi modulato semi tradito	11 di 1 ^a , 5 ^a e 7 ^a
	può tormentare una memoria. ^E^∨io che scrivo	13 di 1 ^a , 4 ^a , 8 ^a e 10 ^a
	so ch'è un senso diverso	7 di 1 ^a e 3 ^a
	che può darsi all'identico,	7 _s di 3 ^a
	so che qui ferma dentro il verso resta	11 di 1 ^a , 4 ^a , 6 ^a e 8 ^a
10	la parola che senti o leggi	9 di 3 ^a e 6 ^a
	e insieme vola via	7 di 2 ^a e 4 ^a
	dove tu non sei più, dove neppure	11 di 3 ^a , 6 ^a e 7 ^a
	pensi di poter giungere, e cominciano	11 _s di 1 ^a , (5 ^a ?) e 6 ^a
	altre montagne, invece, pianure ansiose, fiumi	7 di 1 ^a e 4 ^a + 7 di 2 ^a e 4 ^a
15	come hai visti viaggiando dagli aerei tremanti,	7 di 1 ^a e 3 ^a + 7 di 3 ^a
	città impetuose qui, sotto le immobili	11 _s di 2 ^a , 4 ^a , 6 ^a e 7 ^a
	parole scritte tue.	7 di 2 ^a e 4 ^a

In casi come questi si ha l'impressione che l'antico *pattern* cominci ad assumere un profilo almeno in parte visivo (Menichetti, 2006, p. 388): la relazione ottica fra versi può illuderci che il v. 1 e il v. 3 siano equivalenti, che i due doppi settenari dei vv. 14-15 (il 15 forse eccedente per la possibile dieresi su *viaggiando*) siano fungibili con il v. 16, un perfetto, elegante endecasillabo. Come abbiamo osservato nel CAP. I, una parte della metrica secondo-novecentesca ha un fondamento virtuale e allusivo; conta meno per quello che in effetti fa, che non per quello che sembra fare.

A proposito della persistenza dell'endecasillabo nel Novecento, si deve osservare che a partire dagli anni Venti sembrano tornare in

auge forme di metrica isosillabica in accezione debole, e le storie letterarie parlano a tal proposito di un vero e proprio ritorno all'ordine. Un ritorno a forme di isosillabismo tradizionale, dunque. Uno dei più autorevoli studiosi della metrica di Montale (Bozzola, 2006, pp. 57-82) ha suggerito di cogliere in ciò una forma di ristrutturazione, paragonabile a quella che si realizza quando si rinnova un palazzo o un appartamento e ci si rende conto che è impossibile riprodurre perfettamente la loro forma originaria. Questo concetto può essere collegato a certe osservazioni di Lonardi (1980, p. 32), che nota in Montale un'allusione costante al sistema di convenzioni ereditate e insieme l'impossibilità di restaurarlo stabilmente. Con le differenze del caso, qualcosa del genere può essere detta per la moderata polimetria a base endecasillabica praticata da Ungaretti in *Sentimento del tempo*. Diverso è il caso di Saba: le forme di polimetria da lui adottate non mettono mai a repentaglio la struttura dei versi tradizionali.

Nella metrica italiana, diverse unità versali si sono rese via via compatibili con l'endecasillabo entro un sistema polimetrico non versoliberista. A partire proprio dalla metrica di Saba e poi in quelle di Ungaretti e Montale, avviene la progressiva acclimatazione di misure che nella polimetria tradizionale non erano accettate. Tra gli accoppiamenti proposti da questa tensione riformista che attraversa gli anni Venti-Quaranta del secolo scorso se ne possono citare alcuni: novenario-endecasillabo (marginalmente in Saba, sistematicamente in Ungaretti a partire da *Sentimento del tempo*); tredecasillabo-endecasillabo (usato da Govoni nei primi anni del secolo, poi attestato nel Montale degli *Ossi di seppia*); alessandrino-endecasillabo (ben documentato a partire dal Montale degli *Ossi*); trisillabo-endecasillabo (saltuariamente presente in Ungaretti già negli anni Venti, e ben documentato in Saba dopo il 1925).

Sono del resto frequentissimi testi in cui anomalie anche cospicue generano forti incertezze mensurali. L'interpretazione delle strutture "polimetriche" appena osservate è dunque condizionata, contemporaneamente, dalla metrica tradizionale e da quella versoliberista, ma lo sfondo dominante è garantito dalla libertà metrica (potremmo dire che la libertà è la norma, e la tradizione è l'eccezione). In questo contesto, lo stesso endecasillabo va incontro a una serie di trasforma-

zioni. Una delle più interessanti è la frequenza di endecasillabi con accentazione anomala – veri e propri non-endecasillabi – di 5^a (Praloran, 2011, pp. 23-6). L’endecasillabo con ictus di 5^a non è estraneo alla poesia italiana delle origini e agli stessi Dante e Petrarca, ma di fatto scompare dalla nostra tradizione fino alle soglie del Novecento, quando viene «ri-legalizzato» (Mengaldo, 1991, p. 43) da Pascoli, per restituire l’esattezza della scansione antica dell’endecasillabo saffico, con ictus fissi sulla prima, quinta e ottava (ad esempio, «Nèi lontani mònti colòr di cielo»). Nel Novecento l’endecasillabo con ictus di 5^a tende a ricorrere appunto in contesti in cui vacilla la tenuta anche sillabica del metro ereditato, e dunque in prospettiva novecentesca rappresenta una specie di misura-ponte: un verso che è sé stesso e insieme qualcosa d’altro. L’impressione comunque è che nel corso del Novecento l’endecasillabo in questione agisca anche nel corpo delle forme isosillabiche, creando gli effetti di compromesso che qui ci interessano. Nel *Carnevale di Gerti* di Montale, entro una trama di prevalenti endecasillabi regolari, troviamo ipermetrie («torna alle primavere che non fioriscono»), endecasillabi con accenti di quinta contigui ad accenti canonici («torna alla via d’òve con te intristisco, / quella che additò^ un piòmbò raggelato»), ma anche endecasillabi di 5^a senza contracenti («Oh^ il tuo Carnevåle sarà piú triste»).

Il problema, tuttavia, è più ampio. È intanto indubbio che, a partire per lo meno dal Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* (1957), diviene in qualche modo sistematica la pratica di linee che alludono all’endecasillabo, senza però realizzarlo in modo compiuto. Anzi, non esagera Siti (2022, p. 334; corsivi nel testo) quando dichiara che in questo Pasolini «Quando il verso metricamente perfetto si ripresenta, sembra il ritrovamento fortunato di un ritmo lieto al di là dell’istituzione, nascente *da e per* l’umiliazione che costituisce, essa piuttosto, l’equilibrio metrico del componimento». Il punto è che quel verso “umiliato” si chiama ancora endecasillabo e svolge la funzione di un endecasillabo (si compagina in strofe che alludono alla terzina dantesca), ma non ha se non saltuariamente undici sillabe metriche. Propongo di chiamare “endecasillabo postmoderno” questo tipo di misura paradossale, frutto in qualche caso di sprezzature evidentissime, ma posto anche al centro di progetti metrici coerenti. Si potrebbe azzar-

dare l'ipotesi che, fuori da poetiche neometriche in accezione forte, l'odierna percezione dell'endecasillabo comporti una sua valorizzazione anche visiva, e che questa autorizzi una gestione sillabicamente elastica.

Un'ultima osservazione riguarda fenomeni di fatto opposti a quelli appena esaminati: la possibilità di scoprire endecasillabi regolari nel corpo di testi versoliberisti. Si tratta di endecasillabi in senso generico intraversali, usando la terminologia di Mengaldo (1991, p. 46), entro i quali (Menichetti, 1993, p. 151) si possono distinguere fenomeni «trans-versali» (versi collocati a cavallo di altri versi) e «subversali» (interni a unità più lunghe). A partire dagli anni Trenta, in effetti, soprattutto le linee brevissime dell'*Allegria* ungarettiana sono state lette con una particolare attenzione alle misure metriche che il poeta vi ha – in parte volutamente – nascosto, spezzandole su più linee. De Robertis, in un suo famoso saggio (1945, p. 415), ha mostrato ad esempio che nel testo in versicoli di *Casa mia* (in *L'allegria*, 1942) i primi tre versi producono un regolare endecasillabo di 2^a e 6^a: «Sorpresa / dopo tanto / d'un amore». Il discorso riguardante le misure subversali verrà ripreso nel PAR. 4.2.2, e basti ora vedere come linee apparentemente atonali quali quelle di Zanzotto possono in realtà celare un endecasillabo “incassato” (Scarpa, 2011, pp. 134-8). Citiamo dalla *Beltà* (1968), *La perfezione della neve*, vv. 11-14:

Ma come ci soffolce, quanta è l'ubertà nivale	settenario + ottonario
come vale: a valle del mattino a valle	dodici sillabe
a monte della luce plurifonte.	endecasillabo
Mi sono messo di mezzo a questo movimento-	ottonario + endecasillabo +
[mancamento] radiale	trisillabo

4.2.2. I versi lunghi sillabici Nel Novecento italiano hanno notevole spicco i versi eccedenti la misura dell'endecasillabo, per lo più ottenuti dalla somma di unità brevi: possono essere versi doppi (due misure della medesima lunghezza) oppure versi composti (due, o anche più, unità di differente estensione). Sono poi possibili misure, come il dodecasillabo e il tredecasillabo, che non necessariamente presentano suddivisioni interne. È stato più volte affermato, non

senza forzature (fondamentali le precisazioni di Mengaldo, 1991, p. 32), che un ruolo di un certo peso in questa direzione sia stato svolto dalla metrica barbara e in particolare dall'esametro barbara, un verso composto che presenta una morfologia estremamente varia e che realizza una specie particolare di anisosillabismo. La sua forma può inoltre essere confusa con la struttura del verso alessandrino, cioè un verso francese – il nostro settenario doppio – che fra Ottocento e Novecento influisce profondamente sui poeti italiani. Anche per questa ragione è indispensabile prendere le mosse dal problema del “falso esametro” novecentesco. I diversi tentativi che, fra Otto e Novecento, hanno mirato a restituire la metrica classica in forme moderne hanno senza dubbio moltiplicato le misure possibili e definito un ambito confuso e suscettibile di fraintendimenti.

Anche senza scendere nel dettaglio delle realizzazioni, si possono ricordare due questioni specifiche. Carducci concepisce il suo esametro come un verso *asinarteto* (Di Girolamo, 1976, p. 49) in cui si affiancano misure indipendenti fra loro (settenario + novenario, ottonario + novenario, settenario + ottonario ecc.), purché nel secondo membro sia realizzato un “piede” dattilico corrispondente al quinto piede del verso latino. L'esametro pascoliano, invece, è una misura unitaria, *sinarteta*, in cui gli eventuali versi italiani individuati non vanno valorizzati come tali. Per Pascoli le cesure interne che contano sono quelle “originali” latine. Un esempio di verso tipico, con indicazione degli accenti pertinenti (dalla traduzione dell'*Odissea*, XVII, 290): «Tàli paròle a quel mòdo parlàvano l'ùno con l'àlto». La scansione dattilica è continua e regolare: + - - + - - + - - + - - + - - + -; e una forma del genere sarebbe compatibile con il sistema carducciano, se scomponessimo così: «Tali parole a quel modo | parlavano l'uno con l'altro», cioè ottonario + novenario. Ma non è affatto compatibile con il modello delle *Odi barbare* quest'altro verso (*Odissea*, IX, 455), «Niùno, cui già non cred'io sia tuttòra sfuggìto alla mòrte», che sembra sommare un ottonario e un decasillabo («Niuno cui già non cred'io | sia tuttora sfuggito alla morte»), mentre il numero massimo di sillabe di un esametro è diciassette (insomma, Pascoli non pensava affatto a una cesura dopo *io*). Appunto: per Pascoli i versi italiani eventualmente contenuti

nell'esametro non hanno più alcuna pertinenza. In D'Annunzio (ad esempio nelle *Odi navali*, 1893) sono documentate forme di verso lungo, falsamente esametriche, composte di settenario + ottonario (o doppio quinario), che contribuiscono a rendere ambigua la forma di misure di retaggio antico.

È da credere che da queste complicate ricerche sia derivata la notevole pratica dell'esametro a morfologia vaga, se non proprio sbagliata, che attraversa il Novecento, collocandosi ai confini del verso libero. A fondamento esametrico e dattilico è ad esempio il doppio ottonario praticato da Enrico Thovez nel *Poema dell'adolescenza* (1901), nel quale tuttavia sono possibili irregolarità ritmiche. Più curioso e destabilizzante è il caso delle poesie di Luisa Giaconi, dove l'esametro pare essere stato sistematicamente frainteso, poiché l'emistichio dattilico, lungo, precede quello a ritmo libero, breve, come si può vedere ad esempio nel primo verso di *Tebaide* (1899, in volume nel 1909): «Sei dunque tu, silenziosa | terra l'oasi immensa». Il Montale degli *Ossi*, nella poesia intitolata *Epigramma*, sembra quasi essersi ricordato dei versi di Giaconi, poiché anticipa l'emistichio dattilico in versi composti da ottonario + settenario («Sbarbaro, estroso fanciullo, | piega versicolori / carte e ne trae navicelle | che affida alla fanghiglia»). Negli anni Quaranta, poi, Alfonso Gatto nella raccolta *La spiaggia dei poveri* (1944) può pubblicare esametri come «Chiamava la donna morta a lettere grandi il suo nome». L'incontro vocalico fra emistichi potrebbe suggerire la presenza di versi sinarteti: tanto più che se ne possono realizzare interpretazioni alternative (il verso, 8 + 9, è anche cesurabile come 6 + 10: «Chiamava la donna morta | a lettere grandi il suo nome»; oppure: «Chiamava la donna | morta a lettere grandi il suo nome»). Esametri compone anche il Pasolini friulano, con la misura 6 + 9, dove però prevalgono membri tronchi («pì fonda tai ors | pì fina ta l'aria dai ciamps», in *Di otòbar*, v. 2), che forzano il riferimento tradizionale.

Il vero filone novecentesco dell'esametro "sbagliato" si identifica tuttavia con un uso per lo più estemporaneo della forma, in contesti del tutto o in buona parte irregolari. Qui, linee esametriche anche irrazionali si confondono nella congerie di versi lunghi non estranei spesso all'alessandrino. In area prefuturista e futurista si assiste al ri-

mescolamento versoliberista di molti dei fattori cui abbiamo accennato. L'autore più studiato, in questo ambito, è Lucini, la cui metrica libera (cfr. in particolare Collavini, 1992-93, pp. 116-59, ma ora anche Massia, 2021, pp. 206-52, e Coppo, 2022, pp. 313-44) presenta sensibili elementi di discontinuità diacronica, soprattutto in relazione alla rima e all'uso dell'*enjambement*, e tuttavia denuncia una coerenza mensurale stupefacente. In definitiva, Lucini dal 1895 circa fino alla morte varia anisosillabicamente il settenario e l'endecasillabo; apprezza in particolare il doppio settenario o alessandrino, nonché il verso lungo, forse falsamente esametrico, 7 + 11, leggibile talvolta come 11 + 7. Esperimenti simili si riscontrano anche in area futurista, come nei casi di Filippo Tommaso Marinetti, dove però aumentano le misure vicine all'alessandrino e aumenta l'escursione sillabica, che prevede anche versi ultrasametrici, e di Paolo Buzzi, dove il fantasma dell'alessandrino si accompagna a quello dell'esametro.

A partire da Montale e lungo poi l'esperienza ermetica sino di fatto agli anni Cinquanta, il verso lungo sillabico tende a presentare le seguenti caratteristiche invarianti:

- modifica anisosillabicamente versi asinarteti (doppi o composti) come il doppio settenario e l'esametro "carducciano";
- si compagina spesso con l'endecasillabo, perfetto o variato (ipometro o ipermetro), anche in ambito subversale, nel senso che l'endecasillabo può essere parte di un verso più lungo;
- propone versi ambigui, assenti dalla tradizione italiana, come i tredecasillabi, che costituiscono di fatto la convergenza dell'endecasillabo (ipermetro) e dell'alessandrino (insomma un verso che può essere 7 + 6 o 6 + 7);
- sono legittimate letture multiple della stessa linea versale, le cui componenti non sono sempre "oggettivamente" riconoscibili.

Uno dei versi sillabici lunghi in effetti più frequenti è proprio il tredecasillabo. Come detto (cfr. PAR. 4.2.1), questo verso comincia a essere praticato con sistematicità da Corrado Govoni (Mengaldo, 1987, pp. 139-88), già nel 1903 (in *Armonia in grigio et in silenzio*), come un vero e proprio sostituto dell'endecasillabo, al punto da essere anche

utilizzato in forme chiuse. Prosodicamente la sua forma tende a rendersi compatibile con l'endecasillabo, di cui costituisce una sorta di prolungamento. Si legga l'attacco del sonetto *Metamorfosi* (da *Fuochi d'artificio*, 1905), in cui gli ictus sono perfettamente compatibili con quelli dell'endecasillabo:

Re della pampa ^ ebbi sul petto il tatuaggio,	5 + 9, ictus di 1 ^a , 4 ^a , 5 ^a e 8 ^a
e il capo irsuto delle penne degli uccelli:	5 + 8, ictus di 2 ^a , 4 ^a e 8 ^a
nelle foreste vergini vissi selvaggio	7 ₅ + 5, ictus di (1 ^a), 4 ^a , 6 ^a e 9 ^a
con le belve, vestito di chiazzate pelli.	7 + 6, ictus di 3 ^a , 6 ^a e 10 ^a

Nel secondo Novecento, il tredecasillabo usato in modo isosillabico è caratteristico in particolare della poesia di Edoardo Cacciatore, che lo compagina sia in forme canoniche sia in forme di grande complessità da lui estemporaneamente escogitate.

Questo tipo di tredecasillabo – potremmo chiamarlo “giambico” – non deve essere confuso con il tredecasillabo di Pavese che ha profilo costantemente anapestico (– – +; Di Girolamo, 1976, pp. 183-96) e può dilatarsi alle dimensioni di sedici e diciannove sillabe mantenendo invariato il proprio ritmo. Analogamente al caso degli anfibrachi palazzeschi, in questi casi l'isoritmia fa premio sull'isosillabismo, e insomma il verso vero e proprio si indebolisce molto. Vero è che sequenze di tredecasillabi regolari sono comunque frequenti in Pavese (citiamo i primi versi di *La notte da Lavorare stanca*, 1943):

Ma la notte ventosa, la limpida notte	– – + – – + – – + – – + –
che il ricordo sfiorava soltanto, è remota	– – + – – + – – + – – + –
è un ricordo. Perduta una calma stupita	– – + – – + – – + – – + –
fatta anch'essa di foglie e di nulla. Non resta,	+ – + – – + – – + – – + –
di quel tempo di là dai ricordi, che un vago	– – + – – + – – + – – + –
ricordare.	
Talvolta ritorna nel giorno	– – + – – + – – + – – + –

A fianco del tredecasillabo sono attestate molte altre “invenzioni” di versi lunghi sillabici non canonici, utilizzati in contesti soprattutto (ma non necessariamente) anisosillabici: dal dodecasillabo a ritmo di peone terzo (– – + –; Menichetti, 2006, pp. 399-422) cioè con ictus di 3^a e 7^a (Carducci: «si diffònde giù pe' bòschi quando i fiòri»), a

un lunghissimo verso di ventuno sillabe su piedi anfibrachi (- + -) di Palazzeschi («Da sècoli e sècoli t`anti ness`uno tagliò quella màchia paura»).

4.2.3. Il versetto Nel 1964, in un saggio sulla poesia di Piero Jahier che poi entrerà a far parte del volume *Aritmie*, Attilio Bertolucci (1999, p. 1102) a proposito di Whitman ha affermato che al suo «respiro ritmico ci si va accostando anche nella poesia italiana della generazione di mezzo, stanca d'aver troppo obbedito al metronomo dell'endecasillabo». Esisterebbe cioè secondo Bertolucci una tensione metrica evolutiva, di lungo periodo, che avrebbe nelle poesie di *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*, edite dal 1855 al 1892) un saldissimo riferimento. Le caratteristiche di quest'opera sono tuttavia piuttosto contraddittorie dal momento che utilizza strutture retoriche e oratorie elementari, suscettibili di evocare una vocalità poetica, ma allo stesso tempo ricorre a molte risorse della prosa, a partire da una postura ragionativa e argomentativa (Beyers, 2001, pp. 39 ss.). Come è stato lucidamente visto da Pasquale Jannaccone (1898), è probabile che il verso di Whitman costituisca un momento di svolta epocale nell'ambito della metrica contemporanea internazionale. I versi definibili come biblici o whitmaniani, modellati dalla sintassi e dal discorso, in Italia sono per lo più giudicati rozzi; in realtà, realizzano una non banale metrica del discorso, una metrica "semantica", caratterizzata da varie specie di parallelismo. Possiamo individuare due tipi principali di parallelismo e un tipo di ripetizione, che costituiscono i fondamenti di questa metrica (*ibid.*; Mattevi, 1972; Zucco, 2006; Giovannetti, 2008, pp. 178-84):

- a) il parallelismo sinonimico si realizza quando due o più versi esprimono con parole diverse un contenuto di fatto identico;
- b) il parallelismo antitetico, che oppone semanticamente i versi;
- c) l'anafora, e in subordine l'epifora, in quanto ripetizioni esposte.

Secondo Jannaccone, è poi possibile un'ulteriore forma di parallelismo: si tratta del parallelismo grammaticale, garantito dalla ripetizione di strutture morfosintattiche che finiscono per "marcare"

positivamente i singoli versi. Lo studioso osserva inoltre che i vari parallelismi si alternano nella poesia di Whitman dando origine a intrecci anche complessi. In Jahier, per fare un esempio molto breve, tratto dall'attacco del secondo *Con me* (1915),

Vogliono sempre impedirmi di essere triste;
ma se è la mia sola gioia essere triste:
 cresce solo piangendo
questa gemma d'albero che volete asciugare

il parallelismo antitetico contrappone il primo al secondo verso, ma quest'ultimo (vedi almeno il legame «triste» / «piangendo») si lega a sua volta, per sinonimia, con il terzo. Non solo: il quarto verso riprende sempre sinonimicamente il primo («impedirmi di essere triste» corrisponde ad «asciugare», cioè “impedire di piangere”). La struttura è di tipo chiasmico, qualcosa come ABBA; e comunque la tenuta simmetrica della “strofa” o “lassa” è affatto indubitabile. Le origini bibliche di questo sistema espressivo hanno fatto sì che aspetti della metrica whitmaniana fossero attivi in Italia (e non solo) ben prima che Whitman cominciasse a essere letto, grazie soprattutto alle traduzioni di Luigi Gamberale per l'editore Sonzogno (1887). La cosa era stata segnalata da Giovanni Pascoli (1900, p. 249) nel suo saggio sulla metrica neoclassica, *A Giuseppe Chiarini*, con un tono di disprezzo verso questa tecnica. Ma è con il Novecento, evidentemente, che certe forme si costruiscono la propria tradizione.

Nodo primario di uno, almeno, dei filoni biblico-whitmaniani è la stessa teoria e pratica del verso libero elaborata dal simbolista francese Gustave Kahn (subito ripresa da Jannaccone, 1898, p. 116), in particolare in rapporto a quello che Kahn (1897, p. 30) chiama *accent d'impulsion*, accento di slancio (o d'impulsione), e che spinge in qualche modo tutti i versi a «modellarsi sui valori» del primo verso di una poesia, «quali li ha fissati l'accento d'impulsione». Inoltre, nella teoria di Kahn il verso è sintatticamente autonomo, proprio come accade nel modello biblico. Il riferimento all'accento di slancio entra a far parte della teoria futurista italiana del verso libero come è stata esposta da Buzzi. Ma è con Piero Jahier, e in parte con Giovanni

Boine, che simili forme trovano una codificazione. Inizialmente, è chiaro che il verso, anche come entità visiva, conta meno delle relazioni fra unità espressive, che infatti possono essere dei “commi” prosastici, cioè dei capoversi di fatto assimilati al modello del versetto. Ad esempio, il *Ritratto dell'uomo più libero* di Jahier (1914) comincia con brevi paragrafi di questo tipo:

Chi è salito più in alto? – Perché io voglio scendere quanto è salito.

Servito a lungo nella fucina, mi è mancato al raccoglimento il fragore delle sue cento ruote, schiaffeggiate di trasmissioni.

Nel corso del Novecento, una forma di stabilizzazione di questo verso, irregolare sillabicamente ma prevedibile semanticamente, si ha forse nell'immediato secondo dopoguerra quando si diffonde la cosiddetta poesia neorealista. La presenza in essa di una metrica “approssimativa” è stata individuata con parole per l'ennesima volta negative da Siti (1980, p. 54), che infatti parla di «un verso lungo [...], che rinuncia ad ogni rigore e pare allungarsi soltanto con l'intento di contenere lo sviluppo di costruzioni sintattiche piuttosto pesanti; un verso lungo totalmente subordinato alla sintassi». Nella stessa pagina, poi, Siti richiama indirettamente la nozione di «metrica da traduzione», che fa eco allo «stile da traduzione», con cui Fortini (1967, p. 7) parla di alcune sue poesie.

Va infine sottolineato come dagli anni Sessanta in poi, mentre continua la polemica contro la natura “informe” di certe scelte in ultima analisi whitmaniane, questa tecnica si sviluppi nelle scritture al femminile, a partire da *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante (1968), per arrivare sino a prove più recenti di Antonella Anedda, sempre molto abile nel costruire poesie in versi lunghi, se non in prosa, tutte giocate sul ritmo dei significati.

4.2.4. Il verso lungo antisintattico Abbiamo appena visto che il verso whitmaniano, pur non respingendo in assoluto l'*enjambement*, tende a valorizzare i confini sintattici e testuali, le partizioni logiche. Nella tradizione novecentesca esiste un verso lungo che sceglie una diversa strategia: rifiuta di adeguarsi alle trame della frase, e

anzi sembra elevare a norma l'arbitrarietà delle proprie scelte. Anche questa "non-forma" ha sviluppato alcune sue tradizioni, che proveremo a osservare concentrandoci su alcuni episodi dagli anni Sessanta in poi. Per nominare questo verso, seguiamo la definizione di verso *antisintattico* suggerita da Gasparov (1993, pp. 307-8), il quale mette bene a fuoco lo "scontro" verso-sintassi, in quanto serie che si contrappuntano.

Il tipo di verso in questione è usato in molti ambiti, da quelli della neoavanguardia all'ultimo Pasolini, da Luzi a Zanzotto, da Sereni a Fortini. Prima degli anni Cinquanta, in Italia si tratta di una forma molto rara. I suoi antecedenti si possono ravvisare, da noi, nell'opera di Ardengo Soffici e, a livello internazionale, soprattutto nella ricerca di Ezra Pound (cfr. anche PAR. 4.1.3). La natura "visiva" che sembra caratterizzarlo si scontra con la sua intrinseca necessità, comprovata da alcuni dati storici.

Una prima categoria utile a cogliere la specificità del verso antisintattico è quella di verso *gestuale* o *gestico* proposta da Franco Fortini (Gronda, 1977). Si tratta di un'intenzione metrica che interiorizza l'*actio*, l'esecuzione in pubblico, pensa le sue pause e i suoi accapo come vere e proprie prese di posizione politiche, motivate da un *a priori* polemico, e rispetto al metro whitmaniano presenta un di più di "nervosismo", di irrequietezza. Si veda l'alternanza di versi lunghissimi e relativamente brevi, e i forti *enjambements*, di *Un comizio* di Fortini (1967, vv. 239-254):

E questo dico a chi ci accusa
di estremismo verbale e irresponsabile.
Lo dico con l'umiltà che si conviene
a chi paga di parole dove altri paga con la vita. Ma dev'esser detto:
chi vuol combattere quello che è
la boria di quello che è,
la simpatia naturale che il potere ha per il potere,
[...]
facilmente sarà accusato
di profetismo, di astrattezza, di moralismo,
di "avventurismo piccolo-borghese". Non è così che si dice?
Fatelo pure, dunque, se volete e vi nutre.

Esiste un'evidente tensione fra i due momenti: quello della sintassi "associativa" (l'accostamento disordinato di pensieri e sensazioni) e quello del metro, con i suoi accapo e i suoi "gradini", che "sembra" possedere un'autonomia, rivelare una regola, tuttavia non convenzionale e anzi in qualche modo irrazionale.

Il verso di questa specie in assoluto più studiato dalla critica è quello di Amelia Rosselli. A partire dal 1964, con la raccolta *Variazioni belliche*, la poetessa ha pubblicato versi lunghi antisintattici, indivisi o disposti in lasse parecchio irregolari (dal monostico alla quindicina di unità), che tuttavia presentano una sorta di regolarità per l'occhio. Il libro comprende un'appendice esplicativa, datata 1962 e intitolata *Spazi metrici*, in cui la poetessa dà una spiegazione dei suoi versi. Si tratta di una composizione (definita ora *quadrato* ora *cubo* dalla stessa autrice) deputata a "fotografare" gli stati mentali del soggetto, oppure viceversa intesa a fissare su carta una specie di oggetto fisico, fatto di parole. Rosselli ha proposto entrambe le interpretazioni. Si vedano alcuni versi tratti dalla *Libellula* (vv. 468-476), contenuti nella raccolta *Serie ospedaliera* (1969):

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

[...]

In primo luogo, questo è un verso grafico: per essere compreso, deve essere scritto con gli stessi caratteri da macchina da scrivere (che occupano tutti il medesimo spazio, così come i bianchi tra una parola e l'altra devono essere omogenei) usati dall'autrice. Lei stessa dichiara che la lunghezza del verso è determinata dalla prima linea in maniera meccanica, e ad esso si adeguano i successivi, una volta che sia stata completata l'ultima parola. Questo verso ospita un *continuum* te-

stuale “costretto” ad adeguarsi alla misura rigida appena vista. Si rendono così necessari *enjambements* molto forti e la casualità del verso produce sottolineature espressive alternative alla logica primaria del discorso. Va poi notata la sintassi fortemente anaforica e parallelistica, che contrappunta la metrica e allo stesso tempo svolge un ruolo strutturante. Il lettore deve mettere in relazione fra loro tre elementi: l’immagine-contenuto, la sintassi parallelistica che l’ingabbia e il metro che deforma le simmetrie sintattiche.

La particolare complessità del verso antisintattico è aumentata dall’eterogeneità di fattori che in essa spesso convergono. Prendiamo il caso di un autore fortemente sperimentale, ma allo stesso tempo legato alla tradizione come Zanzotto. Il critico della metrica zanzottiana, soprattutto a partire da *La beltà* (1968) è costretto a moltiplicare i fattori pertinenti:

- a) un innervamento antisintattico di natura discorsiva;
- b) una struttura accentuale;
- c) un residuo di memoria metrica tradizionale;
- d) l’eccitazione a volte parossistica della fonicità (rime, assonanze, allitterazioni, onomatopee ecc.);
- e) una disposizione grafica fitta di versi rientrati e bianchi;
- f) l’utilizzo di grafismi come barrette verticali, semplici o doppie;
- g) l’utilizzo di icone (disegnini, schizzi, cartelli stradali ecc.).

Il paradosso del verso zanzottiano è che una convocazione così massiccia di artifici (in fondo, solo lo strofismo pare essere da lui sacrificato) rende formale ciò che nel profondo è radicalmente informale. Ma dove quasi ogni norma può essere evocata, è anche evidente che nessuna norma agisce più come tale, ma può produrre solo effetti locali. Leggiamo i primi versi di *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro*, contenuta in *Fosfeni* (1983):

Ch. M., J. M. L. e altri

Diffidare il corpo far svenire di fame ogni gesto...
Benché quei corpi, i troppo terrestri, i troppo astrali,
facciano ressa oh, capiti finalmente, come
TREES con asterisco (ripetuto sopra e sotto il rigo

in isolamento e nell'intrigo
 da milioni di con i x milioni di con i monti)...
 Loro (i trees) sono sì cauti nell'annunciarsi e tritritri trii
 e tanto più lenti di come li udii triii triii
 oh irradicolarità iniità

Distinguiamo quattro diversi allineamenti a sinistra; gli *enjambements* garantiscono la natura antisintattica del verso, tanto più che molte unità sono sì verbali ma sillabicamente quasi impossibili da scandire. Eppure, succede anche che Zanzotto, proprio in corrispondenza dei bianchi orizzontali, cioè in corrispondenza di una pausa che può ricordare quella del verso, suggerisca forme metriche della tradizione. Un verso come il seguente, dallo stesso testo, sembra rimandare a un doppio settenario, con emistichi sdrucchiolo e tronco: «e intavolare e svolgere Blu oro Pluriblù».

Un elemento ricorrente nella metrica libera degli anni Sessanta è l'ambiguità grafico/auditivo: Zanzotto estremizza i due poli, dato che in lui sono possibili da un lato versi impronunciabili e solo visivi, dall'altro versi solo onomatopeici. Ma la vocalità del verso presso altri autori ha prodotto esiti stabili arrivando a modellare con decisione la struttura metrica: sia il caso di Vittorio Sereni. Secondo Matteo Boero, tra anni Cinquanta e Sessanta, nei suoi versi l'impulso «intonativo» avrebbe costituito un «terzo elemento» strutturale «fra metro e sintassi» in grado di fissare un proprio peculiarissimo «punto di voce» (Boero, 2006, p. 196). Ecco i primi versi di una poesia monoperiodale come *L'alibi e il beneficio* (*Gli strumenti umani*, 1965):

Le portiere spalancate a vuoto sulla sera di nebbia	
nessuno che salga o scenda se non	11 _t
una folata di smog la voce dello strillone	
– paradossale – il Tempo di Milano l'alibi	11 + 2 _s
e il beneficio della nebbia cose occulte	
camminano al coperto muovono verso di me	
divergono da me passato come storia passato	
come memoria: il venti il tredici il trentatre	
anni come cifre tramviarie	9

Noteremo qui alcuni caratteri tipici della poesia di Sereni:

- a) una notevole fluidità sintattica, che apparentemente asseconda un movimento ondeggiante di pensiero, ma che rivela interne discontinuità, quasi che a parlare fosse più di una persona;
- b) un verso che contrappunta la sintassi e isola grumi di parole capaci di creare entità concettuali autonome anche in virtù della mancanza di una punteggiatura analitica (Girardi, 1987, p. 140);
- c) la sopravvivenza di misure tradizionali che introducono un ulteriore elemento di contrappunto, nel caso di versi perfetti accavallati (ad esempio l'endecasillabo «l'alibi / e il beneficio della nebbia»).

L'antisintattismo qui sembra evocare una norma altra, dettata dalla voce; ma non può nemmeno evitare di esibire i propri inciampi e le proprie esitazioni.

4.2.5. Il verso accentuale Nel Novecento poetico italiano molti poeti hanno tentato di realizzare un verso accentuale. I versi accentuali sono caratteristici di lingue a isocronia ritmica (Bertinetto, 1981), nelle quali è tendenzialmente costante la distanza temporale fra gli accenti, mentre può variare il numero di sillabe. L'italiano presenta invece un'isocronia sillabica: tutte le sillabe cioè tendono a mantenere la medesima lunghezza, e gli accenti del parlato spontaneo non definiscono gruppi ritmici stabili. Ad esempio, in inglese è quasi naturale produrre versi scanditi da un numero fisso di accenti, che però non hanno necessariamente un numero fisso di sillabe, mentre i versi italiani sono ritenuti equivalenti anche se hanno un ritmo e un numero di accenti differenti, purché abbiano il medesimo numero di sillabe. Tentare un verso accentuale in italiano significa dunque "forzare" le norme caratteristiche della lingua.

Il capostipite di questa serie di tentativi è Riccardo Bacchelli, che nei suoi *Poemi lirici* del 1914 ha pubblicato versi lunghi antisintattici accompagnandoli con queste parole (Bacchelli, 1914, p. 14):

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.

Analizzando le linee dei *Poemi lirici* (Giovannetti, 1994, pp. 265-6) risulta che, per ritrovare la scansione in quattro tempi, è necessario introdurre i seguenti tipi di ictus:

1. Sensitìvi, suscettìbili, rosicànti, orgogliòsi
2. Indistìnto nel suo passàre, ma accòliti gli invìti
3. Ma pòi con uno stràppo dovetti accòrgermi che quella nèbbia
4. quantùnque è un pèzzo che non ci vediàmo. In sogno sei tornàta

La parola ictus o accento si applica insomma a realtà eterogenee. Usando la terminologia di Nespor (1993), possiamo dire che al v. 1 siamo di fronte ad accenti *lessicali*, propri della singola parola; che al v. 2 e al v. 3 scandiamo gli ictus dei *sintagmi fonologici*, organizzati gerarchicamente intorno a una testa lessicale; e che al v. 4 l'ultimo ictus segnala un *culmine intonativo*, perché – ad esempio – «In sogno sei tornata» contiene due sintagmi fonologici ma si realizza in un'unica emissione di voce. Come si può vedere, il fatto di muoversi su diversi livelli della gerarchia prosodica fa sì che le linee che si vogliono accentuali producano risultati insicuri o difficili da percepire.

La prima teorizzazione sistematica e approfondita del verso accentuale si deve a Fortini, che tra 1957 e 1958 pubblica tre saggi importanti sulla metrica italiana contemporanea (2003, pp. 783-817). È molto probabile che Fortini sia stato influenzato dagli endecasillabi “virtuali” di Pasolini, soprattutto quelli delle *Ceneri di Gramsci*: versi cioè che spesso non rispettano la misura preconstituita, pur suggerendola anche in virtù dello schema strofico della terzina. L'intento di Fortini è caratterizzare la nuova sensibilità metrica, nata dopo l'esperienza del verso libero, che avrebbe fondato un inedito sistema mensurale. Si tratterebbe di una serie di norme piuttosto stabili, attive presso molti poeti anche se in modo non sempre consapevole. Si tratta ad esempio del verso a tre ictus, che qui abbiamo definito

logaedico, che Fortini esemplifica con questi versi di Zanzotto (da *Epifania*, in *Vocativo*, 1957):

e il Piàve mùscolo di gèlo
nei làcci s' àgita, nel bòsco.
Ècco il mirífico disègno
la lucènte fèrma provvidènza
la facòndia chè esprime
e riannòda e sfilà
èchi gèmmè corrènti.
Tra voi parvènze e vàlli appèna

Sono linee comprese tra il settenario e il decasillabo, ma ciò passa in secondo piano rispetto alla ricorrenza costante degli accenti indicati (anche se alcune scansioni proposte da Fortini sono discutibili, come, ad esempio, *riannòda*). Lo stesso avviene con la misura a quattro ictus, che tende a coincidere con un endecasillabo ipermetro e, occasionalmente, con la misura perfetta. Si vedano questi versi di Fortini (*La poesia delle rose*, 1962), un endecasillabo e un doppio senario, entrambi a quattro ictus: «Àh che per èssa contro il tèmpo immènza / inumàna bòcca, liberànte còrpo».

In generale, è chiaro che la metrica accentuale secondo Fortini è costretta a “negoziare” la propria regolarità valorizzando livelli diversi del sistema prosodico, specialmente accenti di parola e accenti di sintagma fonologico, presentandosi in una forma non priva di ambiguità. Ciò non toglie che un’analisi accentuale possa produrre esiti interessanti, sia rispetto alla comprensione del passato sia rispetto alla predizione di eventi metrici futuri. Ad esempio, Contini (1970, p. 593) ha dato un’interpretazione accentuale di alcuni versi di *Sentimento del tempo* di Ungaretti, osservando che in *Inno alla morte* il novenario «Amòre, salùte lucènte», accentualmente è equivalente all’endecasillabo dattilico (cioè di 4^a e 7^a) «Abbandonàta la màzza fedèle» (vv. 10 e 12).

Si noti che elementi di metrica accentuale compaiono oggi nell’ambito delle canzoni e del rap: in questo caso la musica, il ritmo in particolare, consente di stabilire la presenza degli ictus nei versi, facendo sì che l’italiano cantato (o ritmato) assuma una fisionomia accentuale marcata e ben percepibile.

Un ultimo appunto riguarda, come anticipato, i ritmi di testi della neoavanguardia. Pinchera (1990, p. 63) ha notato che il «materiale nobile nella struttura del verso» dei poeti “novissimi” è costituito da «serie di gruppi semantici semplici», vale a dire da «gruppi semplici», secondo la terminologia di Hrušovskij (1970). Questo studioso crede che tali unità – caratterizzate solitamente da due-tre accenti – siano alla base dei ritmi liberi e che la loro sommatoria produca «un relativo ordine» (ivi, p. 176). Ovviamente, il metro della neoavanguardia è assai accidentato, ma è indubbio che veri e propri *cola* sembrano scandire i versi di Pagliarani, Sanguineti e Porta. Faremo solo un esempio, riprendendo Pinchera (1990, p. 65), di gruppi semplici riconoscibili nei versi dei *Goliardi delle serali* (1954, vv. 7-10) di Pagliarani:

È vero però | che le voci sono fioche e diverse, | querule anche nel riso,
o gravi, o incerte, | in formazione e in trasformazione,
disparate, discordi, | in stridente contrasto accomunate
senza ragione | senza necessità | senza giustificazione

Per leggere i versi in questo modo occorre valorizzare i *contorni intonativi* (Nespor, 1993, pp. 205-6), i culmini accentuali che dipendono, più che dalla prosodia e dalla sintassi, soprattutto dalla “voce” che nel testo parla. Tale lettura, di indubbio interesse, presenta però alcune difficoltà. Da una parte i versi che abbiamo definito “antisintattici” possono (e anzi devono) essere spezzati da *enjambements* che rompono i sintagmi intonativi; dall’altra, il riconoscimento di versi a due, tre o quattro “gruppi”, può rivelarsi un’illusione del critico, che, una volta individuato un *pattern* nei primi versi, tende a proiettarlo sui successivi. Per tutte queste ragioni i tentativi di versificazione accentuale sono difficili da isolare e da descrivere in maniera efficace.

4.3. La poesia in prosa

Accenniamo in conclusione alla poesia in prosa, che si fonda sulla scommessa che sia possibile fare poesia senza ricorrere a strutture versificate. La sua origine e la sua storia sono legate alla letteratura fran-

cese, e un posto centrale spetta ai *petits poèmes en prose* di Baudelaire (Bernard, 1959), che si configurano come un attacco, da una parte, al romanzo (è una prosa frammentaria e antinarrativa), dall'altra, alla metrica tradizionale (da lui praticata nei *Fiori del male*).

Alcune delle più importanti poesie in prosa italiane, i cosiddetti *frammenti* (Valli, 1980, 2001) di Boine, Jahier, Rebora e Onofri, sono ricche di figure ritmiche come rime e versi, tanto che Bandini (1966, p. 34) ha parlato, a proposito di testi così costruiti, di «ipocrisia formale», quasi si trattasse di versi mascherati da prosa. Si veda l'inizio di uno dei testi di guerra di Rebora, intitolato *Senza fanfara* (pubblicato nel 1917):

Si va per la strada profonda spastata, ingoiata. Confusion d'ordine; file perdute: barcollii di volumi spossati ricurvi, spossati e cacciati nel buio dal flutto dei morti che non è libero ancora, che non sarà libero mai, ma non sa, non sapeva, e marcia e si posa e s'apposta, perché così vuole qualcuno o qualcosa, perché si deve, si fa, non si sa – per contro un nemico ch'è fuori, il nemico che è noi.

Anche un orecchio poco esercitato percepisce i ritmi dattilici, a partire dall'attacco, «Si va per la strada profonda spastata», che è un doppio senario.

Dialetticamente opposto a queste forme è il dominio a cui afferisce la seguente chiusa di una notissima poesia priva di metro, *Visita a Fadin*, di Montale (in *La Bufera e altro*, 1956, ma la sua composizione risale al 1943; corsivi nel testo). Anche qui sono riconoscibili dei versi, ma non si può dire che l'interesse metrico sia dominante, anzi i corsivi sembrano enfatizzare la struttura narrativo-saggistica del testo. Montale scrive una prosa-prosa, pur se elegantissima e nobilitata da discontinue formule ritmiche:

Essere sempre tra i primi e *sapere*, ecco ciò che conta, anche se il perché della rappresentazione ci sfugge. Chi ha avuto da te quest'alta lezione di *decenza quotidiana* (la più difficile delle virtù) può attendere senza fretta il libro delle tue reliquie. La tua parola non era forse di quelle che si scrivono.

Quello di Rebora e quello di Montale sono due testi – molto diversi fra loro –, che appartengono al genere della poesia, perché si leggono

in libri di poesia; anche se la loro forma esteriore è quella della prosa. Entrambi chiedono al lettore una risposta in termini di riconoscimento metrico, positivo o negativo: chiedono che la loro natura di poesie e le loro caratteristiche ritmiche vengano individuate e problematizzate.

Nel Novecento italiano, tuttavia, questo tipo particolare di forma, non trasparente ma ben caratterizzata, è stato confuso con i prodotti di una tradizione in senso lato giornalistica: qui troviamo brevi prose, spesso dette *elzeviri* (nome del carattere usato per certi articoli in terza pagina); ma si può parlare di *pesci rossi* (titolo di un'opera di Emilio Cecchi, *Pesci rossi*, 1920), o di *capitoli* (titolo di un'antologia di Enrico Falqui del 1938). In generale, si tratta di "prose d'arte". La loro natura non è poetica, anche se i caratteri di brevità ed eleganza le avvicina alle poesie in prosa vere e proprie.

Ad ogni modo, una prosa che per certe caratteristiche di stile presenta generici elementi di poeticità si inserisce in un dominio vario e persino incoerente (Menichetti, 2006, pp. 349-66), e pone problemi insieme di forma e di genere. Per il lettore, finisce per essere dirimente il contesto in cui i singoli componimenti si inseriscono: un elegante e raffinato testo in prosa pubblicato in un quotidiano si qualifica come una prosa d'arte; un testo in prosa pubblicato in un libro di poesia è una poesia in prosa.

A partire dagli anni Settanta-Ottanta del Novecento, la poesia in prosa italiana ha ripreso alcuni aspetti della dialettica verso/non-verso che l'aveva caratterizzata sin dalla sua origine. Il principale poeta in prosa italiano a cavallo tra i due millenni è stato Giampiero Neri (Crocco, 2021), autore di testi che si presentano stilisticamente dimessi e indifferenti ai ritmi convenzionali. Ad essi si possono contrapporre tipi di poesie in prosa come quelle presenti in un'opera di Gabriele Frasca, *Rive* (2001): cioè prose che in realtà contengono sequenze di perfetti endecasillabi, conformi a una struttura metrica regolare. Senza semplificare troppo, troviamo qui in azione la già osservata dialettica tra una prosa dimessa e "silenziosa" (Neri) e una prosa iperritmizzata e "vocale" (Frasca).

Va ricordato infine il fenomeno recente della «prosa in prosa» (*Prosa in prosa*). Si tratta di opere non versificate, inserite in contesti

“poetici” ma che rifiutano ogni richiamo al lirismo e alla metrica anche come fenomeno virtuale. La loro natura di opere nate spesso dal montaggio di spezzoni di testi frequentemente non letterari produce un effetto desublimante che giustifica il passaggio dal mondo alto e istituzionale della poesia in prosa a uno privo di legittimazioni nostalgiche.

Bibliografia*

Edizioni dei testi poetici citati

AA.VV., *I poeti futuristi*, con un proclama di F. T. Marinetti e uno studio sul Verso libero di P. Buzzi, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1912. V. ALFIERI, *Tragedie*, a cura di B. Maier, Garzanti, Milano 1989. R. BACCHELLI, *Poemi lirici*, Zanichelli, Bologna 1914. F. BANDINI, *Tutte le poesie*, a cura di R. Zucco, introduzione di G. L. Beccaria, con un saggio biografico di L. Renzi, Mondadori, Milano 2018. A. BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di P. Lagazzi, G. Palli Baroni, Mondadori, Milano 2001. G. CAPRONI, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P. V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 1998. G. CARDUCCI, *Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini, note di M. Salvini, Newton Compton, Roma 1998. S. CORAZZINI, *Poesie*, introduzione e commento di I. Landolfi, Rizzoli, Milano 1992. G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, ed. diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1982-84. M. DE ANGELIS, *Tutte le poesie. 1909-2015*, postfazione e nota biobibliografica di S. Verdino, Mondadori, Milano 2017. U. FIORI, *Poesie. 1986-2014*, introduzione di A. Afribo, Mondadori, Milano 2014. F. FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014. G. FRASCA, *Rame*, con una nota di A. Cortellessa, Zona, s.l. 1999. ID., *Rive*, Einaudi, Torino 2001. A. GATTO, *Tutte le poesie*, a cura di S. Ramat, Mondadori, Milano 2017. L. GIACONI, *A fiore dell'ombra. Le poesie, le lettere, gli inediti*, con un saggio critico di M. Brotto, Petite plaisance, Pistoia 2009. G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000. G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, Mondadori, Milano 1980. C. GOVONI, *Le fiale*, Lumachi, Firenze 1903. ID., *Fuochi d'artificio*, Ganguzza Lajosa, Palermo 1905. P. JAHIER, *Poesie in versi e in prosa*, a cura

* Quando si cita un saggio da raccolte di scritti dello stesso autore, si dà solo il riferimento al volume complessivo. Nella trattazione sono indicati i numeri di pagina e, nei casi più rilevanti, il titolo e la data di prima pubblicazione del singolo saggio.

di P. Briganti, Einaudi, Torino 1981. G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni, M. M. Lombardi, Rizzoli, Milano 1988. M. LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Mondadori, Milano 1988. A. MERINI, *Il suo-
no dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, a cura di A. Borsani, Mondadori, Milano 2010. E. MONTALE, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini, G. Conti-
ni, Einaudi, Torino 1980. E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie. 1946-2011*, a cura di A. Cortellessa, il Saggiatore, Milano 2019. A. PALAZZESCHI, *L'incendiario. 1905-
1909*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1913. ID., *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, Mondadori, Milano 2002. G. PASCOLI (a cura di), *Sul limitare*, Sandron, Palermo 1900. ID., *Tutte le poesie*, a cura di A. Cola-
santi, Newton Compton, Roma 2002. C. PAVESE, *Le poesie*, a cura di M. Maso-
ero, introduzione di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 1998. S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, Mondadori,
Milano 1996. G. RABONI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di
R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2006. C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, con la
collaborazione di P. Maccari, Mondadori, Milano 2015. A. ROSSELLI, *L'opera
poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici
di F. Carbognin *et al.*, saggio introduttivo di E. Tandello, Mondadori, Milano
2012. U. SABA, *Il Canzoniere 1921*, ed. critica a cura di G. Castellani, Fondazione
Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1981. C. SBARBARO, *Poesie e prose*, a
cura di G. Costa, con un saggio introduttivo di E. Testa, Mondadori, Milano
2021. V. SERENI, *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995.
G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio intro-
duttivo di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009. P. VALDUGA, *Medicamenta*,
Guanda, Milano 1982. A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco,
Mondadori, Milano 2011.

Studi critici e autocommenti

- AFRIBO A. (2007), *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carocci, Roma.
 ID. (2017), *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma.
 AGAMBEN G. (1991), *Prefazione*, in G. Caproni, *Res amissa*, Garzanti, Milano,
 pp. 7-31.
 AGOSTI S. (1972), *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano.
 AVALLE D'A. S. (1970), *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino.
 BACCHELLI R. (1914), *Nota metrica*, in Id., *Poemi lirici*, Zanichelli, Bologna.
 BANDINI F. (1966), *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV.,
Ricerche sulla lingua poetica contemporanea, Liviana, Padova, pp. 3-35.

- ID. (1975), *Introduzione*, in G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Bandini, Garzanti, Milano, pp. VII-XXXIII.
- BARBISAN E. (2020), *Spazi stilistici. Stacco grafico e mise en page nella poesia italiana del secondo Novecento*, in "Stilistica e metrica italiana", XX, pp. 211-46.
- BECCARIA G. L. (1975), *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino.
- BELTRAMI P. G. (1980), *Prospettive della metrica*, in "Lingua e stile", XV, 2, pp. 281-300.
- ID. (2011), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna (5ª ed.).
- ID. (2015), *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- BERNARD S. (1959), *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris.
- BERTINETTO P. M. (1981), *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Firenze.
- BERTOLUCCI A. (1999), *Opere*, a cura di P. Lagazzi, G. Palli Baroni, Mondadori, Milano.
- BERTONE G. (1986), *La rima nelle Ceneri di Gramsci di Pier Paolo Pasolini*, in "Metrica", IV, pp. 225-65.
- BERTONI A. (1987), *Alcyone come partitura. Qualche cenno metrico*, in "Lingua e stile", XXII, 2, pp. 281-94.
- ID. (1995), *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna.
- BEYERS C. (2001), *A History of Free Verse*, The University of Arkansas Press, Fayetteville.
- BIGI E. (1962), *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in AA.VV., *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), vol. II, Commissione per i testi di lingua, Bologna, pp. 29-56.
- BLASUCCI L. (1996), *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Einaudi, Torino.
- BOERO M. (2006), *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli Strumenti umani*, in "Stilistica e metrica italiana", VI, pp. 177-98.
- BOZZOLA S. (2006), *Seminario montaliano*, Bonacci, Roma.
- ID. (2016), *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Cesati, Firenze.
- BRUGNOLO F. (1995), *Il canzoniere di Umberto Saba*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, t. I, *L'età della crisi*, Einaudi, Torino, pp. 497-559.
- ID. (2016), *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Carocci, Roma.
- BUZZI P. (1908), *Il verso libero*, in AA.VV., *I poeti futuristi*, con un proclama di F. T. Marinetti e uno studio sul Verso libero di P. Buzzi, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1912, pp. 43-8.

- CAMBON G. (1976), *La poesia di Ungaretti*, Einaudi, Torino.
- CAPOVILLA C. (2000), *Pascoli*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2006), *D'Annunzio e la poesia «barbara»*, Mucchi, Modena.
- ID. (2012), *Studi carducciani*, Mucchi, Modena.
- ID. (2021), *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- CARDUCCI G., BORGOGNONI A. (2017), *Carteggio, novembre 1864-agosto 1893*, a cura di F. Marinoni, Mucchi, Modena.
- CARUSO C. (1998), *Metri barbari, verso libero*, in J. Rigoli, C. Caruso (a cura di), *Poetiche barbare / Poétiques barbares*, Longo, Ravenna, pp. 209-30.
- CAVALLIN I. (2022), *La canzonetta nel Novecento. Strofa, prosodia e rima*, in “Stilistica e metrica italiana”, XXII, pp. 197-252.
- CESAREO G. A. (1912), *Note*, in Id., *Poesie*, Zanichelli, Bologna, pp. 505-13.
- COLETTI V. (1989), *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Marietti, Genova.
- ID. (2022), *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al XXI secolo*, nuova edizione riveduta e ampliata, Einaudi, Torino.
- COLLAVINI J. M. (1992-93), *La nascita della metrica libera in Italia (1888-1910)*, tesi di laurea, relatore prof. L. Curti, Università degli Studi di Pisa, Pisa.
- CONTINI G. (1968), *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Sansoni, Firenze.
- ID. (1970), *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino.
- ID. (1974), *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Einaudi, Torino.
- ID. (1988), *Antologia leopardiana*, Sansoni, Firenze.
- COPPO E. (2022), *La nascita del verso libero fra Francia e Italia*, Padova University Press, Padova.
- CORTELLESA A. (1996), *Una Tafelmusik di fine secolo. Flusso percettivo e interdizione narrativa nell'“ipersestina” di Gabriele Frasca*, in “Anticomoderno”, 2, pp. 81-103.
- CROCCO C. (2021), *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma.
- DAL BIANCO S., VILLALTA G. M. (a cura di) (1999), A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano.
- D'ANNUNZIO G. (2010), *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, a cura di P. Gibellini, Rizzoli, Milano.
- DE ROBERTIS G. (1945), *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1969, pp. 405-21.
- DE ROSA F., SANGIRARDI G. (2002), *Breve guida alla metrica italiana*, Sansoni, Firenze.
- DI GIROLAMO C. (1976), *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna.
- DORFLES G. (2003), *Discorso tecnico delle arti*, Marinotti, Milano.

- Enquête = Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme* par F. T. Marinetti, Editions de "Poesia", Milan 1909.
- ESPOSITO E. (1992), *Metrica e poesia del Novecento*, FrancoAngeli, Milano.
- ID. (2003), *Il verso*, Carocci, Roma.
- FACINI L. et al. (a cura di) (2020), *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, libreriauniversitaria.it, Padova.
- FOLENA A. L., TIOLI M. E. (1991), *Simmetria e circolarità nella metrica del secondo Saba*, in "Studi novecenteschi", XVIII, 41, pp. 103-22.
- FORTINI F. (1967), *Foglio di via e altri versi*, nuova edizione riveduta, Einaudi, Torino.
- ID. (2003), *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzi e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano.
- ID. (2015), *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzi, Castelvichi, Roma.
- FRASCA G. (1992), *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli.
- ID. (1999), *La galassia metrica. Per un'ulteriore scienza nuova*, in "Moderna", I, 2, pp. 13-48.
- ID. (2001), *Le forme fluide*, in "Moderna", III, 2, pp. 35-63.
- FUBINI M., BIGI E. (a cura di) (1964), G. Leopardi, *Canti*, Loescher, Torino.
- GALAVOTTI J. (2020), *Approssimazioni alla terza rima del Novecento (e del Duemila)*, in Facini et al. (2020), pp. 327-47.
- GAROGGIO D. (1903), *Il verso libero (a proposito di "Verso l'Oriente" di Angiolo Orvieto)*, in Id., *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Giusti, Livorno, pp. 151-71.
- GASPAROV M. (1993), *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna.
- GAVAZZENI F. (1980), *Le sinopie di Alcione*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- GENETTE G. (1972), *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino.
- GEZZI M. (a cura di) (2003), «*A me della poesia m'importa pochissimo*». *Incontro con Edoardo Sanguineti*, in "Atelier", 32, pp. 54-69.
- GHIDINELLI S. (2004), *Verso e discorso*, in "Poetiche", I, pp. 97-128.
- GIOVANNETTI P. (1994), *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Marcos y Marcos, Milano.
- ID. (2008), *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara.
- ID. (2017), *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma.
- GIOVANNETTI P., LAVEZZI G. (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma.
- GIRARDI A. (1987), *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Marietti, Genova.
- ID. (2000), *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Marsilio, Venezia.
- ID. (2001), *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Esedra, Padova.
- ID. (2010), *Grande novecento. Pagine sulla poesia*, Marsilio, Venezia.

- ID. (2011), *Leopardi nel 1828. Saggi sui Canti*, Marsilio, Venezia.
- ID. (2019), *Lo stile dell'ultimo Saba*, in J. Galavotti et al. (a cura di), *L'ultimo Umberto Saba. Poesie e prose*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp. 3-13.
- GIUDICI G. (1976), *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Editori Riuniti, Roma.
- GIULIANI A. (1960), *La forma del verso*, in Giuliani (1961), pp. 214-22.
- ID. (a cura di) (1961), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolazzi, Milano.
- ID. (a cura di) (2003), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino.
- GIUSTI S. (2002), *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, FrancoAngeli, Milano.
- GRIGNANI M. A. (1987), *Salutz*, in "Autografo", IV, 10, pp. 135-7.
- GRONDA G. (1977), *Franco Fortini. Un comizio*, in D. Goldin (a cura di), *Retorica e politica*, Atti del II Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974), premessa di G. Folena, Liviana, Padova, pp. 337-99.
- GROSSER J. (2008-09), *L'icona delle forme chiuse. Neometricismo nella poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, tesi di laurea, relatore prof. A. Bertoni, Università degli Studi di Bologna, Bologna.
- GUGLIELMI G. (1989), *Interpretazione di Ungaretti*, Il Mulino, Bologna.
- ID. (2001), *La poesia italiana alla metà del Novecento*, in "Moderna", III, 2, pp. 15-33.
- HRUŠOVSKIJ B. (1970), *I ritmi liberi moderni*, in Cremante R., Pazzaglia M. (a cura di), *La metrica*, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 169-76.
- JANNACCONE P. (1898), *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux Frassati, Torino.
- JENNY L. (2002), *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses universitaires de France, Paris.
- KAHN G. (1897), *Préface*, in Id., *Premiers poèmes*, Mercure de France, Paris, pp. 3-36.
- LAVEZZI G. (2002), *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Carocci, Roma.
- EAD. (2008), *Le parole che si illuminano*, in "Comunicare letteratura", I, pp. 83-98.
- EAD. (2018), *Schede metriche*, in G. D'Annunzio, *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, Marsilio, Venezia, pp. 863-84.
- EAD. (2023), *Metrica*, in M. Biondi, G. Capecci (a cura di), *Lessico critico pascoliano*, Carocci, Roma, pp. 303-17.
- LONARDI G. (1980), *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna.
- LORENZINI N. (1999), *Le nuove modalità della forma chiusa*, in "Il Verri", 9, pp. 124-34.
- LORETO A. (2007), *L'anti-oracolo di Variazioni belliche*, in A. Cortellessa (a

- cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, Le Lettere, Firenze, pp. 204-14.
- LUCINI G. P. (1906), in *Enquête*, pp. 103-30.
- ID. (1912), *Giosuè Carducci*, A. Nicola & C., Varese.
- ID. (1914), *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Studio editoriale lombardo, Milano.
- LUZI M. (2002), *Vero e verso*, a cura di D. Piccini, D. Rondoni, Garzanti, Milano.
- MAGNANI N. (2020), *Tracce dantesche nella prassi metrica pascoliana. La catabasi dolorosa del Ritorno a San Mauro*, in Facini et al. (2020), pp. 267-83.
- MAGRO F. (2021), *Poesie italiane del Novecento. Nove esercizi di lettura*, Carocci, Roma.
- MAGRO F., SOLDANI A. (2017), *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Carocci, Roma.
- MARAZZINI C. (1981), *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, in "Metrica", II, pp. 189-205.
- MARINETTI F. T. (1983), *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano.
- MARTELLI M. (1986), *Il problema metrico nella poesia di Salvatore Quasimodo*, in G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Laterza, Roma-Bari, pp. 89-103.
- MASSIA F. (2021), *Il fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Mucchi, Modena.
- MATTEVI V. (1972), *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, in "Studi novecenteschi", I, 1, pp. 63-101.
- MAZZONI G. (a cura di) (1997), *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato*, intervista a G. Raboni, in "Allegoria", IX, 25, pp. 141-6.
- MENGALDO P. V. (1975), *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (a cura di) (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano.
- ID. (1987), *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Vallecchi, Firenze.
- ID. (1991), *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino.
- ID. (1994), *Il Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- ID. (2000), *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino.
- MENICHETTI A. (1993), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.
- ID. (2006), *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti, M. Zenari, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- MORBIATO G. (2017), *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in "Ticontre", 8, pp. 27-45.
- NAVA G. (a cura di) (2008), *G. Pascoli, Poemi conviviali*, Einaudi, Torino.
- NESPOR M. (1993), *Fonologia*, Il Mulino, Bologna.

- OLSON C. (1950), *Il verso proiettivo*, trad. di A. Tagliaferri, in "Il Verri", v, 1961, 1, pp. 9-23.
- OSSOLA C. (1982), *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano.
- PASCOLI G. (1900), *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, in Id., *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, vol. II, Mondadori, Milano 2002, pp. 201-90.
- PASTORE S. (1999), *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma.
- PAZZAGLIA M. (1974), *Teoria e analisi metrica*, Pàtron, Bologna.
- PELOSI A. (1997), *Indizi metrici gozzaniani*, in Matarrese et al. (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Antenore, Padova, pp. 249-56.
- PIETROPAOLI A. (a cura di) (1994), *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- ID. (2014), *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*, Guida, Napoli.
- PINCHERA A. (1990), *La metrica dei "Novissimi"*, in "Ritmica", 4, pp. 62-76.
- PORTA A. (1961), *Poesia e poetica*, in Giuliani (1961), pp. 193-5.
- PRALORAN M. (2011), *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Prosa in prosa = Prosa in prosa*, introduzioni di P. Giovannetti, postfazioni di A. Loreto e G. L. Picconi, Tic, Roma 2020 (2^a ed.).
- REBAGLIATI M. (2008-09), *La novità dei "vecchi metri". La poesia di tre strofe nel Canzoniere di Umberto Saba*, tesi di laurea, relatrice prof.ssa G. Lavezzi, Università degli Studi di Pavia, Pavia.
- SABA U. (2001), *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Mondadori, Milano.
- SCARPA R. (2004), *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- EAD. (2011), *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- SITI W. (1972), *La metrica dei Rapporti*, in "Nuovi Argomenti", 25, pp. 112-30.
- ID. (1980), *Il neorealismo nella poesia italiana, 1941-1956*, Einaudi, Torino.
- ID. (2022), *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Garzanti, Milano.
- SOLDANI A. (1989), *Rime e richiami fonici nella Bufera*, in P. V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Liviana, Padova, pp. 25-39.
- ID. (1997), *La tecnica dello sciolto nei Conviviali*, in AA.VV., *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, Atti del Convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), La Nuova Italia, Firenze, pp. 295-327.
- SPAMPINATO G. (1996), *In forma di voce. Figure della metrica e della sintassi*

- nella poesia italiana del secondo Novecento (1956-1968)*, Istituto dell'Atlante linguistico italiano, Torino.
- STROPPA S. (2022), *La canzone di Petrarca e il tramonto della canzone nella poesia contemporanea*, in "Stilistica e metrica italiana", XXII, pp. 323-36.
- TONELLI N. (2000), *Aspetti del sonetto contemporaneo*, ETS, Pisa.
- VALLI D. (1980), *Vita e morte del "Frammento" in Italia*, Milella, Lecce.
- ID. (2001), *Dal frammento alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Pensa Multimedia, Lecce.
- VILLA M. (2020), *La terzina di Umberto Saba*, in Facini et al. (2020), pp. 285-304.
- ID. (2023), *La canzone antica nel Novecento. Forme e fortuna*, in "Stilistica e metrica italiana", XXIII, pp. 321-41.
- ZANZOTTO A. (1991), *Fantasie d'avvicinamento*, Mondadori, Milano.
- ZUCCO R. (1997), *Rima, rima interna, enjambement. Sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, in "Nuova corrente", XLIV, 120, pp. 229-46.
- ID. (1999), *Versi "a gradino" nel primo Caproni*, in "Istmi", 5-6, pp. 125-52.
- ID. (a cura di) (2000), G. Giudici, *I versi della vita*, introduzione di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano.
- ID. (2006), *Com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini*, in "Istmi", 17-18, pp. 259-77.
- ZULIANI L. (2018), *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma.
- ID. (2020), *Che cosa resta dei metri per musica nella poesia italiana del Novecento*, in "Stilistica e metrica italiana", XX, pp. 55-114.

Indice delle cose notevoli

accapo interno, cfr. *gradino*

accent d'impulsion, 96

accento, 103-6

di sintagma, 104-5

intonativo, 104, 106

lessicale, 104-5

metrico, cfr. *ictus*

accentuale (metrica), cfr. *verso accentuale*

acrostico, 49-50

alcaica (strofa), 30

alcmania (strofa), 30

alessandrino (verso), 9, 32, 52, 87-8,

91-3, 102

alineare, cfr. *traduzione alineare (verso)*

allitterazione, 27-8, 37, 78, 101

anafora, 34, 41, 95, 101

anagrammatismo, 27, 42-3

anapesto, 36-7, 83, 9; cfr. anche *decasillabo anapestico*, *tredecasillabo anapestico*

anfibraco, 83-4, 94-9; cfr. anche *anapesto*, *dattilo*

anisossilabismo, 17, 19, 69-70, 83, 91, 93; cfr. anche *isosillabismo*

anisostrofismo, 69; cfr. anche *strofa libera*

antitesi, cfr. *parallelismo antitetico*

armonia sinfonica, 70; cfr. anche *semitritmo*

asclepiadea (strofa), 30, 32

asclepiadeo minore (verso), 32

asinarteto (verso), 91, 93; cfr. anche *esametro barbaro "carducciano"*

asintattismo, 79; cfr. anche *sintassi*

assonanza, 20, 27-8, 34-5, 37, 48, 56, 66, 74, 77, 101

atonale (metrica), cfr. *verso antisintattico*, *verso atonale*, *verso gestico*

ballata antica, 33, 35, 38, 53-5, 67-8, 72; cfr. anche *ripresa*, *ritornello*

camuffata, 38, 68

para-ballata, 38, 68

barbara (metrica), cfr. *metrica barbara*

barretta verticale, 9, 101

bianchi tipografici, 7, 22, 59, 65, 72, 78-82, 100; cfr. anche *barretta verticale*

orizzontali, 7, 81-2, 102

biblico (verso), cfr. *metrica biblica*

bipartizione (di verso non cesurato), 37

bisillabo, 80, 85


cantata, 52

canto (parte di poema lungo), 34

canzone, 26-7, 45-6, 63-5; cfr. anche *combinatio*, *fronte*, *piede (della canzone antica)*, *sirma*, *stanza (di ballata o canzone)*, *verso di chiave libera*, 26-8, 46, 64, 71-2, 75, 86

- canzone musicale (di massa), 15, 56, 66, 105
- canzonetta, cfr. *ode-canzonetta*
- capoverso con valore ritmico, 97
- cesura, 31, 91-2
- chanson de geste*, 33-4
- chiasmo, 34, 96
- cinematografia e metrica, 78-9
- cobbola*, 52
- cobla*, 52
- coblas capcaudadas*, 34
- colon, 10; cfr. anche *gruppo semplice combinatio*, 26, 64; cfr. anche *canzone commisurabilità*, 14, 19, 69
- congedo, 28, 63, 66, 68; cfr. anche *canzone, sestina lirica*
- consonanza, 28, 37, 48
- contraccento, cfr. *ictus ribattuto*
- corona di sonetti, cfr. *sonetto*
- dattilo, 30-2, 36, 83-6, 91-2, 107; cfr. anche *anapesto, anfibraco, endecasillabo dattilico, esametro barbaro, esametro classico, novenario dattilico*
- del quinto piede, 30-1, 91; cfr. anche *esametro barbaro, esametro classico*
- decasillabo, 34, 38-9, 83, 85, 91, 105
- anapestico (3^a 6^a), 83
- di 4^a e 6^a, cfr. *quinario doppio*
- dialefe, 31, 33
- segno di dialefe, 9
- diciannove sillabe (verso di)
- anapestico, 94
- diciassette sillabe (verso), 34
- dieresi, 43, 56, 87
- segno di dieresi, 9
- distico, 38, 45, 53-4, 62
- distico elegiaco, 30-1
- ditirambo, 34-5
- dodecasillabo, 90; cfr. anche *senario doppio*
- con ritmo di peone terzo (3^a 7^a), 94
- dattilico (o anfibrachico), 84
- emistichio, 9, 30-1, 84, 92, 102; cfr. anche *cesura, verso doppio, verso libero lungo composto*
- endecasillabo, 9, 12, 19, 26-8, 34, 38-9, 41, 45-6, 54, 56, 59, 61, 64, 66, 72, 79, 83-90, 93-5, 105
- dattilico ([1^a 0 2^a] 4^a 7^a), 86, 105
- di 5^a, 84, 87, 89
- intraversale, cfr. *endecasillabo subversale, endecasillabo trans-versale*
- ipermetro, 52, 66, 89, 93, 105
- ipometro, 52, 66, 93
- saffico (1^a 5^a 8^a), 89; cfr. anche *endecasillabo di 5^a*
- scansione, 19-20, 86, 89
- sciolto, 35, 38, 41-2, 71-2
- sdrucciolo, 34, 87
- subversale, 90, 93
- trans-versale, 90, 103
- “visivo” (postmoderno), 89-90, 104
- enjambement*, 21, 37, 40, 48, 55-7, 59, 77, 80, 93, 97-8, 100-2, 106
- enneastica (strofa), 55
- epanadiplosi, 28
- epifora, 95
- episinalefe, cfr. *sinalefe*
- epitesi, 43
- esametro barbaro, 91-2; cfr. anche *dattilo, metrica barbaro, tredecasillabo*
- “carducciano”, 30-3, 91, 93

- “falso”, “approssimativo”, 91-3
 ritmico, 91-2
 esametro classico, 30-1; cfr. anche *distico elegiaco, metrica classica*
 esastica (strofa), 38, 45, 48-9
 esecuzione (del verso), 19-20, 22, 82,
 102
- fonosimbolismo, 38; cfr. anche *onomatopea*
 fronte, 26, 64; cfr. anche *canzone*
- giambo, 83, 85, 94
 gradino, 48, 71, 73, 78-82, 100; cfr.
 anche *barretta verticale, rientrati (versi)*
 gruppo semplice, 106; cfr. anche *colone, verso accentuale*
- iconismo, 101
 ictus, 9, 18-20, 29-30, 51, 91, 94, 103-5;
 cfr. anche *accento*
 ribattuto, 89
 inarcatura, cfr. *enjambement*
 indivise (poesie), cfr. *stichicità*
 informale (metrica), cfr. *verso antisintattico, verso atonale*
 inno, 38, 42
 innovazione (paradigma innovativo),
 11, 16-7, 19
 irrelato (verso), 26-7
 isocronia
 ritmica, 103
 sillabica, 103
 isoritmia, 83, 94; cfr. anche *isocronia ritmica*
- isosillabismo, 18, 29, 88-9, 94, 103; cfr.
 anche *anisosillabismo*
 isostrofismo, 17, 45, 52, 63, 70
 per l'occhio, *visivo*, 17, 69
 iterazione, 36, 41-2, 48
- lai*, 33
langue, 12
 lassa, 34, 52, 69, 71, 96, 100
 lauda, 35
 libero (verso), cfr. *verso libero*
 logaedo, 83-5, 104-5; cfr. anche *verso libero breve logaedico (dattilico-logaedico)*
- madrigale
 antico, 33, 35, 38, 46, 53, 68
 rinascimentale, 26, 64
mandala, 62
 metrica barbara, 11-2, 29-34, 38, 91-3,
 96
 metrica biblica, 95-6; cfr. anche *versetto*
 metrica classica (latina e greca), 29-31,
 42, 91
 metrica libera, 17-8, 69, 82; cfr. anche *verso libero*
 metrica liberata, 18, 82
 metrica moderna, cfr. *modernità poetica*
 metrica tradizionale, cfr. *neometricismo, tradizione metrica*
 modernità poetica, 7, 11-2
 monoperiodale (componimento), 73,
 102
 montaggio, 79-80

- narrativa (poesia), 15, 25, 79; cfr. anche *ottastica (strofa)*, *ottava toscana*, *terzina*, *terza rima*
- neometricismo, 13, 50-5, 63, 67, 89
- nominalismo (dei fatti metrici), 14
- nona rima (a schema ABA-BABCCB), 33
- novenario, 34-5, 38-9, 42, 72, 83-5, 88, 91, 105
 anfibrachico, cfr. *novenario dattilico*
 dattilico (2^a 5^a), 31, 36, 42, 55, 83-5, 92
 giambico (2^a 4^a 6^a), 39, 83
 trocaico ([1^a] 3^a 5^a o 6^a), 83-4
- ode-canzonetta, 46, 48, 55-6, 71, 86
- ode pindarica, 42
- oniegghiniano (verso e strofa), 53
- onomatopea, 39, 101-2
- oralità (della metrica), 76-80, 102-3, 106; cfr. anche *sonorità (della metrica)*
- organicismo, 21
- ottastica (strofa), 38
 ottava siciliana, 38
 ottava toscana, 52-54
- ottonario, 31, 38-9, 48, 56, 76, 83, 86-7, 90-2
 dattilico (1^a 4^a), 83, 86-7, 92
 doppio, 87, 92
 trocaico (1^a 3^a 5^a), 39, 84-5
- outa*, 33
- parallelismo, 34, 36, 56, 95-6, 101
 alternato, 96
 antitetico, 95-6
 grammaticale, 95-6
- sinonimico (o sinonimo), 95-6
- parodia metrica, 49-50, 69-70
- parola-rima, cfr. *rima parole*, 12
- parole in libertà, 16, 78
- paronomasia, 37, 78
- pastorale (poesia), cfr. *recitativo*
- pentametro barbaro, 31; cfr. anche *distico elegiaco*, *metrica barbara*
- pentametro classico, 31; cfr. anche *distico elegiaco*, *metrica classica*
- pentastica (strofa), 33, 38
- peonio (ritmo) 
 terzo, 94
- piano (verso), 9
- piede (della canzone antica), 26; cfr. anche *canzone*
- piede (della metrica classica), 30-2, 84, 91; cfr. anche *isocronia ritmica*, *ritmo*
- piede anapestico (anfibrachico, dattilico, giambico ecc.), cfr. *anapesto*, *anfibraco*, *dattilo*, *giambo* ecc.
- “poesia di tre strofe”, 46, 64, 72; cfr. anche *ballata*, *canzone libera*
- poesia in prosa, 12, 15, 23, 106-9; cfr. anche *prosa in prosa*, *prosa ritmica*
- polimetria, 37, 58, 72, 85, 87-8
- postmoderno, 11, 13, 51, 53
- prosa d'arte, prosa poetica, 108
- prosa in prosa, 108-9
- prosa ritmica, 107-8
 endecasillabo, 108
- prosodia, cfr. *accento*, *ritmo del verso*
- quartina, 33, 38, 45, 48, 51-2, 54-6
 di versi liberi, 69
 doppia, 39
 per l'occhio, 17, 69

- quinario, 34, 72, 85-6
 doppio, 92
- recitativo, 26
- relazionalità (delle strutture metriche), cfr. *commisurabilità*
- replicazione, 54
- restaurazione (metrica), cfr. *ristrutturazione (metrica)*
- retrogradatio cruciata*, 55; cfr. anche *sestina lirica*
- ricezione delle forme metriche, 14-5, 18-9
- riduzione (consonantica o vocalica), cfr. *allitterazione*
- rientrati (versi), 73, 80-1, 102; cfr. anche *gradino*
- rima, 7, 9, 17-9, 29, 33-8, 41-2, 45-6, 52, 56-7, 65-6, 71, 73-8, 85, 93, 101
- alternata, 26, 38-9, 48, 54
- assenza di, 25, 29-30, 32, 62, 73
- baciata, 26-7, 38, 48, 56
- con parole grammaticali, 51, 75
- con parole straniere, 41, 56, 63, 75
- con tmesi, 41, 75
- demarcativa (funzione), 73
- equivoca, 53
- identica, 53, 77
- imperfetta (quasi rima), 37, 63, 74
- con compensazione, 74
- in clausola, 75, 77
- interna, 34, 37, 74-5, 77, 80
- ipermetra, 41, 69, 74
- parola-rima, 53, 55, 65; cfr. anche *sestina lirica*
- ravvicinata (interna o esterna), 74
- ricca, 41
- ritmica (funzione), 73-4
- sdrucchiola, 53, 74
- strutturante (funzione), 17, 25, 45, 52, 73-5
- tronca, 55-6, 63
- in consonante, 43
- ripresa, 38, 54-5, 68; cfr. anche *ballata antica*
- ristrutturazione (metrica), 88
- ritmo, 9, 29-32, 34, 36-8, 40, 42, 56, 59, 73, 79-81, 85, 105-8
- del verso, cfr. *endecasillabo scansionone*, *isocronia ritmica*, *isoritmia*, *pie-de (della metrica classica)*
- ritornello, 38-9, 41; cfr. anche *ballata antica*
- rondel, 33
- saffica (strofa), 30, 35, 38
- per l'occhio, 69
- satira (in versi), 15
- schemi metrici (rappresentazione convenzionale), 9
- sciolto, cfr. *endecasillabo sciolto*
- sdrucchiolo (parola sdrucchiola), 31-3, 41, 46, 53; cfr. anche *rima sdrucchiola*
- sdrucchiolo (verso), 9, 33-5, 37, 53, 85-7, 102
- sedici sillabe (verso di)
- anapestico, 94
- selva (canzone a), 26; cfr. anche *canzone libera*
- semiritmo, 69
- senario, 31, 33, 38, 86
- dattilico (o anfibrachico), 36, 84, 92, 107
- doppio, 105, 107
- serventesi, 53-4
- sesta rima (a schema ABABCC), 52
- sestina lirica, 13, 33, 47, 49, 52-4, 64-6

- “alla francese”, 65
 di settenari, 66
 “dissestina”, 54, 65-6
 “ipersestina”, 54
 settenario, 9, 26-8, 30, 33-4, 46, 48, 56, 61, 64, 68, 72, 76, 83, 85-7, 90, 93, 105
 come emistichio di esametro o pentametro, 31, 91-3
 doppio, cfr. *alessandrino (verso)*
 sdrucciolo, 32-4, 85, 87
 sillaba
 atona, 9, 40, 99
 metrica, 18, 30, 91, 103
 quantità (lunga o breve), 29-30, 42; cfr. anche *metrica classica, piede (della metrica classica)*
 tonica (nel verso), cfr. *ictus*
 sinalefe
 intersversale (episinalefe), 41
 segno di sinalefe, 9
 sinarteto (verso), 91-2; cfr. anche *verso libero lungo sillabico*
 sinonimia, cfr. *parallelismo sinonimico*
 sintassi, 17, 25, 38, 40, 42, 46, 56, 59, 63, 71-3, 75, 103, 105; cfr. anche *asintattismo, monoperiodale (componimento)*
 associativa, 100
 dominante sulla metrica, 95-7; cfr. anche *versetto*
 enumerativa, 36
 fluida, 103
 franta, 35, 46, 56
 iterativa, 41, 101
 “orale”, 76-7, 81-1
 sirma, 26, 64; cfr. anche *canzone*
 sonetto, 13, 17, 33, 35, 38, 45-54, 56-62
 caudato, 38, 53, 56
 corona di sonetti, 33, 50, 56-57
 dissimulato (criptosonetto), 47, 49, 58-9, 61-3, 70
 elisabettiano (o shakespeareano), 49-50, 52, 62
 “ipersonetto”, 50, 54, 61
 “metasonetto”, 33, 56
 minore, 25, 33, 38, 56
 monoblocco, 47-8, 59
 per l’occhio, 49, 69
 rovesciato, 63
 scorciato, 52, 70
 usato come strofa, 57
 sonorità (della metrica), 13, 19-23
 stanza (caproniana), 48
 stanza (di ballata o canzone), cfr. *strofa*
 stichicità, 72-3
 strofa, 45; cfr. anche *isostrofismo*
 alcaica (alcmania ecc., esastica ecc.), cfr. *alcaica (strofa)* ecc., *esastica (strofa)* ecc.
 libera, 26-7, 34, 69-73, 96; cfr. anche *anisostrofismo, canzone libera, lassa*
 per l’occhio (anisomorfa), 69, 71-3
 per l’occhio (isomorfa), 69-70, 100
 stanza (di ballata o canzone), 26-8, 52, 55, 63-4
 strofe lunga, 34-5, 37, 64, 82
 subversali (unità metriche), cfr. *endecasillabo subversale*
 teatro (in versi), 15, 79
 ternario (ritmo), cfr. *anapesto, anfibraco, dattilo*
 ternario (verso), cfr. *trisillabo*
 terzina, 13, 38, 52, 55
 a rime e versi irregolari, 66-7, 69, 104

“lacerbiana” o “pascoliana” (a schema ABA CBC DED FEF... ZZ), 38, 46, 54, 64, 67
per l’occhio, 17, 69
terza rima (rime incatenate), 35, 37-8, 40, 45, 52-4, 66-7, 89
 minore, 25, 38
timbro, 34, 37-8, 42, 46; cfr. anche *allitterazione, paronomasia*
tmesi, cfr. *rima*
tonicizzazione di sillaba atona, 75
tradizione metrica, 7, 11-2, 15-20, 26, 29, 33-7, 45-7, 49-50, 52-4, 57, 68, 71, 78, 83, 88, 93, 101-3, 107
traduzione, 25, 32-3, 38, 42, 47, 52-3, 91, 96
 alineare (verso), 25-6
 stile e metrica di, 97; cfr. anche *versetto*
trans-versale (unità metrica), cfr. *endecasillabo trans-versale*
tredecasillabo, 86-8, 90, 93-4
 anapestico (3^a 6^a 9^a), 94
 sinarteto “giambico”, 94
triade strofica, cfr. *ode pindarica*
trisillabo, 33, 35, 38, 46, 52, 72, 88, 90
trocheo, 83-5; cfr. anche *novenario trocaico, ottonario trocaico*
tronco (verso), 9, 55, 87, 92, 102

ventuno sillabe (verso di)
 dattilico (o anfibrachico), 95
versetto, 32, 34, 73, 95-8
versicolo, cfr. *verso libero breve*
verso accentuale, 99, 101, 103-6; cfr. anche *accento, gruppo semplice*
 a 3 ictus, 104-5
 a 4 ictus, 104-5

verso antisintattico, 97-103, 106
verso atonale, 73, 90, 99; cfr. anche *verso antisintattico*
verso di chiave, 64; cfr. anche *canzone*
verso di traduzione, cfr. *traduzione, stile e metrica di*
verso doppio, 45, 90, 92-3; cfr. anche *alessandrino (verso), ottonario doppio, quinario doppio, senario doppio*
verso-frase, cfr. *versetto*
verso gestico, 98
verso imparisillabo, 46, cfr. anche *endecasillabo, novenario, quinario, settenario, trisillabo*
verso libero, 7, 12-23, 25, 61, 69-106
 breve, 83-90
 leopardiano, 83, 85-7
 logaedico (dattilico-logaedico), 83-6, 104-5
 versicolo, 14, 37, 46
 lungo, 17, 19, 34, 73, 90-106
 non sillabico, cfr. *versetto, verso accentuale, verso antisintattico, verso atonale*
 sillabico, 90-5, 99
 composto, 90-3; cfr. anche *asinarteto (verso)*
 sinarteto, 90-3; cfr. anche *do-decasillabo, tredecasillabo, sedici sillabe (verso di)*
 tipologia, 82-106
verso lineare, cfr. *verso antisintattico*
visività (della metrica), 13-4, 19-20, 22-3, 87, 90, 97-8, 100
vocalità, voce, cfr. *oralità (della metrica)*

whitmaniano (verso), cfr. *versetto*

