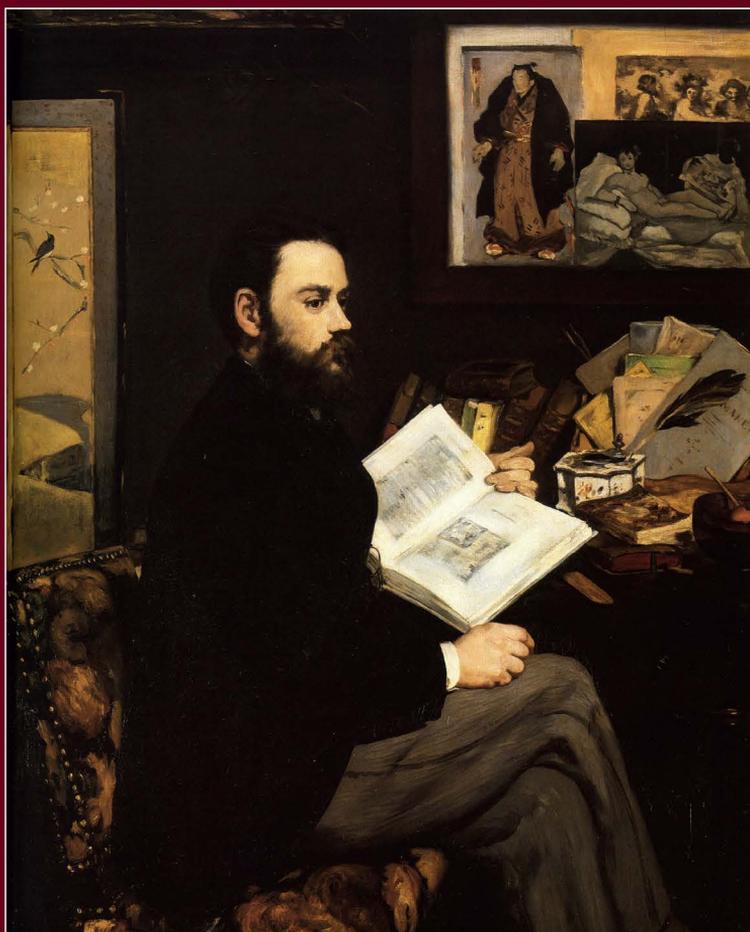


Metodo e passione

Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone

A cura di Giuseppe Bonifacino, Simone Giorgino, Carlo Santoli



La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

107

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

METODO E PASSIONE
Studi sulla modernità letteraria
in onore di Antonio Lucio Giannone

A cura di Giuseppe Bonifacino, Simone Giorgino, Carlo Santoli

La scuola di Pitagora editrice

Questo volume è stato pubblicato con il contributo della Banca Popolare Pugliese



Banca
Popolare
Pugliese

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2022 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-839-9 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-840-5 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Tabula gratulatoria	XIII
Premessa	XIX

VOLUME PRIMO

Simona Costa LETTERA A LUCIO	1
Aldo Maria Morace SU ALESSANDRO VERRI ROMANZIÈRE	7

Fabio D'Astore	
«PIACERE E GIOVARE»: L'ATTIVITÀ LETTERARIA DI VINCENZO CORRADO TRA CULINARIA E IMPEGNO DIDATTICO-PEDAGOGICO	23
Ignacio Ramos-Gay	
ON FANS AND OTHER STAGE PROPS IN THE EUROPEAN THEATRE OF THE EIGHTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES	45
Andrea Scardicchio	
UN FECONDO DISCEPOLATO OTTOCENTESCO. MONTI E L'ALLIEVO GRECO MUSTOXIDI	59
Giovanni Albertocchi	
L'«ETERNO FEMMININO» IN ALCUNI DIARI DI ESILIATI ITALIANI IN SPAGNA DOPO I MOTI RISORGIMENTALI DEL 1820-21	79
Steven Soper	
SCATTERED FRIENDS AND COLLECTED MEMORIES: THE UNPUBLISHED LETTERS OF FELLOW PRISONERS TO SIGISMONDO CASTROMEDIANO	95
Luigi Scorrano	
ANDARE <i>PER LE VIE</i> DI GIOVANNI VERGA	125
Marco Leone	
LA NARRATIVA VERISTA DI FRANCESCO CURCI (1857-1899)	133
Raffaele Giglio	
ANCORA SU GIORNALISMO E LETTERATURA. «IMMAGINAZIONE, RAGIONE, SENTIMENTO»: LE VIE PER UNA SCRITTURA REALISTICA DELLA SERAO	151

Luca Clerici I CAMPIONI DELLA DIVULGAZIONE	165
Giuseppe Langella <i>PINOCCHIO VS CUORE</i> PEDAGOGIA DELL'ESEMPIO O ESPERIENZA EDUCATIVA?	191
Pietro Sisto IL «MORSO OSCURO» DELLA TARANTOLA FRA OTTO E NOVECENTO, FRA LETTERATURA E SCIENZA	213
Vincenzo Bianco VINCENZO AMPOLO EPIGRAMMISTA: LE <i>MACCHIETTE</i> E UN INEDITO	237
Srečko Jurisic <i>L'ULTIMO PIACERE.</i> APPUNTI PER UNA LETTURA IRONICA DEL PRIMO ROMANZO DANNUNZIANO	257
Pasquale Guaragnella DALLE MANIERE DI ANTICO REGIME A UNA RITUALITÀ DISFORMATA. EPILOGO DI «CONVERSAZIONE» E «GIUOCO» NE <i>LA DISDETTA</i> DI FEDERICO DE ROBERTO	279
Pietro Gibellini UN ULISSE DIMENTICATO: L'EROE PACIFISTA DI EMILIO GIRARDINI	301
Ilaria Crotti IMMAGINI DI MAESTRE NELLA NARRATIVA DI ADA NEGRI	315

Nicola Merola RITORNI: <i>I VECCHI E I GIOVANI</i> DI PIRANDELLO	331
Angelo R. Pupino LA VERITÀ E LA FINZIONE. UNO SCORCIO DI PIRANDELLO	357
Beatrice Stasi «QUELLO STUDIOSO DEL RESTO RISPETTABILISSIMO»: SVEVO, IL DOTTOR RY E LA PSICANALISI	371
Sandro Gentili GLI STUDI CARDUCCIANI DI GIUSEPPE DE ROBERTIS	387
Emilio Filieri UNO IL CORE, UNO IL PATTO. UN CARDUCCI PER CROCE	401
Clelia Martignoni PER <i>UOMINI E ALTRI ANIMALI</i> DI UGO BERNASCONI: UN CASO DI STUDIO	415
Enrico Tiozzo IL ROMANZO POSTUMO DI GUIDO DA VERONA. STORIA DELLA MANIPOLAZIONE DI UN INEDITO	437
Giuseppe Bonifacino MADRI NOVECENTESCHE. TRA PIRANDELLO E BONTEMPELLI: PRIMI APPUNTI PER UN PERCORSO TEMATICO	451
Mario Sechi REALISMO E AVANGUARDIA SOMMERSA NELLA NARRATIVA DEGLI ANNI TRENTA	471
Cristina Benussi GIOVANNI COMISSO E I SUOI <i>GIORNI DI GUERRA</i>	491

Elena Porciani
ROMANZO DEL PICCOLO BEPI
UN RACCONTO (ANCORA) DIMENTICATO
DI ELSA MORANTE 505

Marco Sirtori
BONTEMPELLI E IL VIAGGIO.
GLI SCRITTI ITALIANI DI ODEPORICA 519

VOLUME SECONDO

Yannick Gouchan
UNA GEOGRAFIA PATETICA E POETICA:
L'ISOLA DI SALVATORE QUASIMODO 535

Alberto Granese
CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ
NELLA POESIA DI QUASIMODO 555

Marina Paino
SABA, ULISSE E IL VIAGGIO PER MARE 571

Giuseppe Palazzolo
1947: IL RITORNO DI ULISSE 591

Ettore Catalano
LETTURA DEL DIALOGO *LE STREGHE* DI CESARE PAVESE 607

Antonio Prete
ORESTE MACRÌ E *IL CIMITERO MARINO* DI PAUL VALÉRY 617

Franco Contorbia
BENEDETTO CROCE, LA FORMA INTERVISTA
E UN MANCATO INCONTRO CON INDRO MONTANELLI 627

Carlo Santoli BETOCCHI, POETA DELL'OLTRE	641
Giulia Dell'Aquila LA «METRICA DEL VOLO»: SINISGALLI E LEONARDO DA VINCI	661
Irene Romera Pintor <i>CORREO ESPAÑOL</i> ENTRE BASTIDORES: LAURA VOLPE Y VITTORIO BODINI	685
Mirko Grasso UN POETA, UN REGISTA E IL BAROCCO LECCESE: VITTORIO BODINI E ANTONIO MARCHI	703
Ricciarda Ricorda «LE PUGLIE PER IL VIAGGIATORE INCANTATO»: IMMAGINI PASOLINIANE	723
Simone Giorgino «BELL'AZZURRO DEI GIORNI FACILI». INCONTRI E ITINERARI SPAGNOLI NELLA POESIA DI RAFFAELE CARRIERI	739
Giuseppe Lupo A PROPOSITO DI UN FUORIUSCITO. GIOVANNI PIRELLI SCRITTORE	753
Angelo Colombo UN TIROCINIO DRAMMATURGICO ALLA PROVA DELLA RADIOFONIA: DARIO FO E I MONOLOGHI DEL <i>POER NANO (CAINO E ABELE)</i>	763
Attilio Motta UN INATTESO DEBITO POETICO: POSTILLA SU RISI E NIEVO	781

Annalucia Cudazzo UN «VERSO CHE GIOCA CON LA MORTE». LETTURA DI <i>MORTE PER MISTERO</i> DI VITTORIO PAGANO	795
Epifanio Ajello ALCUNI GHIRIBIZZI SULLE <i>CITTÀ INVISIBILI</i> DI ITALO CALVINO	817
Maria Teresa Pano PERSISTENZE MEDITERRANEE E MODULAZIONI BAROCHE NELLA SCRITTURA SAGGISTICA DI VINCENZO CONSOLO	837
Clara Allasia <i>PIR MEU CORI ALLIGRARI</i> : UN TRAVESTIMENTO INEDITO E SCONOSCIUTO DI EDOARDO SANGUINETI	847
Giovanni Tesio GOFFREDO PARISE, UN PERCORSO VERSO E DENTRO I <i>SILLABARI</i>	865
Paolino Nappi «UNA MAMMA DALLE MILLE PESANTI MAMMELLE». RILEGGERE <i>MATER CAMORRA</i> DI LUIGI COMPAGNONE	883
Rino Caputo UNA (PRIMA) CONSIDERAZIONE SU ANTONIO PENNACCHI TRA PALUDE E FABBRICA	897
Juan Carlos de Miguel y Canuto <i>BAGHERIA</i> , DI DACIA MARAINI, IN SPAGNOLO: STORIA DI UN LIBRO	903
Giorgio Baroni GRAZIELLA SEMACCHI GLIUBICH POETESSA NON SOLTANTO IN DIALETTO	921

Caterina Verbaro LA STANZA DELLA MADRE LA RAPPRESENTAZIONE DEL CONGEDO NELLA POESIA DI ELIO PECORA	945
Andrea Gialloreto «EFFETTO STERNE» E FORME DELL'UMORISMO NE <i>L'UOVO DI COLOMBO</i> DI ROBERTO BARBOLINI	963
Daniele Comberiatì IL «CUORE DI TENEBRA» DI UNA NAZIONE. NARRARE <i>I FANTASMI DELL'IMPERO</i> DI COSENTINO, DODARO E PANELLA	979
Franco Vitelli IN FONDO AL BARATRO UNA ROSA. SULLA POESIA DI ALFONSO GUIDA (CON UNO SCRITTO INEDITO)	991
Elisabetta Mondello IL REALISMO DELL'IRREALTÀ. LA «CITTÀ NERA» DEL ROMANZO CONTEMPORANEO	1009
Flaviano Pisanelli LE POETICHE ITALOFONE CONTEMPORANEE E L'INDECISO IDENTITARIO: TRA ERRANZA, CORPO E PAROLA	1025
Antonio Sichera IL MITO TRA ANTICO E MODERNO PER UN'ERMENEUTICA DELL' <i>ELENA</i> DI EURIPIDE	1043
Paolo Giovannetti PRIMI APPUNTI PER UN MANUALE DI METRICA INSTALLATIVA	1055
Bibliografia degli scritti di Antonio Lucio Giannone	1077

Paolo Giovannetti

PRIMI APPUNTI PER UN MANUALE
DI METRICA INSTALLATIVA

1. Sono molti gli indizi che depongono a favore di una vera e propria mutazione metrica verificatasi nella poesia italiana degli ultimi – diciamo – quarant’anni, con un’evidente intensificazione a partire dal Duemila¹. Che qualcosa di radicale sia avvenuto, possiamo cominciare a intuirlo se leggiamo secondo una griglia sillabica questi versi, disposti in brevi lasse, che introducono il poemetto di Cesare Viviani *La forma della vita*, pubblicato nel 2005².

¹ Le osservazioni qui sviluppate riprendono temi da me affrontati (o, meglio, impostati) in anni ormai lontani: cfr. *Modi della poesia italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2005, pp. 113-117; *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Interlinea, Novara 2008, pp. 7-16.

² C. VIVIANI, *La forma della vita*, Einaudi, Torino 2005; citazione da p. 5; la nota a p. 189.

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

Come lo stesso Viviani suggerisce in una nota al testo, il verso che prevale è un «endecasillabo eccedente»: il fatto che le due irregolari strofette culminino nella misura ereditata potrebbe esserne la prova, anche se il secondo endecasillabo manifesta una prosodia un po' accidentata. Meno verificabile, anche se non irricevibile, è una seconda notazione di Viviani, e cioè che i versi che per allungamento ulteriore si discostano dall'endecasillabo siano composti di versi tradizionali. In effetti, almeno il secondo verso di 15 sillabe può suonare come un doppio settenario, sdrucciolo / piano: «e pensò di distruggerli. | Come dimenticare», e il verso di 17 sillabe può sembrare un esametro 7+10, ma con il secondo emistichio aritmico (ictus di 2a e 5a): «Ora per astenersi | dal male si deve superare».

A dirla tutta, però: chi abbia letto i più di 5000 versi del poemetto sa benissimo che il bordone endecasillabico, pur attivo (come nel passo appena letto), non è molto più di una suggestione, di un costante richiamo virtuale. Il poeta ne rafforza la presenza (l'incombenza) con la sua dichiarazione, e non dubitiamo che nel suo modo di comporre una tensione all'endecasillabo sia sempre presente. Del resto, è cura di chi scrive questa poesia motivare l'autonomia dei suoi versi, con un'accorta pratica dell'*enjambement*.

Qualcosa del genere continua ad accadere in certe più recenti poesie di Viviani. Ad esempio in questa quartina (un componimento autonomo) che leggiamo in *Ora tocca all'imperfetto* (del 2020)³:

Trovavo pace solo nelle sue cose.	(12)
Ma l'amore è immateriale, non esiste,	(12)
mi vergogno a dire che ho amato.	(9)
E temo il freddo anche nelle immagini.	(10 _s)

Tanto più se citiamo anche la breve poesia subito successiva, in cui il finto endecasillabo duetta con versi brevi, prima un quinario e poi un settenario, quasi a mimare modi tradizionalissimi della poesia italiana, culminanti nella canzone libera leopardiana (e vedi la rima fra terzo e quarto verso, oltre all'*enjambement* iniziale):

Ma chi ti ha dato	(5)
questi piedi, queste gambe, queste braccia,	(12)
così irriconoscenti,	(7)
così colpevoli, così beatamente assenti?	(14 o 15)

Il punto è che questa eccedenza quando diviene tanto sistematica produce evidenti effetti, suscettibili di trasformare la fisionomia stessa dell'endecasillabo tradito. Si tratta di un verso che nell'opera di Viviani è, appunto, ben presente, anche se in concreto – per lo più – *non c'è*. Si avvia a divenire una specie di a priori concettuale, che il testo richiama sì, ma in forma sempre più debole e sempre meno sensibile. E prescindiamo dal lettore distratto (distratto in modo legittimo) che quasi inevitabilmente coglie solo l'esistenza di un verso per l'occhio, messo in movimento dalle non rare inarcature. Pensiamo a un lettore metricamente accorto. Costui si confronta con un endecasillabo tendenzialmente nominale. La sua manife-

³ C. VIVIANI, *Ora tocca all'imperfetto*, Einaudi, Torino 2020, pp. 44 e 45.

stazione concreta stinge rispetto a *un'idea di endecasillabo*, agente come *cornice (frame)* più che come manifestazione testuale concreta.

2. Il fenomeno è antichissimo, beninteso. Tutto fa credere che in Italia si debba risalire a una delle opere probabilmente meno lette, persino dagli specialisti, anche se spesso citata (soprattutto dagli studiosi di metrica), *L'Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino (1547-1548). L'uso che qui viene fatto dello sciolto in sostituzione della tradizionale ottava si manifesta come volontà di evocare "ideologicamente" la struttura dell'esametro epico greco-latino. L'inusitata o poco usata forma senza rime deve essere percepita come un sostitutivo del verso epico antico. L'endecasillabo italiano nulla o quasi ha a che fare con l'esametro, ma la sua funzionalizzazione a un compito epico lo promuove a esametro virtuale. Tutta la storia dello sciolto italiano (ma anche quella, a ben vedere, del britannico *blank verse*) si può spiegare in una simile chiave, sebbene nel Settecento l'arte di questo metro raggiunga un tale grado di autonomia da poter contare su una sua retorica specifica, giunta a perfezione – come tutti sanno – nel Foscolo dei *Sepolcri* e delle *Grazie*⁴.

Insomma, l'antecedente forse più importante (fra i moltissimi invocabili, va da sé) della metrica barbara è appunto lo sciolto epico. Carducci, ritornando a Chiabrera, sceglierà una strada diversa. O, per lo meno, in parte diversa, se si pensa che all'inizio della sua sperimentazione nel campo dell'esametro e del pentametro era possibile che alcune forme dell'esametro potessero confondersi con certi pentametri, e che insomma un margine di nominalismo fosse ancora presente. Carducci però, nel complesso, vuole che la prosodia antica sia udibile, pur se mediata da una scansione non ritmica dei versi classici. Del resto, è chiaro che il progetto stesso

⁴ Su questo tema, cfr. ora il modello di analisi messo a punto da Francesco Roncen, in *La poesia narrativa in Italia tra Settecento e Ottocento: forme, trasformazioni, lasciti*, tesi di dottorato, Università degli studi di Padova, ciclo XXXII, 2019, pp. 273-315.

di metrica neoclassica elaborato da Pascoli è una risposta alla reificazione dei metri barbari (esametro in testa): i quali, nati per reincarnare i metri antichi, nel tardo Carducci e in d'Annunzio si erano ridotti alla forma di metri italiani sillabo-ritmici.

Ma questo, a ben vedere (ed è cosa nota), è il segnale di una società letteraria in trasformazione. E tutti sappiamo che, pre-intenzionalmente, l'ambigua operazione barbara spiana la strada a una barbarie molto diversa: che è quella del verso libero. La storia metrica dell'Otto-Novecento trasuda di esametri sbagliati, forme carducciane mal riuscite suscettibili di nutrire il mondo delle esperienze libere italiane. Il punto è che i versoliberisti, da Corazzini e Govoni in giù, "odono" i propri versi con un orecchio sostanzialista (altro che nominalismo!), ma ormai sordo alle vecchie norme: quelle isosillabiche. Le poetiche del verso libero sono poetiche della musicalità, originariamente "sinfonica" e "wagneriana", e si fondano sull'idea che il suono del verso sinora inedito asseconi un'interiorità poetica trascurata dai vecchi metri⁵.

Le eccezioni sono molto poche. In effetti, le metriche verbo-visuali della prima metà del Novecento sono quasi tutte condizionate dal modello dei *Calligrammes* di Apollinaire e poi delle tavole parolibere futuriste, la cui forma grafica e tipografica, in fondo, svolge quella funzione suggestiva che la sonorità del verso realizza sul suo specifico piano. Solo di recente, si è cominciato a studiare il concretismo di un poeta "visivo" come Carlo Belloli, originariamente futurista, che sceglie con sempre maggiore efficacia e chiarezza di eliminare ogni espressivismo dalle sue opere⁶. Ma siamo in un campo molto marginale. E in effetti sospetto che nella seconda metà degli anni Cinquanta la via seguita della neoavanguardia

⁵ Su tutto ciò, fondamentale è il libro di L. JENNY, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, Paris 2002.

⁶ Cfr. F. FASTELLI, *La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale*, "LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente", 7, 2018, pp. 99-117.

italiana, sotto la direzione di Anceschi e insieme di Sanguineti, faccia di tutto per allontanare la minaccia della poesia concreta, e per mettere in dominante una metrica debitrice, innanzi tutto, del modello di Pound (più che di Eliot), la cui innegabile visività si prestava però a un assaporamento “ritmico” dominato da fattori costruttivi sonori poco italiani, ma non per questo inaccettabili (il verso accentuale, la scansione per unità minime ecc.). E infatti uno degli episodi meno compresi nella recente storia della metrica italiana è la possibile convergenza negli anni Sessanta e Settanta di sperimentazioni metriche poligenetiche, per così dire: il verso lungo della neoavanguardia (Pagliarani, Sanguineti, Porta), il verso “gestico” di Fortini, originato anche dalle pratiche di traduzione (vere o false che siano), l’espansione dell’endecasillabo in Sereni e Raboni, le strofe per l’occhio di Bertolucci (da *Viaggio d’inverno* alla *Lucertola di Casarola*), e così via.

In definitiva, lungi dal nominalizzarsi, il verso italiano cerca strade sonore nuovissime, nei pressi di un’ipotesi accentuale di non facile realizzazione ed esecuzione. E, tuttavia, nel 1964 le scelte metriche, tanto discusse e quasi incomprensibili, dell’Amelia Rosselli di *Variazioni belliche* incidono in maniera sensibile dentro questo quadro, contribuendo a intaccarne la tenuta. L’«allegato», datato al 1962, *Spazi metrici* ambisce alla definizione di un metro nuovo, che nella realtà appare sfuggente, imprevedibile. Rosselli mescola suggestioni musicali a suggestioni visive (anche cinematografiche, quasi in senso etimologico) che non aiutano a cogliere la realtà dell’«esperimento». Anzi, la sensazione fortissima (avvalorata dalla pubblicazione nel 1969 di *Serie ospedaliera*) è che Rosselli abbia lavorato “visualizzando” i suoi versi sulla giustezza di un foglio bianco scandito dal lavoro fisico della tastiera di una macchina da scrivere. Insomma, la vera regola ritmica sembra essere l’andare a capo meccanicamente una volta che sia stato esaurito un certo spazio. Ovviamente, le cose non stanno esattamente così, ma è indubbio che il condizionamento della spazialità garantita da un *typewriting* concreto e vincolante svolge un ruolo notevole. Il verso di Rosselli appare dunque essere una costruzione innanzi tutto speculativa,

non sottoponibile a una verifica strutturale, se non nei termini di un puro gesto tipografico.

3. Tanto andava affermato, e in modo scandalosamente sintetico, per cercare di spiegare quanto comincia a manifestarsi a un certo punto della storia metrica italiana più recente, introducendo un'evidente cesura. Prendiamo tre casi (scelti senza troppo affanno), riconducibili al periodo che va dalla fine degli anni Ottanta all'inizio del Duemila, entro il quale sembra imporsi con crescente chiarezza il fenomeno che stiamo studiando. Questi versi di Milo De Angelis, tratti dalla raccolta *Distante un padre* (1989), ci riportano a ciò che abbiamo detto a proposito di Cesare Viviani. Il titolo è *Bombay con due fotografie*⁷:

È un giorno di appena oggi. È la frazione	(11, ictus di 5a e 6a)
di come avevamo le labbra. Con rami	(12, dattilico)
e compasso lo cerchiamo	(8, trocaico)
con la festa del pensiero	(8, trocaico)
viaggiamo ogni trentaquattro anni. La mandibola	(13)
rimane, lì, spirituale:	(9, giambico)
poi ci guarda – o nostro stare indovinate! –	(12: peonio)
tra questi sdruciolci ci guarda,	(9)
rotonda come la sua varietà, quasi propizia	(15)
alla testa, la morte del tabaccaio.	(12)

Quanto soprattutto colpisce è, da un lato, l'elusione del sillabismo consueto, in particolare delle giaciture che dovrebbero regolarlo (in presenza comunque di una ritmicità, binaria o anche ternaria, percepibile in particolare nei trochei degli ottonari o nei dattili del primo dodecasillabo), dall'altro, l'uso dell'*enjambement* che enfatizza l'idea che quei versi di differente lunghezza non siano gratuiti, abbiano un limite necessario. Dove ci aspet-

⁷ M. DE ANGELIS, *Bombay con due fotografie*, in Id., *Distante un padre*, Mondadori, Milano 1989, p. 86.

teremmo la coppia endecasillabo-settenario troviamo altro: un endecasillabo di non facile esecuzione, due ottonari trocaici, endecasillabi eccedenti, un novenario giambico ecc.

Nel 1994 un poeta lucidissimo come Luigi Ballerini concepisce in questo modo le prime due strofe di una sua poesia intitolata *Imitazione del sogno* (corsivi miei)⁸:

succederà un veleno, un'indulgenza priva (7 + 7)
 di simmetria, di astuzia, *succederà* una lingua (7 + 7)
 camuffata o leggermente scolpita, un'ipotesi
 di tramestio, *succederà* un puntiglio, una discesa
 in salita (col rischio che corre di rovinarsi), (7 + 8)
succederà una cantilena di traverso, una sbirciata,
 un vocativo illustre, un'agnizione a prezzo (7 + 7)
 di concorrenza. Sopra pensiero, guardando
 dall'alto verso il basso, vittima dell'uso, (7 + 6)
 dello specchio, di questo euforico arricchimento

succederà in una cornice religiosa, denigrante,
 incline a riprodursi nei sensi pubblici, nei verbi. (7 + 9)
 equinoziali, *succederà* perché l'idea dell'ordine si legghi
 ai primi spasmi del coro, agli incendi, alle piume (8+ 7)
 che si ritraggono, ai grembiuli, alla breve cautela
 dell'ira, *succederà* per la maschera inquieta che aguzza
 il respiro, che ne suppone la scossa, la rimonta, (9 + 7)
 l'insospite ironia. *Succederà* perché l'asso pigli tutto
 e accolga la svista prematura, l'imitazione del sogno,
 del quesito: di sasso in sasso, di barca in barca

Sono versi "rosselliani", prevalentemente tipografici, anche se soprattutto all'inizio è evidente una forma di sillabismo residuale (il doppio settenario). In questo caso, all'opposto di De Ange-

⁸ L. BALLERINI, *Imitazione del sogno*, in Id., *Il terzo gode*, in Id., *Poesie, 1972-2015*, a cura di B. Cavatorta, Mondadori, Milano 2016, p. 131.

lis, gli *enjambements* finiscono per sembrare casuali. Si ha anzi l'impressione che il ritmo "vero" del testo sia dato dalle anafore, a volte nascoste dalla divisione versale.

Nel 2002, in un ambito di poetica comparabile a quella di Ballerini, possiamo leggere queste soluzioni metriche a opera di Biagio Cepollaro⁹:

per mondi mediali allorché mediati da innumeri
digitali profitti divaricano in più zolle slittanti i
continenti

ed umani visibilmente divisi tra belluini e sollevanti
cellulari i più scuri di pelle son come d'estate
alogenati

nuotano per laghi o subacquei nello scuro sommersi
dei telematici frodari mentre si sfanno in acque d'opachi
riciclarli

Qui, il taglio determinato dal "disegno" grafico è ancora più evidente e gratuito, quasi in modo provocatorio. Il lettore, in definitiva, è costretto a chiedersi quale funzione svolga quel tipo di "versificazione" – di *messa in verso*, cioè –, quali suggerimenti gli stia proponendo in termini di semantica del testo.

In tutti e tre i casi (anche se su due piani nettamente distinti, che contrappongono De Angelis [e Viviani] da un lato e Ballerini-Cepollaro dall'altro) non siamo in presenza di versi in senso tradizionale, ma a ipotesi di verso, idee di verso. Vale a dire a forme visibili dietro le quali intravediamo – sì – una tradizione: ma quella eredità è declassata a simulacro, traccia reificata priva dell'efficacia ritmica sonora, gloriosissima, cui allude. Il verso è lì, davanti a noi, ma è concepito soprattutto per essere pensato, più che per essere

⁹ B. CEPOLLARO, *Per mondi mediali*, in ID., *Fabrica, 1993-1997*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2002, p. 44.

udito. È scritto perché possa mettersi al servizio di una lettura priva di suono. In questo modo sono cancellati i ritmi (anche mentali, secondo la vecchia definizione di Genette) ai quali attribuiamo un valore fondante nella poesia del Novecento. I fatti fonici, che pure ci sono, ora sono messi tra parentesi, se non proprio tra virgolette. Con Barthes, diremo che qui diletta lo stile, in quanto unicità di un soggetto che si esprime in modo “autentico”, e lascia spazio a una poesia-oggetto in cui una cornice pragmatica¹⁰ ricodifica il dato metrico, trasformandolo in una *silhouette* inespressiva, tendenzialmente inerte. Certo, fra il polo “De Angelis” e il polo “Ballerini” le differenze sono infinite. Ma entrambi gli estremi sono affetti dall’“invecchiamento” (a mio avviso definibile solo come *postmoderno*) delle poetiche novecentesche; e dalla loro conseguente trasvalutazione in uno spazio *installativo*, a dominante concettuale.

Il discorso versificato tende a essere sempre di più un discorso meta-versificato. Non leggo una poesia scritta con versi che suonino alle mie orecchie (anche interiori): ma leggo un *progetto* di struttura complessiva di un testo, che si manifesta entro una cornice pragmatica, meta-testuale, e solo in un secondo tempo si incarna in una sequenza di segni che io sono chiamato, residualmente, a eseguire. L’aspetto tradizionalmente ritmico dell’opera, che dovrebbe incarnarsi nella dimensione epidittica teorizzata da Jonathan Culler, svanisce di fronte all’ideologia programmatica dell’azione poetica, incardinata prima di tutto in ciò che vedo. Dunque, il significato di “lettura di poesia” cambia radicalmente, dovendosi concepire tale lettura come subordinata all’ideologia del testo, alla sua concettualizzazione, che trasforma le parole in qualcosa di *detto due volte*¹¹.

¹⁰ Cfr. G. L. PICCONI, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Tic, Roma 2020.

¹¹ Per lo sfondo “concettuale” che sto evocando, cfr. A. PITOZZI, *Conceptual Writing. Percorsi nella scrittura concettuale contemporanea*, Edizioni del Verri, Milano 2018.

4. Per cogliere la portata complessiva del fenomeno, e per meglio intuirne la ricaduta installativa, dobbiamo aggiungere altre due questioni: la dimensione tipografica “concreta”, nelle sue declinazioni specificamente iconotestuali; e il fenomeno della prosa in prosa.

4.1. Com'è noto, ricca e sfaccettata è la storia della poesia pittorica, della parola dipinta. Va però ribadita la cesura all'interno di questa vicenda, che mette a un certo punto in dominante l'esperienza *concreta* del testo, separata dai molti residui del simbolismo iconico ereditati dal mondo dei calligrammi e delle tavole parolibere. Curiosamente, uno degli autori che maggiormente ha puntato su una necessaria unificazione di campo fra poesia lineare e poesia visuale, Adriano Spatola, continua a essere letto a compartimenti stagni, con un'evidente separazione dei domini in cui si è impegnato (anche di quello sonoro, va aggiunto). Diverso è il discorso riguardante Corrado Costa, la cui ricezione critica mi sembra che integri bene verbalismo, concettualismo e iconismo. Ma è evidente che l'interesse vivo per l'opera di Costa è un fenomeno cominciato negli anni Zero, e comunque non possiamo ascrivere questo autore a un lancio o rilancio del concretismo poetico – che infatti lo riguarda solo marginalmente. Difficile, dunque, definire delle genealogie chiare, anche perché è evidente che la neoavanguardia italiana ha sempre guardato con sospetto (come si accennava) alle esperienze più coerenti di poesia concreta.

Vero è che un “fan” – diciamo – di Corrado Costa come Fabio Orecchini in un suo libro-progetto come *Per os* (2016)¹² può tranquillamente concepire due pagine di questa fattura tipografica:

¹² F. ORECCHINI, *Per os*, Sigismundus, San Benedetto del Tronto 2016, pp. 46-47.

le voci (raccontaci dei mali dei maiali)
 a contrarmi e dentro
 è tutto detto e non ritorna
 la controparola è bianca
 è nera e dentro è fuori
 distruggere il logos logoi
 a a,a,a, a
 a a
 a a a aa

E può, soprattutto, inserire una soluzione del genere entro un percorso in cui la parola semanticamente convenzionale può ancora funzionare, quasi senza alcun problema (cioè in conformità al “classico” asintattismo caratteristico soprattutto della neoavanguardia).

Allo stesso modo, si tratta di prendere atto della ormai acquisita importanza della declinazione iconotestuale di molta poesia (non solo le scritture di ricerca) contemporanea. Ci collochiamo, in questo dominio, entro un arco di scelte “retoriche”: che vanno dalla piena

a

a

a

a

a,a,a

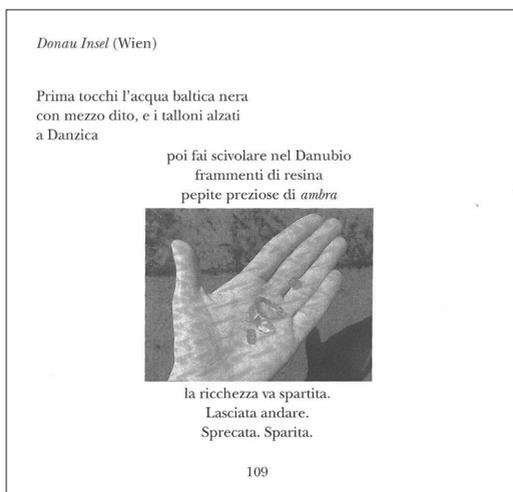
a

aaa,a.a.a.a

47

integrazione semantica (discorsiva) dell'immagine nel testo, come accade in un'opera di Sara Ventroni, *La sommersione* (2016)¹³, che ambisce a «scrivere la morfobiologia di un fiume» ad esempio in questo modo:

¹³ S. VENTRONI, *La sommersione*, Aragno, Torino 2016, pp. 109 e 125



e arrivano fino a procedure in cui il contrappunto testo-immagine non è illustrativo, e induce un confronto opaco tra serie iconica e serie testuale, come avviene in *Tecniche di liberazione* (2017) di Mariangela Guàtteri¹⁴:



¹⁴ M. GUÀTTERI, *Tecniche di liberazione*, Benway Series, Colorno 2017, pp. 46-47.

Tuttavia, in entrambi i casi, e in molti altri che si potrebbe evocare, quello che ne discende è un'evidente ridefinizione, a un tempo, dello statuto iconico dell'immagine e dello statuto convenzionale del segno verbale: come se l'icona andasse incontro a una codificazione verbale e il *verbum* diventasse immagine, fosse assorbito dalla concretezza del visivo. I libri che manifestano simili caratteristiche possono essere considerati opere installative in accezione tutt'altro che metaforica, in quanto immergono il lettore in una situazione espressiva che comporta decisioni aperte, oscillazioni irrisolte fra statuti semiotici non univocamente definiti.

4.2. Il (bel) libro di Sara Ventroni contiene, nelle parti verbali, molte sequenze in prosa, che affiancano quelle in verso. Scrivere poesia con la prosa è diventato sempre più normale negli ultimi cinquant'anni, ed è probabile che, oltre la pratica, la stessa nozione di prosa stia andando incontro a una mutazione. Dal 2009 in poi, i testi raccolti nell'antologia *Prosa in prosa*¹⁵ hanno aiutato in modo significativo a ripensare la pertinenza mensurale del verso, ossia la sua capacità di fondare un'esperienza (auditiva o visiva che sia; o, meglio, a cavallo fra le due) scandita ritmicamente secondo un progetto riconoscibile.

La prosa in prosa discende dall'universo di solito designato come *poème en prose* (*prose poetry*, *Prosagedicht* ecc.). L'essere "senza ritmo" teorizzato da Baudelaire comporta la capacità di adeguamento alla vita " lirica " dell'esperienza individuale, e quindi la scoperta di un continuum non più arginabile entro gli schemi della metrica consueta. Una pronuncia fluida ed elegante è uno degli obiettivi. La poesia in prosa è regolata da un metro-zero, il cui senso – ovviamente – trae vigore dallo sfondo di una cultura poetica *in versi*

¹⁵ Cfr. A. INGLESE et al., *Prosa in prosa*, Tic, Roma 2020, II ed. (I ed. 2009); C. CROCCO, *La poesia in prosa in Italia*, Carocci, Roma 2021; S. GHIDINELLI, *Spettralizzata o reinstallata? Il ritorno al futuro di Prosa in prosa*, "L'immaginazione", 325, 2021, pp. 16-17. Rinvio a questi testi per il dibattito ormai più che decennale sul tema.

con cui contrasta. E bisognerebbe valutare caso per caso in che cosa consista il conflitto in gioco. Baudelaire, com'è noto, reagiva al "troppo di verso" instaurato in particolare da Victor Hugo. Ma resta indubitabile il fatto che il problema specifico della poesia in prosa è inseparabile da una serie di questioni metriche: e infatti *poésie en prose* può significare tanto (in senso proprio) una prosa sinuosa che *nega* il verso; quanto (in senso lato) una prosa *fortemente ritmata*, persino da versi, e quindi anche (non di rado) rimata. Una ritmicità negata è l'altro dialettico di una ritmicità esibita. In entrambi i casi, il sistema poesia e le sue norme metriche premono, e aiutano a cogliere la specificità del fenomeno.

Vero è che i numerosi effetti di senso "posizionale" che la poesia in prosa esprime convergono quasi sempre su esiti *lirici*. In questo senso, l'odierna pratica della "prosa in prosa" rompe frontalmente con l'eredità espressivista, simbolista, allontanando la "poesia scritta in forma di prosa" dal suo ambito di (sotto)genere elettivo, per avvicinarla al sistema delle "scritture di ricerca", e quindi a un diverso (sotto)genere. Per ottenere questo risultato, le operazioni compiute dai suoi autori puntano su alcuni artifici:

1. la negazione della coerenza e coesione testuali ereditate, secondo le procedure messe in opera dai prosatori del gruppo americano *new sentence*;
2. la pratica del cut-up;
3. l'ostensione di forme di testualità catalogica (elenchi, enumerazioni);
4. elementi di narratività e discorsività orizzontale, a dominante metonimica, variamente imparentati con la *littéralité* di Jean-Marie Gleize e, alle sue spalle, Francis Ponge.

Cui andrebbe aggiunta la "concettualizzazione" che condiziona complessivamente queste pratiche, e che un po' si deve al pensiero dello stesso Gleize. Infatti (va ribadito) il dominio della prosa in prosa è quello che *nega* la poesia in prosa, cioè nega la negazione del verso: e quindi, a rigor di logica, nega il non-verso – anche se non per

questo definisce una nuova dimensione “versale” positiva. Si tratta di un percorso non privo di ambiguità, come si può notare, fondato com’è su un doppio nominalismo: *cut-up* e poetica gleiziana non vanno perfettamente d’accordo, e se il primo mira alla discontinuità, il secondo favorisce un discorso filato.

Tuttavia, proprio gli aspetti di irrazionalità depongono a favore della natura installativa del fenomeno. Prosa in prosa diviene il luogo in cui la dimensione metrica continua a essere un feticcio negativo e un dilemma, come nella poesia in prosa, ma senza che per questo possa essere definito un *ubi consistam* stilistico, di qualsiasi tipo (come invece capitava nella poesia in prosa). Prosa in prosa è, in definitiva, un inciampo della prosa, un suo cattivo funzionamento, quasi un suo infortunio “concettuale”, un errore, un *glitch*: impone un’interrogazione circa i limiti stessi della forma non versificata, pur non potendo vantare una dimensione positiva, concretamente esperibile. La cornice pragmatica che instaura è quella di un problema, forse privo di soluzione: come possa la prosa alludere alla poesia, evocarla, evitando le trappole del lirico convenzionale, di tradizione simbolista, in cui la poesia in prosa non poteva non cadere. Ed evitando – cosa forse ancor più difficile – le trappole della narratività, del quadretto, della narrazione brevissima. Non per caso, forse, prosa in prosa non ha creato una vera tradizione, almeno in Italia; e se una sua filiazione c’è stata si è realizzata nella direzione di tipi di narratività con cui la sua origine gleiziana aveva indubbe parentele, e che non sono riconducibili in alcun modo alle forme della *short-short story* (come invece è capitato per un ex poeta quale Tiziano Rossi).

Forse, una delle discendenze metriche più esemplari di prosa in prosa si dà nel momento in cui la “forma” prosastica e quella “versale” si confrontano in modo aporetico. Si legga questo testo di un giovane poeta, estraneo alla cosiddetta scrittura di ricerca, Marco Villa¹⁶, che pure sa praticare una prosa ragionativa sospesa fra i due opposti fronti poc’anzi ricordati (siamo ormai giunti al 2019).

¹⁶ M. VILLA, *La discrezione*, in Id., *Un paese di soli guardiani*, Amos, Mestre 2019, p. 13.

L'energia della noia, di ciò che – musica conversazione
 atmosfera amata – recide ogni immedesimazione, di
 tutto quel tempo sprecato *aspettando che passi*, possiamo
 cominciare a vederla, concentrarla
 come un tizio qualunque seduto in una città
 guarda e nemmeno si illude di reggere guardando –
 non è nessuno ma è qualcosa, un fantasma
 che distribuisce spazio, una ripetizione
 giornaliera (nei suoi sogni
 c'è sempre una forma che si scioglie
 vene in sangue, passi in oceano, terra in cielo
 ma lui tiene, non vende luoghi morti) –
 pensa alla sete estinta, al nessun sapore in bocca,
 a reticoli depurati da fantasie
 sulle sue dita che si muovono e si stringono,
 non assorbe la strada e, prima di alzarsi,
 si sente un organismo volatile
 e ben congegnato
 per lo più costituito da acqua.

Inserire un verso dentro il continuum discorsivo della prosa in questa maniera significa destituire sia la prosa sia il verso del loro valore costruttivo. Entrambi, e contemporaneamente, sono soprattutto delle ipotesi grafiche: la cui esistenza paradossale si manifesta solo entro l'impaginato dell'edizione che abbiamo in mano.

5. Definiamo dunque metrica installativa una pratica ritmica che si confronta con quattro livelli del testo, fornendo a ciascun livello una soluzione soprattutto concettuale:

1. alcune forme metriche ereditate, con particolare riguardo all'endecasillabo, alla sua congiunzione "leopardiana" con il settenario ma anche con metri più brevi;

2. il verso lungo, eredità della ricerca atonale ma pure delle pratiche di traduzione e, più in generale, di un informale dilagante tra anni Sessanta e Settanta, anche al di fuori dell'ambito neoavanguardistico;

3. il concretismo visuale, non espressivista, segnatamente nella sua declinazione iconotestuale, che fonda una specifica ritmica tra parola e immagine;

4. la prosa in prosa, come negazione delle testualità prosastiche ricevute e insieme attivazione di un “problema” ritmico in concreto non risolvibile.

Come si vede, solo al punto 3 abbiamo a che fare con un’idea affermativa di testualità, nata dal *positivo* assommarsi di elementi ascrivibili a forme ammesse come tali: verso, prosa, immagine. Vero è che il “testo verbale” e quello “visivo”, messi in relazione fra loro, rinviano a una terza dimensione su cui si riverbera una concettualizzazione. Del resto, seguendo una suggestione che proviene dai noti lavori di W. J. Thomas Mitchell¹⁷, non possiamo appunto che sottoporre a una revisione pragmatica i confini tra immagine e parola, ricodificandoli in termini opposti a quelli primari. Lo spazioimpresso che mi appare come un verso o come una prosa sono tenuto a pensarlo in termini di immagine; e viceversa. Insomma, è a questo secondo livello che scatta il meccanismo concettuale-installativo.

Del resto, come da tempo cerco di argomentare, è probabile che l’insieme del campo poetico stia andando incontro a un fenomeno di ulteriore nominalizzazione: un libro di poesia, a maggior ragione se iconotestuale, restituisce un’esperienza installativa, in quanto luogo che il destinatario *usa praticamente* piuttosto che leggere. Leggere poesia, da questo punto di vista, assomiglia sempre più all’attività partecipativa messa in auge dal romanzo modernista e poi dal cinema. I “segni” che in essa si manifestano non sono più (solo) quelli verbali della lingua, ma si manifestano in una dimensione sintagmatica più articolata e non omogenea (nel cinema parliamo di sequenze), dipendente dall’attività percettiva dello spettatore.

Se una narratività è all’opera nella poesia “dopo la poesia”, questa consiste, semplicemente, nell’azione del destinatario che manipola un prodotto mentale ormai separato dalla sua origine verbale. Il

¹⁷ W. J. Th. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Cortina, Milano 2017.

testo è *percorso*, non è letto in senso convenzionale; è costruito e ricostruito secondo una logica altamente instabile. Non sono realizzati dunque quegli equilibri dialettici fra protensione e ritensione che Wolfgang Iser aveva individuato nella sua descrizione dell'atto di lettura. Il comportamento "narrativo" del lettore di poesia è, tipicamente, multidirezionale; le sue sintesi inattese, non circoscrivibili: e risultano essere tanto più imprevedibili in un contesto concettuale com'è quello che oggi si sta imponendo.

Su tutti questi temi, ovviamente, si dovrà ritornare in futuro, anche a fronte di teorie intorno alle scritture non assertive, come quella elaborata da Gian Luca Picconi (cfr. la nota 5), che mettono il lettore in una posizione passiva in presenza delle intenzioni del testo (e della sua autorialità collettiva). E che in questo senso contraddicono – in maniera frontale – quanto qui è argomentato. Andrà, nondimeno, ribadita con forza la rilevanza "metrica" delle osservazioni appena fatte. Su uno sfondo installativo la metricità mantiene un'importanza imprescindibile, anche se tutto farebbe pensare alla sua avvenuta volatilizzazione, al suo abbandono al flusso degli investimenti percettivi "lettoriali". Non è così. Il fatto che il lettore *qualsiasi* (come del resto capita a tanti critici "autorizzati") non percepisca alcune strutture, o alcuna struttura, sia fisiche sia concettuali, non significa che le strutture non agiscano tanto nel testo quanto indirettamente in lui. Ciò che preme *dietro* un verso solo visivo acquista la sua importanza anche in termini di consuetudini negative, di sottovalutazione della dimensione metrica, di indebolimento delle competenze. Un verso è installativo anche perché i tempi faticano a concepire altro, a concepire un verso "fisico" che funzioni come aveva funzionato *autrefois*. L'esistenza della prosa in prosa può apparire decisiva, allora. Quanto non ha ritmo e formalmente non fa problema – la prosa appunto – diventa la questione nodale del sistema della poesia, o per lo meno dei suoi confini. Dove meno appare il metro, tanto più è urgente pensarlo e parlarlo; dove la distanza da qualsivoglia forma regolata è incalcolabile (in che senso si "misura" una prosa?), proprio lì la tradizione e la sua crisi si squadernano meglio.

È un elogio dello storicismo letterario, il mio (lo si sarà capito). Il testo, agli occhi del critico accorto, rende necessarie le proprie letture, anche e magari soprattutto quelle a-metriche (a-storiche – dico). Il fraintendimento manifesta il testo non meno dell'esecuzione conforme alla tradizione specifica. Il problema, semmai, è che, mentre ci sono fin troppe letture del primo tipo, quelle del secondo tipo si fanno sempre più rare. E la crisi, allora, sarà meno della poesia che non dei suoi interpreti specialisti.