

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

08

---

20  
17

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

### Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## METRICA E FORMA NELLA POESIA DI OGGI

GIACOMO MORBIATO – *Univeristà di Padova/Université de Genève*

Il saggio analizza alcuni libri di poesia italiana pubblicati dopo il 2010 da autori nati negli anni Ottanta. L'obiettivo dello studio è verificarne strategie compositive e risorse formali, a partire dallo stato della metrica e dal ruolo a essa riservato nella costruzione del testo.

The essay describes some Italian poetry collections published after 2010 by authors born in the 1980s. The aim of this study is to verify their composition strategies and formal resources, starting from the status of metrics and its role in text construction.

## I

Non è impossibile provare a segmentare il campo della poesia italiana strettamente contemporanea. Chi ci ha provato adottando una prospettiva inclusiva ha potuto identificare alcune famiglie, spesso poi riconducibili a universali di lungo corso: una sezione lirica, resistente e però anche degradata; un'area sperimentale o di ricerca, con modi da avanguardia letteraria o arte concettuale; una zona performativa devota all'oralità, e un'altra che sceglie la prosa; o ancora una vocazione alla spazialità e allo slittamento metonimico.<sup>1</sup> Una tale ripartizione identifica senz'altro tendenze non episodiche, capaci di aggregare un certo numero di prassi individuali. Tuttavia non si può non menzionare lo sfaldamento in atto degli stessi universali novecenteschi fondanti (lirica, avanguardia) secondo un processo che si lega a un più generale arretramento dell'oggettività (gruppi, generi, stili, poetiche)<sup>2</sup> e al conseguente venire in avanti di fluidità e «frammentazione»<sup>3</sup> come tratti paradossalmente accomunanti. Se una tale situazione comporta per la critica un forte imbarazzo a definire valori e gerarchie, proprio l'impossibilità della genealogia rende attraente l'ipotesi della mappatura, qui intesa come ricognizione da condursi su un campione di testi fra loro coevi, dei quali si selezionano come più pertinenti gli aspetti metrici e più in generale formali. Il connubio del titolo trova giustificazione in un complessivo depotenziamento del livello metrico (in parte ma non del tutto riconducibile ai modi del versoliberismo novecentesco), la cui indagine non può in nessun caso prescindere dalla considerazione globale della forma – e dunque sintassi, retorica, testualità, organizzazione del libro, viste nel loro *relazionarsi* a ciò che resta dei metri e del verso. Le

- 1 Eccetto quest'ultima, per la quale si rimanda a VINCENZO BAGNOLI, *Paesaggi con spettatori. Architettura e mappe per il nuovo mondo*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XVII (2014), pp. 51-55, le altre aree coincidono con quelle proposte in PAOLO GIOVANNETTI, *La voce che si (an)nega. Percorsi nella poesia italiana duemillesca, a uso dei licei*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XVII (2014), pp. 6-12.
- 2 È il punto di vista espresso in MARIA BORIO, *Anni Novanta. Individui e fluidità*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XVIII (2015), pp. 181-195 (e senz'altro ripreso in MARIA BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2017, appena uscito, che non si è fatto a tempo a consultare ma che certo amplia e corrobora le notazioni espresse nel saggio precedente). Per la discussione sugli universali si veda CLAUDIA CROCCO, *Poesia lirica, poesia di ricerca. Su alcune categorie critiche di questi anni a partire da due libri recenti*, in «Le parole e le cose» (26 novembre 2014), <http://www.leparoleelecose.it/?p=16873> e relativo dibattito.
- 3 MIMMO CANGIANO, *Precondizioni interpretative o Nonostante la crisi. Note su alcuni poeti italiani nati negli Anni Settanta – prima parte*, in «Atelier», XIV/54 (2009), pp. 20-40, p. 20.

opere scelte, poiché di libri interi si parla, sono state pubblicate dopo il 2010 da autori nati negli anni ottanta; alcuni di essi sono esordienti, anche se condividono con gli altri un certo riconoscimento all'interno del campo, reso manifesto dall'inclusione in antologie e blog, riviste di settore, collane editoriali, nonché dalla presenza di un buon numero di prefatori e postfatori illustri (Carpi, Cepollaro, De Angelis, Gezzi, Inglese, Scaffai, Tanello). Il limite anagrafico non presuppone una discontinuità netta con i nati negli anni sessanta e settanta e funge da discriminare prima di tutto pragmatico e operativo; allo stesso modo le assenze, molte e giustamente lamentabili, non sono vere presenze negative, visto che non si punta a nessuna proposta come a nessun esaurimento della complessità in atto. I rischi interpretativi connessi alla scarsa o nulla distanza che ci separa dall'oggetto, poi, si credono se non evitati almeno temperati dall'adozione della varietà come criterio di scelta, ovvero dal fatto che a essere affiancati sono autori formalmente anche molto lontani e di diversa appartenenza. Il limite davvero cogente è semmai quello posto dalla decisione di tenersi alla sola scrittura in versi, senza però che si possa sfuggire all'ombra della prosa (che in dosi diverse affiora nella maggioranza delle opere affrontate), la cui rilevanza nella definizione odierna del poetico appare incontestabile. Tale esclusione, infine, porta con sé, oltre al prevalere dell'assertività, il mancato incontro con un fenomeno più ampio collaterale a diverse posture (sperimentale, performativa, a dominante etica): la messa in crisi di una concezione puramente testuale e linguistica della poesia.

## 2

Di metri tradizionali, come di isosillabismo, isostrofismo e rima strutturante non c'è traccia in nessuno dei nostri autori. Manca insomma la periodicità; e tuttavia la metrica può manifestare una certa tenuta, espressa da ricorrenze percepibili e però anche diverse caso per caso, secondo un assetto noto poiché riportabile ai sistemi liberati e liberi novecenteschi provvisti di un qualche tasso di ricorsività.<sup>4</sup>

*Nuovi giorni di polvere* (2015) del ticinese Yari Bernasconi (1982) è per l'appunto una raccolta in forte continuità con la tradizione del Novecento, e la lezione fra gli altri del costruttivista Fortini (un verso del quale titola la seconda sezione: *Non è vero che saremo perdonati*) è visibile nel primato accordato alle procedure dell'articolazione, da ascrivere a una volontà di taglio netto e controllo razionale sul vissuto: vincono di misura i testi strofici (38/52), nei quali primeggia la quartina ed è frequente il verso-frase. L'articolazione interessa poi il rapporto con i referenti, per convocare i quali si preferisce al colpo d'occhio la scomposizione in dettagli esatti e scabri affidata all'enumerazione asindetica: *In biblioteca* 2-4, «la luce serve solo a risaltare la polvere e lo sporco / dei libri, gli aloni scavati sulle copertine di plastica, / le etichette strappate». La facoltà strutturante che la metrica in parte conserva emerge anzitutto dalla gestione versale, dove entro l'intervallo sillabico 8-14 dominano l'endecasillabo canonico e i versi lunghi. Vi sono anche sequenze tendenzialmente isosillabiche (*Trittico per un paesaggio* 1-6) e testi quasi isostrofici: *Lungo la Landstrasse* I consta di 5 strofe di 6, 6, 5, 8, 7 versi, l'ultimo verso di

<sup>4</sup> Per l'opposizione tra periodicità e ricorsività il rinvio d'obbligo è a ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 27 e 42-43.

ciascuna delle quali è un quadrisillabo piano. Ai cedimenti si ovvia invece da un lato attraverso ricorrenze sintattiche di compenso (ad esempio il parallelismo chiastico: *Prologo* 5, «sradicate le tubature, le sale scoperchiate»; *Lettera da Dejevo* I 26, «Forti i rami, i tronchi imperturbabili...»), dall'altro servendosi di artifici relazionali (nello specifico figure metrico-sintattiche) quali la collocazione sul margine destro del verso dei due punti in funzione presentativa (*Un ritratto* I, «Vedi l'asfalto bagnato, da lì: le venature») o il verso simmetrizzato dalla pausa forte al centro: *La durezza dell'acqua* 4, «le croste i suoi canali. I paesi invisibili»; 8, «confondo i relitti. La corrente più lenta».

Nella quarta sezione compaiono due brani di prosa (*L'uomo che corre, Il furgone*). Un simile apporto circoscritto è moneta di lungo corso nella linea maggiore del nostro Novecento, *La bufera* in testa, e la ritroviamo in *Le cose sono due* (2014) del trevigiano Francesco Targhetta (1981), una breve raccolta in due sezioni in cui è ospitato un solo inserto prosastico, *le quattro vedove*. In questo, che è il suo terzo libro, nel quale si tratteggia per istantanee una sorta di contropastorale veneta, ritroviamo la stessa metrica ricorsiva del ticinese e la stessa nettezza di tratto, nonché la stessa passione per tutto ciò che è concrezione storico-sociale. Come già evidente nel precedente romanzo in versi (*Perché veniamo bene nelle fotografie*, 2012), dove sulla scorta di Pagliarani versi pari ed endecasillabi risultavano specializzati su base tonale e tematica, il senso della forma rivela anche qui una forte consapevolezza storica (Govoni, Giudici, forse anche qualcosa del Fortini tardo ed epigrammista), come pure l'opzione per una piena ancillarità della metrica alle singole istanze espressive.

L'endecasillabo è una forza residuale che però resiste, anche se i molti schemi imperfetti (soprattutto di 3 7 e 2 5 8) ne fanno piuttosto una sorta di centro ideale o almeno semivuoto, dato che poi il gruppo versale dominante è quello delle 9-12 sillabe, e che il verso principe risulta talvolta contrapposto alle sue forme imperfette, diffuse nel corpo dei componimenti, andando a occupare i punti caldi di inizio e di chiusa. Quanto alle ricorrenze nello spazio più ampio della serie, si ricerca la continuità mediante coppie e terne isoritmiche (*Il lavoro distrae* 7-8, «sale in sordina su quei treni eterni / lungo la pioggia delle coste adriatiche») o, più debolmente, scalari (*La lingua delle badanti* 15-17, «insegnando tra risa la giusta parola, / ma tu lo capivi che a dare alle cose / nomi di mali, nomi di morbi»), o ancora coppie o terne del tipo 2 6 10 / 2 6 (*I giorni in cui non parli con nessuno* 1-2, «I giorni in cui non parli con nessuno / le cose sono due»), in cui il passaggio a una diversa misura conserva inalterato il modulo ritmico fondamentale. Oltre a preferire l'articolazione strofica all'indiviso, vicina in questo a quella di Bernasconi, la metrica di Targhetta ha poi una funzione distanziante, ironica, evidente soprattutto nell'omofonia; e non tanto le rime e i loro vari sostituti, talvolta quasi strutturanti o comunque presentissime com'è per la rima perfetta che sigilla l'ultimo verso, quanto soprattutto l'allitterazione, spesso estesa oltre il confine del verso: «vanno come divi i vecchi con moldave / virando con vanto davanti ai tabacchi» (*Vecchi con moldave*, 3-4).

## 3

La ricerca di una continuità ritmica che sostituisca la più tradizionale esattezza sillabica ritorna in Franca Mancinelli (1981), con *Pasta madre* (2013) al suo secondo libro.<sup>5</sup> I modi per conseguirla sono in parte gli stessi del trevigiano: ritroviamo le coppie o terne isoritmiche e scalari (*cucchiaio nel sonno* 5-6, «passandoci il cuore, sostando / nella piega dell'anca, tra i rami») e il mantenimento del modulo 2 6 (*un colpo di fucile* 1-2, «un colpo di fucile / e torni a respirare. Muso a terra»). Risponde allo stesso principio contrastivo il montaggio alternato di due figure accentuali (ad esempio 3 5 e 2 5 in *padre e madre caduti*), al quale aggiungiamo la presenza di versi a spinta ritmica, magari iconicamente motivati: *come la pioggia cadendo comanda* 1-2, «come la pioggia cadendo comanda / batti nel petto». Tale insieme di coesivi ritmici rende più omogenei testi già di per sé compatti e fusi, medio-brevi e, quando non indivisi (11/50), devoti alla terzina (11 su 22 strofe totali), che si svela l'unità melodico-sintattica prediletta dall'autrice. Un secondo contributo di rilievo è apportato da alcune moenze sintattiche provviste di alto valore formante e considerate nella loro distribuzione lungo lo spazio metrico: dominano i costrutti di tipo ascendente e gli attacchi in sintassi nominale – che di rado eccedono il distico e sono di norma seguiti da uno sviluppo di maggiore respiro –, secondo una strategia complessiva di ritardo della predicazione che tradisce una presa di parola (e di contatto col mondo) faticosa e trepidante:

<i>per avere le mie mani</i>	3 7
<i>e rivederle aprirsi</i>	4 6
<i>vuote curvarsi in ponti</i>	1 4 6
<i>traballante sulle impalcature</i>	3 9
<i>lavoro fino a notte</i>	2 6

Se il singolo testo quindi riconferma la tradizionale struttura a due fattori del testo poetico («lo schema metrico moltiplicato per la sintassi»),<sup>6</sup> un'occhiata all'intero mostra la compattezza di un libro privo di cesure nette. Possiamo figurarcelo come una linea ininterrotta che non bastano a segmentare né la divisione in sezioni, non numerate né titolate e la cui segnalazione è affidata soltanto alla pagina bianca (e, talvolta, all'impiego del corsivo nel testo inaugurale) e né quella, meno estrinseca, tra singoli componimenti, in virtù della *facies* che rimane identica, dell'abolizione della maiuscola iniziale e della debolezza sintattica dell'incipit che forse allude a una sorta di ripresa o risalita della voce.

Una forma-libro analoga, qui davvero iper-coesa per l'utilizzo calibrato delle stesse invarianti formali, contraddistingue la silloge di Marco Corsi (1985) *Da un uomo a un altro uomo* (2015).<sup>7</sup> Risulta più forte anche la predilezione per l'unità sintattico-melodica ben strutturata e fortemente autonoma, una vera e propria «strofa-blocco». <sup>8</sup> A differenza però di quanto avviene in Mancinelli, tale tensione non si oggettiva nel ricorso

5 Esso consta di soli testi in versi, mentre nell'ultimo *Tasche finte*, una cui sezione è stata anticipata sul *Tredicesimo quaderno italiano* Marcos y Marcos, l'autrice sceglie la prosa.

6 PIER VINCENZO MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Bari-Roma, Laterza, 2001, p. 27.

7 La silloge, uscita sul *Dodicesimo quaderno italiano*, è stata da poco rifiuta nel più ampio *Pronomi personali* (Novara, Interlinea, 2017), dove così a occhio il visibile incremento dei testi in prosa non sembra destabilizzare più di tanto la coerenza progettuale della raccolta precedente.

8 NICCOLÒ SCAFFAI, *Prefazione a Marco Corsi, Da un uomo a un altro uomo*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 207-214, p. 213.

costante al frammento breve ma in una peculiare organizzazione del testo lungo e pluristrofico, le cui strofe sono isolate tramite l'impiego dell'asterisco in funzione separativa. Tuttavia, a ben guardare, la discontinuità non è scissa dal proprio opposto: la continuità è infatti evidente nell'abolizione delle maiuscole (come già in Mancinelli), mentre la dialettica fra i due principi traspare nei connettivi d'attacco di cui è difficile se non impossibile indicare la relazione logica di riferimento. Un ulteriore punto di tangenza con Mancinelli risiede nella tendenza a un certo indebolimento sintattico, stavolta però concretizzata in una «sintassi assottigliata che conserva la forma dell'ipotassi senza attivarne la funzione strutturante».<sup>9</sup> I pattern accentuali rivelano qua e là macchie inerziali ottenute con i mezzi già visti: episodi minimi ma frequenti di metrica scalare (*le acque* 1-2, «dove siete stati a cancellarmi / per ogni mutamento di sostanze»)<sup>10</sup> e ritorni della stessa cellula d'attacco (*sfumato* 22-23, «di fronte all'evidenza / per quanta ingenuità si dilati»). Più interessante però, a fronte di quanto detto sul livello strofico, è rilevare una netta autonomia della singola linea che è anche equivalenza rispetto a tutte le altre. Il verso, che possiamo interpretare come la risultante di tre principi concorrenti – logico-sintattico, sillabico-intonativo, retorico –, uno dei quali arriva a imporsi sugli altri, tende alla compiutezza. Vi collaborano l'assenza di confini intonativi interni e la rarità dell'inarcatura, per lo più spesso vanificata dall'estensione del *rejet*: *da un uomo a un altro uomo* 6-7, «in mancanza totale di addestramento / a tutto, al sesso, all'uso del corpo». Si collocano in rilievo quelle misure alla cui formazione presiedono figure di agguinzatura come l'anafora (*le acque* 56, «per attività di suoni, per svolgimenti») e l'epanadiplosi (magari solo metrica, ottenuta inarcando un parallelismo di lunghezza eccedente: 26, «scavando sempre più scavando»), mentre il parallelismo è frequentissimo anche nella serie e funzionale al contrasto e al rovesciamento (si leggano *le acque* I-II, *da un uomo a un altro uomo* 18-26).

A unirle con qualche tratto di penna, le costanti catalogate (autonomia e in fondo anche irrelatezza dei blocchi strofici e dei versi, ipotassi svuotata e sostituita da connessioni orizzontali, allineamento dei costituenti sintattici tramite il parallelismo) restituiscono l'immagine di un tutto disarticolato (o relazionale) nel quale «nessun elemento ha una reale precedenza sugli altri, ma tutti si livellano e in qualche modo danno forma l'uno all'altro».<sup>11</sup> Esso è il correlato di un pensiero antigerarchico e non antropocentrico che individua nella trasformazione la costante fondamentale e fa della sovrapposibilità e dello slittamento – di un tempo sull'altro, di un individuo sull'altro e di una specie sull'altra – la propria ossessione. La riconoscibilità di un discorso poetico ormai del tutto soggettivo si affida dunque alla scelta di un nodo concettuale assai circoscritto da affrontare nella scrittura con il massimo del rigore, così che la parola possa raggiungere «un'integrità costitutiva nel rapporto tra forma e contenuti che la faccia apparire nella sua efficacia e nella sua unicità».<sup>12</sup>

9 *Ivi*, p. 212.

10 Su cui già *ivi*, p. 213, il quale nota anche il ruolo dell'endecasillabo tronco nel conferire «un finale perentorio alla strofa».

11 Così l'autore, in un'intervista poi citata in *ivi*, p. 212.

12 BORIO, *Anni Novanta*, cit., p. 193.



## 4

Nei testi di *Vite unite* (2015) di Maria Borio (1985) la metrica offre ben pochi appigli a chi voglia tentarne una caratterizzazione: di fatto soltanto la preferenza per la colata unica medio-lunga, replicata anche nei testi strofici (9/36) come presenza di una strofa molto più estesa delle altre. Nella versificazione tutto è movimento, e mentre alcuni testi trovano un vago principio regolatore di natura sillabica nel dominio di una o due misure, contigue ma anche no, gli altri appaiono oscillanti e disarticolati, provvisti di un ritmo di sviluppo solo interno e non trasposto in superficie da un qualche ritorno percepibile di elementi. A fronte di un quadro siffatto, un fattore di equilibrio, in grado di irreggimentare il discorso, è senz'altro la ripetizione lessicale soprattutto in punta di verso: un fenomeno retorico che sostituisce la rima e che agisce in qualità di veicolo di slittamento e trasformazione. Nella sua forma più tipica, essa comporta il ritorno circolare, ma semanticamente alterato, di uno o più oggetti presenti fin dalle battute d'attacco; questo quando non diventa il segno di un montaggio alternato, come nel testo d'apertura (*Le noci aperte sul tavolo*), dove serve al risalto dell'antitesi «tra la leggerezza dell'io e la tangibilità delle cose»,<sup>13</sup> qui incarnata nella contrapposizione fra i *pensieri* e la terna composta dal *tavolo*, dal *corpo* e dalle *mani*. Una simile strategia iterativa, vista la posizione libera delle repliche, non può davvero sostituire il metro nella sua funzione architettonica; nondimeno essa fa da collante e rende icastico, per quanto in modo fluido, il carattere sottilmente dinamico di questa poesia. Così agiscono anche il parallelismo sintattico, l'anadiplosi (*Sono passati giorni come voci* 1-2, «Sono passati giorni come voci, / le voci utili all'aria quando si riempie»), l'epanalessi (5-7, «E i tuoi- quelli di / lui, dell'altro, dell'altro, / altre voci»), tutte figure con cui la voce rallenta e insiste, in coerenza con uno scavo gnoseologico che, sul modello fra gli altri di Anedda, procede entro una cornice lirica.

Ha in comune con Borio l'opzione per il testo indiviso (39/50),<sup>14</sup> qui però più concentrato per lunghezza ed escursione sillabica (domina il gruppo 8-12, endecasillabo escluso), nonché l'impianto lirico, Tommaso Di Dio (1982), il cui *Tua e di tutti* (2014) è fedele alla precedente plaquette *Favole* (2009), al punto da poter ipotizzare come poco rilevante il confine tra i due libri. Il macrotesto del 2014, a guardare la ripartizione in sette sezioni, risponde a un chiaro disegno geometrico: c'è alternanza, fra micro- e macrosezioni, appaiate in tre coppie successive, e però anche circolarità, visto che il libro si apre e si chiude con una microsezione, come le altre monotestuale. Deviano sui temi, potremmo dire che l'alternanza è quella della dialettica di interruzione e ricominciamento che caratterizza la «ricerca dell'esperienza» (pp. 73, 77) – cioè di segni o dettagli metonimici che dicano l'appartenenza dell'io alla totalità nella quale si ritrova inserito –;<sup>15</sup> mentre la cir-

13 EMMANUELA TANDELLO, *Prefazione a Maria Borio, Vite unite*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 67-71, p. 68.

14 Precisando che 5 degli 11 pluristrofici constano in realtà di una prima strofa lunga seguita da una coda da uno a tre versi.

15 Su cui ha scritto benissimo PIETRO CARDELLI, «La ricerca dell'esperienza»/1. *Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (4 febbraio 2017), <https://formavera.com/2015/02/04/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-1/>; PIETRO CARDELLI, «La ricerca dell'esperienza»/2. *Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (9 febbraio 2017), <https://formavera.com/2015/02/09/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-2/>.



colarità rappresenta l'esistenza, nonostante tutto, di un punto d'arrivo, di una coerenza che stringe l'inizio e la fine dell'itinerario: dopo la rottura della pienezza la promessa di un nuovo livello di coscienza.

La forma del singolo testo evidenzia una duplicità analogica: da un lato un'istanza dialettica che affatica la voce generando un percorso franto in fermate improvvise e brusche ripartenze, dall'altro una manifesta tensione alla pienezza assertiva e alla chiusa gnomica. Il verso di *Tua e di tutti* tende, in quanto unità, all'evanescenza, e questo perché la sua sostanza è essenzialmente dinamica: è fitto di accenti e intonativamente teso (anche a causa delle frequenti anastrofi: *Ancora quel nero* 9, «di tutto quel buio mio tempo non è»), punteggiato com'è di pause per lo più forti e con le estremità sovente aperte da inarcature anche violente:

[...] Quando muti noi.  
 Quando inconsapevoli; bruti o brulli, come  
 terra nella terra. Quando sempre più  
 pozze dentro di noi  
 bronchi, spasmi. Non rispondi tu; ti volti  
 ridi t'alzi e apri la bocca, parli  
 cammini vai, a piedi scalzi verso la finestra.  
*(Spegni la luce dai; perché tanto, vv. 7-13)*

Tale assoluta coerenza di trattamento prevede dunque la sfasatura seriale tra metro e sintassi e dà per risultato una forma serpentinata che frammenta e però anche serra il testo o la strofa attraverso i legami multipli che i versi, spesso irrisolti, intessono tra loro.

Tra i fenomeni di *stop and go* collochiamo poi senz'altro anche l'improvviso restringimento del verso (*Tutto questo non possiamo noi dimenticare* 14-15, «Anche lui, mentre mette in opera il mondo / sorride»), sebbene esso assuma spesso, quando occorre in incipit o in chiusa di componimento, una funzione demarcativa ed enfatica. Così inteso, l'artificio può traghettarci all'endecasillabo, tanto raro quanto provvisto di una funzione specifica. Esso compare spesso isolato nella zona centrale del testo dove, grazie a un profilo intonativo lineare e non perturbato, crea insieme un istante sospeso in cui la tensione può stemperarsi e una prima temporanea o possibile unità: *Quella parte di silenzio* 7, «un cielo addosso alle pareti e tutto»; *La città che splende. La notte* 11, «che nelle cose vive alberghi e lasci». In entrambi questi fatti formali vediamo quindi all'opera una tendenza a staccare, delinearli con chiarezza, alcuni momenti del discorso poetico. Quando interessa le battute conclusive, tale principio, che in qualche caso di pluristrofismo può farsi accorciamento progressivo (come progressivo è il restringersi delle macrosezioni, rispettivamente di 20-17-9 testi, e all'inverso l'aumento relativo di testi pluristrofici), agisce non solo sul verso ma anche sulla strofa (si vedano tra gli altri *Dove dormi. Tu sei dentro, Il cielo a rovescio qui* e i testi III e IV dell'ultima sequenza della sesta sezione). Viene allora da pensare, a margine, che sebbene l'*io* ricominci sempre a domandare e l'in-

chiesta non finisca, all'opposto la sua voce, nel suo essere talvolta così rotonda, decisa e lapidaria, tradisca il suo dimorare presso il senso.

## 5

Un discorso che voglia svilupparsi seguendo l'asse della coerenza interna, più o meno lasca o serrata, del macrotesto, a partire dall'individuazione di un nesso intrinseco tra forma e figure tematiche, non può non inglobare i testi a ordinamento narrativo o pseudo-narrativo e più generalmente a vocazione poemica. Ne analizzo tre, con l'occhio più alle differenze che ai fattori di continuità, a cominciare da *I padri* (2012), libro d'esordio di Giulia Rusconi (1984), sul cui carattere di poemetto «succinto, perfino troppo» a tessitura «drammatica» (numerosi gli inserti vocali fra virgolette) insiste Carpi nella prefazione. Eccetto il testo inaugurale, l'unico titolato (*Padre*), in due strofe di 5 e 4 versi, nel quale l'ingestione del padre biologico (che nel seguito ricorrerà sempre come «l'altro padre»), subito messo in dubbio, schiude una condizione di orfanità che fa da molla all'inchiesta a conti fatti fallimentare sulla figura paterna e maschile, tutti gli altri sono brevi (sulla decina di versi) e monostrofici, manifestando una coerenza costruttiva che sconfinata nella serialità pura e semplice. Il passo versale è medio-breve, attestato sul gruppo 7-11 con un picco in corrispondenza del novenario, mentre il grande ritmo che risulta dal rapporto fra metro e sintassi si rivela mosso e desultorio, anche per il fatto che le frasi complesse, allineate paratatticamente, di rado eccedono il distico. In generale Rusconi predilige lo scarto brusco, soprattutto nella zona finale, che realizza con grande varietà di espedienti. Per lo più si tratta di una dissonanza causata dall'inserzione di un dettaglio violento e oscuro, com'è ad esempio il tema incestuoso: *Sono col mio settimo padre* 8-9, «mi infila nella bocca un occhio / di rana si fa succhiare le dita». Oltre all'inarcatura, che a volte movimentata un parallelismo (*Mio padre numero novanta* 9-10, «si versa un bicchiere si dice / stanco di cose che sa solo lui»), un altro mezzo formale è rappresentato dal polisindeto (*Mio padre il quarto* 9-10, «e mi si mette dietro / e mi lecca i lobi»). Altri modi di introdurre l'immagine che ribalta, complica, svia sono invece più espliciti: così la congiunzione avversativa in apertura (*Ho un padre triste* 9, «Ma non è un buon maestro e poi») oppure il ricorso alla polifonia: *Ho un padre buono che mi insegna* 7-8, «paroline di conforto come "Dai / butta tutto fuori starai meglio"». Ma è anche vero che tale smottamento dei ruoli e delle presupposizioni che accompagna l'incontro con la figura del Grande può trovarsi distanziato per il frapporsi di filtri ironici e grotteschi affidati fra l'altro al bisticcio (*Padre* 1-3, «Non ti voglio chiamare papà / è troppo infantile / viene in mente la pappa e allora»; *Mio padre numero quindici* 8-9, «Il contatto sì il pezzo mancante / della casa, delle cose») e all'*aequivocatio*: *Tutti mi dicono che sono una donna* 6-7, «grande che mi copra tutta la faccia / non mi faccia invecchiare». In ogni caso è proprio da questo insieme di fatti che emergono i modi più caratterizzanti di dare forma al verso: attraverso il parallelismo, meglio ancora se nella variante agglutinata (*Sono col mio settimo padre* 4, «Labbra piccate occhi in divenire»), e mediante il polisindeto (*Mio padre mi insegna a parlare* 6, «e inciampo e imparo con lui»). Come per Borio, la metrica, se interrogata, dà solo indicazioni di massima (una certa lunghezza del testo

e della strofa, l'indiviso, la compattezza – valori formali dotati di una genericità davvero eccessiva), mentre il contributo decisivo alla definizione della forma viene dalle figure in cui si cristallizza l'interazione fra gli ordini testuali.

I personaggi maschili che affollano *I padri* sono ordinati secondo una progressione legata al tempo biografico dell'*io* femminile che si rivela via via come illusoria. Tale narrazione suggerita e poi smentita ritorna con maggior forza in *Nella notte cosmica* (2016) di Roberta Durante (1989), dove però va incontro a nuove complicazioni per il fatto di trovarsi ibridata da un lato con la curvatura tra fiabesca e onirica del racconto, dall'altro con una forte tensione meditativa o interrogante, allegorizzata nell'immagine della fluttuazione cosmica e connessa prima di tutto a una dinamica di sospensione identitaria: *era la prima volta* 6-7, «facevo la Vitruvio distante anni luce / dalla mia gravità». Il secondo elemento strutturale in grado di orientare la forma consiste invece nella destinazione orale,<sup>16</sup> vincolante quasi alla pari del testo scritto: la lettura dell'autrice riduce al minimo tensioni e scarti sul piano intonativo e nei rari momenti di frizione metro/sintassi privilegia, sembra, la seconda. Se l'obiettivo di tale esecuzione è convalidare il potenziale narrativo del congegno, si tratta dello stesso cui risponde la configurazione delle singole stazioni: quadri monostrofici medio-brevi dai margini porosi in quanti privi di maiuscola d'attacco e punto fermo finale, secondo un assetto che non muta da sezione a sezione, evocando l'idea di un percorso in tre tappe senza pause e cambi di passo. La continuità intertestuale è poi confermata dal trattamento riservato al verso e alla serie. Facendo astrazione dal fattore logico-sintattico, tutt'altro che assente, il principio costruttivo fondamentale è ritmico e non sillabico: dominano da un lato la scansione giambica (il che sillabicamente significa prevalenza netta di settenario, novenario, endecasillabo canonico – pressoché assenti le scansioni anomale –, tredecasillabo e *verso di 15*), dall'altro una temperata inerzia orizzontale e verticale, per cui sono numerose le ormai note coppie e terne omogenee: *e mi pregò (lei sì) di raccontarle tutto* 4-6, «le avrei facilitato la fatica / se avessi detto tutto faccia a faccia / così per caso e senza gran fiducia». Il dettato è inoltre sostenuto, evitando legature troppo evidenti, da numerose omofonie terminali e allitterazioni (*e fu senza bisogno di guardarci gli occhi* 9, «e oggetti molli mirti e folli pony da corsa»), e non è senza significato, rispetto a quanto detto sulle istanze ludiche e sospensive attive nel testo, la funzione di cortocircuito semantico affidata a certe ripetizioni lessicali: *la luna con quella compassione d'astromadre* 1-6, «la luna con quella compassione d'astromadre / fece [...] e mi guardò con occhi dolci inesistenti: / quelli di chi mi avrebbe portata veramente sulla luna».

La tensione a contaminare narrazione e astrazione riflessiva ritorna, a un voltaggio più alto, in *Appartamenti o stanze* (2017), il secondo libro di Carmen Gallo (1983), dove assistiamo a un processo allegorico capace di incarnare in uno spazio-tempo popolato di attanti anonimi il mondo psichico con i suoi spettri. Se un tale movimento, mettendo al centro fin dal titolo la segmentazione del mondo interiore in spazi tendenzialmente contigui – e però non comunicanti –, s'inserisce senza sforzo nel filone recente dei *pae-saggi con spettatori*, non possiamo d'altro canto non rimarcare la natura asettica e in fin dei conti neutra, priva di ogni tratto individualizzante, di queste entità spaziali. La stessa

<sup>16</sup> Il libro + cd è uscito per la collana VivaVox di Luca Sossella.

genericità riguarda gli attanti, designati con appellativi affatto vaghi (la donna, l'uomo, la donna bianca, la donna con i capelli neri), e gli eventi, dati di scorcio e sempre relegati alla sfera del già accaduto. Molti componimenti hanno per nucleo una serie di azioni al passato prossimo attribuite a uno stesso soggetto – oppure, quando esso muta, possono verificarsi ambiguità dovute all'assenza di individuazione o a dinamiche di sovrapposizione che rendono problematica la coreferenza, come nel caso seguente (*L'uomo è rientrato in casa*, 1-8, corsivi miei) in cui le azioni del lacerare e del fare a pezzi determinano la convergenza di quelli che sono quasi certamente due uomini distinti:

L'uomo è rientrato in casa  
rompendo il vetro con il gomito.  
Ha sistemato i tavoli e ha preparato un caffè  
alle donne che dormono in un angolo.  
Appena sveglie hanno raccontato  
la storia dell'uomo *accuratamente lacerato*.  
L'uomo ha *fatto a pezzi* il giornale  
e ha pianto. Le donne hanno urlato [...]

Siamo insomma del tutto agli antipodi rispetto alla messa in forma dell'esperienza individuale, con il suo corredo di contingenze e punti spazio-temporali unici e ben definiti – se pure magari solo per sineddoche, tacendo l'occasione-spinta –, ancora attiva in uno come Bernasconi. Il reale, che è qui reale psichico e forse anche memoriale, evapora lasciando una struttura minima di relazioni possibili. Ciò che più interessa all'autrice è dunque la resa in poesia di un evento o stato mentale, per giungere alla quale essa mette in atto accorgimenti specifici relativamente alla costruzione sintattica e testuale – e prima alla scelta del mezzo, come mostra la presenza della sezione di prose *Noi siamo qui*. È su questi due livelli dell'organizzazione che cade con più forza il suo investimento, come mostra in negativo la scarsa o nulla semanticità incastonata nella metrica. Emerge infatti un quadro di assenze: non solo l'isosillabismo, ma anche la persistenza di qualsivoglia ricorrenza accentuale o intonativa, mentre il principio costruttivo fondamentale alla base del verso è di tipo sintattico-semantic. Non è senza significato poi che le uniche insistenze ritmiche, la rima desinenziale (participiale) e l'anafora combinata in attacco di verso, siano funzione di una sintassi devota al parallelismo e alla serialità; e lo stesso discorso può esser fatto per il polisindeto, visibilissimo per il normale prevalere dello staccato, il quale interviene a marcare la fine di alcuni componimenti:

Noi siamo in piedi a sostenere il soffitto  
che è diventato sempre più curvo  
e poi è caduto e ci ha raccolti  
e siamo diventati pareti bianche  
conchiglie con le bocche chiuse.  
(*L'uomo ha ballato e sudato*, vv. 11-15)

*Appartamenti o stanze* ricorre a un minimo di forma, così da rispettare da un lato il referente mentale e non fisico sotteso all'allegoria, dall'altro la priorità (che a quel

referente è connessa) accordata alla difficoltà logica e referenziale intesa come elemento irriducibile del proprio testo.

## 6

A un minimo di forma e ancora alla narrativa – seppure ristretta alla dimensione del singolo testo – si affida anche Damiano Sinfonico (1987) per le sue *Storie* (2015), ultimo e forse più forte esempio di libro in cui l'adozione di una certa formula stilistica, a sua volta correlativa di un determinato nodo del pensiero, informa il macrotesto al punto da sopraffare l'individualità di ciascun componimento.

L'autore sceglie come unità fondamentale del suo discorso il verso-frase (la frase-verso?) e vi rimane fedele per tutte e quattro le sezioni, con la sola precisazione che le (*aperte*) (II) sono prive di punto finale e maiuscola d'attacco (come già in Durante) e però anche più formalizzate, così che il titolo si rivela un segnale ambiguo, ironico. Come il verso ha per solo criterio regolativo la rispondenza a una situazione poetica in sé conclusa, così ogni testo è ridotto a una sola strofa, la cui lunghezza è funzione esclusiva dello svolgimento semantico. Se a tutto questo sommiamo l'assenza di reticoli fonici e figure di ripetizione, la forma scelta dall'autore appare davvero in bilico tra prosa e poesia. Tale riduzione o spegnimento della metrica non arriva tuttavia a offuscarne l'effetto primario: basta infatti la verticalità generata dalla disposizione in versi a instaurare quell'equivalenza fra i segmenti nella quale Jakobson scorge l'essenza della funzione poetica e che, se vale per qualsiasi testo riconoscibile come forma-poesia, risulta però anche rafforzata dall'opzione esclusiva per il verso-frase. È proprio su questo livellamento – subito trasmesso dal piano formale a quello semantico, com'è sempre anche per il parallelismo sintattico – che l'autore gioca la propria strategia di senso: se l'appianamento lascerebbe presupporre una linearità non perturbata, è proprio in un tale contesto che ogni salto, aporia, congiunzione paradossale ottiene il massimo della visibilità. Gezzi, nella sua prefazione, insiste dunque giustamente sulla qualità della «tensione».<sup>17</sup> Per poterla articolare, però, bisogna prima ricordare che il punto fermo non è l'unico segnale della frammentazione che accompagna, in qualità di complemento dialettico, la linearità di queste cascate di versi fra loro indipendenti. Altri indicatori sono l'assenza di pressoché tutti i connettivi eccetto «poi», che registra la sola sequenzialità, e ancora il ricorso alla sintassi nominale, all'emarginazione testuale di sintagmi e subordinate, alla rottura tra verbo e soggetto, quest'ultimo talvolta pure posposto, all'isolamento del fuoco informativo. Un campionario di gesti separativi nel complesso coerente, al quale risulta complementare tutta una casistica dell'incongruenza e dello scarto che forse tradisce la presenza, sullo sfondo, del solito paradigma epifanico: e quindi, come in Rusconi soprattutto nella zona finale, giunture analogiche (*Che stupida!* 5, «E usciva la farfalla della perspicacia»; *Che cos'hai in mano?* 7, «L'irrinunciabile occhiale della chiarezza»), accostamenti forzati di tempi verbali (*Che festa, le Meditazioni metafisiche di Cartesio* 4, «Poi ho pensato che non vorrei separarmi dal tuo») o cambio di prospettiva nel finale (*Non distinguevi l'acciuga dal caffè*), truismo apparente che fa da molla alla ricerca di un senso ulteriore

<sup>17</sup> MASSIMO GEZZI, *Prefazione*, in Damiano Sinfonico, *Storie*, Forlì, L'arcoliaio, 2015, pp. 7-9, a p. 8.

(*Ho sognato un ponte tibetano* 4, «Non c'era quando mi sono svegliato»), introduzione di un elemento inaspettato e conseguente reinterpretazione di quanto precede (*Barbagli di una gita all'acquario, Si è scherzato un'ora intera*).

Insomma, il verso-frase di Sinfonico dà forma a una realtà che si lascia cogliere come insieme coerente solo a una certa distanza, per rivelarsi a uno sguardo ravvicinato come somma disorganica di dettagli che il soggetto a fatica, e sempre provvisoriamente, riconnette, e tra i quali è sempre pronta a incunearsi qualche spinta divergente. *Storie* è allora un titolo ambiguo poiché il *plot*, come concatenazione necessaria degli eventi, non si dà, e a restare aperta è solo la possibilità di connessioni ipotetiche.

## 7

Tra accorgimenti formali e idee-forza il rapporto è in Sinfonico di perfetta parità: l'elaborazione avviene in parallelo, in maniera irrevocabilmente congiunta lungo i due assi, così che l'a priori, se c'è, è duplice, misto. Un simile bilanciamento non è però dato per forza, il nesso può allentarsi; e così avviene in due libri tratti dalla vasta area cosiddetta sperimentale, *Dove mente il fiume* (2015) di Daniele Bellomi (1988) ed *Eauthanatoproxy* (2015) di Andrea Leonessa (1989), forse in concomitanza con il venire in primo piano della problematica linguistica e compositiva – lingua, dunque, ma anche linguaggio, linguaggi.<sup>18</sup> C'è in entrambi, e soprattutto in Bellomi, una sperequazione in favore della forma, intesa dapprima come tessuto in cui s'intrecciano metro e sintassi, tale per cui essa «rischia di divorare la pur ricca e problematica materia [...] facendola passare in secondo piano rispetto al timbro incomparabile della pronuncia».<sup>19</sup> Interessante, poi, è anche il fatto che una simile gestione tutto sommato “tradizionale” del testo poetico, con la voce a fare perno su combinazioni metrico-sintattiche ricorrenti e capaci di creare, nel lettore, attese coerenti, conviva con una forte tensione allo sfondamento del testo solo linguistico. Quest'ultima è rilevabile con evidenza maggiore in Leonessa, la cui raccolta tende insieme all'ipertesto e al fototesto: al titolo di ciascuna delle sei sezioni di cui, eccetto i tre testi d'apertura, il libro si compone (*Le flâneur numérique I, II, III* ecc.), segue nella stessa pagina una foto di cui in fase di postproduzione sono stati sgranati i pixel al punto da rendere lo spazio rappresentato quasi iriconoscibile.<sup>20</sup>

Ma veniamo al primo versante, quello su cui siamo soliti fermare lo sguardo. Entrambi gli autori scelgono di concentrarsi sulla colata lunga di versi lunghi post-endecasillabici

18 La sperimentazione in questo senso è evidente, come dimostrano i molti grafismi, libertà tipografiche, inserti di codice informatico e di altre lingue, prima fra tutte quella inglese, che in Leonessa prevede un impiego peculiare in parole composte, come quella del titolo o *Alphafunding*, dove il secondo elemento è greco o latino.

19 ROBERTO BATISTI, *Recensione a Daniele Bellomi, Dove mente il fiume*, <https://poetarumsilva.com/2015/03/03/daniele-bellomi-dove-mente-il-fiume-recensione-di-roberto-batisti/>.

20 Nella prefazione al precedente volume di Leonessa, *Postumi dell'organizzazione* (2013), si insiste giustamente su una vera e propria educazione digitale che oltre ai videogames include «sperimentazioni raw di grafica e video» (PIERFRANCESCO BIASETTI, *Prefazione*, in Andrea Leonessa, *Postumi dell'organizzazione*, Biblioteca di Floema, 2013, pp. 5-20, <http://www.diaforia.org/floema/files/2013/11/Andrea-Leonessa-Postumi-dellorganizzazione.pdf>).

tra loro sillabicamente abbastanza omogenei. L'ideale è quello del flusso o della corda mantenuta in tensione, e la misura lunga è lanciata in avanti da una strategia che combina, a cascata, inarcatura e pause sintattico-intonative interne, generando versi spesso bipartiti o tripartiti sul piano intonativo:

circa le occhiaie, la scalata dal fondo	1 4   8 II
nero, la sagoma erosa nell'insenatura, la resina	1   4 7 13   16''
estesa per via circolare, la sezione di corteccia	2 5 8   12 16
aperta lungo i bordi, tornata al punto	2 6   9 II
di contatto, agli occhi: adesso oppure dopo,	3   5    7 9 II

(Bellomi, *medulla*, 4-8)

Tutti e due i poeti esibiscono questo tipo di organizzazione metrico-sintattica in corrispondenza con fenomeni di serialità sintattica, ma consci del rischio di monotonia insito nell'artificio scelgono spesso uno sviluppo attraverso movimenti di contrasto, per cui a una sequenza improntata alla sfasatura ne segue una, magari della stessa lunghezza, dove le due segmentazioni procedono in perfetto accordo. La dimensione del flusso, infine, riguarda anche la mente, dei cui collegamenti analogici la lingua serba traccia nelle frequenti rime e assonanze a contatto (spesso con cozzo semantico: Leonessa, *Expicium*, *feedback!*: 7-8, *mascelle* : *paperelle*; 10-11 *pome* : *premonizione*), paronomasie e simili (Bellomi, *dispose*: 1-2, *manca-marker*; 5-6 *finzione-funzione*; 10 *batteri-battery*). Esse, oltre che increspature fonico-semantiche localizzate, sono una delle leggi di progressione di questi componimenti fluviali, aperti fino all'esaurimento dei temi, delle immagini e delle stringhe foniche.

## 8

Non vorrei però, al termine delle poche righe spese sopra per questi due libri, che ne risultasse un'immagine eccessivamente monolitica. Nella metrica di Leonessa, ad esempio, la presenza di una soluzione più pervasiva delle altre non inficia la varietà né mensurale né tantomeno strofica: un terzo dei testi (10/28) presenta scansioni in più strofe che alternano forme tendenti al monostrofismo (21 + 3, 10 + 1) ad altre più articolate (15 + 5 + 10 + 4, 4 + 2 + 2 + 6 + 2), fino a mimare l'alternanza strofa/ritornello (realizzata come alternanza di versi medio-lunghi e brevi, oltre che di italiano e inglese) in *Spam* (*tormentone per la fertilità dei maiali*): 4 + 4 + 3 + 4 + 4.

In *Previsioni e lapsus* (2014) di Luciano Mazziotta (1984), in modo alquanto simile, si spartiscono il campo forze contrarie o almeno molto diverse: una metrica forte, ancora efficace come fattore di formalizzazione, convive con una spinta a introiettare nel dominio dell'arte verbale altri codici e linguaggi espressivi. La varietà, che ritorna accresciuta di peso, è incasellata in una struttura macrotestuale calcolata al millimetro e fondata sui due principi dell'alternanza e della specularità.<sup>21</sup> L'organizzazione per sezioni, anche attraverso il ricorso in sede di indice al maiuscolo, al corsivo e al maiuscoletto, nel suo

<sup>21</sup> Nelle sezioni seconda e quarta, entrambe titolate *Statistiche*, i titoli in maiuscoletto si alternano a quelli in tondo, mentre nella terza *Proiezioni* la stessa alternanza di tipi sottende quella tra versi e prosa. Quanto alla



riportare l'attenzione al primato della differenza indirizza fin da subito alla pluralità dei mezzi espressivi e degli agenti strutturanti. A un primo livello i testi a forte ricorsività ritmico-fonica (in grado di apparentare Mazziotta a Bernasconi e Targhetta), il cui impaginato lungo risulta movimentato dalla comparsa sporadica dei versi a gradino (*Avvenimenti, Promemoria, Conversazione in ascensore, DEL TEMPO mi chiede se piove*), coesistono con la prosa. A un secondo livello, la distanza tra i due mezzi diminuisce in virtù dell'intervento di due procedimenti afferenti rispettivamente al piano grafico e a quello sintattico-testuale. Tanto alcune prose quanto alcuni testi in versi (fra cui il finale *Penultimo quadrato*) risultano colati in uno stampo che li riporta alla figura del quadrato. Il riferimento, che la citazione d'apertura si cura di esplicitare fin da subito («*La tela sarà un unico blocco, senza giunture*»), non è ad Amelia Rosselli ma al *Quadrato nero* di Kazimir Malevič, caposaldo dell'astrattismo pittorico. Centrale poi risulta una strategia di deragliamento sintattico (con la superfetazione di un *che* più che polivalente, sempre incongruo e fuorviante in *Un tempo che non è altro che tempo*), che arriva a farsi perdita della coerenza e della coesione testuali nelle prose della serie tripartita *maturità berlinese*. Vi si riflette un soggetto privo di riferimenti logico-cronologici, immerso in uno stato di semi-coscienza turbato dall'insorgere di «immagini disturbanti».<sup>22</sup>

e dalla porta socchiusa entravano api, che, anche a lasciarla la casa, mentre ronzavano ora più forte, le api venivano dietro. ed al semaforo, a mehringdamm, accerchiavano i fermi che se c'erano alcuni che non temevano il pungolo, io acceleravo e, sbadato, inciampavo. che a chi si riuniva, volendo sapere che fosse successo, le api, dicevo, più o meno, le api di casa

(MATURITÀ BERLINESE I. ERRORI PER UNA RICONCILIAZIONE)

Con *Senso comune* (2011) di Jacopo Galimberti (1981) quella libertà che in Mazziotta era confrontata a un'intenzione geometrica e, prima, a una forte ricerca formale, trova libero corso in una raccolta dove, forse più che in tutte quelle già viste, al centro dell'esperienza di scrittura (e lettura) è il singolo individuo poetico. Il senso comune del titolo, a occhio la presa d'atto dell'inclusione del singolo in una dinamica di trascendenze oggettive, si concretizza in un primato dell'*inventio* e delle sue figure. Galimberti lavora infatti per selezione di referenti: personaggi o situazioni manipolati fino a che diventano piccoli quadri narrativi o drammatici in alta definizione, dove la lingua è «perfettamente integrata nei contesti di riferimento»<sup>23</sup> e la forma, metrica compresa, del tutto risolta nell'istanza espressiva locale. Ciò significa, in negativo, che è molto difficile rintracciare delle costanti formali in grado di uniformare l'intera raccolta al pari dei vincoli tematici e «metodologici», fra i quali spicca la *prospettiva dal basso* del *Prologo*: un'angolatura che porta al centro della rappresentazione «l'indicibile sociale» e «il vissuto quotidiano del non aver futuro»,<sup>24</sup> ma anche una serie di grandi aperture spazio-temporali; il tutto

specularità, chiara fin dalla distribuzione dei testi nelle varie sezioni (3 + 6 + 7 + 6 + 3), essa è sistematica nell'ordine di comparsa dei testi entro le solite tre sezioni, e per la precisione all'interno della terza e fra la seconda e la quarta.

22 ANDREA INGLESE, *Postfazione*, in Luciano Mazziotta, *Previsioni e lapsus*, Arezzo, Zona, 2014, pp. 71-74, p. 73.

23 BIAGIO CEPOLLARO, *Prefazione*, in Jacopo Galimberti, *Senso comune (2004-2009)*, Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 4-9, p. 6.

24 *Ibidem*.

condito dal ricorso a immagini forti, a una corporalità cruda. Per cui possiamo certo identificare alcune preferenze: per la colata lunga, anche nei testi strofici, in corrispondenza con il monologo e prima con la «fame di realtà»<sup>25</sup> che sospinge l'autore; oppure per il principio dell'alternanza (*Un antenato*), che può farsi vero e proprio montaggio alternato, anche sfruttando tondo e corsivo (*Prologo, La tradizione mancante*), o realizzarsi sul piano metrico come tendenza all'asincronia ripida e improvvisa (*Prologo, Metafisica del salario*); o ancora per l'anafora e l'enumerazione con potenza strutturante (*Prologo, Due antenati, Tentativo pacato di avvicinamento*). D'altro canto, capita di imbattersi in testi come questo (corsivi miei):

Perdo biro, accendini, sigarette,	1 3 6 10
ne reperisco, ne ripero, le ritrovo	4 8 12
e di nascosto a me stesso	4 7
le rimetto nel loro corso materiale.	3 8 12
Gravi sottili, ignoti a dono e commercio	1 4   6 8 11
<i>circolano docili</i>	1 5''
<i>in peripli minimi.</i>	2 5''
In altre fattezze ritornano	2 5 8''
e trovo nuove biro, accendini, sigarette,	2 4 6 9 13
a caldo, senza saldi <i>postumi.</i>	2   6 8''
Quasi un esercizio spirituale.	1 5 10

Vi trionfano calma e nitidezza, mentre formalmente il testo appare serrato dal parallelismo ternario iniziale, dall'insistenza accorta sulla terminazione sdrucchiola nella seconda porzione, infine dalla rima che sigilla l'ultimo verso e sancisce il rovesciamento della prima nella seconda dimensione. È in fondo il quadro consueto cui ci ha abituato la metrica successiva alla frattura otto-novecentesca, dove il rapporto di forza tra funzione strutturante e ancillare s'inverte, e dove la forma muta in sinergia con le istanze semantiche nel corso del tempo.

## 9

Giunti alla fine del percorso, non si può non rimarcare anzitutto l'assenza di forme chiuse e versi regolari, il che significa indifferenza a ogni neometricismo e prima ancora alla periodicità come vincolo cui ancorare la scrittura in versi; la qualità, tradizionale o meno, dei formanti impiegati o non impiegati è, da questo punto di vista, irrilevante. È altrettanto vero però che la sopravvivenza della più debole *réurrence* non è in discussione. Essa si concretizza presso molti come ricerca di un gruppo versale dominante e/o dell'omogeneità ritmica entro la coppia di versi o la serie breve (Bernasconi, Targhetta, Mancinelli, Corsi), per prendere altrove (Rusconi, Borio) e negli stessi la via consueta della realizzazione su un altro piano, a mo' di compenso. È così per il parallelismo sintattico, la ripetizione, l'insistenza fonica, tutti provvisti di una qualche forza strutturante.

<sup>25</sup> ANDREA INGLESE, *Postfazione*, in Jacopo Galimberti, *Senso comune (2004-2009)*, Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 71-74, p. 70.

Più largo però mi sembra il margine d'azione concesso alla vecchia interazione di metro e sintassi (Bernasconi, Mancinelli, Di Dio, Bellomi, Leonessa), la quale continua a creare eventi riconoscibili, nella misura singola e nella coppia, combinando inarcatura, collocazione delle pause, lunghezza dei segmenti e scansione accentuale. L'aggiunta dell'asse retorico ai due già in gioco completa il quadro delle figure relazionali la cui costanza, magari a volte più che altro paradigmatica (e quindi ricostruibile nella sua portata effettiva solo a lettura ultimata) assicura tenuta al testo. E non c'è in questo nulla di nuovo, nella misura in cui sono modi già sperimentati a fondo dalla poesia primo- e secondo-novecentesca.

Giulia Rusconi, in una video-intervista apparsa su Rai Letteratura, ha affermato di non credere alle raccolte di poesia; il macrotesto dovrebbe possedere una maggiore organicità, un filo rosso che lo percorra – aggiungo io: in modo tale che un unico nodo di pensiero sia confrontato a una sua possibile risoluzione formale. Allo stesso modo, per Daniele Bellomi<sup>26</sup> al libro mancherebbe quel fattore di episodicità, produttivo sul versante della lettura di una fruizione potenzialmente più franta, proprio invece della raccolta. La nostra analisi a suo modo concorda affermando la rilevanza dei libri *chiusi* (Corsi, Di Dio, Rusconi, Gallo, Sinfonico), dove la forma (o formula) che guida l'insieme prevarica la forma individuale. Al di là dei valori – la coerenza – e dei rischi – la cristallizzazione, la maniera di se stessi – insiti in tale opzione, viene da chiedersi quanto del peso di questa decisione possa essere attribuito al carattere più o meno esordiente di queste voci (alla necessità, quindi, di una definizione netta del proprio timbro), e quanto invece a un insieme sfrangiato di fattori tra cui: lo svuotamento delle forme metriche in quanto contenuti sedimentati; la relativa confusione di tecniche e modi compositivi conseguente al regime di intermedialità diffusa in cui si muove il fruitore-creatore; e soprattutto, forse, lo sforzo di individuazione dovuto alla necessità non tanto di superare il muro del silenzio quanto piuttosto di innalzarsi oltre il brusio di troppe voci solo individuali e fra loro equivalenti.

Se infine osserviamo opere come quelle di Sinfonico e Gallo, tenendo a mente anche il peso tutt'altro che trascurabile della prosa, ci pare che la loro metrica (e forma) ridotta o diffidente tradisca una poetica nella quale all'idea di forma come deposito in cui si raccoglie il lavoro dell'artefice e insieme il peso di passato dei materiali accolti si sostituisce la poesia come evento del pensiero o piuttosto scelta di una posizione da cui intraprendere la «decostruzione del soggetto lirico» e il «lavoro sull'ordine del mondo».<sup>27</sup> Comunque sia, c'è anche un lavoro critico ancora in gran parte da fare, rispetto al quale non possiamo che concordare sulla necessità di «una lettura che faccia uso degli strumenti di analisi in modo sempre più induttivo, con un aggiustamento della quadratura di fronte a ciascun esempio e con una elasticità dinamica nel confronto reciproco tra le possibili quadrature».<sup>28</sup>

26 DANIELE BELLOMI, *Intervista con Giusi Montali per la presentazione di Dove mente il fiume (16 aprile 2015)*, <https://prufrockspa.com/2015/07/23/dove-mente-il-fiume-compendio-1/>.

27 GHERARDO BORTOLOTTI, *Cosa abbiamo da dire. Poeti italiani a 40 anni*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (19 giugno 2017), <https://formavera.com/2017/06/19/cosa-abbiamo-da-dire-poeti-italiani-a-40-anni-gherardo-bortolotti/>.

28 BORIO, *Anni Novanta*, cit., p. 194.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAGNOLI, VINCENZO, *Paesaggi con spettatori. Architettura e mappe per il nuovo mondo*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XVII (2014), pp. 51-55. (Citato a p. 27.)
- BATISTI, ROBERTO, *Recensione a Daniele Bellomi, Dove mente il fiume*, <https://poetarumsilva.com/2015/03/03/daniele-bellomi-dove-mente-il-fiume-recensione-di-roberto-batisti/>. (Citato a p. 38.)
- BELLOMI, DANIELE, *Intervista con Giusi Montali per la presentazione di Dove mente il fiume (16 aprile 2015)*, <https://prufrockspa.com/2015/07/23/dove-mente-il-fiume-compendio-1/>. (Citato a p. 42.)
- BIASETTI, PIERFRANCESCO, *Prefazione*, in Andrea Leonessa, *Postumi dell'organizzazione*, Biblioteca di Floema, 2013, pp. 5-20, <http://www.diaforia.org/floema/files/2013/11/Andrea-Leonessa-Postumi-dellorganizzazione.pdf>. (Citato a p. 38.)
- BORIO, MARIA, *Anni Novanta. Individui e fluidità*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XVIII (2015), pp. 181-195. (Citato alle pp. 27, 31, 42.)
- *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2017. (Citato a p. 27.)
- BORTOLOTTI, GHERARDO, *Cosa abbiamo da dire. Poeti italiani a 40 anni*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (19 giugno 2017), <https://formavera.com/2017/06/19/cosa-abbiamo-da-dire-poeti-italiani-a-40-anni-gherardo-bortolotti/>. (Citato a p. 42.)
- CANGIANO, MIMMO, *Precondizioni interpretative o Nonostante la crisi. Note su alcuni poeti italiani nati negli Anni Settanta – prima parte*, in «Atelier», XIV/54 (2009), pp. 20-40. (Citato a p. 27.)
- CARDELLI, PIETRO, «*La ricerca dell'esperienza*»/1. *Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (4 febbraio 2017), <https://formavera.com/2015/02/04/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-1/>. (Citato a p. 32.)
- «*La ricerca dell'esperienza*»/2. *Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (9 febbraio 2017), <https://formavera.com/2015/02/09/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-2/>. (Citato a p. 32.)
- CEPOLLARO, BIAGIO, *Prefazione*, in Jacopo Galimberti, *Senso comune (2004-2009)*, Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 4-9. (Citato a p. 40.)
- CROCCO, CLAUDIA, *Poesia lirica, poesia di ricerca. Su alcune categorie critiche di questi anni a partire da due libri recenti*, in «Le parole e le cose» (26 novembre 2014), <http://www.leparoleelecose.it/?p=16873>. (Citato a p. 27.)
- GEZZI, MASSIMO, *Prefazione*, in Damiano Sinfonico, *Storie*, Forlì, L'arcolaiò, 2015, pp. 7-9. (Citato a p. 37.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *La voce che si (an)nega. Percorsi nella poesia italiana duemillesca, a uso dei licei*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XVII (2014), pp. 6-12. (Citato a p. 27.)

- INGLESE, ANDREA, *Postfazione*, in Jacopo Galimberti, *Senso comune (2004-2009)*, Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 71-74. (Citato a p. 41.)
- *Postfazione*, in Luciano Mazziotta, *Previsioni e lapsus*, Arezzo, Zona, 2014, pp. 71-74. (Citato a p. 40.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Prima lezione di stilistica*, Bari-Roma, Laterza, 2001. (Citato a p. 30.)
- MENICHETTI, ALDO, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993. (Citato a p. 28.)
- SCAFFAI, NICCOLÒ, *Prefazione a Marco Cosi, Da un uomo a un altro uomo*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 207-214. (Citato alle pp. 30, 31.)
- TANDELLO, EMMANUELA, *Prefazione a Maria Borio, Vite unite*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 67-71. (Citato a p. 32.)

## PAROLE CHIAVE

Poesia italiana contemporanea; stilistica; metrica; forma poetica; mappatura; Maria Borio; Damiano Sinfonico; Carmen Gallo; Tommaso Di Dio.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Giacomo Morbiato (1989) è dottorando presso le Università di Padova e di Ginevra, e lavora a una tesi su retorica e testualità nei *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno. Si è occupato soprattutto di poesia italiana del secondo Novecento, in particolare di Fortini e Bertolucci, e su quest'ultimo ha pubblicato la monografia *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci* (Padova, libreriauniversitaria.it, 2016). Di recente lavorazione sono poi altri due articoli, entrambi accettati e in corso di pubblicazione: *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell'approccio stilistico alla metrica*, in «Strumenti critici»; *Rovesciare il mondo rovesciato. Risvolti linguistico-stilistici del carnevale nel «Candelaio» di Giordano Bruno* in «Between».

[gmorbiato@gmail.com](mailto:gmorbiato@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIACOMO MORBIATO, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 27–45.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VIII (2017)

<b>LA POESIA ITALIANA DAL 1975 A OGGI.</b>	
<b>RICOSTRUZIONI E INTERPRETAZIONI DEL CONTEMPORANEO</b>	
a cura di <b>Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti</b>	<b>v</b>
<i>La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo</i>	<b>vii</b>
<b>GUIDO MAZZONI</b> , <i>Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia</i>	<b>1</b>
<b>GIACOMO MORBIATO</b> , <i>Metrica e forma nella poesia di oggi</i>	<b>27</b>
<b>FRANCESCO RONCEN</b> , <i>Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi</i>	<b>47</b>
<b>DAMIANO SINFONICO</b> , <i>Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo</i>	<b>73</b>
<b>EMMANUELE RIU</b> , <i>Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata</i>	<b>87</b>
<b>MADDALENA BERGAMIN</b> , <i>Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico</i>	<b>109</b>
<b>DARIA CATULINI</b> , <i>Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto</i>	<b>133</b>
<b>SAMUELE FIORAVANTI</b> , <i>Poesia operativa. Per un approccio do it alla poesia italiana</i>	<b>153</b>
<b>ADA TOSATTI</b> , <i>Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe</i>	<b>179</b>
<b>SAGGI</b>	<b>199</b>
<b>SIMONE TURCO</b> , <i>Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento</i>	<b>201</b>
<b>LUCA PIANTONI</b> , <i>«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi</i>	<b>219</b>
<b>STEPHANIE JED</b> , <i>Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino</i>	<b>249</b>
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>271</b>
<b>NURIA PÉREZ VICENTE</b> , <i>Nuria Amat. Traducir la ambigüedad</i>	<b>273</b>
<b>JOSÉ ÁNGEL VALENTE</b> , <i>Rapsodia ventiduesima</i> (trad. di Stefano Pradel)	<b>291</b>
<b>REPRINTS</b>	<b>301</b>
<b>ÁNGEL VALBUENA PRAT</b> , <i>La religiosità popolare in Lope de Vega</i> (a cura e con traduzione di Pietro Taravacci)	<b>303</b>
<b>INDICE DEI NOMI</b> (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	<b>329</b>
<b>CREDITI</b>	<b>337</b>



TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

#### Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.