

Come fare storia della metrica contemporanea? Tradizioni, metodi, esperienze

a cura di
Amelia Juri e Fabio Magro



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il volume raccoglie gli atti dei convegni di studi svoltisi a Losanna e Padova
rispettivamente l'11 settembre 2023 e il 23 e il 24 settembre 2024

Il volume è pubblicato grazie a un contributo di

Unil

UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università degli Studi di Padova e più precisamente con i fondi del progetto
del Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale
(PRIN) DM104 del 02/02/2022 - Bandi competitivi - dal titolo "MeCo. Le forme della poesia
italiana contemporanea" - Codice Progetto 2022FFR2YY - CUP: C53D23010360006 -
Responsabile scientifico prof. Fabio Magro



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
DIPARTIMENTO
DI CULTURA E PATRIMONIO



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

© Copyright 2025

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione

Messagerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884677395-1

Il presente PDF con ISBN 978-884677498-9 è in licenza CC BY-NC



Sommario

- VII AMELIA JURI
Per una storia della metrica contemporanea. Problemi e metodi
- I PAOLO GIOVANNETTI
Epoche della metrica italiana “contemporanea”, 1888-2025
- 35 LUCA SANSEVERINO
Competenze (e coscienze) metriche novecentesche: spigolature da un quinquennio di «Poesia» (1905-1909)
- 51 AGNESE PIERI
Il verso lungo in *Nel magma* di Mario Luzi
- 69 AMELIA JURI
Metrica, filologia, commento e ritorno. Riflessioni sul senso della forma a partire da Sereni e Caproni
- 95 ANDREA PIASENTINI
Sugli incontri vocalici nel secondo Novecento, attraverso Edoardo Cacciatore e Giancarlo Majorino
- 111 MARCO VILLA
La tradizione del Novecento nella metrica italiana del Duemila. Appunti sulla versificazione
- 127 GIACOMO MORBIATO
Quando la metrica “non c’è”: di compensi e relazioni nella forma poetica del secondo Novecento e del Duemila
- 143 JACOPO GALAVOTTI
Costanti formali in cinque libri recenti di poesia “commerciale”

- 161 ANDREA AFRIBO
Su *Paradiso* di Stefano Dal Bianco
- 175 ELISA BARBISAN
Spazialità visiva negli studi metrico-stilistici. Alcune proposte operative
- 191 LEONARDO BELLOMO
Metrica. Le parole dei poeti italiani nel secondo Novecento

Il progetto MeCo. Le forme della poesia italiana contemporanea

- 213 FABIO MAGRO
Questioni preliminari
- 221 DAVIDE BELGRADI
I versi lunghi, doppi e composti. Il caso di Giovanni Giudici
- 229 ILARIA CAVALLIN
Schedare l'inarcatura
- 235 SARA MOCCIA
Note sul verso a gradino
- 243 RICCARDO VANIN
Sulle rime imperfette

Indici

- 251 Indice dei manoscritti
253 Indice dei nomi
259 Indice dei fenomeni metrici

*Quando la metrica “non c’è”: di compensi e relazioni
nella forma poetica del secondo Novecento e del Duemila*

GIACOMO MORBIATO
Università degli Studi di Verona

I.

Comincio dal testo forse più conosciuto di Corrado Costa (1929-1991), incluso nella sua *plaqueette* d’esordio, *Pseudobaudelaire*, pubblicata nel 1964 da Scheiwiller in piena ondata neoavanguardista. S’intitola *I due passanti* e costruisce, a partire dalla memoria ormai franta e risignificata di *À une passante*,¹ un rapporto duplice e paradossale tra le due figure evocate:

I due passanti: quello distinto con il vestito grigio
e quello distinto con il vestito grigio, quello con un certo
portamento elegante e l’altro con un certo portamento
elegante, uno che rideva con uno che rideva
uno però più taciturno e l’altro 5
però più taciturno, quello con le sue idee
sulla situazione e quello con le sue idee
sulla situazione: i due passanti: uno improvvisamente
con gli attrezzi e l’altro improvvisamente nudo
uno che tortura e l’altro senza speranza 10
una imprecisabile bestia una imprecisabile preda:
i due passanti: quello alto uguale e quello
alto uguale, uno affettuoso signorile l’altro
affettuoso signorile, quello che si raccomanda e
quello che si raccomanda 15

È un testo monostrofico di quindici versi dal profilo a prima vista piuttosto frastagliato. Ben tredici sono di misura superiore all’endecasillabo: uno di 19 sillabe (v. 2), cinque di 17 sillabe (vv. 1, 3-4, 11), uno di 16 sillabe (v. 8), due di 14 sillabe (vv. 6 e 13), tre tredecasillabi (vv. 7, 9-10), un dodecasillabo (v. 12). Le isometrie locali paiono casuali (vv. 3-4 e 9-10), quasi del tutto casuale la presenza dell’unico endecasillabo (di 1a 4a 8a, v. 5), seguito però dal solo verso scandibile senza forzature come doppio settenario («però più taciturno, quello con le sue idee», v. 6), come un resto di tradizione sopravvissuto al tentativo

1. Lo ha mostrato benissimo Jacopo Galavotti (2023, pp. 112-114), con la cui interpretazione del testo queste note principalmente formali si propongono di dialogare.

<giacomo.morbiato@univr.it>

Come fare storia della metrica contemporanea?, a cura di A. Juri e F. Magro, Pisa, ETS, 2026,
pp. 127-142

di fare piazza pulita. E che tuttavia non va enfattizzato: il settenario ritorna infatti come secondo ipotetico emistichio del verso ancora successivo («quello con le sue idee», v. 7), sovradeterminato dalla ripetizione; e in generale i pochi segmenti isoritmici e isometrici appaiono il portato di una periodicità che è piuttosto sintattica e lessicale. Inoltre, i profili prosodici non accordati ai ritmi della tradizione sono maggioritari.² Una minima quota di regolarità proviene invece dall'intonazione, dato che tutti i versi sono divisi in due o tre arcate intonative tolto quello finale e qui sì non casualmente più breve. L'umiliazione della poeticità tradizionale tocca infine il terzo dei formanti metrici classici, vale a dire la rima. Molto povero è infatti il raccolto delle omofonie in punta di verso: l'assonanza *certo* : *portamento* (vv. 2-3), la rima imperfetta *portamento* : *improvvisamente* (vv. 3-8-9), la rima identica di *idee* (vv. 6-7). Ma quest'ultima etichetta è fuori fuoco, data la natura *in primis* retorica e solo secondariamente fonica del fenomeno in questione. Il che rimanda nuovamente a un assetto più generale del testo in questione, dove a un depotenziamento radicale dei tradizionali indici metrici corrisponde l'intensificazione altrettanto radicale delle ricorrenze sintattiche e lessicali. La metrica beninteso non scompare, ma risulta ridotta a una generica indicazione mensurale (il verso lungo, ma non sempre egualmente lungo) e soprattutto alla segmentazione, la cui funzione, come vedremo, è più che altro scompaginante e deformante rispetto alle altre periodicità, con compiuto ribaltamento del suo ruolo tradizionale di *misura*.³

La maggiore responsabile della struttura formale del componimento è fuor di dubbio l'anafora del sintagma nominale «i due passanti» ai vv. 1, 8 e 12, le cui tre repliche ripartiscono il testo in tre unità di misura diseguale ma non del tutto arbitraria (la prima è lunga circa il doppio delle altre due). Simili anafore a distanza sono una costante di *Pseudobaudelaire*, e la loro azione risulta potenziata in altri testi – a cominciare da quello incipitario – dal loro associarsi con la divisione in strofe, delle quali ripassano i versi iniziali. Tuttavia, nei *Due passanti*, solo due delle tre repliche risultano posizionate a inizio verso e dunque «combinare» con la segmentazione metrica. Fa eccezione la seconda, «libera» sul piano metrico:⁴ variazione o addirittura segnale di disordine al pari di molti altri, ma anche qualcosa di più, dato che proprio la

2. Si veda la serie dei vv. 7-11: 1a 5a 7a 12a / 1a 5a 7a 9a 10a 15a / 3a 5a 10a 12a / 1a 5a 7a 9a 12a / 1a 5a 8a 9a 13a 16a, quest'ultimo scandibile come doppio novenario di 1a 5a 8a; ma anche la terna finale (vv. 13-15): 1a 3a 7a 11a 13a / 3a 7a 9a 15a 16'a / 1a (4a) 7a.

3. Nessun dubbio che il testo vada collocato nel dominio della “metrica libera” tanto nell'accezione fondativa di Mengaldo 1989 (assenza di isostrofismo forte come debole, caduta dell'isosillabismo e valorizzazione dei versi lunghi, scomparsa della rima strutturante) quanto in quella della recente proposta di Sanseverino 2024, che ne coglie l'essenza nella pluralità e mutevolezza nel corso del testo dei fattori linguistici chiamati a definire il verso come unità significativa (vd. *ivi*, pp. 111 e 131, qui per il concetto di «strutture multifattoriali» applicato ai testi in metrica libera e liberata).

4. Per la distinzione tra anafore combinate e anafore libere si rinvia a Dal Bianco 1998.

seconda occorrenza del sintagma tematico prelude allo scarto semantico decisivo e almeno a tutta prima inatteso (e subito, come si vedrà, raddoppiato a livello metrico-sintattico) che interrompe il moto della girandola iterativa precedente e seguente i vv. 8-10. L’anafora agisce dunque da “separatore” nel flusso dei significati, assegnando alle due sezioni laterali del testo l’affermazione di un’identità – e dunque indistinguibilità e fungibilità – dei due passanti sotto il segno della rispettabilità borghese e di una pretesa armonia sociale, a quella centrale invece l’asserzione del loro improvviso polarizzarsi nei ruoli opposti di una crudele sopraffazione reciproca. Se l’incertezza identitaria non viene meno, la figura circolare disegnata dalle tre porzioni semantiche può alludere all’ipocrisia di superficie che quasi sempre ricopre la rivelazione di una violenza reale al cuore dei rapporti sociali moderni.

I parallelismi sintattici e retorici non si esauriscono però nell’anafora maggiore: le tre sottounità testuali che essa ritaglia sono sintatticamente parallele tra loro – seppure con variazioni nell’estensione – in quanto costituite di un certo numero di dittologie: coppie di sintagmi aventi come testa un pronome dimostrativo o indefinito per lo più coordinati tramite *e* copulativa. La prima unità contiene cinque coppie, la seconda e la terza ne contengono tre ciascuna sfruttando l’identica articolazione per rafforzare l’opposizione semantica. Il parallelismo, con il suo corredo di ripetizioni lessicali, satura l’intero spazio testuale, agendo simultaneamente a tre diversi ordini di grandezza sintattici: fra le tre unità maggiori, fra le coppie di sintagmi, fra i due sintagmi che compongono ciascuna coppia. L’andamento che più fortemente s’impone alla mente di chi legge, rendendosi via via più facilmente prevedibile, è quello binario delle undici dittologie; tuttavia, la sua predicibilità – e l’effetto di esperienza immersiva che la accompagna – risulta notevolmente complicata se non addirittura guastata dalle continue *variations* attive sui piani sintattico-lessicale e metrico, le quali in effetti costringono il fruitore al continuo riaggiustamento cognitivo proprio di un’esperienza in buona parte *frontale*.⁵ La coordinazione tra i due sintagmi nominali è realizzata di volta in volta ricorrendo a una struttura correlativa altra da quelle a essa contigue: *quello... e quello, quello... e l’altro..., uno... con uno..., uno... e l’altro..., quello... e quello..., etc.* Ma a essere depistante è soprattutto l’azione del *découpage*, che taglia la linea sintattica in

5. Per la dicotomia frontalità (comprensione) *vs* immersione (partecipazione) formulata a partire dalle differenze percettive tra visione e ascolto, rimando a Barbieri 2011, pp. 15-18: «La visione ci pone di fronte a quello che vediamo. Noi vediamo le cose senza avere con loro necessariamente nessuna ulteriore relazione di carattere fisico. [...] Nell’ascolto, viceversa, non ci troviamo di fronte a ciò che percepiamo. Il suono invade l’ambiente e quindi, prima di tutto, vi siamo dentro»; «[...] la fruizione di un testo poetico non si esaurisce nella sua comprensione. Benché la comprensione sia necessaria, l’esperienza del lettore di poesia non è fatta solo del capire quello che il testo gli sta dicendo. La poesia non è solo un discorso complesso e fascino, che sfrutta dimensioni del senso che la parola normalmente ignora: è anche l’occasione per un’esperienza immersiva, partecipativa, rituale, con caratteristiche orfiche».

punti sempre diversi: prevalgono le inarcature, ma esse sono di varia conformazione e intensità, tanto cataforiche quanto anaforiche, fino al caso estremo della rottura su monosillabo atono al v. 14.⁶ Non solo, dunque, prevale la tensione tra le due segmentazioni, ma una metrica “stocastica” destruttura l’andamento regolare impresso da dittologie, parallelismi e ripetizioni lessicali. Con però un’eccezione rilevantisima: quella costituita dai vv. 10-11, che proprio nel momento della scissione delle due figure fino a lì identiche in un’incerta vittima/carnefice ritrovano l’accordo tra metro e sintassi. La struttura formata da questi due livelli e la semantica appaiono quindi organizzati secondo una figura chiasmica tutt’altro che immotivata: quando le due segmentazioni sono in fase i due passanti si polarizzano e diventano figure di una relazione violenta, quando invece sono sfasate i due passanti sono innocui e identici. O meglio, quasi identici: perché in effetti, giunti fin qui, possiamo conferire un sovrasenso alle incisioni metriche arbitrarie che rompono i parallelismi instaurati nell’organizzazione sintattica e interpretarle come indizi formali di un qualcosa che non torna in quell’identità apparente. La rottura semantica dei vv. 8-10 accadrebbe allora non così *ex abrupto* come a prima vista appare, ma tanto anticipata nella parte iniziale quanto riecheggiata in quella finale.⁷

Dei *Due passanti*, Gian Luca Picconi (2013) ha proposto un’interpretazione forte che pone l’accento sulla doppia impossibilità del testo a costituirsi in ritmo e in senso per via dei continui attentati compiuti in esso contro la periodicità e contro la coerenza.⁸ Per quanto profonda e teoricamente agguerrita,

6. Per tale assetto metrico-sintattico «andrà tenuto conto delle soluzioni metriche dei Novissimi, ma non è da escludere l’influenza del “quadrato” metrico delle allora recentissime *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli» (Galavotti 2023, p. 108). Nel caso dei *Due passanti*, la combinazione di verso lungo, inarcature variabili e strutturazione parallelistico-anaforica del materiale punta risolutamente in direzione di quei testi rosselliani, che però tengono conto di una misura metrica grafica ed “esterna”, viceversa assente in Costa.

7. Proprio in quanto sprovvista della propria tradizionale funzione strutturante e di misurazione dello spazio testuale, la metrica vede incrementato il proprio potenziale semantico (di «iper-semanticità») hanno discorso a questo proposito De Rosa, Sangirardi 1996, p. 309).

8. Da un lato «il ritmo sembra essere sempre sul punto di nascere per morire subito, a causa dell’uso di *variations* e dell’irregolarità versale e strofica», dall’altro «quello che emerge è il cozzo appunto tra l’attesa di senso che l’uso della ripetizione lessicale crea e l’impossibilità del senso a fissarsi. Infatti, l’unico elemento riconducibile a una dimensione narrativa di questo testo – l’avverbio “improvvisamente” – viene annullato dal ritorno subitaneo della testualità ai modi della ripetizione schizofrenica iniziale; così, l’apparente tentativo di strutturazione logico-narrativa del testo, evidente *bluff*, naufraga immediatamente» (Picconi 2013). L’interpretazione di Picconi mi pare accordarsi a quelle maturate nell’area delle cosiddette “scritture di ricerca” nel suo valorizzare i pronunciamenti teorico-critici di Costa e la fase cronologicamente più avanzata della sua opera, vista come luogo di uno slittamento radicale nella concezione e nella pratica del testo poetico. Tuttavia, come è stato scritto in merito alla silloge del 1964 qui presa in esame, «tra i molti Costa, ne esiste senza dubbio anche uno “lineare” e “testuale”» (Galavotti 2023, p. 106). A quest’ultimo contributo si rinvia per una lettura dei *Due passanti* agganciata alla poetica costiana del licanthropo (su cui insiste giustamente anche Picconi), ma soprattutto al ruolo fondativo in essa assunto da Baudelaire e dal suo *Héautontimorouménos*: in virtù del pro-

tale lettura riduce oltre il lecito il peso degli elementi ritmici – che sulla scorta di Menichetti (1993) assegneremo al dominio della *ricorsività* e non della periodicità strettamente intesa – e dei segnali d’ordine che sono parte integrante del testo e che contribuiscono in misura cospicua al suo processo di significazione proprio entrando in dialettica con gli elementi di segno opposto. Se nel dettaglio dei *Due passanti* abbiamo già visto che cosa questo processo comporti, qualcosa si può dire più in generale per i componenti di *Pseudobaudelaire*, dagli esiti semantico-testuali talora ben più frastornanti, nei quali i residui d’ordine poetico da una parte servono a irreggimentare una materia verbale debordante, impedendole di dilagare senza limiti; dall’altra, però, in virtù della loro stessa presenza in un contesto fortemente perturbato, fanno risaltare la potenza e la pervasività del caos a cui mostrano di opporsi. Ne esce ritagliata per sineddoche una particolare famiglia di testi poetici del secondo Novecento (ma anche del Duemila): quella famiglia in cui la ripetizione lessicale si sposa a fenomeni di indebolimento della coesione e soprattutto della coerenza testuale, finendo per vedere ribaltata la propria usuale funzione di «accompagnare, con effetti di crescendo-diminuendo [...] la progressione del senso del testo» (Picconi 2013), che pure in realtà, come abbiamo visto, non cede del tutto, e «diventando semmai [*o anche*] una sottolineatura dialettica, e *contrario*, dell’impossibilità di comporre-ridurre il senso ad unità» (*ibid.*), spesso a causa del ristrutturarsi su basi extra-razionali della soggettività autoriale.⁹

Da un punto di vista squisitamente metrico-formale, però, la suddetta famiglia non è altro che una variante estrema e iperconnotata di una dinamica trasversalmente diffusa nei testi in metrica libera e liberata, quella della compensazione, termine con cui si designa «l’attivazione di uno o più fattori di iterazione che garantiscano al testo una consistenza ritmica ulteriore rispetto a quella determinata dalla sola segmentazione».¹⁰ Là dove la metrica, perduto il soccorso dei suoi formanti tradizionali, non riesce a riorganizzarsi neppure nella variante debole della *ricorsività*, è necessario allargare lo sguardo a tutti i rapporti di equivalenza non obbligatori istituiti nel testo, tra i quali spiccano il parallelismo sintattico e le ripetizioni distributive come l’anafora, così da poter cogliere lo stile del singolo poeta e, più ambiziosamente ancora,

prio connubio di sprofondamento degradante e violenza ambivalente, il “punitore di sé stesso” Baudelaire ha indicato la via per riconoscere l’inscindibilità della violenza patita e di quella agita al cuore della moderna “banalità del male” che struttura l’insieme dei rapporti sociali, testimoniata a sufficienza dagli orrori bellici, genocidari e capitalistici del Novecento.

9. Per una sintesi di tale tendenza, vd. Zublena 2014.

10. Sanseverino 2024, 119. Più in generale, vd. *ivi*, pp. 119-25 per la recente sistemazione teorica – vincolata al contesto storico preso in esame, quello del verso libero italiano nel periodo 1888-1918 – di un concetto di larga circolazione negli studi metrici a partire almeno da Mengaldo 1984; vd. anche Morbiato 2017, pp. 70-72.

«tentare di definire una tipologia degli stili».¹¹ Si dovrebbe allora puntare a definire una griglia di tali figure strutturanti di compenso, avendo però cura di includervi il tipo di rapporti che tali figure instaurano con i residui del vecchio ordine metrico – se questo è il caso – oppure semplicemente con la segmentazione metrica del testo.¹² Alla dinamica della compensazione è infatti sottesa l'accresciuta relazionalità della metrica:

valore strutturante e pertinenza sul piano organizzativo non competono più primariamente a singoli elementi metrici (prosodia, strofismo, relazioni foniche quanto a combinazioni o figure che uniscono il metro di volta in volta con la sintassi, la retorica, la semantica. [...] relazioni tra due o più serie formali che mostrano di avere, nel testo, un certo grado di regolarità e quindi di forza formante.¹³

2.

Meritevole di essere confrontato con il campione precedente per la diversa ma comparabile interazione tra metrica e sintassi che lo contraddistingue è il poemetto di Jolanda Insana (1937-2016) *Più non riconcilierà Abele e Caino*, incluso come seconda sezione nella raccolta *La tagliola del disamore* (2005) e volto a piangere ritualmente la morte della madre elencando le azioni che essa non potrà più compiere.¹⁴ Di questo lungo testo – 204 versi suddivisi in ventiquattro sequenze rilevate unicamente dal salto di due o più righe bianche e per lo più monostrofiche – si riporta qui un estratto corrispondente alle sequenze V-VIII:

più non riconcilierà Abele e Caino		1 7 8 11
e a Pasqua non cucinerà l'agnello		2 (4) 8 10
per i figli che tornano a casa	30	3 6 9
la danza e il salto sono compiuti		2 4 6 9
Pasqua è passata e il fornello è spento		1 4 7 9
e più non mi soppeserà compunta		2 (4) 8 10
come fa la gatta che lecca		3 5 8
e accarezza con gli occhi la micia smunta	35	3 6 9 12

11. Ruwet 1986, p. 24.

12. Un buon esempio di come lo studio di tali procedimenti, e in particolare delle ripetizioni lessicali, possa essere utilizzato con intenzioni storicizzanti è in Villa 2020.

13. Morbiato 2017, pp. 71-72. Per la base empirica di questo tentativo di generalizzazione rimando all'analisi delle figure all'incrocio tra metrica, sintassi e retorica tentata in Id. 2016, pp. 27-69.

14. Riprendo qui, sintetizzandone alcuni punti e sviluppandone ulteriormente altri, la lettura proposta in Morbiato 2023.

non pregherà più		4 5
e la sua requie materna in pace		4 6 8
non riconduce più il latino		4 6 8
al grembo della madre		2 6
con le sillabe affrante del cuore	40	3 6 9
più non punterà dritti gli occhi		1 5 6 8
sulle facce degli amici e dei nemici		3 7 11
sulle feci e i pidocchi dei marmocchi		3 6 10
scrofolosi itterici e picciosi		3 5 9
sul sangallo e la fiandra	45	3 7
sulla tela di agave lavorata		3 5 10
nella contrada del camposanto		(1) 4 7 9
o sui dolcini di ricotta e gelsomino		4 8 12
e più non mi darà consigli		2 6 8
e non mi dirà di non fare la baccalara	50	5 8 13
che inghiotte a bocca aperta		2 4 6
perché tutti si fanno i conti in tasca		3 6 8 10
con qualche rarissima eccezione		2 5 9
e tu non hai imparato e mai imparerai a contare		2 6 8 11 13
e la vita è appesa a una foglia di frasca	55	3 5 8 11

I versi riportati consentono di osservare in piccolo l'azione strutturante esercitata, come già nei *Due passanti*, da una figura parallelistico-anaforica la cui portata risulta estesa all'intero poemetto: in *incipit* al primo verso di ogni sequenza è collocata un'azione espressa da un verbo di terza persona singolare al futuro semplice indicativo e negata dalla coppia avverbiale di *non* e *più*. Queste repliche, in tutto ventiquattro, costituiscono l'ossatura del componimento, attorno alla quale il catalogo delle azioni materne può ampliarsi per semplice coordinazione sintattica all'unità frasale originaria (si vedano qui i vv. 29, 37-38, 50). Ma la strutturazione del discorso, sotto un'apparenza di fluidità oraleggiante, è in realtà ancora più finemente controllata: le *variationes* del segmento parallelistico sono infatti organizzate in una struttura ternaria che si ripete in tutto sette volte, e che possiamo osservare ai vv. 36-55 (inversione sintattica tra primo e secondo segmento e aggiunta della congiunzione a inizio del terzo: v. 36 «non pregherà più» > 41 «*più non punterà dritti gli occhi*» > 49 «*e più non mi darà consigli*», corsivi miei). Questo livello superiore e meno visibile di organizzazione ritmica cessa di essere attivo nella sequenza conclusiva, ma solo per cedere a un ritmo pari, quasi sempre per distici corrispondenti a coppie di azioni, che conclude il canto in un crescendo drammatico dove la velocità elocutiva aumenta insieme con il tasso di periodicità.

Rispetto alla poesia già vista di Corrado Costa, va notato il carattere sempre *combinato* alla segmentazione metrica della figura parallelistico-anaforica, che semplicemente non sussiste al di fuori del suo accordarsi con la divisione

in versi e in strofe. Proprio la natura pluristrofica del testo è decisiva: ché il parallelismo anaforico non si trova a dover creare *ex novo* una divisione del testo in sottounità, bensì a contribuire a una scansione di cui non è l'unico responsabile e la cui percepibilità da parte di chi legge risulta facilitata e più sicura. L'accordo tra metrica e sintassi – con la subordinazione della prima alla seconda – è del resto una costante della poesia di Insana tutta, nella quale ogni verso, variabile per estensione sillabica e conformazione ritmica interna, risulta però sempre coincidente con un costituente sintattico. Questa scelta in favore del «verso libero fondato sul *parallelismus membrorum*» (Zucco 2008, p. 167) ottiene l'effetto già antico di rinforzare e inspessire la voce, ma soprattutto trasforma il testo poetico in un tracciato tendenzialmente monoritmico nitidissimo nella sua scansione. Nel caso di *Più non riconcilierà Abele e Caino*, poi, questo aspetto risulta ulteriormente potenziato dall'iperstrutturazione provveduta dalla catena parallelistico-anaforica; e *pour cause*, giacché l'alto grado di ritmicità – massimo nella chiusa – è motivato dalla finalità a conti fatti rituale, seppure di un rito laico e soggettivizzato, che presiede a questo epicedio materno, nel quale la propensione alla vocalità e le «radici ancestrali» (Porta 1979, p. 81) della lirica di Insana trovano una delle loro massime espressioni. Sul fronte dell'esperienza di lettura – per riprendere l'opposizione frontalità/immersione rubata a Daniele Barbieri – al primato della comprensione proprio dei *Due passanti* succede ora il primato, seppure non assoluto, della compartecipazione e del vibrare all'unisono.

Qualche ulteriore precisazione merita però la metrica del poemetto insano di là dal suo essere stabilmente vincolata all'articolazione sintattica. Il ricorso alla categoria negativa di "libertà", infatti, seppure corretto con riguardo alla caduta dei tre formanti metrici tradizionali, appare fortemente deficitario (come del resto è sempre quando privo di specificazioni). Rispetto alla quasi completa assenza di tratti regolari osservata nei *Due passanti*, la metrica si caratterizza per una maggiore consistenza nonché memoria tradizionale: a) le strofe sono spesso sillabicamente omogenee; b) dei molti versi maggiori dell'endecasillabo (84/204), diversi sono interpretabili senza forzature come versi doppi e composti in virtù della scansione sintattico-intonativa e delle ricorrenze foniche; c) endecasillabo e settenario sono presenze sporadiche ma non irrilevanti (e crescono significativamente nel finale); d) la serie versale ospita numerose coppie e talvolta terne isometriche o isoritmiche o scalari, così come frequenti ritorni dello stesso profilo ritmico a poca distanza (per esempio qui l'andamento anapestico dei vv. 30, 35 e 40); e rime e sostituti sono assai frequenti e soprattutto mantengono la funzione di sigillare, talora saturandola fonicamente, la singola strofa, spesso arricchendo il ritmo principale di variazioni e controtempi. Gli ultimi due ordini di fenomeni in particolare danno luogo a «episodi di regolarità ritmico-sillabica [*e fonica*] non contigui, [...] piccole tessere di regolarità il cui accumularsi genera un effetto

poi prova le suonerie, il suo rumore
 mi ottunde internamente, vorrei colpirlo.
 Ero uscito per comprare una di quelle lampadine a led
 di nuova generazione, quelle che non si bruciano, 20
 un paio di forbici, la frutta, un cocomero.
 Ho scritto un testo che non tende a nulla. Vuole solo esserci, come tutti.
 Ho scritto un testo che rimane in superficie.

Molto in breve, sono due strofe informi, di 7 e 16 versi di cui molti lunghissimi, privi di rime esterne tolta quella identica a contatto di *filippino* ai vv. 3-4, da intendere piuttosto come ripetizione lessicale (esattamente come accadeva in Costa). Se guardata attraverso le lenti della tradizione – e dunque con l’occhio a regolarità versali, strofiche e rimiche – la forma di questo testo poetico appare liquida e disordinata; eppure, al tempo stesso, essa ci rinvia una forte impressione di compostezza e nitore: come mai?

Sul versante sintattico, è un testo tutto in paratassi asindetica, fitto di elenchi di costituenti e serie di proposizioni accumulate; sono presenti dei *tricola*, come i due simmetrici fra loro dei vv. 3-4, e delle anafore locali a due membri, a cui studiatamente viene assegnata la funzione di chiudere entrambe le strofe (vv. 6-7, 22-23). Oltre che composto e nitido, dunque, il testo è perfettamente chiuso in sé stesso, mostrando un assetto formale omologo alla postura “iper-assertiva”, gnomica e fredda della voce poetica. Tuttavia, per comprenderne l’effetto complessivo, dobbiamo prendere in conto anche il rapporto tra metro e sintassi e chiederci che cosa orienti il ritmo e più precisamente quali siano i principi costruttivi del verso.

Prevalgono chiaramente i versi provvisti di piena autonomia sintattico-intonativa. Vi sono comunque delle inarcature: poche, e non troppo violente, ma sufficienti a rompere la sinergia tra le due segmentazioni: si veda in particolare la sequenza dei vv. 14-20. La loro presenza allontana Mazzoni da *Insana*, segnalando l’autosufficienza della metrica; al contempo, il fatto che non siano mai forti né fortissime lo separa da Costa – così come dall’ultimo poeta che avvicineremo, Carlo Bordini – e corrisponde a una minore aleatorietà e desultorietà dei tagli metrici. L’inarcatura svolge quindi senz’altro una funzione ritmica, spezzando l’altrimenti eccessiva monotonia e prosasticità della serie versale ed evitando però di introdurre rotture troppo brusche e disorientanti rispetto allo svolgimento del discorso (a differenza di quanto avviene di tanto in tanto in Costa). La differenza con il modo di *Insana* però non si limita a questo, coinvolgendo più in profondità la natura del verso: mentre nella poetessa siciliana è chiaramente la sintassi a costituire il livello di riferimento, nel caso di Mazzoni il *primum* del verso risiede piuttosto in un *a priori* intonativo, ossia in una conformazione intonativa della linea versale precisa e predeterminata, anche se solo tendenzialmente. Il suo è un verso in

linea di massima diviso in due o tre arcate intonative,¹⁶ che com’è naturale coincidono spessissimo con costituenti sintattici, frasi o sintagmi o porzioni coese di questi ultimi; se vi sono, come spesso, dittologie, *tricola*, parallelismi sintattici, anafore, essi non fanno dunque che rilevare ulteriormente una scansione ritmica che è già la forma immanente del verso.

La pura superficie presenta una certa varietà di forme: oltre che di testi come quello che abbiamo visto, è composto sia di testi in versi più brevi e metricamente meno amorfi, diversi dei quali coincidono con rifacimenti di poesie di Wallace Stevens, sia di testi in prosa. La stessa sintassi semplice, e cioè paratattica, asindetica, lievemente accumulativa, con il suo ritmo volentieri binario e ternario, si trova dappertutto, prose comprese, dando l’impressione di un *continuum* formale indifferente alla distinzione tra prosa e verso.¹⁷ Tuttavia, nei componimenti in versi, la segmentazione metrica sfrutta la propria facoltà di alterare il ritmo sintattico, introducendo pause supplementari e rompendo costituenti coesi per mezzo delle inarcature. Oltre ai casi in cui la metrica rinforza un ritmo binario o ternario che è già della sintassi, magari retoricamente costruita (dittologie, *tricola* e così via), sono frequenti quelli in cui a) essa ritaglia coppie e terne da elenchi più lunghi (come ai vv. 1-3, 9-10, 19-21 del nostro campione), b) o altri in cui una coppia parallelistica risulta accavallata tra due versi, c) o altri ancora in cui le inarcature spezzano costituenti coesi disordinando i parallelismi sintattico-retorici e diminuendone la percepibilità (vd. vv. 14-16). Per il tipo b), ma più in generale come esempio di come la segmentazione possa complicare il gioco tra l’intonazione fondamentale del verso e la scansione sintattica, si possono rileggere i vv. 5-7, nei quali l’enumerazione ternaria dei complementi indiretti di «viene travolto», già in sé sintatticamente imperfetta per via della scomparsa della preposizione dopo il primo addendo, risulta ripartita asimmetricamente lungo i tre versi. A tale asimmetria concorrono le scelte di *découpage* e l’espansione del secondo addendo tramite doppia similitudine: quest’ultima coincide con un parallelismo anaforico binario di livello inferiore, stavolta metricamente combinato. Diversa è quindi l’interpretazione della figura ritmica a seconda che si assuma come punto di riferimento il livello metrico o quello sintattico. L’effetto ritmico d’insieme, però, ossia l’imposizione di una cadenza binaria e ternaria, cambia solo in parte: nei testi versificati essa è più evidente in quanto

16. Fa eccezione unicamente il lunghissimo v. 22, diviso in quattro sintagmi intonativi, notevole anche sul versante sillabotonic: la prima frase ritaglia un perfetto endecasillabo di 2a 4a 8a, ma la seconda subito nega il ritrovamento di una metricità tradizionale con il suo decasillabo di 1a 4a 7a, eventualmente – ma a che scopo? – scandibile come endecasillabo non canonico di 1a 5a 8a con dialefe tra *solo* ed *essere*.

17. A questa conclusione sembra voler condurre del resto la nota d’autore che apre il libro, nella quale si dice, tra l’altro, che «alcuni [*testi*] sono in versi, altri in prosa; [...] [*e che*] queste differenze, fondamentali su un certo piano di realtà, sono, su un altro piano, del tutto irrilevanti» (Mazzoni 2017, p. 11).

realizzata lungo la verticale del testo; al contempo, laddove metrica e sintassi non combaciano, la sua percezione risulta meno netta per via del suo ridursi a puro fatto intonativo. Ne consegue che la distanza tra prosa e verso risulta sì assottigliata in Mazzoni, ma non al punto da divenire irrilevante.

4.

La poesia scelta per chiudere questo breve cerchio di osservazioni fa gioco alla nostra riflessione nella misura in cui presenta tratti formali già visti e però ora composti insieme in un intero testuale di fronte a cui le più consuete categorie di analisi metrico-stilistica dimostrano di avere una presa meno salda: si intitola *Microfratture* ed è contenuta nella raccolta *Sasso* (2008) di Carlo Bordini (1938-2022),¹⁸ poeta e prosatore decisamente lontano dai canoni costituiti della buona forma, anche per via dei suoi forti legami con la controcultura del 1968-77. Per una parte almeno delle sue poesie, il rifiuto pressoché assoluto delle istituzioni letterarie comporta il rifiuto della componente *immersiva* dell'esperienza poetica, concretamente il felice abbandono non solo della metrica tradizionale e chiusa ma di una qualsiasi forma di regolarità ritmica.

L'idea della catastrofe, una catastrofe silenziosa,
 appena avvertita, ma inevitabile.
 Oppure le microfratture psichiche,
 le microfratture di un'anima.
 La mia anima è piena di 5
 microfratture. Sono i piccoli traumi nascosti,
 dimenticati, che tornano ogni tanto, quando l'anima è sotto sforzo
 quando non te ne accorgi. Dentro sono franato tutto. Non me ne accorgo,
 ma lo sono. Magari quando attraversi una strada e un rumore ti fa rabbrivire,
 quando tremi alla pronuncia di un nome, quando 10
 hai un improvviso soprassalto di insicurezza. Le microfratture
 sono le telefonate e gli appuntamenti che ti snervano,
 improvvisamente,
 l'andare in una stanza e chiedersi: che ci sto a fare,
 ecc. ecc. 15
 tutto un elenco dei nervosismi, dei soprassalti, delle cose che ti feriscono,
 e le minuzie che ti snervano, ecc ecc
 il cervello che funziona troppo,

È un testo che vuol essere un tentativo di definizione di un fenomeno della vita psichica normalmente al di fuori del perimetro riflessivo cosciente, appunto le *microfratture*. Come altrove in Bordini, un iniziale sintagma nominale astrat-

18. Da segnalare la bella lettura che ne ha offerto Guido Mazzoni (2021a).

to, «L’idea di x», va soggetto a uno sviluppo lento e frammentato, attraverso un movimento fatto di ripetizioni e variazioni, alternando definizioni generali del fenomeno ed esempi. Nonostante unità tematica e coerenza testuale siano assicurate dal mantenersi stabile dell’oggetto della ruminazione, il discorso presenta fluttuazioni, salti e vuoti che implicano una sua virtuale apertura *ad libitum*: si osservino l’oscillazione fra *tu* impersonale e *io* (esemplarmente ai vv. 3-11), gli *et cetera* che sanciscono la continuazione potenzialmente illimitata della casistica, la virgola finale. Tratti che fanno pensare a un foglietto di appunti, alla trascrizione simultanea di un giro di pensieri, al limite al monologare ritmicamente incostante dell’analizzando durante la seduta,¹⁹ e in ogni caso a un assestamento provvisorio della materia verbale ben lontano dalla fissità del *ne varietur*.²⁰

Metricamente, il componimento esibisce un massimo di anomia: l’assenza di organizzazione strofica va di pari passo con la forte escursione sillabica dei versi, che oltretutto appaiono come linee prive di una *ratio*, sia essa semantica, sintattica, intonativa, prosodica o una qualsiasi combinazione di fatti attivi su questi livelli. L’andamento del tutto desultorio della segmentazione metrica e l’assenza di altri indici metrici rilevanti spostano tutto il peso sull’a capo, la cui sovrana arbitrarietà si carica della funzione espressiva di enfatizzare i caratteri tipici del testo-eloquio di Bordini (frammentazione e reiterazione aritmica);²¹ nel caso specifico di *Microfratture*, poi, l’omologia con il tema risulta chiara al punto da essere quasi didascalica.

Come si sarà notato, sono assenti anche i rapporti omofonici in punta di verso, mentre quelli interni risultano quasi sempre surdeterminati dalle ripetizioni lessicali, invece frequentissime. Proprio il fronte delle ricorrenze non metriche rivela un assetto solo in parte assimilabile ai precedenti. Non che manchino parallelismi sintattici e annesse anafore: vv. 4-5 *le microfratture... le microfratture*, 7-8 *quando... quando...*, 9-11 ancora *quando* per tre volte, al v. 16 *dei... dei... delle...* Sono però unicamente anafore locali (attive sulla superficie di uno, due, tre versi) e tutte libere, cioè limitate alla sintassi. Al contempo, accanto a esse, il testo presenta numerose altre ripetizioni di parola: alcune sono riportabili a tipi retorici codificati, com’è per l’anadiplosi del v. 1 e per l’epifora solo sintattica dei vv. 12-17, quest’ultima piuttosto debole in

19. Una persuasiva comparazione tra la scrittura bordiniana (in prosa come in versi) e il discorso della seduta psicoanalitica è stata proposta in Mazzoni 2021b.

20. Bordini è autore di molteplici redazioni degli stessi testi, tra loro non gerarchizzate, a volte allineate in serie a volte disseminate in luoghi diversi dell’opera: un ampio repertorio è nei *Costruttori di vulcani* (Bordini 2010).

21. Sulla metrica di Bordini, vd. la generalizzazione tentata in Morbiato 2023, pp. 186-88. Sanseverino 2024, p. 117 ha insistito di recente sul valore parzialmente nuovo assunto dall’a capo nei testi in metrica libera e liberata: «Il principio che governa la segmentazione del testo poetico in metro libero o liberato si rivela ora una pausa immotivata nel fluire del discorso: la nuova metrica istituzionalizza il silenzio».

ragione dell'ampio spazio che separa le due repliche, o ancora per i poliptoti di *non te ne accorgi-non me ne accorgo* al v. 8 e *soprassalto-soprassalti* ai vv. 11-16; altre invece non lo sono, e si tratta piuttosto di ripetizioni semplicemente necessarie allo svolgimento testuale, come la ripresa della parola-tema *microfratture* prima al v. 6 e poi al v. 11, o quella del verbo *sono* ai vv. 6-12, accostabile alle anafore ma dall'effetto ulteriormente attenuato. L'impressione è che siano proprio le ripetizioni libere sul piano distributivo (come i poliptoti) e quelle non retoriche ma riconducibili piuttosto alla funzione primaria, testuale, dell'iterazione lessicale, a essere le più tipiche di Bordini in quanto rese necessarie dal peculiare svolgimento logico-semanticco dei suoi testi, e che esse finiscano per attrarre anche le altre, le ripetizioni retoriche, nella loro orbita. E in esse la funzione struttiva è secondaria e quasi involontaria.

In mancanza di una figura strutturante globale (Costa, Insana), di un'impostazione coerente e rigorosa del rapporto metro-sintassi (Insana, Mazzoni), di un modello intonativo del verso (Mazzoni), la non-dispersione formale del testo di Bordini è affidata unicamente alla disseminazione dei parallelismi sintattici e delle ripetizioni retoriche, però in parte depotenziati nel modo che si è detto. In generale, molte sue poesie devono la loro individuazione formale e riconoscibilità non solo e non tanto alla presenza di un reticolo di rapporti di equivalenza quanto all'avere una conformazione testuale, sintattica e semantica peculiare; il che le avvicina alla prosa molto più dei tre testi precedenti. Per lo stesso motivo, è verosimile che all'analisi delle sue poesie condotta con gli strumenti metrico-retorici più usuali – ossia tentando il ritrovamento dei formanti metrici tradizionali e delle ricorrenze sintattico-retoriche di compenso – più che in altri casi debba essere affiancata un'analisi condotta con griglie semantico-lessicali e sintattico-testuali (secondo una tendenza recente della critica di poesia che si è esercitata soprattutto su testi sperimentali e “di ricerca”, molti dei quali in prosa),²² ad esempio provando a studiare sistematicamente la distribuzione dei lessemi in campi semantici, la ricorsività di connettivi e segnali discorsivi, le dinamiche dei tempi verbali; purché, però, questi altri fenomeni e modi di organizzazione del testo poetico siano osservati nel loro interagire con la segmentazione metrica e con i criteri, di volta in volta diversi, che ne regolano o sregolano il decorso.

Riferimenti bibliografici

- Barbieri 2011 = Daniele B., *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani.
 Bordini 2008 = Carlo B., *Sasso*, Milano, Libri Scheiwiller.
 Bordini 2010 = *I costruttori di vulcani. Poesie 1975-2010*, Roma, Sossella.

22. Si vedano, a titolo esemplificativo, Colussi 2024 e De Caprio 2024.

- Colussi 2024 = Davide C., *Una prova di lettura per Broggi (Noi 1-4)*, «Giornale di Storia della Lingua Italiana», III (2024), 1, pp. 121-32.
- Costa 2021 = Corrado C., *Poesie edite e inedite (1947-1991). Opere poetiche II*, a cura di C. Portesine, Ancona, Argolibri.
- Dal Bianco 1998 = Stefano D.B., *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV (1998), 56, pp. 207-37.
- De Caprio 2024 = Chiara D.C., «*La zona del disastro*»: *stilemi della perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in Romanzetto estivo di Gherardo Bortolotti*, «Giornale di Storia della Lingua Italiana», III (2024), 1, pp. 99-120.
- De Rosa, Sangirardi, 1996 = Francesco D.R., Giuseppe S., *Introduzione alla metrica italiana*, Milano, Sansoni.
- Galavotti 2023 = Jacopo G., *Baudelaire e Pseudobaudelaire (1964). Riscritture e travestimenti in Corrado Costa*, «Studi italiani», XXXI (2019), 2, pp. 161-71 (ora in Id., *Un celato ostentare. Su Umberto Saba e altri poeti del Novecento*, Padova, Libreriauniversitaria.it, pp. 105-17).
- Galavotti, Morbiato 2021 = Jacopo G., Giacomo M., *Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortista poeta e traduttore*, Padova, Padova University Press.
- Insana 2005 = Jolanda I., *La tagliola del disamore*, Milano, Garzanti.
- Mazzoni 2017 = Guido M., *La pura superficie*, Roma, Donzelli.
- Mazzoni 2021a = Guido M., *I gesti di Bordini*, nel n. monografico Carlo Bordini. *Il rivoluzionario timido*, «il verri», 76 (2021), giugno, pp. 31-40.
- Mazzoni 2021b = Guido M., *Gli insetti nell'ambra*, in C. Bordini, *Un vuoto d'aria*, a cura di F. Santucci, Milano, Mondadori, pp. V-XXVIII.
- Mengaldo 1984 = Pier Vincenzo M., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in Corrado Govoni, *Atti delle giornate di studio*, Ferrara, 5-7 maggio 1983, a cura di A. Folli, Bologna, Cappelli, 1984, pp. 107-50 (ora in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 121-65).
- Mengaldo 1989 = *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini e G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1989, pp. 555-98 (ora in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74).
- Menichetti 1993 = Aldo M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Morbiato 2016 = Giacomo M., *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- Morbiato 2017 = *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell'approccio stilistico alla metrica*, «Strumenti critici», XXXII (2017), 143, pp. 55-78.
- Morbiato 2023 = *Alcune osservazioni su dinamiche macrotestuali e aspetti metrici nei Costruttori di vulcani di Carlo Bordini*, «Configurazioni», II (2023), pp. 170-92.
- Morbiato 2024 = *Piangere una madre: per leggere Più non riconcilerà Abele e Caino di Jolanda Insana*, «inOpera», II (2024), 2, luglio, pp. 321-41.
- Picconi 2013 = Gian Luca P., *Il realismo del ritmo: sulle figure di ripetizione lessicale in Costa*, «puncocritico2», 13 luglio 2013, <<https://puncocritico2.wordpress.com/2013/07/13/il-realismo-del-ritmo-sulle-figure-di-ripetizione-lessicale-in-costa/>> (ultima consultazione: 1° luglio 2025).
- Porta 1979 = *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di E. Siciliano, a cura di Antonio P., Milano, Feltrinelli.
- Ruwet 1986 = Nicolas, R., *Linguistica e poetica*, Bologna, il Mulino.

- Villa 2020 = Marco V., *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS.
- Sanseverino 2024 = Luca S., *Il verso libero in Italia (1888-1918). Lineamenti storici, sondaggi formali e questioni di metodo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Zublena 2014 = Paolo Z., *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto*, I *La poesia*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, pp. 403-52.
- Zucco 2005-2006 = Rodolfo Z., *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana* [2005-2006], in Id., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1963-2000*, Torino, Aragno, 2013, pp. 153-73.