



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Il negativo del testo.

“Punteggiatura bianca” nella poesia italiana del secondo Novecento:

Montale, Sereni, Caproni, Zanzotto, Sanguineti, Rosselli.

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Elisa Barbisan
n° matr. 1133328 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

Indice

Introduzione	7
1. Spazio bianco e punteggiatura	9
1.1 Orientarsi nello spazio della pagina: il <i>Coup de dés</i> di Mallarmé	10
1.2 Lettura, ritmo e tipografia	14
1.3 I confini del verso sul vuoto tipografico, l' <i>enjambement</i>	17
1.4 Percorsi semantici	19
2. Eugenio Montale	23
2.1 Una marca montaliana, lo stacco tonale	24
2.2 Versi a gradino	25
2.3 Versicoli	36
2.4 Punteggiatura nera ed <i>enjambement</i>	41
2.5 Linee punteggiate	44
3. Vittorio Sereni	47
3.1 Voci, narrazione, iterazione	49
3.2 Una traccia montaliana	50
3.3 Versi a gradino: dessi, congiunzioni, sfumature iconiche	54
3.5 Altri percorsi di lettura	72
3.6 Versicoli	74
3.7 Punteggiatura nera ed <i>enjambement</i>	76
4. Giorgio Caproni	81
4.1 Il primo Caproni	83
5. Andrea Zanzotto	87
6. Edoardo Sanguineti	90
6.1 Struttura grafica	92
6.2 Nel <i>Laborintus</i>	93
6.3 Prosecuzione e distensione	98

7. Amelia Rosselli	103
7.1 Le raccolte: struttura, stile, contenuti	103
7.2 Spazi metrici e geometrici: il cubo	106
7.3 Metro chiuso	109
7.4 Metro libero	120
 Bibliografia	 127

Prière d'insérer:

Nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace. Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer [...] mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire.

(Georges Perec, *Espèces d'espace*)

Introduzione

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento la perdita della stabilità metrica, porta lo spazio tipografico ad acquisire un rilievo fondante e necessario alla definizione stessa del testo poetico. Nel tempo in cui il ragionamento teorico registra la frattura, la velocità dell'avanguardia realizza le prime ardite esplorazioni formali e tipografiche, i cui esiti attraverseranno, filtrati, l'intero Novecento; il ruolo dell'avanguardia è quello forse di aver mostrato per prima le potenzialità dello spazio grafico a contatto col testo rendendo evidente il suo valore ritmico, sintattico e semantico.

Considerata l'importanza nella poesia moderna della scrittura e della percezione grafica della poesia, ormai primariamente affidata a una dimensione acustica astratta e mentale, questa tesi propone un approccio spaziale al testo attraverso cui «interrogare» e «leggere» il vuoto tipografico a contatto con la scrittura, mostrando le inferenze fonico ritmiche e di significato che si cortocircuitano in questi vuoti testuali. Il primo capitolo tenterà di dare conto di questa complessità da un punto di vista teorico utile a un'osservazione più consapevole dei casi singoli presi successivamente in considerazione.

Il campo per un'indagine al contempo particolare e generale è stato ristretto al secondo Novecento italiano, scegliendo sei autori a forte diacronia per poter sondare una varietà di usi che possa dare conto della polimorfia di effetti e valori che può assumere lo spazio bianco. L'esposizione segue una sorta parabola, una freccia curva orientata cronologicamente che parte da un uso piano delle marche tipografiche (Montale, Sereni) e procede in crescendo verso un vertice (Caproni, Zanzotto) in cui l'interazione fra testo e vuoto raggiunge il massimo dissesto grafico unito a una precisa intenzione poetica e semantica. La curva, pur avanzando, ridiscende con la neoavanguardia (Sanguineti), in cui la scompaginazione grafica tende a perdere il legame puntuale col testo, diventando spesso aleatoria. La conclusione, marcata e anomala, riporta lo spazio bianco all'esterno del perimetro chiuso di un testo che ricerca un nuovo valore metrico, qui totalmente affidato a criteri visivi e spaziali (Amelia Rosselli).

Per tutti gli autori si cercherà mostrare una progressione poetica interna in rapporto alle tendenze generali e alla dimensione storica e sociale in cui si realizzano, tenendo presente un concetto generale sintetizzato da Barthes 2003: «la scrittura è una funzione: essa è il rapporto tra la creazione e la società, è il linguaggio letterario trasformato dalla sua destinazione sociale, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata così alle grandi crisi della storia» (p. 12). Il periodo poetico preso in considerazione è infatti inaugurato da una nuova cesura che segna in Italia, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, un cambio di andatura nella poesia, alle prese con una rinnovata e apparentemente definitiva crisi del linguaggio lirico in rapporto ad un mondo ora invischiato uniformemente alla prospettiva massificata del capitalismo.

1. Spazio bianco e punteggiatura

Il vuoto tipografico e la *mise en page* come valori stilistico-espressivi vengono generalmente ricondotti dalla critica al sistema della punteggiatura, un ambito proprio della scrittura che apre però in modo preferenziale alla componente acustica del linguaggio.¹ Si tratta infatti di segni che riportano sulla pagina i tratti sovrasegmentali che manifestano nello scritto la sua potenzialità di lingua eseguibile: «l'activité de lecture étant double, à la fois orale et visuelle, la ponctuation est la seule trace de cette troisième articulation du langage que constituent l'intonation et le suprasegmental» (Serça 2012, 63). Questo valore di collegamento tra *phoné* e *gramma* pone la punteggiatura come tramite per una potenziale riflessione sul rapporto fra l'atto della lettura e il testo scritto come luogo di convoglio tra le due dimensioni fisiche fondamentali dello spazio e del tempo. I ruoli di questi segni dallo statuto particolare e ambiguo sono quelli della definizione e della chiarezza sintattico-intonativa, della marcatura semantica e assieme dell'andatura ritmica e pausale-respiratoria del testo. Riprendendo le parole di Testa 1997, «di essi è possibile tanto un impiego “iper-scritto” (grammaticale, grammatologico e metalinguistico) che tocca l'articolazione sintagmatica della *ratio* argomentativa e la sua dimensione grafica e visuale, [...] quanto un impiego, invece, “oralizzante”, che mira a simulare sullo scritto i ritmi e i tempi dell'escursione melodica della voce [...]» (p. 33).

In questo contesto e volgendo lo sguardo soprattutto alla pagina poetica, lo spazio bianco – con cui si intendono la *mise en page* e con essa il bianco intra-versale e inter-versale – si può considerare come una sorta di segno-zero, un elemento neutro a-grammaticale il cui valore varia a seconda del materiale linguistico che vi si accosta, e che ingloba, assieme a quelle che gli sono peculiari, le potenzialità degli altri segni interpuntori. Il vuoto tipografico inteso in questo senso viene dunque integrato nel sistema generale della punteggiatura e definito col termine *ponctuation blanche* (cfr. Serça 2012, 102 e Favriaud 2014) in rapporto distintivo con la ‘punteggiatura nera’ più comunemente intesa. Tenendo presente che «ce son les mots, non les blanc, qui font

¹ Lo studio della punteggiatura ed i suoi rapporti con *mise en page* e ritmo è stato approfondito soprattutto dalla linguistica e la critica stilistica di ambito francese. Fra gli autori che in vario modo se ne sono occupati si ricordano i nomi di Henri Meschonnic, Nina Catach, Isebel Serça e Michel Favriaud, più volte citati in questo lavoro. Per l'italianistica invece il riferimento più recente e approfondito è il lavoro di Elisa Tonani, in particolare con *Il romanzo in bianco e nero* (2010) e *Punteggiatura d'autore* (2012), editi a Firenze presso Cesati.

l'espace» (Meschonnic 1982, 313) e che testo e non-testo sono dunque parti attive che si realizzano a vicenda nella trasmissione del significato e nella scrittura,² il vuoto tipografico verrà considerato in questo lavoro in riferimento a questa concezione della punteggiatura, come un elemento linguistico e stilistico ricco e versatile in mano all'arbitrio autoriale. Per cominciare ad approfondire le potenzialità del vuoto linguistico-tipografico nella poesia moderna uno spunto iniziale può essere quello di indagare un esempio significativo e funzionale dal punto di vista teorico, rivolgendo lo sguardo, in senso diacronico, alle soglie del Novecento, sulle prime avvisaglie del dissesto metrico che caratterizzerà la produzione poetica a venire.

1.2 Orientarsi nello spazio della pagina: il Coup de dés di Mallarmé

Il Novecento poetico-tipografico si inaugura con una prova che si può tutt'ora considerare fra i più marcati esempi di uso del bianco della pagina, esplorato mai così a fondo e con quelle modalità fino ad allora. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Stéphane Mallarmé, pubblicato per la prima volta in rivista nel 1897 è infatti un poema in cui i contenuti, legati al simbolismo ermetico, si concretizzano in una scrittura che si distribuisce per gruppi, diagonali o parole isolate, innescando una visione simultanea della doppia pagina che precede e si accompagna alla lettura. Per quanto il risultato sia un *unicum*, coinvolge a pieno e in un certo senso inaugura le riflessioni della critica sugli usi tipografici nella poesia contemporanea. A cominciare è lo stesso autore, che nella prefazione accoglie il lettore «ingénu» accennando ai nodi centrali legati allo statuto e alla fruizione del poema: l'importanza strutturale degli spazi bianchi, il legame con il verso tradizionale (che resta l'oggetto di culto dei simbolisti), il disegno argomentativo e sintattico, il ritmo innescato dalla disposizione grafica e infine l'esecuzione orale con i suoi tratti soprasegmentali e dinamici:

² «Lignes et blancs matérialisent que le langage et le non-langage signifient l'un par l'autre» (Meschonnic 1982, 304).

Les «blancs», en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autre et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée. [...] L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes des mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même, selon une vision simultanée de la Page. [...] De cet emploi à nu de la pensée [...] résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie [...] dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation».³

Questi punti sono lo scheletro di partenza per l'analisi approfondita di Murat 2005, che fornisce dei modelli interpretativi estendibili allo studio stilistico della tipografia in generale, su cui è utile soffermarsi. «*Un coup de dés* – infatti – reste encore aujourd'hui la référence pour quiconque cherche à réfléchir “sur la page” et l'espace qu'elle offre au texte» (Serça 2012, 99). In questo tipo di studi viene lasciato in disparte l'aspetto estetico della tipografia e se ne sottolinea la funzione cognitiva, ossia il ruolo attivo di spazi che non si limitano al mero valore di supporto (Murat 2005, 96). L'approccio critico alla poesia trova così una strada particolare in cui convergono, a indirizzare l'analisi, le stesse istanze sintetizzate da Mallarmé nella sua prefazione. Dapprima è necessario riconsiderare lo statuto del verso e quindi il rapporto con la metrica tradizionale. La metrica del *Coup de dés* non è libera né liberata; Mallarmé non trasgredisce le misure prosodiche dell'alessandrino, ma letteralmente le disperde sulla pagina, rendendole inevitabilmente diverse: «la métrique est maintenue, mais est-ce encore la métrique? Oui, car le principe d'équivalence demeure [...] et non, car rien ni n'oblige a supposer que cette égalité est numérique: quand l'idée se fractionne en *motifs égaux par valeur*, il s'agit de sens et non de compte syllabique» (ivi, 53). La disposizione delle parole sovrasta quindi con il suo ritmo quello prosodico spingendo a cambiare la concezione stessa della struttura, in cui non ci sono più versi percepiti tradizionalmente ma piuttosto delle unità grafiche, dei raggruppamenti di parole preceduti e seguiti da uno spazio di grandezza variabile, risultate da una segmentazione guidata da principi sintattici e argomentativi («subdivision primatique des idées») che produce un effetto di coalescenza: «les éléments

³ Mallarmé 1945, 455. Il testo del *Coup de dés* è consultabile anche online nell'edizione del 1913 sul sito della *Bibliothèque nationale de France*: [/gallica.bnf.fr/](http://gallica.bnf.fr/).

entrant dans le segment acquièrent une solidarité assez forte pour qu'ils paraissent indissociables les un des autres» (ivi, 122).

Ad assolvere al ruolo di *unità poetica* di base non è dunque il verso metrico – che perdura sottotraccia – ma sono gruppi o singole parole che isolate in vario modo dal bianco ne assumono il valore. Di fronte a questi segmenti la lettura, coscientemente disorientata e libera, segue percorsi anomali percependo dapprima le unità grafiche nei grumi di parole vicine, magari una sotto l'altra, per poi seguire i salti oltre il piego della doppia pagina.⁴ La disposizione più frequente nel poema tende però a segnalare una direzione di lettura; è quella che si stende sul foglio a gradinata («en escalier», ivi, 147) suggerendo un insieme di senso più vasto in cui i singoli componenti sono ben distinguibili e scendono in diagonale marcando l'avanzare del discorso. Per via di questi spazi si ha la percezione generale di trovarsi di fronte ad un testo fortemente inarcato, in cui le cesure non sono metriche ma seguono, in modo anomalo, la sintassi. La partizione ottica irregolare e imprevedibile unita al rallentamento ritmico che ne deriva sortisce varie conseguenze: dinamizza il testo con effetti talvolta drammatizzanti e, così oscuro, lo rende paradossalmente più leggibile⁵ (ivi, 151). Mantenendo la consapevolezza della complessità del testo, non manca l'allusione a valenze semantiche e iconiche rese dalla disposizione dei vocaboli,⁶ si pensi ad esempio alla parola «abîme», isolata e seguita poi da «blanchi», oppure da «muet», «rien» (in maiuscoletto) sempre come singolarità che attirano l'assenza del linguaggio, lontane dalle altre parole nel foglio. Ancora più suggestiva è l'immagine della costellazione, verso la fine del poema, in cui il sintagma «UNE CONSTELLATION», che può alludere alla scrittura e al poema stesso, è preceduto da delle parole che sembrano disegnare il Grande Carro, avvicinandosi a forme non più solo iconiche ma persino figurate, nel senso grafico del termine.

⁴ Con la simultaneità della visione il testo si offre a valutazioni ottiche comparate, «dont il est possible au lecteur de l'enrichir lui-même selon qu'il choisit de considérer les fragments de phrases ainsi isolés à l'intérieur de l'ensemble qu'on lui propose ou, au contraire, de les intégrer à des ensembles nouveaux à partir de similitudes graphiques permettant de les associer virtuellement à des phrases plus ou moins lointaines» (Christin 2000, 153).

⁵ «The poem's construction facilitates the reader, pointing him in certain directions and guiding him through a complex and ultimately unconstruable process whereby meaning is produced» (Breatnach 1996, 32).

⁶ The relationship between spacing and typography on the one hand and verbal imagery on the other is seen as mimetic and, indeed [...] Mallarmé gives his blessing to such an approach (Breatnach 1996, 35).

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'évènement

EXCEPTÉ

à l'altitude
PEUT-ÊTRE
aussi loin qu'un endroit

accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire verse l'absence

QUE LE LIEU
inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perdition

dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout

fusionne avec au delà

hors l'intérêt
quant à lui signalé
en général
selon telle obliquité par telle déclivité
de feux

vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant
avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre
Toute Pensée émet un Coup de Dés

(Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, ed. 1914, Bruges, Nouvelle Revue Française, pp. 20-23)

L'ultimo punto da affrontare guarda all'aspetto acustico e potenzialmente esecutivo della lettura, ad alta voce o più probabilmente silenziosa. Nella prefazione Mallarmé parla infatti di una «partition», una partitura musicale in senso astratto, mostrando quanto sia necessario o meglio evidente che il poema dispieghi *anche* un mondo sonoro (ivi, 107). Nel linguaggio scritto la dimensione visiva e quella acustica sono principi indissociabili la cui sinergia diventa in poesia dinamica, potenziata e vitale. In questo contesto le variazioni spaziali e tipografiche determinano le modalità di un'*oralizzazione* virtuale

fatta di emissioni e pause che intrecciano e deviano la cadenza sintattica del parlato rendendola appunto “altra”, dunque, in un certo senso, poetica. Ritornando al ragionamento sulla punteggiatura, si può dire infatti che se la *poctuation noir* agisce in definizione di una sintassi e un’intonazione frasale, *standard*, quella bianca si muove in parallelo su un altro modo di produzione di senso ed organizzazione del discorso e dunque di «une autre syntaxe (même élargie) et une autre sémantique (sans doute ouverte)» (Favriaud 2014, 46). Quanto all’intonazione, i parametri tipografici, in cui sono comprese anche variazioni di stile o grandezza delle lettere, «hiérarchisent de manière suggestive les intensités et règlent les valeurs tonales qui correspondent aux variations modales de l’assertion» (ivi, 161). Influenzano dunque anche l’altezza e l’intensità del suono agendo come stimoli mentali più che come effettivi indizi per un’esecuzione pseudo-teatrale; Paul Valéry, fra i primi a leggere e a scrivere sul poema, riferisce infatti di averlo per la prima volta ascoltato dalla lettura dell’autore eseguita con voce piana, senza enfasi né sbalzi tonali (cfr. ivi, 107).

1.3. Lettura, ritmo e tipografia

Il *Coup de dés* rende evidente quanto possa essere complessa e stratificata l’interazione fra il testo e la sua stesura e funge da collettore delle principali istanze legate allo spazio tipografico, una sorta di mappa-guida per gli argomenti legati a questo tema. Il primo punto da approfondire riguarda lo statuto del verso e prende slancio dalla data di pubblicazione emblematica del poema, il 1897, che apre con un’esplosione formale – per la verità poco udita dai contemporanei – al dissesto metrico che caratterizza la poesia moderna. È necessario a questo punto ridestare le domande cogenti che hanno cominciato a porsi poeti e critici a livello della cesura storica fra Ottocento e Novecento (Giovannetti-Lavezzi 2010, 15): cosa si intende per poesia? Cosa resta a distinguerla dalla prosa dopo la crisi del verso e la liberazione del ritmo? Quello che qui interessa e, si potrebbe dire ironicamente, salta all’occhio, è la centralità che nel ragionamento poetico assume la componente grafico-visiva, prima solo conseguenza delle simmetrie date da versi e strofe ed ora agente attivo nella definizione del verso, negli equilibri ritmico-intonativi, sintattici e semantici e talvolta unico appiglio al definirsi poetico di un testo: «chiunque conosca a

anche solo superficialmente la storia della metrica novecentesca sa che la questione del rapporto fra sonorità del verso “nuovo” e la sua immagine grafica svolge un ruolo decisamente centrale» (ivi, 27).

Per cominciare a far luce sulla rilevanza assunta dallo spazio tipografico, le sue cause e l'intrecciarsi con la componente fonica della lingua sono utili le riflessioni di Genette 1969 che nel capitolo *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio* indaga la specificità e la *marcatezza* di ciò che fra le realizzazioni linguistiche può definirsi poesia, partendo dalla sua distinzione dalla prosa. Le ragioni del mutamento che porta alla scomparsa del criterio metrico sono ricondotte a «un'evoluzione generale, il cui principio è lo scadimento continuo dei modi auditivi della consumazione letteraria» (Genette 1969, 94) che passando per la lettura silenziosa e la diffusione della stampa arriva col Novecento alla piena affermazione di un modo visivo e grafico di percezione dei testi e contemporaneamente all'esplorazione delle possibilità poetiche del grafismo e dell'impaginazione (ivi, 95). La componente fonico-acustica resta fondante ma diventa sempre più legata a una dizione mentale, ad un suono in potenza che si realizza in astratto, tanto che «anche retrospettivamente, i lettori novecenteschi e duemilleschi tendono a percepire come visivi i metri tradizionali, caratterizzati viceversa da una forte pertinenza del modo fonico» (Giovannetti-Lavezzi, 15).⁷ La risalita in superficie del visivo non significa dunque «che la realtà fonica, ritmica, metrica della poesia antica si sia cancellata. [...] Essa si è piuttosto trasposta nel visuale e, in quell'occasione, in un certo senso idealizzata: c'è un modo muto di percepire gli effetti sonori, una specie di dizione silenziosa, paragonabile a quella che è per un musicista esperto la lettura d'uno spartito» (Genette 1969, 95, nota); frase che sembra essere suggerita a Genette proprio dalla partitura mallarméana del *Coup de dés* e che apre poi ad un certo parallelo fra verso libero e nuova musica esaltato dalla neoavanguardia italiana, di cui si parlerà più avanti in questo lavoro.

Il legame complesso e vario che nella poesia moderna unisce lo spazio tipografico a quello acustico si intreccia poi con il concetto fondamentale di ritmo e con una sua componente particolare, la pausa, termine cumulativo con cui si fa riferimento ad «ogni tipo di 'vuoto' (*tipografico, mentale e/o fonico*) presente all'intorno e all'interno

⁷ «In una civiltà altamente alfabetizzata si salta spesso dall'alfabeto al senso senza l'intermediario del suono, che rimane un'entità meramente supposta» (Pozzi 1984, 11).

dell'opera in versi» (Menichetti 1993, 447).⁸ Per dare conto in modo più approfondito del cortocircuito spazio-temporale che si realizza attraverso la scrittura servirà per un momento soffermarsi sull'articolazione semantica di ciò che si intende per ritmo; «la sua nozione più consueta è correlata al tempo, ma ancor più ad una successione di durate, di gesti anche non orientati cronologicamente ma disposti uno accanto all'altro» (Praloran 2011, 3). Il fenomeno, percepibile da ogni organo di senso (cfr. Chatman 1972, 103), presume dunque un suo corrispettivo spaziale che nel testo scritto si traduce su intervalli di vuoti e pieni tipografici, statici solo ad uno sguardo esterno e simultaneo che si perde non appena inizia la lettura.⁹ Anche assumendo un punto di vista spaziale il testo resta infatti «un'entità grafica che, pur percepita otticamente deve essere percorsa per essere appropriata» (Pozzi 1984, 11) ed esprime dunque una durata variabile in rapporto al movimento ottico della lettura e contemporaneamente in rapporto al flusso linguistico.¹⁰ La lingua percorsa agisce infatti su questa durata con un apporto ritmico di ordine fonico-prosodico – l'alternarsi di sillabe toniche e atone – e sintattico, costituito, «su un piano differente ma non indipendente, dalla successione di pause sintattiche e/o intonative che 'tagliano' il fluire del discorso» (Praloran 2011, 4). Il terzo agente che interviene sull'andatura della lingua scritta, e poetica in particolare, è il vuoto tipografico, lo spazio bianco alla fine dei versi e delle strofe, interno al verso in modo puntuale o diffuso fino alla poesia «aerata»¹¹ che si realizza ad esempio nel *Coup de dés*; questi spazi si rivelano spesso attraverso dei «tagli meditati che dando luogo all'alternarsi di pieni (versi) e vuoti (pause), contribuiscono in misura talvolta decisiva a imprimere alle parole il ritmo straniante della poesia» (Menichetti 1993, 484). Un elemento non linguistico può dunque

⁸ Il sistema pausale può agire infatti da più fronti molto diversi fra loro, misurabili con parametri fisici (emissione del fiato nel parlato, capacità del supporto nello scritto); di misurazione concettuale (formulazione dei significati); di misurazione ritmico-acustica (legata alle occorrenze sillabiche); di misurazione ottico-grafica (inerente alle occorrenze visive) (Pozzi 1984, 12).

⁹ Un interessante esempio sinestetico che può dare conto della ritmicità visiva si ritrova in partiture di musica aleatoria di secondo Novecento come quelle di John Cage o di Karlheinz Stockhausen, che concepiscono degli spartiti grafici, come mappe strutturate su simmetrie in mimesi con l'intento fonico-ritmico della musica (per un esempio si veda Surian 1995, 227-29). Su questa linea non stupisce l'interesse di Pierre Boulez per il lavoro già citato di Mallarmé, da cui il musicista ricava il concetto di «alea controllata» (cfr. Breatnach 1996). Sul fronte grafico si segnalano alcuni esperimenti pittorici messi in atto da Kandinsky o da Paul Klee, che ha trasposto spazialmente una composizione a tre voci di J.S. Bach (Serça 2012, 250).

¹⁰ «La ponctuation d'un texte s'inscrit à la fois sur l'espace de la page et dans le temps de la durée de la lecture, oralisée ou silencieuse» (Serça 2012, 33).

¹¹ L'aggettivo viene usato da Ruwet 1986 in riferimento a una disposizione tipografica contrapposta a quella «compatta», in cui non compaiono spazi bianchi (pp. 100-101).

arrivare ad avere un peso molto rilevante sul testo poetico ed il suo ritmo, strutturato, in sintesi, su piani sovrapposti in reciproca integrazione, che procedono in parallelo oppure si intersecano producendo degli scarti stilistici e seguendo così un modello temporale che si potrebbe definire polifonico (cfr. Serça 2012, 131).

1.4 I confini del verso sul vuoto tipografico: l'enjambement

Di questi tre reagenti ritmici – prosodia, sintassi, spazio tipografico – si perde in ambito post-metrico la certezza prosodica della successione regolare degli accenti; risalta così il portato ritmico della sintassi e il rapporto incrementato che quest'ultima instaura con il vuoto della pagina, determinante per la definizione stessa del verso. Ragionare su questo legame è forse la strada più diretta con cui indagare il valore dello spazio bianco in poesia ed impone di approfondire il fenomeno dell'*enjambement*, «un'alterazione, graduata in diversi modi della corrispondenza tra unità del verso e unità sintattica» (Praloran 2011, 40), l'esempio più significativo dell'influsso dei fattori sintattici sul ritmo in relazione allo spazio tipografico (cfr. Zhirmunskij 1972, 187). L'inarcatura *standard* in punta di verso si può infatti considerare per quest'indagine un elemento nucleare i cui effetti, simili, sono estendibili ad altri luoghi della topografia testuale, come il verso a gradino o il bianco orizzontale.

Questo stilema è strettamente legato alla definizione del verso, un argomento strutturale di vasta portata già più volte citato in questo capitolo, che incrocia «un grumo di questioni storiche di non agevole risoluzione» (Giovannetti-Lavezzi 2010, 18). Per alcuni critici (cfr. Agamben 1996, 113) l'inarcatura – e lo spazio bianco che ad essa si unisce per definizione – ¹² si può considerare un artificio capace di identificare la forma verso e per estensione la poesia stessa: «n'étant pas imposé par la langue, le blanc créé par le retour à la ligne après chaque vers devient ainsi le critère définitoire du texte poétique, car il permet l'enjambement et [...] il y a vers dès qu'il y a possibilité d'enjambement» (Serça 2012, 103). Il rischio di un ragionamento metastorico è però quello di non problematizzare la differenza fra antico e moderno e di non tenere conto di

¹² «L'inarcatura instaura rapporti d'intensità che con la messa in prosa del testo, cioè con la semplice abolizione della disposizione in colonna, senza altre modificazioni, scomparirebbero» (Menichetti 1993, 503).

esempi di difficile definizione come quello della poesia in prosa (Giovannetti-Lavezzi 2010, 10),¹³ ma nonostante gli aspetti problematici, l'insieme di queste posizioni inquadra nuovamente un dato rilevante ed essenziale dando conto della non trascurabilità, soprattutto nella metrica libera, della punteggiatura tipografica, di cui l'*enjambement* è dunque un marcatore.

Quanto all'apporto fonico-ritmico dell'inarcatura gli elementi che intervengono sono, come si può dedurre, l'intonazione sintattica e la pausa grafica di fine verso unite all'interpretazione soggettiva della lettura. Sul piano dell'esecuzione, malgrado la «chiarissima impressione visuale di un limite» (Stutterheim 1972, 138), eseguire oralmente alla fine di un verso una pausa – certo percepita a livello mentale – è un aspetto profondamente variabile e soggettivo. A differenza dell'ambito metrico, però, dove la pausa finale risulta un fatto prosodicamente irrilevante, nel verso libero questa diventa un marcatore versale pensato che contribuisce al ritmo poetico.¹⁴ Inoltre, anche se quest'affermazione generale si ridimensiona e varia adattata alle singole poetiche autoriali, «una sospensione finale della voce è tanto più opportuna in quanto si conforma alle convinzioni di tutte le poetiche moderne [...] le quali insegnano che il verso si carica delle sue più profonde, suggestive risonanze, se si staglia nel vuoto, fra silenzi» (Menichetti 1993, 484),

Che il testo sia metrico o libero l'oscillazione sull'esecuzione diminuisce invece in presenza di un'inarcatura, dove l'interruzione della sintassi impone una pausa o in ogni caso un'intonazione sospensiva, «ora appena accennata, ora, a seconda del senso e della natura del contesto, più decisa e prolungata» (Id. 485). Il segnale visivo che marca questa pausa o induce ad una variazione intonativa è sempre lo spazio bianco, un non-segno naturale, in quanto «l'assenza di lettere simbolizza normalmente l'assenza di voce» (Cohen 1972, 58), che induce la «coscienza media» del lettore di poesia ad osservare,

¹³ Benché, seguendo il ragionamento di Serça 2012, la prosa poetica si possa ricondurre forse con meno incertezze all'ambito definitivo della prosa: «*le décompte syllabique, la rime et le rythme en général sont en effet autant d'éléments que l'on peut rencontrer en prose – à la différence de l'enjambement. Cette notion [...] comme non-coïncidence des limites syntaxiques et des limites phonologiquement pertinentes dans le vers, permet alors de distinguer prose et poésie*» (p. 103).

¹⁴ «Allorché il metro esaurisce la sua estensione, nel verso libero si avverte il gesto assoluto (ma necessario) che recupera un tratto essenziale del discorso poetico e connota in maniera significativa quella, scrisse Quasimodo, “piega della voce che la pronuncia”» (Ritrovato 2008, 195).

quasi a orecchio, «una punteggiatura supplementare a quella della prosa» (Fortini 2003, 806).¹⁵

1.5 Percorsi semantici

Il ragionamento sull'esecuzione dell'*enjambement* apre a considerazioni più generali sulla lettura o meglio sulla percezione del testo in rapporto allo spazio tipografico. Oltre all'influsso ritmico-temporale una *mise en page* in vario modo marcata può indurre a percorsi visivi multipli ed instaurare nuove configurazioni sintattiche non più lineari ma verticali oppure oblique (cfr. Favriaud 2014, 49), come si è già visto nel caso di Mallarmé. Questo accade, come si vedrà, anche in poesie con impaginazione non *aerata* che usano ad esempio versicoli in scarto con la misura versale prevalente, creando così dei legami verticali a distanza; «c'est la dimension du blanc et sa configuration autour du segment blancs qui semblent permettre à celui-ci de s'articuler à des unités discursives hiérarchiquement plus élevées dans l'organisation du texte» (id, 50).

Si può dire, più in generale, che lo spazio bianco induca ad una sosta che non necessariamente si realizza nel tempo concreto ma che può influenzare la percezione del materiale linguistico limitrofo rallentandone il ritmo, modificandone l'intonazione e dunque anche la percezione dei significati. Si tratta in effetti di marcare la presenza testuale attraverso la sua assenza o meglio la sua momentanea interruzione. All'amalgama dei fattori linguistico-poetici di cui si è fin qui parlato – il valore ritmico, sintattico, esecutivo – si intreccia quindi simultaneamente l'interazione semantica del materiale linguistico col bianco tipografico. Questo può fungere nei casi più piani da semplice marcatore fino ad arrivare agli estremi più rari ad un uso iconico, velato o patente. Cercando di mostrare la variabilità e specificità di ogni poeta preso in considerazione ci si soffermerà nel corso di questo lavoro su delle aree semantiche preferenziali che sembrano evocare o richiedere il bianco e i suoi effetti, come quella generale dell'assenza, che comprende la negazione, il silenzio, la morte, il vuoto e, legati all'indefinitezza, lo stato onirico o surreale. Lo spazio bianco può d'altra parte alludere

¹⁵ «Il faut lire vers et phrases. Car ne lire que les phrases revient à nier la ponctuation blanche, et, d'un certaine façon, la poésie». (Favriaud 2014, 59).

ad esempio a una pienezza concreta, come può essere il colore e ciò a cui esso si abbina nelle sue più varie declinazioni: la neve, la nebbia, una luce abbacinante, alcuni oggetti o la pagina stessa, da cui può derivare una riflessione spesso meta-testuale e meta-poetica.

Si è parlato nel corso di questo capitolo della pagina scritta come luogo di coalescenza fra dimensione spaziale e temporale; un cortocircuito fra i due poli si può verificare anche sul piano dell'espressività semantica ad esempio proprio con la resa di uno scarto temporale attraverso una spaziatura grafica che sottende un'ellissi nell'argomentazione o nel narrato poetico. Un esempio romanzesco divenuto emblematico di questo "bianco temporale" si ritrova nello stacco grafico tra il quinto e il sesto capitolo della terza parte dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, dove il breve stacco tipografico riassume in sé decenni di vita del protagonista rimasto sospeso nell'azione del capoverso subito precedente:

E Frédéric, a bocca aperta, riconobbe Sénécal.

Viaggiò.

Conobbe la melanconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto la tenda, eccetera. Tornò.

L'importanza del passaggio è stata segnalata per la prima volta da Marcel Proust e poi ripresa da Lukács e Franco Fortini.¹⁶ Ginzburg 2000, che muove proprio da quest'ellissi letteraria per riflettere sulla narrazione storiografica, mette in luce nella prima parte del suo saggio l'efficacia stilistica e narrativa dello spazio con parole che condensano alcuni degli argomenti finora percorsi in questo capitolo: «la "musica" che Proust ammirava nel romanzo di Flaubert era musica visiva. Una pausa introdotta in una lettura del testo ad alta voce non potrebbe mai produrre lo *choc* generato dal brusco passaggio da un paragrafo a quello successivo» (p. 112). Questo parallelo sul romanzo sarà anche utile per inquadrare alcune scelte tipografiche che si accompagnano ad una forma narrativa della testualità poetica che caratterizza molte poesie e raccolte italiane successive alla svolta 'antropologica' degli anni Sessanta (cfr. Testa 2005, X-XI).

¹⁶ M. Proust, *A propos du "style" de Flaubert*, in Id., *Chroniques*, Paris 1927, pp. 193-211 (tr. it. di M. Bongiovanni Bertini, *Scritti mondani e letterari*, Torino 1984, pp. 538-552); G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi 1957; F. Fortini, *Note su Proust* (1958) in Id. *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 283-4).

Tornando alle possibilità distributive della scrittura, si arriva poi a sfruttare la pagina disperdendo il testo e simulando, ad esempio, uno stato di frammentazione che dal visivo si estende al ritmo pausato dagli stacchi grafici ed altri possibili artifici, compresa soprattutto l'inarcatura, con degli effetti di senso legato ai ritmi, che si è detto possano essere intesi sia fonicamente che visivamente. Ciò che mantiene in ogni caso fertile l'interruzione e la dispersione grafica resta il legame o l'apporto del significato, una rappresentanza del senso che si può spingere «fino alla soglia estrema oltre la quale ogni sua capacità svanirebbe» (Pozzi 1984, 9), come accade ad esempio nella produzione della neoavanguardia o di alcuni poeti noti per il loro “cercare nel linguaggio” (si pensi a Zanzotto o Caproni), ma che si ferma appunto «sull'orlo del precipizio, oltre il quale l'essere linguistico verrebbe annullato perché i suoni, i grafi, i legami, gli intrecci non agirebbero più secondo una dinamica di natura linguistica» (*Ibid.*); superata la soglia si arriva alla poesia visiva o al paroliberoismo, i cui ambiti critici di pertinenza diventano quelli della storia dell'arte, della pittura o dell'iconografia.

2. Eugenio Montale

L'opera di Eugenio Montale è il punto di partenza per questo sguardo sugli usi tipografici che rientrano nella tradizione, ad un primo grado di marcatezza espressiva. Centrale nella poesia italiana del Novecento non solo per qualità dei risultati ed importanza, dal punto di vista delle forme e dei contenuti si pone come ideale spartiacque fra la prima e la seconda metà del secolo (Tonani 2012, 233), tra espressionismo ed ermetismo, «con soluzioni al tempo stesso più moderate e meno prevedibili»¹⁷ che riguardano, nella sua marginalità, anche l'impaginazione. Il modello dell'espressionismo e la linea che lo lega alle avanguardie storiche agisce infatti anche sulla disposizione grafica dei testi; emblematico è l'esempio di Camillo Sbarbaro, punto di riferimento non solo per lessico e sintassi ma anche per le scelte metriche e grafiche: l'endecasillabo sciolto usato a partire da *Pianissimo* (1914), che comprende fra le sue caratteristiche il verso a gradino¹⁸ e l'inserimento discontinuo di versi più brevi, sarà fondamentale per i particolari sciolti di Eugenio Montale negli *Ossi di Seppia* (Giovannetti-Lavezzi 2010, 185) e non solo. Quest'eredità filtrata e resa propria contribuisce a consolidare l'uso di convenzioni e stili grafici che arrivano alle generazioni poetiche successive. Il filtro è anche un atteggiamento generale di «sabotaggio interno al sistema» (Bozzola 2006, 112) in cui appunto l'autore innova restando nello spazio della tradizione, nel sistema tonale, come si nota soprattutto per le scelte sintattiche. Il terreno di indagine ricco e peculiare sembra dunque essere una fertile base per trovare punti comuni e tentare di abbozzare una linea delle scelte stilistiche legate all'uso degli spazi nella poesia italiana del secondo Novecento.

La schedatura ha interessato le zone testuali marcate di cui si è parlato in precedenza, dunque: versi a gradino, *enjambement* forti isolati da punteggiatura nera, versi monorematici o bi-trisillabi in netto scarto rispetto alla lunghezza dei versi vicini e prevalenti nel componimento, linee punteggiate. Il lavoro è esteso a tutte le raccolte, da

¹⁷ Vittorio Coletti cit. in Tonani 2012, 233.

¹⁸ «[...] il verso a gradino acquisisce i suoi tratti più tipicamente novecenteschi con *Pianissimo* di Sbarbaro» (Zucco 1999, 129).

Ossi di Seppia (1925) ad *Altri versi* (1980).¹⁹ Le prime tre raccolte comprendono la produzione più significativa e ripresa, oltre ad interessanti esempi di utilizzo della pagina anche semanticamente e mimeticamente connotato. Si passa dal paesaggio mediterraneo aspro e arido su cui si innesta lo stile degli *Ossi*, dove la nuda realtà delle cose viene attraversata da momenti epifanici che creano un'oscillazione tra una dimensione fisica ed una metafisica, allo stile alto, allegorico, fulminante e difficile delle *Occasioni* fino alla *Bufera* che segue questo solco su nuovi temi con «una maggiore apertura al realismo e alla immediatezza, anche drammatica, delle impressioni» (Luperini-Cataldi 2001, 230).

Seguono poi dieci anni attraverso cui Montale passa nel silenzio poetico la svolta dei Sessanta, per poi approdare ad una scrittura prosastica segnata dall'ironia e dal sarcasmo che si accompagna alla consapevolezza di una irrimediabile crisi dei valori, decretando la sostanziale fine della poesia, o per lo meno, della lirica.^{20 21}

Un bacino così ampio è stato scelto anche nell'ipotesi di poter valutare gli usi tipografici dello scarto in prospettiva diacronica e in rapporto all'evoluzione poetica dell'autore, tenendo così presenti le peculiarità di ogni raccolta e mantenendo al contempo uno sguardo d'insieme, meno ravvicinato.

2.1 Una marca montaliana, lo stacco tonale

Una caratteristica di molte poesie di Montale è la presenza di un momento di svolta sintattico-concettuale strutturante, che dirige l'equilibrio compositivo del testo. Questo stacco tonale si ritrova declinato in molti modi e può contribuire alle marche distintive di una raccolta. Si fa spesso segnale del passaggio da una dimensione realistica ad una psichica; negli *Ossi di seppia* corrisponde ad esempio a momenti epifanici o smemoramenti, nelle *Occasioni* diventa il cardine su cui si rivoltano testi tipicamente bipartiti organizzati su due fasi accostate in parallelo senza mediazioni verbali. È al valore

¹⁹ Si cita da TP (= *Tutte le poesie*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984). Queste le sigle abbreviate per le raccolte: OS = *Ossi di Seppia* (1925); O = *Le occasioni* (1939); B = *La bufera e altro* (1956); S = *Satura* (1971); D = *Diario del '71 e del '72* (1974); QQ = *Quaderno di quattro anni* (1977); A = *Altri versi* (1980).

²⁰ «Montale, con *Satura* (1971) e le raccolte successive, procede, bruciandola con gli acidi dell'ironia, ad una liquidazione della sua vicenda di poeta» (Testa 2005, VIII).

²¹ Per un breve approfondimento sulle raccolte montaliane cfr. Mengaldo 1978, 517-31.

di stacco tonale che si associano la maggior parte delle pause soprasegmentali o paratestuali ottenute da stacchi strofici, linee di punti, punteggiatura nera, inarcature e versi a gradino cui si accompagnano segnali sintattici ricorrenti a volte fedeli anche al tono ragionato e narrativo di molte poesie, fino alle raccolte ultime. A questo minimo comun denominatore sono riconducibili la maggior parte degli esempi accomunati dall'effetto sospensivo che seguono, esposti per tipologia.

2.2 Versi a gradino

Montale sfrutta un verso a gradino a bassa frequenza, ovvero, nelle raccolte considerate quarantanove poesie hanno uno (in prevalenza) o più versi a gradino. Si tratta di un utilizzo che mantiene il valore contrastivo del verso, non diffuso ma puntuale, calcolato e significativo, utile dunque a sottolineare determinati snodi nel procedere del testo.²²

La frequenza dei gradini è per lo più omogenea e si aggira attorno alla decina per ogni raccolta, fino al *Diario del '71 e del '72*, che presenta invece un calo drastico (solo tre versi spezzati su 97 pagine). Anche la raccolta successiva, *Quaderno di quattro anni* del '77, conta sei versi a gradino su 120 pagine, dunque in proporzione si accosta alla raccolta precedente. Lo scarto si allinea al grande cambio stilistico dell'ultima produzione, disincantata e dissacratoria, che vira verso la prosa e il lessico giornalistico; questo «si traduce anche in una progressiva normalizzazione della punteggiatura, che asseconda l'andamento della sintassi» (Tonani 2012, 266) oppure si annulla appianando anche gli scarti più vistosi della *punctuation blanche*. «I singoli componimenti appaiono sempre più spesso privi di interne partizioni» contribuendo ad uno stato di «asistematicità [...] coerente con la crisi delle gerarchie e dei valori, compreso ovviamente quello stesso della poesia»²³ (Luperini-Cataldi 2001, 241). Ciò che si sostituisce forse a compensazione di

²² Tonani 2012 parla a questo proposito di «mise en vedette per via grafico-interpuntiva [...] degli snodi centrali per la semantica del testo» (p. 238).

²³ Nel discorso pronunciato nel 1975 in occasione dell'assegnazione del premio Nobel per la letteratura si leggono la sfiducia e lo scetticismo di Montale sulla sopravvivenza della poesia lirica nel contesto consumistico e mediatico imperante, in cui «[...] il benessere ha i lividi connotati della disperazione» e nel cui «sfondo così cupo [...] anche le arti tendono a confondersi, a smarrire la loro identità». (Montale 1976, 9).

questo è la parallela crescita di versi molto brevi in contrasto con la misura prevalente, come si vedrà in seguito.

Per indagare il verso a gradino in Montale verranno presi in considerazione i tre casi sintattici e semantici più ricorrenti – che del resto interagiscono spesso fra loro sovrapponendosi – con denominatore comune lo stacco ed il passaggio di tono, ovvero: discorso diretto e corollari, la congiunzione *e*, la deissi temporale. A questi punti si interseca poi una riflessione sulla semantica delle zone sospese, in particolare, sulla sfera del parlato e del non detto, quella del tempo, della memoria, e della caduta.

Un primo ambito di cesura del verso è quello conversazionale, in cui si comprendono il dialogo, un rivolgersi a qualcuno o qualcosa, il parlato, il discorso diretto, con corollario l'apostrofe, l'insieme delle interiezioni, le locuzioni esclamative ed interrogative. Questo tipo di inarcature grafiche si pongono in linea con la natura teatrale del verso a gradino (Cfr. Zucco 1990, 125) e con un'oralità riportata o allusa che in ambito novecentesco si trova spesso accompagnata al verso *enjambé* (cfr. Zhirmunskij 1972, 190).

La frequenza di presenze appartenenti a questo gruppo (8 occorrenze) è anche dovuta alla maggiore ampiezza dell'insieme. Tre di queste sono occupate da un a capo al mezzo che cade sull'interiezione, preceduta sempre da puntini sospensivi che attraverso un'ellissi amplificano lo stacco tonale ed il salto tipografico con un contrasto simile, in termini di agogica musicale, ad un diminuendo seguito da un piano ed una pausa che precede il forte. L'effetto sembra a volte mimare la sospensione necessaria al passaggio dall'osservare al riflettere nel comune comportamento umano e dunque dalla percezione silenziosa al suono formulato nella lingua. Questo tipo di gradino è infatti sempre seguito da locuzioni vocative che si rivolgono ad un interlocutore (oggetto o uomo) evidenziando così il legame dell'interiezione con l'ambito orale, seppur fittizio ed altamente lirico. Di seguito le tre occorrenze:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale ala luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel colmo del secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro...

Ah che già stride

la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide.

(*Cigola la carrucola...*, OS, p. 47)

[...] tutto arso e succhiato
da un polline che stride come il fuoco
e ha punte di sinibbio...

Oh la piagata

primavera è pur festa se raggela
in morte questa morte! Guarda ancora,
in alto, Clizia, è la tua sorte [...]

(*La primavera hitleriana*, B, vv- 30-36, p. 257)

[...] rocce brune
tra spumeggi; frecciare di rondoni
vagabondi...

Ah, potevo

credervi un giorno o terre,
bellezze funerarie, auree cornici

(*Riviere*, OS, vv. 41-45, p. 104)

Altra declinazione di formule dell'interlocuzione, stavolta ripresa dagli stilemi della scrittura epistolare si trova nell'ultimo verso, spezzato, del *L'ombra della magnolia...* (S, p. 260): «è l'autunno, è l'inverno, è l'oltrecielo / che ti conduce e in cui mi getto, cèfalo / saltato in secco al novilunio. □ Addio». A questo proposito ricorda Zucco (1999, 128) che «l'utilizzo "per l'occhio" di versi a gradino continua una sua esile tradizione come strumento mimetico dell'impaginazione epistolare». Un altro addio sul gradino, in chiusa di poesia, si trova in *Una visita* (A, 725); come si è già accennato le ultime raccolte acutizzano la tendenza alla prosa già viva in *Satura* sopprimendo o riducendo al minimo la punteggiatura standard. Ecco che allora le voci, quasi come in un romanzo accompagnate da «disse lei» (v.17), «dissi» (v.21), perdono il segnale delle virgolette (ancora presente in S, cfr. *Xenia I*, 10 p. 298 e *Dialogo*, p. 335) sostituito da pause segnaletiche nella distribuzione tipografica del testo. Per prima, la voce femminile che compare direttamente con un verso monorematico trisillabico, dunque in netto scarto rispetto al contesto. La risposta, nella voce del soggetto, è segnalata dal verso a gradino: «Non tardò una vettura. □ Hasta la vista dissi» (vv. 20-21) in cui il valore poetico dell'addio viene rimosso e desublimato dal prestito straniero, a riprova delle tendenze dell'ultimo Montale.

Un frequente ruolo semantico del bianco tipografico nel discorso scritto è quello di dare conto di una reticenza o di un'omissione traducendo spazialmente l'interruzione del suono, la sospensione e quindi il silenzio. Nell'undicesima poesia di *Xenia II* (S, *Riemersa da un'infinità di tempo...*, p. 315) il discorso diretto rimbalza telefonicamente fra due distanze lunghe quanto il tempo da cui riemerge «Celia la filippina» che «ha telefonato / per avere tue notizie» (vv. 2-3). Con quel «tue» il poeta apre una terza dimensione, quella del dialogo diretto con i morti. Il rivolgersi a chi non è in vita e non può ascoltare – la moglie Mosca, cui è dedicata l'intera sezione – sottende l'omissione della morte stessa, resa esplicita della reticenza delle risposte balbettate all'amica che chiede notizie.

In questo contesto il gradino amplifica la sospensione del non detto espresso dai tre puntini ed esprime uno stacco tonale e spaziale pausando il verso subito prima della deissi che rimanda «di là dal filo»:

Celia, cerchi d'intendere...

Di là dal filo,

da Manila o da altra

parola dell'atlante una balbuzie

impediva anche lei. E riagganciò di scatto.

(vv. 6-10)

I versi che seguono rimarcano a posteriori la balbuzie del poeta mimando attraverso forti *enjambement* la difficoltà di parola che coinvolge allo stesso modo l'interlocutrice.

Spostando l'osservazione dal punto di vista dei significati, il passaggio di tono si ritrova poi sulla linea semantica del tempo. Vari sono i testi in cui si contrappone la percezione di un presente concreto, immanente e tangibile, ad un passato affidato al ricordo e alla liquidità o frammentarietà della memoria. Il rapporto col tempo risalta in modo peculiare nelle *Occasioni*, dove «ai *flasches* che candiscono, luce di lampo, l'eternità di istante, s'alternano [...] i fantasmi evocati da una memoria eminentemente discreta, che opera per intermittenze e agnizioni quasi casuali, talora provocate [...]» (Mengaldo 1978, 526).

A prescindere dalla relazione variata che si instaura fra passato e presente, il verso a gradino compare spesso fra questa coppia complementare incrementato dall'uso dei deittici temporali, che in generale prevalgono nettamente su quelli spaziali (su tredici occorrenze nei versi a gradino, solo due sono spaziali). Si è visto come l'uso dei deittici

faccia parte delle costanti retorico-sintattiche del gradino, una delle lame che tagliano il verso facendolo scivolare su due piani. Nel caso di Montale, però, i deittici non sono quasi mai in giacitura esposta, ma si trovano all'interno del *rejet* o del *contre-rejet* coperti da altro materiale linguistico. Contribuiscono comunque in modo significativo, quasi come dei segnali, allo stacco che si associa alla semantica del tempo, specie se questa si muove sui due piani contrapposti e omologhi del passato e del presente.

Si veda ad esempio la già citata *Cigola la carrucola...* (OS, 47): la parte che precede il gradino appartiene alla dimensione del ricordo, al passato che risale liquido nell'acqua del secchio; il rapporto con l'altro tempo è breve, la memoria vietata al tatto, una pura immagine («nel puro cerchio un'immagine ride», v. 4). Così la vicinanza coincide con una presa di coscienza, dà un avviso di risveglio che arriva, definitivo, dopo la sospensione prolungata dallo stacco del gradino, con l'interiezione («Ah») e il deittico («già») che si rispondono fonicamente e fanno precipitare il ritmo del verso. Il verso 7 è infatti un endecasillabo che prima della cesura grafica si muove su un ritmo anapestico, con accenti di terza e sesta, cui seguono, dopo il gradino e in sinalefe, due ribattuti (sesta e settima, nona e decima) che annunciano la discesa, scorrevole come il ritmo degli endecasillabi finali. Lo stacco tonale in questo caso dunque segnala anche uno scarto ritmico e separa non tanto una polarità fra i due tempi quanto proprio il distacco fra passato e presente che per un momento quasi epifanico si sono avvicinati.

Vecchi versi (O, 115) esplicita dal primo sintagma e nel primo verso lo spazio temporale del ricordo ed il suo protagonista animale: «Ricordo la farfalla ch'era entrata» (v. 1). Il passato occupa la prima parte della poesia fino all'ultima strofa, che comprende, all'inizio, il picco emotivo del ricordo, in cui la farfalla notturna, letifera, ritorna «pazza» nello spazio chiuso della stanza già prima descritta, «[...] ove la lampada / tremava dentro una ragnata fucsia» (vv. 24-25). Questo ritorno in fortissimo viene sospeso ed in un certo senso eternato nell'ultima immagine dal verso a gradino che sposta poi il ricordo alla sua conseguenza meditativa e generale (vv. 45-50):

Poi tornò la farfalla dentro il nicchio
che chiudeva la lampada, discese
sui giornali del tavolo, scrollò
pazza aliando le carte –
e fu per sempre
con le cose che chiudono in un giro
sicuro come il giorno, e la memoria
in sé le cresce [...]

Ritorna l'insetto, ritorna il passato; il tempo è tradotto al di fuori dell'allegoria nominando la memoria e ricordandone la circolarità, il «[...] giro / sicuro come il giorno [...]» che spesso si associa in Montale alla sfera semantica del tempo, del ricordo e della morte, come nel già citato cerchio del secchio in *Cigola la carrucola...*, ad esempio. C'è poi un ulteriore significato della circolarità e dei ricordi in Montale: non «cose confuse in una realtà estesa ed amorfa, bensì particole, schegge, minimi frammenti eccezionalmente emersi dall'indistinzione per tosto inabissarsi: dotati di una loro oggettività autonoma, in sé conchiusi come il giro del sole [...]» (Montale ed. Isella 1996, 9). In aggiunta, il verso si sfasa sulla congiunzione *e*, altra marca del gradino in generale, che in Montale ha presenza significativa, ricorrendo undici volte, in alcuni casi preceduta da lineetta, come in *Vecchi versi*. Si tratta di una sorta di associazione ossimorica fra stacco grafico del gradino e congiunzione, in cui le due parti del testo – e del tempo – sono al contempo separate ed unite, con la mediazione della lineetta. Come specifica Tonani 2012, per Montale nel modulo “– e” «la lineetta [...] ha una funzione di rilancio, e quindi di rafforzamento e messa in rilievo, in sinergia con la metrica e la *mise en page*, del connettivo testuale *e*» (p. 259, note).²⁴ Lo stacco grafico del gradino può dunque in questi casi essere visto come una sorta di ponte che separa e unisce agendo sul testo con sfumature diverse dalla partizione strofica o da un semplice a capo. È inoltre interessante notare che la congiunzione accompagnata dalla terza persona del verbo essere al passato remoto sia una coppia frequente del linguaggio poetico di Montale. Questo tassello giambico si lega spesso a più occorrenze in anafora e tende a seguire una pausa segnata

²⁴ In quanto detto, alla luce delle considerazioni di Tonani 2012, si sposta la causa ossimorica dalla lineetta allo spazio bianco traslando una riflessione di Isabelle Serça che parla di “punteggiatura ossimorica” a proposito dell'uso di «-et» in Proust, quasi un emblema del rapporto fra continuo e discontinuo insito nel tema del tempo e del riaffiorare del ricordo: «Cette figure de ponctuation oxymorique que constitue la juxtaposition d'une parenthèse ouvrante ou d'un tiret et de la conjonction de coordination «et», est ainsi emblématique de la tension entre continuité et discontinuité qui sous-tend l'écriture de Proust» (Serça 2012, 138).

da punteggiatura o spazi, come si è visto nel caso del gradino di *Vecchi versi* e come si vedrà per *Se al più si oppone il meno...* (QQ, 575). Negli esempi che seguono, che comprendono le occorrenze e le riprese anaforiche del sintagma all'interno delle *Occasioni*, la congiunzione sembra conferire alla particella verbale una sorta di consequenzialità ineluttabile perché di un tempo passato rivisto dalla distanza di chi ricorda, da cui deriva, sul piano linguistico, un ulteriore rafforzamento allo stile tragico, alto, di queste poesie. Qui di seguito le ricorrenze e le riprese anaforiche all'interno delle *Occasioni*:

Poi fu l'oscurità piena, e dal mare
un rombo basso e assiduo come un lungo
regolato concerto [...]

pazza aliando le carte –
e fu per sempre
con le cose che chiudono in un giro
sicuro come il giorno, e la memoria
in sé le cresce, sole vive d'una
vita che dispari sotterra [...]

(*Vecchi versi*, vv. 19-21; 53-57)

In te converge, ignara, una raggèra
di fili; e certo alcuno d'essi apparve
ad altri: **e fu** chi abbrividi la sera
percorso da una candida ala in fuga,
e fu chi vide vagabonde larve
dove altri scorre fanciullette a sciami

(*Stanze*, vv. 21 -26)

Fu così, com'è il brivido
pungente che trascorre
i sobborghi e solleva
alle aste delle torri
la cenere del giorno
[...]

Fu così **e fu** tumulto nella dura
oscurità che rompe
qualche foro d'azzurro [...]

fu così,
rispondi?

(*Accelerato*, vv. 1-5; 10-12; 21-22)

brillava sui cammini del prodigio
El dorado, **e fu** lutto fra i tuoi padri.
Ora l'Idolo è qui, sbarrato. Tende
le sue braccia fra i carpini: l'oscuro
ne scancella lo sguardo [...]

(*Costa San Giorgio*, vv. 12-16)

In *Costa San Giorgio* (O, 173) la contrapposizione temporale si fa vasta, mitica ed oltre la singolarità del poeta. Torna l'immagine del cerchio («Lo so, non s'apre il cerchio» v. 6), che qui «esprime la fatica e la brevità di ogni slancio vitale che ricade su di sé» (Montale ed. Isella, 138). Ritorna, emblematica, l'indicazione temporale su *enjambement grafico*, che «marca l'improvviso e breve passaggio tematico: dalle tenebre della situazione presente dell'uomo alla luce di una perduta età dell'oro» (Id., 139).

[...] I lunghi mesi
son fuggiti così: ci resta un gelo
fosforico d'insetto nei cunicoli
e un velo scialbo sulla luna.

Un dì
Brillava sui cammini del prodigio
El dorado, e fu lutto fra i tuoi padri.
(*Costa San Giorgio*, O, 173, vv. 8-14)

Passando alle ultime raccolte, nella poesia *Il primo gennaio* (S, 411) si trova ancora un gradino sulla deissi temporale con funzione di stacco. L'andatura è prosastica e cadono le astrazioni profondamente liriche della riflessione sul tempo delle precedenti raccolte. Scandito dall'anafora, resta, nel quotidiano lo sguardo fitto del poeta sulla donna descritta nella prima parte, che diventa concreta e presente dopo il gradino che scende su «Ora», un indice di tempo presente ma anche un segno di svolta sintattica, di cambio del pensiero argomentativo:

So che si può vivere
nel fuochetto di paglia dell'emulazione
senza che dalla tua fronte dispaia il segno timbrato
da Chi volle tu fossi... e se ne pentì.
Ora
uscita sul terrazzo, annaffi i fiori [...]

Si inverte il sistema realtà-riflessione lasciando all'ultima parte i *realia*, qui profondamente dignitosi, bassi e quotidiani: «ti getti a terra, con lo straccio scrosti / dal pavimento le orme degl'intrusi» (vv. 40-41).

Si segnala infine *Se al più si oppone il meno...*, compresa nel *Quaderno di quattro anni* (p. 575) con un verso finale a gradino che assomma una sovrapposizione di costanti spezzandosi ai confini di un discorso diretto, di una parentetica e della congiunzione *e*. Si apre così una parentesi riflessiva fatta «col senno di poi», che accoglie infatti il deittico temporale: «Se somigliano a me sono contate / le mie ore o i miei giorni». □ (E fu poi vero)» (vv. 12-14). Le parentetiche in Montale sono spesso separate da uno spazio bianco che contribuisce ad isolare e racchiudere l'*a parte* marcando il cambio intonativo dell'incidentale. Le ricadute melodico-prosodiche della parentesi sono ribadite dallo stesso autore nel commento al mottetto degli sciacalli (*La speranza di pure rivederti...*, O, 144), in cui uno stacco grafico separa la parentesi che «voleva isolare l'esempio e

suggerire un tono di voce diverso»²⁵ (Tonani 2012, 260). Lo spazio tipografico che qui amplifica il ruolo dei segni di punteggiatura standard arriverà in altri autori a sostituirsi ad essi, come si vedrà nel seguito di questa tesi.

Il verso a gradino si può caricare di ulteriori sfumature iconiche relate ai significati del testo. Si tratta in questi casi di iconicità velata, di suggestioni intuitive che possono però avere valore intersoggettivo. Oltre allora alla resa dello scarto, del dialogo e della semantica temporale, ricorre, sovrapponendosi spesso ai già descritti, lo spazio sull'area semantica della caduta e della discesa. Quest'ultima, presente in *Cigola la carrucola...*, di cui si è già parlato, si ritrova all'interno della stessa raccolta, nel verso a gradino di *Arsenio* (OS, 83). L'intera poesia segue il cammino del protagonista che discende il corso come l'anafora del verbo al presente «discendi» (vv. 6, 14, 35) percorre le strofe della poesia. Nel frattempo si prepara un temporale che dà le sue avvisaglie foniche («un ritornello di castagnette» v. 11, «[...] rotola / il tuono con un fremer di lamiera» v. 27, «[...] e il timpano / degli tzigani è il rombo silenzioso» v. 34) ed ottiche («[...] se il fulmine la indice / dirama come un albero prezioso / entro la luce che s'arrossa» v.31-33, «[...] buio che precipita / e muta il mezzogiorno in una notte / di globi accessi [...] vv. 35-37). Ed è all'apice dei preparativi, nella *Spannung* meteorologica, che il gradino spezza la penultima strofa e interrompe la descrizione su una sospensione accentuata dalla lineetta. Quell'istante sospeso, come di attesa premonita che ricorda il tempo fermo di quando sta per piovere e si aspetta che cominci, si scioglie col cadere del verso sulla deissi temporale («finché») e col cadere della pioggia, vv. 38-41:

e fuori, dove un'ombra sola tiene
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene –
finché goccia trepido
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera.

All'interno delle *Occasioni*, raccolta che accoglie maggiormente il gradino come sospensione di svolta e stacco, varie sono le poesie che ospitano lo spazio della caduta. In *Buffalo* la descrizione su una situazione presente – una gara automobilistica – porta ad un parallelo con un'altra, passata, evocata dal nome «Buffalo», che pronunciato come

²⁵ Montale 1976, 86.

[...]

Vaporava fumosa una calura
sul golfo brulicante; in basso un arco
lucido figurava una corrente
e la folla era pronta al varco. Un negro
sonnecchiava in un fascio luminoso
che tagliava la tenebra; da un palco
attendevano donne ilari e molli
l'approdo d'una zattera. Mi dissi:
Buffalo! – e il nome agì.

Precipitavo
nel limbo dove assordano le voci
del sangue e i guizzi incendiano la vista
come lampi di specchi.
Udii gli schianti secchi, vidi attorno
curve schiene striate mulinanti
nella pista.

Altra immagine di caduta corroborata dal gradino si trova in *Bagni di Lucca*, sempre nelle *Occasioni*. Una poesia percettiva, che registra situazioni minute a descrizione di un luogo e di uno stato. Anche qui il gradino cade dopo la lineetta sospensiva che interrompe la descrizione statica per dare spazio al moto in discesa – marcato dal deittico «giù» in punta di verso – di foglie autunnali che cadono nel fossato. Lo sguardo semantico si muove dalla terra (il «ciglio che scioglie», nella seconda quartina) al cielo (i «rameggi» nel gruppo di tre versi “arieggiati” che comprendono il gradino), per poi ritornare orizzontale nell’ultimo distico, sul passaggio del gregge nella nebbia. Alla partizione grafica e semantica si accompagna una fittissima trama fonica mossa su rime, assonanze e allitterazioni che creano al contempo partizioni e legami. Si noti ad esempio l’insistenza allitterante sulla fricativa sorda ai versi 10, 11, 13, caratterizzati semanticamente da una dimensione aerea: *foglie, freccia, fossato, fiato*. Diffusa è poi la corposità dell’impasto fonico dato dalle geminate: *Marroni, torrente, m’affaccio, ghiaccio, scrollo, fossato,*

passa e nella seconda parte del verso 12, unite dall'assonanza: *greggia nella nebbia*, in legame diretto con *freccia*, al verso 10. I versi 7-8, dove la vista è rivolta in basso, sono segnati da affricate e laterali palatali: *ciglio*, *scioglie*, *giorno*, *ghiaccio* fino anche a *rameggi*, che ripercorre *marmi* su un'anafora invertita riprendendo anche *marroni* al primo verso. Si noti infine il gioco di rime e assonanze interne: *scioglie, foglie* (vv. 7, 10) *rameggi, greggia* (vv. 9, 12) e il legame tra *borea* e *albore* (vv. 5, 7), unite a loro volta a *cuore* (v. 4).

Poco dopo, nella stessa raccolta: *Verso Vienna*; ancora dati ottici, percettivi, e l'immagine di un nuotatore che emerge («emerse», v. 6) ed apre un dialogo di circostanza per poi salutare («sprofondò», v. 12), sostituito da «un bassotto festoso» e orizzontale che arriva dopo l'ellissi segnalata dai puntini sospensivi e dal gradino subito seguente. Il verso sfasato asseconda così il movimento verticale dei protagonisti, di scomparsa e apparizione. Dal punto di vista fonico l'arrivo del bassotto al v. 15 viene preannunciato da rime e assonanze giocate su occlusive sorde geminate: *barocco, biscotto, sotto, bassotto*, richiamato poco prima da *battistrada* (v. 14), in assonanza con *latrava* (v. 15). Le azioni del nuotatore seguono invece il rintocco tronco del passato remoto: *sgrondò, parlò, additò, informò, salutò, sprofondò*, per poi riservare l'ultimo *balzò* (v. 14), dopo lo stacco, all'apparizione del cagnetto.

BAGNI DI LUCCA

Fra il tonfo dei marroni
e il gemito del torrente
che uniscono i loro suoni
è sita il cuore.

Precoce inverno che borea
abbrivisce. M'affaccio
sul ciglio che scioglie l'albore
del giorno nel ghiaccio.
Marmi, rameggi –

e ad uno scrollo giù
foglie a èlice, a freccia,
nel fossato.

Passa l'ultima greggia nella nebbia
del suo fiato.

VERSO VIENNA

Il convento barocco
di schiuma e di biscotto
adombrava uno squarcio d'acque lente
e tavole imbandite, qua e là sparse
di foglie e zenzero.

Emerse un nuotatore, sgrondò sotto 6
Una nube di moscerini,
chiese del nostro viaggio,
parlò a lungo del suo d'oltre confine.
Additò il ponte in faccia che si passa
(informò) con un soldo di pedaggio.
Salutò con la mano, sprofondò,
fu la corrente stessa... 13

Ed al suo posto,
battistrada balzò da una rimessa
un bassotto festoso che latrava,

fraterna unica voce dentro l'afa

2.3 Versi brevi in contrasto con la misura prevalente

L'uso di versi brevi interposti a misure versali più lunghe cresce progressivamente fino alle ultime raccolte, in cui sembra essere molto più diffuso ed utilizzato forse anche come conforto all'abbandono della punteggiatura. Frequente è il verso molto breve o monorematico²⁶ che evidenzia una parola chiave, in testi per la maggior parte stichici. Si veda ad esempio il bisillabo «cuore» (v. 18) in *Corno Inglese* (OS, 13) che condensa, isolato ed in chiusa, il cuore appunto della metafora che percorre il testo. Oppure il quadrisillabo «l'esistenza» (v. 14) di *A un gesuita moderno* (S, 328).

Molti di questi versi stringono legami con il titolo dei componimenti, ad esempio ne assumono il valore occupando il primo verso, come nella poesia 12 di *Xenia II* (S, 316) in cui il sintagma «I falchi» (v.1) annuncia il soggetto della poesia. In altri casi, specie nelle raccolte tarde, la chiusa su un verso breve, collegandosi al titolo, incornicia il testo ed instaura un secondo percorso di lettura. Negli esempi che seguono questo legame rispettivamente sintetizza il contenuto e ne registra l'idea di absolutezza, gioca con un'allusione metatestuale, scioglie una metafora e, più in generale, funge da specificazione: «NEL SILENZIO» - «universale» (S, 414); «PER FINIRE» - «sul bagnato» (D, 520); «L'ANGELO NERO» - «spazzacamino» (S, 378); «LA MEMORIA» - «di sé» (QQ, 544). I versi brevi in richiamo al titolo non si limitano alle zone conclusive: in *Lungolago* (QQ, 638) luogo ed oggetto della poesia si leggono verticalmente accostando il titolo e il verso 6, «un dialogo», uniti anche da una consonanza atona che si potrebbe dire ricca per l'inversione delle vocali che precedono l'ultima sillaba. Si nota sin da questi esempi che danno conto di relazioni titolo-verso che i versi brevi in contrasto con la misura prevalente possono essere percepiti alla vista in modo simultaneo e dunque associati anche inconsciamente dal lettore e forse dall'uditore, se le pause grafiche vengono tradotte oralmente. Entra qui in gioco il principio associativo con cui il cervello tende a fare ordine su ciò che vede, a raggruppare ed interpretare. Si crea così un testo che si potrebbe dire intessuto, leggibile su più linee, che Montale sfrutta a livello embrionale. Questo percorso verticale si può seguire in *Un errore* (QQ, 639), tracciato dai quadrisillabi del titolo, del quarto e dell'ultimo verso, a cui si collega un altro

²⁶ Si intende qui, con un solo elemento linguistico.

quadrisillabo (v. 8) ricavato all'interno dell'endecasillabo precedente – misura che prevale – dal punto e dall'*enjambement*. Un altro esempio è in *Ipotesi II* (A, 668) dove il primo verso sembra voler saltare direttamente al terzo sintetizzando un'asserzione del parlato comune.

UN ERRORE

Inevitabilmente
diranno che qui parla un radouteur
come si misurasse col calendario
la saggezza.
Non esistono vite corte o lunghe
ma vite vere o vitemorte o simili.
Non sarò ripescato in qualche fiume
gonfio come una spugna. È un errore
che si paga.

IPOTESI II

Pare
non debba dirsi Italia ma
lo Sfascio.
È un atto che si allunga, urge studiarlo
finché si esiste, dopo sarà tardi.
Il tempo stesso ne sarebbe offeso;
mancando lo sfasciabile che cosa
potrebbe offrirci? È un tema che va messo
all'ordine del giorno

Altra funzione è quella di segnare l'andatura sintattica. Si pensi a *Riviere* (OS, 103), in cui il verso monorematico in apertura dà titolo e soggetto alla poesia e rima o assuona con i verbi all'infinito che occupano da soli la misura versale («diventare» v.29, «sentire» v. 61, «rifiore» v. 66) o che si ritrovano nel gradino («Potere» v. 57) e scandiscono i passaggi argomentativi fino alla chiusa che riprende il titolo (come nella modalità esposta *supra*): «[...] e nel sole / che v'investe, riviere, / rifiore!».

Riviere, bastano pochi stocchi d'erbaspada penduli da un ciglione sul delirio del mare; o due camelie pallide nei giardini deserti, e un eucalipto biondo che si tuffi tra sfrusci e pazzi voli nella luce; ed ecco che in un attimo invisibili fili a me si asserpano, farfalla in una ragna di fremiti d'olivi, di sguardi di di girasoli.	5 10	Quanto, marine, queste fredde luci parlano a chi straziato vi fuggiva. Lame d'acqua scoprentisi tra varchi di labili ramure; rocce brune tra spumeggi; frecce di rondoni vagabondi... Ah, potevo credervi un giorno o terre, bellezze funerarie, auree cornici all'agonia d'ogni essere.	40 45
Dolce cattività, oggi, riviere di chi s'arrende per poco come a rivivere un antico gioco non mai dimenticato. Rammento l'acre filtro che porgeste allo smarrito adolescente, o rive: nelle chiare mattine si fondevano dorsi di colli e cielo; sulla rena dei lidi era un risucchio ampio, un eguale fremer di vite una febbre del mondo; ed ogni cosa in se stessa pareva consumarsi.	 15 20 25	Oggi torno a voi più forte, o è inganno, ben che il cuore par sciogliersi in ricordi lieti – e atroci. Triste anima passata e tu volontà nuova che mi chiami, tempo è forse d'unirvi in un porto sereno di saggezza. Ed un giorno sarà ancora l'invito di voci d'oro, di lusinghe audaci, anima mia non più divisa. Pensa: cangiare in inno l'elegia; rifarsi; non mancar più.	 50 55
Oh allora sballottati come l'osso di seppia dalle ondate svanire a poco a poco; diventare un albero rugoso od una pietra levigata dal mare; nei colori fondersi dei tramonti; sparir carne per spicciare sorgente ebbra di sole, dal sole divorata...	 30 	Potere simili a questi rami ieri scarniti e nudi ed oggi pieni di fremiti e di linfe, sentire noi pur domani tra i profumi e i venti un riaffluir di sogni, un urger folle di voci verso un esito; e nel sole che v'investe, riviere, rifiorire!	 60 65
		(Riviere, OS, 103)	
Erano questi, riviere, i voti del fanciullo antico che accanto ad una rosa balaustrata lentamente moriva sorridendo.	 35		

In *Divinità in incognito*, (S, 376) la sintassi è scandita anche graficamente da una serie di bi-trisillabi occupati da *verba dicendi* in anafora e poi in apertura delle strofe successive («dicono» v. 1, 6, «credono» v. 8, «io dico», v. 13, «dicono» v. 15), costruendo una struttura fatta di relative in serie anaforiche, fino all'ultima strofa, dove l'avversativa «eppure» occupa da sola il primo verso e cerca un collegamento diretto con l'altro verso breve «mi ha sfiorato» (v. 3) saltando la specificazione del secondo verso (vv. 32-36):

eppure
se una divinità, anche d'infimo grado,
mi ha sfiorato
quel brivido m'ha detto tutto e intanto
l'agnizione mancava [...]

Si trovano poi isolate formule di conclusione argomentativa o di transizione sintattica: «e allora», (*C'è un solo mondo abitato*, QQ 623 v. 17), «Ma è allora» (*Tra chiaro e scuro*, D 504, v. 5), «così» (*L'allevamento*, A 667 v. 8).

Lo spazio bianco formato dallo scarto fra le misure versali può inoltre valere come segnale di partizione strofica. Sembra che tendano a questo intento, oltre che a scandire la sintassi, esclamazione, attacco di ipotetica e una consequenziale - «Ahimè» (v. 5), «se il nome» (v. 16), «e così» (v. 23) - in *Domande senza risposta* (QQ, 577). Si noti inoltre come le costanti grammaticali siano le stesse già viste per il verso a gradino e siano riconducibili ad una dimensione di oralità, di parlato discorsivo. Entrano a pieno titolo fra queste le interiezioni, distribuite con andamento quasi ludico nella poesia *Ah!* (A, 727) dove il suono vocalico del titolo, che tesse la tramatura fonica e anaforica, viene isolato dal corpo del testo e fatto sentire puro anche al verso 18 e, variato nella sua forma dubitativa, in chiusa: «Mah?» (v. 29). Restando nell'ambito del parlato, questi versi molto brevi ritornano sempre come *rejet* di *enjambement* di tipo anaforico nelle ultime raccolte, incrementando il tasso prosastico del testo e perdendo totalmente il valore di marcatura di sintagmi semanticamente rilevanti. Un esempio in *La fama e il fisco*, (D, 478,) dove i *rejet* isolati e chiusi da punteggiatura nera inceppano il fluire del ritmo e abbassano drasticamente il tono che per un attimo si era riavvicinato a quello lirico grazie alla letterarietà del lessico ed alla sospensione forte (vv. 3, 5, 15). All'inverso, in *Sotto un quadro lombardo* (QQ, 534) le pause date da questo contrasto tra versi brevi e lunghi e l'a capo sembrano il solo appiglio poetico, assieme all'oltranza dell'andatura endecasillabica che persiste in Montale come un relitto anche nei più tardi momenti di apatica sfiducia.

LA FAMA E IL FISCO

Mi hanno telefonato per chiedermi che penso
di Didone e altre dive oggi resurte
alla tv;
ma i classici restano in alto, appena raggiungibili
con la scala.
Più tardi lo scaffale ha toccato il cielo,
le nubi ed è scomparso dalla memoria.
Nulla resta di classico fuori delle bottiglie
brandite come stocchi da un ciarlatano del video.
Nulla resta di vero se non le impronte
digitali lasciate da *un monssù Travet*
su un foglio spiegazzato malchiuso da uno spillo.
Là dentro non c'è Didone o altre immortali.
Non c'è mestizia né gioia, solo una cifra e un pizzico
di immondizia.

SOTTO UN QUADRO LOMBARDO

Era il 12 ottobre del '982
mio natalizio
quando duecentomila laureati
disoccupati
in mancanza di meglio occuparono
palazzo Madama.
Sono disoccupato anch'io da sempre
obiettai a chi voleva malmenarmi.
Mi hanno buttato addosso un bianco accappatoio
e una cintura chermisina è vero
ma la giusta occupazione il bandolo
del Vero
non l'ho trovata mai e ingiustamente muoio
sotto i vostri bastoni,
neppure voi lo troverete amici.
(Vv. 1-15)

Resistono però rare eccezioni a questo svuotamento prosastico, ad esempio in *Ai tuoi piedi* (QQ, 594) le inarcature si associano a due versi semanticamente marcati, molto brevi rispetto alla misura prevalente: «nulla di te» (v. 3), «nel tempo» (v. 21). La pausa sembra ancora necessaria quando entrano nei testi i temi della morte e dell'assenza, qui per un attimo ripresi senza ironia:

Mi sono inginocchiato ai tuoi piedi
o forse è un'illusione perché non si vede
nulla di te
ed ho chiesto perdono per i miei peccati
attendendo il verdetto con scarsa fiducia
e debole speranza non sapendo
che senso hanno quassù il prima e il poi
[...]
Attendendo il verdetto
che sarà lungo o breve grato o ingrato
ma sempre temporale e qui comincia
l'imbroglio perché nulla di buono è mai pensabile
nel tempo,
ricorderò gli oggetti che ho lasciati
al loro posto, un posto tanto studiato
(Vv. 1-7; 17-23)

3

21

Negli esempi addotti si possono notare anche altre costanti che avvicinano questa modalità a quella del gradino. Riepilogando ed ampliando, questo procedimento si associa alla messa in evidenza di parole chiave o semanticamente rilevanti, diventa

segnale degli snodi sintattici del testo e si sostituisce talvolta alla partizione strofica; può generare percorsi verticali di senso e mettere in evidenza legami fonici, rime interne o anafore, tutto questo con un peso rilevante sul ritmo della lettura.

1.4 Punteggiatura nera ed *enjambement*

Nei sintagmi in punta di verso preceduti da punteggiatura nera il rapporto con lo spazio ed il bianco paratestuale diventa marcato a causa della disposizione sintattica e dei segni che li precedono, tanto che si potrebbero definire dei versi a gradino in potenza ed effettivamente condividono con questi alcune costanti retorico-sintattiche. Le più frequenti in Montale sono la deissi, le avversative, la congiunzione *e*, la negazione e i sintagmi nominali o altre parole messe in evidenza, con rilevanza semantica.

Quanto ai sintagmi nominali in evidenza, possono essere isolati dal punto di vista semantico perché indicatori di eventi improvvisi («uno sparo», «luce di lampo») che fungono da cardine di svolta del discorso, come si è visto ad esempio per molti versi a gradino. Altre volte sono nomi su cui si concentra il discorso, come «la vita», «la leggerezza», «la tempesta», «il linguaggio» e così via (Cfr. tabella 1).

La posizione esposta di una parola chiave permette di sottolineare i legami intertestuali che contribuiscono alla caratura semantica della raccolta. Lo si vede in *Ossi di Seppia*, dove l'arsura e il calore rovente che caratterizzano i paesaggi descritti trovano un corrispondente nell'interiorità dell'io lirico. Ecco allora che un verbo come «bruciare» ricorre nel verso a gradino («Non s'ode quasi, si respira □ bruci / tu pure tra le lastre dell'estate, / cuore [...]», *Ministrels*, vv. 21-23, p. 16), in *enjambement* isolato da punteggiatura («[...] Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato», *Dissipa tu se lo vuoi...*, vv. 21-22, p. 61) e come bisillabo («che l'arsiccio terreno gialloverde / bruci», *L'agave sullo scoglio*, vv. 2-3, p. 71). Si rispondono in questo esempio le possibilità viste fin qui, riconfermando la loro affinità.

Restano molto frequenti le ricorrenze di deittici e le indicazioni temporali – che prevalgono sempre sulle spaziali – sospese dall'inarcatura. Fra i deittici si include nel conteggio anche l'avverbio presentativo *ecco* come figura che attualizza il discorso.

Nell'esempio di pagina 575, *Se al più si oppone il meno il risultato...*(QQ), di cui si è già parlato, le affinità o ambiguità fra questa formula e il gradino sono sottolineate da una variante dattiloscritta (Montale ed. Contini, 1124) in cui l'autore sceglie di spezzare l'endecasillabo al v. 6 sulla deissi temporale che cade sull'accento di ottava: «[...] ribillò una luce / sull'opposta costiera. □ Già imbruniva» (vv. 5-6). Alle motivazioni dello stacco si aggiunge il verso subito seguente: un discorso diretto virgolettato che occupa tutta la seconda parte del testo fino all'ultimo gradino che isola un quinario chiuso da una parentetica. Probabilmente proprio questo ha portato a preferire la versione senza gradino al centro, in cui il dato temporale «Già imbruniva» seppure isolato è più associabile alla prima parte della poesia. La compattezza del testo è così equilibrata e rende più marcato il gradino in chiusa.²⁷

Accostabile alla deissi è il presentativo *ecco* anche perché usato di frequente nella lingua in funzione temporale. Il ragionamento sulla semantica del tempo e della caduta che si è visto essere spesso associata a pause, sospensioni, posizioni esposte e stacchi tipografici ritorna dunque in quest'ambito. Nella poesia *Crisalide* (OS, 87) il tema del ricordo viene espresso alla seconda strofa ad uno stato liquido e con lo stesso movimento che si è visto in *Cigola la carrucola...*, di ascesa: «una risacca di memorie giunge al vostro cuore e quasi lo sommerge». (vv.15-16) e in seguito di caduta: «Lunge risuona un grido: ecco precipita / il tempo, spare con risucchi rapidi» (vv. 17-18). La distrazione dal dato reale avviene nella prima parte senza scarti come una transizione incoraggiata dall'andamento contemplativo *en abyme* del soggetto lirico che osserva una donna che a sua volta guarda il giardino. La distrazione dallo stato di incantamento avviene invece per un'intrusione acustica inattesa, una voce umana in lontananza, che ridesta dal torpore provocando un momento epifanico che porta con sé una mimesi della sospensione del tempo, qui resa con il forte *enjambement*.²⁸

²⁷ «Dal valore di stacco tonale assunto dalla spezzatura del verso consegue che la sua sede naturale è nei pressi della conclusione della lirica, dove la pausa indotta dal gradino prepara lo stacco emotivo della chiusa» (Zucco 1999, 135).

²⁸ Per chiarire meglio i passaggi contenutistici si veda il testo più esteso della prima redazione manoscritta in Montale ed. Contini, 885.

L'albero verdecupo
 si stria di giallo tenero e s'ingromma.
 Vibra nell'aria una pietà per l'avide
 radici, per le tumide cortecce.
 Son vostre queste piante 5
 scarse che si rinnovano
 all'alito d'Aprile, umide e liete.
 Per me che vi contemplo da quest'ombra,
 altro cespó riverdica, e voi siete.

 Ogni attimo vi porta nuove fronde 10
 e il suo sbigottimento avanza ogni altra
 gioia fugace; viene a impetuose onde
 la vita a questo estremo angolo d'orto.
 Lo sguardo ora vi cade su le zolle;
 una risacca di memorie giunge 15
 al vostro cuore e quasi lo sommerge.
 Lunge risuona un grido: ecco precipita
 il tempo, spare con risucchi rapidi
 tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed io
 dall'oscuro mio canto mi protendo 20
 a codesto solare avvenimento.
 (Crisalide, O, vv. 1-21)

Un ultimo esempio su sospensione e semantica del tempo e della caduta è in *Tempo e tempi* (S, 350), dove si parla di rivelazioni stavolta in modo più prosastico e amaro. Al ridestarsi dall'attimo di verità rivelata torna però lo stesso meccanismo sintattico: pausa sulla cesura dell'endecasillabo dopo l'accento di sesta e forte inarcatura «[...] E si ripiomba / poi nell'unico tempo» (vv. 7-8). Va infine aggiunto che frequenti sono le sospensioni pausate sulle avversative, con il *ma* all'estremo del verso a segnare l'incedere frastico. Si accompagnano a queste sospensioni ai confini del verso anche la particella della negazione, sola o spesso associata al verbo essere o sapere, forme verbali che sembra attirino in modo preferenziale la sospensione che per un attimo le rende vaste, assolute e polisemiche.

	Deissi e presentativi		Avversative		Parola chiave/in evidenza, esempi
OS 26, v. 20	Laggiù	O 185, v. 28	Ma resiste	OS 36, v. 16	L'ignoranza
OS 84, v. 20	Quell'istante	B 201, v. 10	Ma non è	OS 61, v. 22	Bruciare
v. 52	e ancora	B 235, v. 3	Ma	OS 75, v. 20	Uno sparo
v. 48	non mai	S 285, v. 14	Eppure	O 117, v. 8	un negro
OS 87, v. 17	Ecco precipita	S 350, v. 8	Ma in quell'attimo	O 147, v. 11	Luce di lampo
OS 95, v. 3	Quivi	D 466, v. 16	Ma dopo	O 184, v. 13	Una tregenda
OS 116, v. 59	Accanto	QQ 530, v. 18	Ma è poi	O 186, v. 26	Son pronto
O 168, v. 12	e nella sera	QQ 536, v. 15	Ma...	O 190, v. 5	le fumate
O 169, v. 7	ed ora	QQ 559, v. 10	Solo	v. 15	la vita
O 184, v. 12	là in fondo	A 679, v. 12	Ma	B 208, vv. 10, 19	la tempesta x2
O 186, vv. 6, 12, 23, 25	ecco x 4	A 694, v. 23	Ma	B 275, v. 27	l'orologio
B 221, v. 23	Poi un soffio	A 713, v. 12	Ma dove	B 259, v. 42	Memoria
B 236, v. 9	E ancora			S 324, v. 5	distrugge
B 258, v. 43	Dopo		Negazione	D 455, v. 9	il linguaggio
B 275, v. 19	È l'ora	OS 36, v. 17	Non è	D 463, v. 6	la leggerezza
B 260, v. 4	Non è più	OS 72, v. 13	E non son più	D 502, v. 43	Lo stupore
v. 10	Comincia ora	OS 84, v. 48	non mai	D 507, v. 6	Ignora
S 325, v. 4	Ora	B 201, v. 10	Ma non è	QQ 539, v. 11	Morto
S 326, v. 9	Ora	B 222, v. 30	Non so	QQ 542, v. 25	un lampo
S 348, v. 5	Poi tu	S 305, v. 11	e neppure	QQ 569, v. 10	labile
S 370, v. 52	Ora	S 371, v. 56	Se non fosse		
S 398, v. 8	A sera	A 724, v. 9	Non sapevo		
D 444, v. 16	Ecco				
D 466, v. 16	Ma dopo				
D 488, v. 20	Poi la voce				
D 502, v. 34	Ora sto				
Q 532, v. 31	Un giorno				
Q 563, v. 15	Intanto				
Q 569, v. 5	Se ora				
QQ 583, v. 6	Solo allora				
QQ 589, v. 8	Ora				
QQ 624, v. 12	Mai				
A 686, v. 16	Ed ecco				

Tabella 1. Punteggiatura nera ed enjambement.

1.5 Linee punteggiate

Una riflessione va riservata infine alle linee punteggiate, che si collocano sulla stessa prospettiva dello stacco ed enfatizzano, si potrebbe dire sporcandolo, lo spazio tipografico ai limiti del testo, segnalando un cambio di tono o un'ellissi. Vengono usate in totale undici volte, sei delle quali appartengono a *Satura*, mentre nelle altre raccolte in cui compaiono se ne contano al massimo una o due.

Le due linee puntate presenti nei *Mottetti* delle *Occasioni* contribuiscono a marcare lo stacco fra i due momenti che strutturano gran parte delle poesie della raccolta, con il valore che potrebbe avere in musica una pausa coronata, ossia prolungata a discrezione di chi esegue. Nel mottetto *Addii, fischi nel buio...* (p. 143) la prima parte, di presa diretta e al contempo già critica della realtà (si veda il riflessivo «[...] Forse / gli automi hanno ragione [...]» vv. 2-3) è separata da una linea e da un ampio spazio dalla strofa fra

parentesi che interroga direttamente Clizia, l'interlocutrice implicita, sottendendo lo stesso cambio intonativo di cui si è parlato sopra a proposito delle parentetiche.²⁹ Altra parentesi è nella chiusa di *Botta e risposta II* (S, 286), dove la linea di punti interseca il verso a gradino e separa un finale pensoso spostato sul presente della prima persona autoriale. Lo stesso in *Prima del viaggio* (S, 390) e in *I miraggi* (QQ, 641), in cui lo scarto temporale diventa metatestuale e allude alla ripresa in un secondo momento della poesia: «*linea puntata // ma ora / se mi rileggo penso che solo l'inidentità / regge il mondo [...]*» (vv. 25-27). A proposito di cambio intonativo, la poesia numero 7 di *Xenia I* (*Pietà di sé, infinita pena e angoscia...*, S, 295), si chiude su una sorta di nota, una precisazione che riprende la parola di apertura ed è al contempo il riferimento musicale ad un duetto del *Trovatore* di Giuseppe Verdi:

Pietà di sé, infinita pietà e angoscia di chi adora il <i>quaggiù</i> e spera e dispera di un altro... (Chi osa dire un altro mondo?) 'Strana pietà' (Azucena, atto secondo).	<i>Trovatore</i> atto secondo, scena prima: Azucena: [...] Qual t'accecava strana pietà per esso? Manrico: Oh madre! non saprei dirlo a me stesso! Azucena: Strana pietà!...
---	--

La linea punteggiata spinge ad approfondire il parallelo con l'opera lirica, in cui quell'ultimo 'Strana pietà' fatto risuonare nella poesia di Montale corrisponde ad un rallentamento musicale enfatico, dunque molto marcato, subito prima dell'aria. La voce di Azucena che ripete il sintagma in questione è interrotta da un'unica frase di Manrico che esprime dubbio, difficoltà di spiegazione e dunque di parola, la stessa forse allusa dalla reticenza nei puntini sospensivi del poeta, prolungati fino a sembrare un segno di omissione. Come specifica Tonani 2012, infatti, «quando *i puntini sospensivi* da tre si moltiplicano fino a occupare un intero rigo [...] la funzione da sospensiva diventa prevalentemente di segnalazione di un'ellissi» (p. 254).

Lo spazio bianco come figura della reticenza vale poi, segnato dalla linea puntata, per alludere ad una continuazione, come si vede in *Il ramarro, se scocca...* (O, 147), dove la linea oltre a segnare il passaggio conclusivo al piano commentativo e metaletterario (Bozzola 2006, 70), indica nello spazio del non detto il possibile seguito dell'elenco di

²⁹ «Sul piano fonologico, le parentetiche costituiscono sempre un sintagma intonativo a sé, e implicano un'intonazione che scarta dal contesto, come su una nota tenuta e sospesa, caratterizzata da una certa uniformità del tono» (Bozzola 2006, 105).

tutte le cose che non sono in grado di emulare la forza salvifica di Clizia. Questo tipo elencazione a sintassi aperta è frequente nei *Mottetti* e ricalca una «sottrazione del processo verbale che è tutt'uno con la sottrazione dell'epifania» (*Ibidem*). Da ultima, la reticenza diventa una lacuna della memoria, su cui si apre *Le revenant* (*Sat*, 348), con una linea di punti che può essere oblio generale e ricollegarsi anche al «nome di un ignoto» (v.1) di cui appunto l'io lirico ha «scordato il nome» (v. 6).

3. Vittorio Sereni

La produzione poetica di Vittorio Sereni occupa la parte centrale del Novecento su due fasi simmetriche rispetto alla frattura degli anni cinquanta-sessanta, ancora una volta segnale di un cambio stilistico e tematico comune a molti autori. Le prime due raccolte, *Frontiera* (1941) e *Diario D'Algeria* (1947) accolgono poesie tendenzialmente brevi con versi di lunghezza media, vicini o coincidenti alle misure dell'endecasillabo e del settenario. I temi di *Frontiera* ruotano attorno alla linea di passaggio che segna la giovinezza e la sua fine, ma anche al passaggio geografico luinese del confine fra Italia fascista ed Europa civile (Mengaldo 1978, 747), dove «una rete di segnalazioni e allarmi [...] incrinano un paesaggio d'idillio di cui è simbolo principale – calma e permanenza – il lago» (*Ibidem*). Con la seconda raccolta l'ambiente si sposta sull'altrove della prigionia algerina vissuta in prima persona dal poeta negli anni tra il '43 e il '45, dove la vicenda reale e storica apre al secondo piano, allegorico, di un'alienazione sospesa, di una non-storia e una non-vita «in cui l'autore mostra di riconoscere il significato della vita stessa, oltre che il suo limite» (Luperini-Cataldi 2001, 320). Sul piano della lingua e dello stile le due raccolte sono ascrivibili a una *koinè* ermetica rimaneggiata e affatto personale in cui la purezza lirica incontra il quotidiano nei suoi aspetti più minuti e personali, contaminandosi così con un'inclinazione narrativa e concreta che contiene in sé i germi per il distacco più marcato che arriverà con le raccolte successive (cfr. Debenedetti 1974, XIX). I rapidi cambiamenti economici e sociali iniziati in Italia nel secondo decennio del dopoguerra segnano, come si è detto, una crisi generale del codice lirico (cfr. Testa 2005, V) che si estende ad una crisi del linguaggio letterario *tout-court*, alle prese con la sussunzione reale del capitalismo. In Sereni la coscienza anche sofferta di questa discrasia non ignorabile porterà, dopo un periodo di silenzio, alla piena realizzazione di quell'inclinazione narrativa di cui si è fatto cenno poco sopra e alla produzione più matura e significativa dell'autore. Negli *Strumenti umani* (1965) lo smarrimento e un sentimento sostanziale di estraneità filtrano la percezione del reale e del mondo al contempo ricercandola come stimolo e confronto vitale, ricavando così dal quotidiano della storia privata i temi di quella collettiva, come il socialismo, l'olocausto, il lavoro in fabbrica. Alla voce di un io incerto e interrogante spesso si intersecano, accavallano o sostituiscono altre voci – fra cui quella dei morti – creando testi parlati, dialogati e narrativi che

assumono uno spessore polifonico molto mosso anche sul piano dei livelli linguistici.³⁰ L'ultima raccolta, *Stella variabile* (1981), si iscrive sullo stesso solco mantenendo i temi e gli ambienti con approfondimenti e variazioni. Resta l'alternanza tra i motivi cittadini e quelli naturali, soprattutto vegetali e arborei, sempre accolti in una dimensione vocale, di scambio e dialogo acceso dall'incontro confinante a volte con uno stato onirico, di sonno, dove voci e immagini sfumano e si sovrappongono. Sul piano metrico entrambe le raccolte si distinguono dalla prima produzione per un'alternanza fra poesie brevi e altre invece molto lunghe, su più strofe o sezioni, con versi che superano la misura endecasillabica e che si dimostrano più adatti ad accogliere una tendenza narrativa pure profondamente intonata al registro lirico.³¹

Dal punto di vista grafico la poesia di Vittorio Sereni registra un uso piano della *mise en page*, con scarti non pervasivi ma funzionali e stilisticamente pensati la cui frequenza e rilevanza aumenta in modo considerevole nelle ultime due raccolte, accompagnandone strutturalmente il mutato aspetto poetico e aumentando la distanza da un aspetto grafico simile a quello montaliano. Le componenti testuali prese in considerazione per la schedatura restano il verso a gradino (che in alcuni casi si presenta in formula plurima) i versicoli e le zone che si associano al medesimo effetto sospensivo confinando col bianco di fine verso in *enjambement* forti, preceduti da pause puntuate. Le costanti linguistiche associate a queste zone si scremano invece in base agli usi più frequenti e significativi, specchio di precise direzioni stilistiche e di contenuto che saranno dunque il punto di riferimento per l'esposizione.

³⁰ «Ne *Gli strumenti umani* Sereni ricorre ad un'impaginazione discorsiva in cui i tratti parlati [...] hanno, a differenza dei libri precedenti, un ruolo decisivo nella resa, vibratile e nervosa, della sua insoddisfazione per il tempo avuto in sorte» (Testa 2005, VI).

³¹ Le raccolte, citate da Sereni (ed. Isella), saranno abbreviate come segue: F = *Frontiera* (1941) DA = *Diario D'Algeria* (1947); SU = *Gli strumenti umani* (1965); SV = *Stella variabile* (1981).

3.1. *Voci, narrazione, iterazione*

Il principale aspetto contenutistico e strutturale cui si associa una distribuzione più mossa della sintassi e dell'impaginato è in Sereni l'intreccio di voci unito al sistema dialogato e narrativo innestato al corpo poetico. A questa tendenza retorico-contenutistica che porta a dilatare testi e versi moltiplicandone le fonti vocali si associano forme di regolazione che permettono di iscrivere e acclimatare queste istanze allo spazio della poesia e al contempo di dargli forma.³² Uno dei mezzi impiegati, che diventa un marchio distintivo del *modus* sereniano e «la dominante formale degli *Strumenti umani*» è l'iterazione (Mengaldo 1971, LV), elemento stilistico che va di pari passo con la centralità dello stesso concetto sul piano dei temi e dei contenuti: «ricorrenza e specularità sono le matrici tematiche dominanti secondo cui s'organizza la visione della realtà negli *Strumenti umani*» e non solo, segnata dal «senso di ripetizione dell'esistere» e dal tentativo di verifica del proprio stesso esistere attraverso il riflesso nella voce degli altri (cfr. *Ivi*, LVII, LX).

L'allusione ai sistemi di voce nell'astrattezza della superficie scritta pone in primo piano la componente sintattico-intonativa e la sua modulazione come indice ritmico legato anche alla tendenza iterativa nei testi. Il moto dell'intonazione in molte poesie di Sereni si potrebbe dire giocato su un movimento di ritorno, di variazione sul posto che Boero 2006 (e prima di lui Girardi 1987) associa al jazz di John Coltrane, strutturato su modulazioni poste fra accumuli e fratture che girano sempre attorno a un punto tonale fisso (p. 184). Questo senso di fissità variata nella sintassi sereniana dà conto di una naturale disposizione lirica al falso movimento linguistico che si vuole anche correlato di quello esistenziale (*ivi*, 185). Gli strati elocutivi si fessurano poi su pause e interruzioni che sfumano il flusso di un discorso nell'esitazione o nell'incompiutezza prima dell'arrivo al successivo ottenendo «una resa, ad un tempo, raffinata e tesissima dell'andamento sinusoidale di un *parlato* folto di reticenze e cadute» (Testa 1999, 22). Si

³² «Il fatto che la ricchezza dei moduli iterativi sia spesso determinata dagli spunti di mimesi del parlato (vero e proprio o interiore) [...] sembra rivelare l'intenzione dell'autore di estrarre dalle convenzioni del linguaggio colloquiale proprio quei procedimenti di tipo parallelistico che risultano naturalmente adeguati allo specifico del discorso poetico. E certo la loro presenza funzionerà anche da 'compenso' alla perdita dei costituenti tradizionali del parallelismo poetico, in primo luogo la rima, il cui uso programmaticamente diradato» (Mengaldo 1971, LVI).

creano così testi inarcati e sospesi, in cui «la moltiplicazione degli arresti e insomma dei segni intonativi e metrici suggeriscono sempre più una partitura per dizione» (Fortini 1966, XXXIII).

Il bianco tipografico, compreso fra i segni grafici che «restituiscono un grado scritto dell'intonazione parlata» (Boero 2006, 180), sarà considerato dunque soprattutto alla luce di questo sistema vocale, narrativo e iterativo, assieme alle principali direzioni contenutistiche e semantiche che questo veicola. Questo processo di parola e di ricerca incontra i nuclei tematici fondamentali della poetica sereniana che reagiscono in modo privilegiato ai marcatori tipografici: la parola e il silenzio, il tema della morte e dei morti accostato soprattutto alla luce o al contrasto tra luce ed ombra, lo stato di estraneità unito alla sospensione, al sogno, all'a-temporalità e a un'atmosfera sfumata, di nebbia; al contempo la propensione al mondo che rende i contrasti della storia e del neo-capitale, il ritmo della fabbrica, e verso la fine, una tendenza metapoetica e autoriflessiva dapprima negata che si confronta con le fratture e l'inadeguatezza del linguaggio poetico alle prese con la realtà.

3.2 *Una traccia montaliana*

Un argomento importante e preliminare è quello dei contatti intertestuali e reciproci con Montale e del precipitato stilistico-lessicale che ne deriva. Il legame riguarda anche la riflessione sugli spazi e concede di ipotizzare casi di montalismi grafici, mai ricalcati, in alcuni poesie di Sereni.

Per approfondire il tema generale si può guardare alla prima poesia che contiene un verso a gradino, *Temporale a Salsomaggiore* (F, 20), lunga ventisette versi giocati sull'alternanza tematica fra ombra-presente-assenza e luce-passato-presenza della donna amata. Il temporale e i dettagli ottici, fonici e lessicali correlati riguardano eventi percettivi comuni al contempo striati dallo sguardo singolare dell'autore, ma nascondono anche le tracce di una memoria montaliana che lo stesso Sereni in una lettera a Quasimodo, negandola, quasi suggerisce: «allora cosa si potrebbe dire di fronte ai *globi* di *Temporale a Salsomaggiore*? Che ho saccheggiato *Arsenio*. Mentre io – e chiunque altro – sono padronissimo di parlarne dato che li ho incontrati sulla mia strada e per di

più su quella strada di Salsomaggiore che di sera ne è caratterizzata» (Sereni ed. Isella, 318). Nella poesia i *globi* infatti sono forse il tassello più evidente che invita a indagare questo legame presentito, effettivamente molto stretto, con *Arsenio*. Non si tratta di saccheggio dunque ma di ricordo, di un segno di scambio e lettura reciproca che contribuisce a tracciare la linea così varia della tradizione poetica italiana del Novecento.

ARSENIO

I turbini sollevano la polvere
sui **tetti**, a mulinelli, e sugli **spiazzi**
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi. 5
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or piovorno ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgerne l'**ore**
uguali, strette in trama, un ritornello 10
di castagnette.

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorghi,
più d'essi vagabonda: salso nembo 15
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle **nubi**; fa che il passo
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
il viluppo dell'alge: quell'istante
è forse, molto atteso, che ti scampi 20
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità...

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
dei violini, spento quando rotola 25
il tuono con un fremer di lamiera
percossa; la tempesta è dolce quando
sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
ch'è prossima: se il fulmine la incide
dirama come un albero prezioso
entro la luce che s'arrosa: e il timpano 30
degli tzigani è il **rombo** silenzioso.

Discendi in mezzo al buio che precipita
e muta il mezzogiorno in una **notte**
di **globi** accesi, dondolanti a riva, – 35
e fuori, dove un'ombra sola tiene
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene –

finché goccia trepido
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera, 40
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
le tende molli, un fruscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade.

Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi 45
a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti ringhiole
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, **strada** portico 50

TEMPORALE A SALSOMAGGIORE

Questa **notte** sei densa e minacciosa.
Dalla pianura balenano città
nell'ora finale dei convogli e il **vento**
nemico preme alle porte,
nelle **piazze** s'ingolfa e appanna i **globi** 5
della **strada** elegante.

S'oscura
la tua grazia e la memoria
dei parasoli brillanti per le vie
sotto le **nubi** tiepide, d'oro.

Né più verrà 10
nelle placide **ore** del sonno
il raccolto battito dei pozzi
che misurava le notti. I passanti
tutti hanno un volto di **morte**,
Emilia, nei viali 15
Dove impazzano le foglie.
Si spegne il tempo e anche tu sei **morta**.

Mi riafferri coll'aria dei giardini.
Gelsomini stillanti si riaprono
a lenire la **notte**, si ripopola 20
il paese all'uscita d'un teatro.
Torna il tuo volto,
vuoi punire le torve fantasie.

Nel **rombo** che s'allontana
degli ultimi tuoni sorvolanti le case, 25
sorrido alla tua gente
sotto **tettoie** sonanti, in ascolto

mura specchi ti figge in una sola
 ghiacciata moltitudine di **morti**,
 e se un gesto ti sfiora, una parola
 ti cade accanto, quello è forse, **Arsenio**,
 nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
 vita strozzata per te sorta, e il **vento**
 la porta con la cenere degli astri.
 (Montale, OS,83)

55

L'atmosfera comune alle due poesie si apre sull'ambiente mediterraneo a partire dagli elementi vegetali: «i palmizi» (v. 25), le metafore del «viluppo dell'alghie» (v. 20) e del giunco «che le radici / con sé trascina» (vv. 47-48) in Montale; le foglie che «impazzano» (v. 16) nei viali, i «gelsomini stillanti» che «si riaprono / a lenire la notte» (vv. 19-20) in Sereni. Ci sono poi le tracce materiali e antropiche del luogo marino, in Sereni «le porte, le piazze, i globi / della strada elegante» (vv. 5-6), «i parasoli» (v.8), «i pozzi» (v.12),³³ «i viali» (v. 15), «il teatro» (v. 21). In Montale «i vetri luccicanti degli alberghi» (v. 5) «i globi accesi» (v.37), «le tende molli» (v. 43) «le lanterne di carta sulle strade» (v. 45), «i vimini e le stuoie grondanti» (v.46-47) e poi «strada, portico, mura, specchi» (vv. 53-54). Il chiaroscuro del temporale, segnato dall'alternanza strutturale già accennata per il poeta luinese in quello ligure si sintetizza nel giorno «or piovorno ora acceso» (v. 8), nei bagliori dei lampi che si alternano in entrambi e nelle irruzioni acustiche delle scariche elettriche. Le coincidenze sono infatti anche foniche, si veda ad esempio la vicinanza dell'occlusiva sorda geminata: «sotto tettoie sonanti», in Sereni e in Montale verticalmente accostate con una rima interna: «uguali, strette in trama, un ritornello / di castagnette» precedute da «tetti», nella stessa strofa. Comune è anche la resa del traslato metaforico sui passanti, una massa neutra, anonima che veicola l'immagine della morte: «i passanti / tutti hanno un volto di morte» (*Temporale a Salsomaggiore*, v. 14); «una sola / ghiacciata moltitudine di morti» (*Arsenio*, v. 54). Numerose sono poi le somiglianze o le effettive coincidenze lessicali, riportate qui di seguito in parallelo:³⁴

³³ I pozzi in questione sono pozzi di petrolio: «ti consiglierei di andare a Salsomaggiore di sera; nel silenzio sentiresti un battito ritmico, sempre più distinto fino al ritorno dei rumori diurni. Se tu chiedessi a quelli di là l'origine di questo battito ti risponderebbero che si tratta dei pozzi di petrolio che cingono il paese» (Sereni ed. Isella, 317). Lo specifico troppo macchinico viene a questa altezza cronologica ancora taciuto ma sarà un elemento che troverà spazio esplicito e funzionale nelle poesie del «dopo svolta».

³⁴ In questo contesto verranno tralasciati i ritorni lessicali che provengono da altre poesie di Montale. Per un approfondimento cfr. Ricci 2002.

Temporale a Salsomaggiore

Questa notte (v.1)
Il vento (v. 3)
Piazze (v. 5)
I globi (v.5)
La strada (v. 6)
Le nubi (v. 9)
Le ore (v. 11)
Nel rombo (v. 24)
Tettoie (v. 27)

Arsenio

Una notte (v. 36)
Il vento (v. 59)
Spiazzi (v. 2)
I globi (v. 37)
Sulle strade (v. 45)
Alle nubi (v. 18)
L'ore (v. 10)
Il rombo (v. 34)
I tetti (v. 2)

I contatti rendono però al contempo più consapevoli della sostanziale differenza tra le due poesie e le loro istanze, evidenti ad esempio nel tono teso e tragico di *Arsenio* e per contro nello stato oscillante e riflessivo di *Temporale a Salsomaggiore*.

Questo rapporto di associazione e distanza arriva anche al piano, che qui interessa, della struttura grafico-visiva dei testi, in questo caso simile per la partizione strofica e l'intrusione di un unico verso a gradino il cui *rejet* si carica di un verbo alla terza persona del presente indicativo («S'oscura» per Sereni, «goccia» in Montale). All'apparenza molto simili, messi a confronto si fanno sintesi semantica di una diversa andatura poetica nei due autori: mentre in Montale il sistema di sospensione grafica e ripresa segna un passaggio più netto e immediato utile al concetto di stacco di cui si è già avuto modo di parlare, per Sereni il riflessivo isolato esprime una transizione che isola la condizione in atto e la sua durata, marcata dallo stacco grafico e dall'intonazione rallentata e sospensiva dell'inarcatura, indicando sin da questa poesia un'attitudine alla modulazione più che alla sospensione netta o improvvisa, che pure verrà sfruttata. Questa sorta di avvicinamento dello sguardo sulla somiglianza, che semanticamente include la differenza, ribadisce quanto la punteggiatura bianca ed altri elementi espressivi neutri e comuni possano essere una sostanza duttile che si colora del tono e dei modi in cui vengono compresi.

La supposta reminiscenza montaliana sul piano della *mise an page* verrà dunque segnalata quando presente negli esempi citati in questo capitolo. Si può cominciare qui dal rimando più evidente, che intrattiene una relazione sin dall'ambientazione comune del «posto di vacanza» Bocca di Magra, rintracciabile in Montale nella poesia *Il ritorno* (OC, 186). Con la complessità di *Un posto di vacanza* (SV, 223) Sereni compie un tentativo anche metapoetico che si potrebbe definire sintesi e auto-verifica della sua intera

produzione, come si avrà modo di precisare nei prossimi paragrafi. All'interno di questa stratificazione l'eco mutuata e mutata da Montale diventa un elemento significativo che si traspone sul piano grafico con un rimando a *Riviera* (Montale, OS, 104, cfr. cap. 2, p. 38 di questo lavoro), giocato sulla medesima messa in evidenza pausata dallo spazio bianco – nel caso di Sereni, il verso a gradino, per Montale la parola-verso – di parole-simbolo comuni, unite da identità e assonanza.

Sereni, *Un posto di vacanza* II, vv. 9-15:

Di qui non li vedo,
solo adesso ricordo che è il primo giorno di caccia.
Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai
una storia c'era da raccontare.
Sentire
cosa ne dicono le rive
(la sfilata delle rive
le rive
come proposte fraterne:
ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me.

3.3 *Versi a gradino: dessi, congiunzioni, sfumature iconiche*

Le occorrenze dei versi a gradino nella produzione sereniana rimarcano lo scarto fra la produzione iniziale e quella matura. Nelle prime due raccolte si contano in tutto dodici versi con inarcatura grafica, usati soprattutto nelle poesie più articolate come segni di partizione che pausano la discesa del testo evidenziando parole semanticamente rilevanti e articolando le unità sintattiche e argomentative. Quattro di questi sono compresi in una sola poesia, *Il male d'Africa* (DA, 92), lunga un centinaio di versi e inclusa nello stesso anno 1965 sia in SU che in DA (Sereni ed. Isella, 462), dunque associata al secondo periodo con la terza e la quarta raccolta, che registrano un dislivello numerico nettissimo.

Ciascuna contiene una quarantina di versi a gradino (settantasette in totale) che si apparentano ad alcune costanti principali riscontrabili anche nelle altre zone sospensive ai confini del bianco tipografico. L'esposizione terrà dunque conto della prima fase sbilanciandosi sul Sereni più tardo, cercando di mostrare l'evoluzione interna pur tenendo come oggetto principale, fonte anche più ricca e complessa di esempi, la produzione secondo-novecentesca.

Le costanti retorico-sintattiche che ricorrono nei versi a gradino e contano un numero significativo di occorrenze sono la deissi spaziale e temporale, la congiunzione avversativa e la congiunzione “e”, i confini del discorso diretto e gli effetti di parlato compresi nel sistema pluri vocale di cui si è parlato poco sopra, in cui si includono le figure di sospensione e di ripetizione. Il sistema è mosso e vario e per la maggioranza dei casi, specie nei testi più articolati, il verso a gradino assomma più istanze e comunica con altre zone sospese, contribuendo anche in questo versante a quello sfumato armonico di cui si è parlato per lo stile generale del secondo Sereni.

Deissi

I versi spezzati su forme deittiche si prestano a diventare una chiave di accesso al modo in cui il tempo viene percepito e organizzato nei vari autori. In Sereni, specie nelle prime raccolte, questi versi non si distanziano molto dalle funzionalità espressive già viste in Montale e tendono a segnare con uno stacco visivo il passaggio da una situazione appartenente alla memoria, al passato o a una lontananza spaziale, al ritorno sul presente e il vicino, o viceversa. Nella maggior parte dei casi però il clima generale di cui si fanno segnale è quello della sospensione e del ritorno. Lo si vede in *Strada di Creva* (F, 40), dove la prima parte della poesia si divide su un «ora» (v. 6) isolato a destra che segna il confine tra la futura primavera ormai prossima e i resti di un «pazzo inverno» (v. 7) ancora presente in cui si tiene in serbo la vita. Il rallentamento sul deittico isolato trova risposta in rima inclusiva nel verso a gradino («il vento ancora», v.22) della seconda parte della poesia, che di nuovo divide l'immagine luminosa di un cielo «che azzurro sempre più azzurro si spalanca», da golfi di nuovo oscurati, dal ritorno all'inverno presente e non ancora passato, su cui grava un senso di ritorno perpetuo reso anche attraverso la diffusione fonica del prefisso verbale che indica ripetizione: si *rientra*, si *riattizzano* i fuochi, nei *bicchieri* muoiono *altri giorni*.

I

Presto la vela freschissima di maggio
 ritornerà sulle acque
 dove infinita trema Luino
 e il canto spunterà remoto
 del cucco affacciato alle valli
 dopo l'ultima pioggia:

5

ora
 d'un pazzo inverno nei giorni
 dei Santi votati alla neve
 lucerte vanno per siepi,
 fumano i boschi intorno
 e una coppia attardata sui clivi
 ha voci per me di saluto
 come a volte sui monti
 la gente che si chiama tra le valli.

10

II

Questo trepido vivere nei morti. 15

Ma dove ci conduce questo cielo
 che azzurro sempre più azzurro si spalanca
 ave, a guardarli, ai lontani
 paesi decade ogni colore.

Tu sai che la strada se discende 20
 ci protende altri prati, altri paesi,
 altre vele sui laghi:

il vento ancora
 turba i golfi, li oscura.

Si rientra d'un passo nell'inverno.
 E nei tetri abituri si rientra 25
 a un convito d'ospiti leggiadri
 si riattizzano i fuochi moribondi.

E nei bicchieri muoiono altri giorni.

Salvaci allora dai notturni orrori
 dei lumi nelle case silenziose. 30

Ancora un indice temporale di continuità e ritorno separato dalla particella «ma» occupa la seconda parte del gradino di *Te n'andrai nell'assolato pomeriggio* (F, 46). Il verso si spezza dopo i tre puntini sospensivi che dilatano l'espressione vocativa prolungandola e sfumandola prima che lo stato contemplativo ritorni sui binari più stabili della certezza della ripetizione del tempo, con una ripresa di velocità data dall'innesco dell'avversativa, vv.8-15:

[...]

Di quest'attimo vivo
 e poi di nulla. E tu
 ne vibri assorta in ogni vena
 o mia voce più dolce...

Ma sempre

lo stesso stupore l'avvento
 saluterà della luna
 dietro il colle di Bédéro, ove al chiaro
 prato che di compianto circonfonde
 ogni luogo già nostro
 torneremo anche noi due
 abbandonati sull'orlo dei rivi.

Niccolò (SV, 234) ospita altri due versi a gradino con deissi temporale. La poesia datata 1971 è compresa nella terza sezione di *Stella Variabile* e si presenta come coda ad un *Un posto di vacanza* (SV, 223), dove secondo un progetto iniziale doveva essere inclusa (Sereni ed. Isella, 796) e con cui comunica direttamente riprendendo un termine marcato che nella poesia di riferimento viene isolato da un verso a gradino: «sull'omissione, il / mancamento, il vuoto □ l'amaranto» (*Un posto di vacanza*, IV, 229, vv. 32-33) – «adesso so chi mancava nell'alone amaranto» (*Niccolò*, v. 18). Dopo la registrazione di un lutto e una strofa che si muove sul passato («Ero con altri un'ultima volta in mare», v. 4) e il futuro («Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori», v. 13) l'avverbio di tempo «adesso» viene isolato a destra da un bianco più ampio di quello di un semplice gradino, comportando una pausa prolungata su quel deittico che si fissa al presente, anche quello stesso della scrittura (cfr. vv. 15-17),³⁵ e a una presa di coscienza – sottolineata dall'anafora, «adesso so», v. 17 – della morte e con essa di qualcos'altro che porta a sospendere ogni ricerca (v. 21). Il secondo verso a gradino lega e protende il discorso attraverso la congiunzione che è anche un segno di ritorno, frequente in Sereni dopo una sospensione grafica. Nello stesso gradino c'è appunto un «rieccoci» che riporta all'iterazione, unico elemento che di nuovo sembra sicuro fra le incertezze, rese dalla negazione del verbo essere sospeso in *enjambement* e compreso all'interno di un'interrogativa (vv. 25-26).

³⁵ I versi in questione riprendono una tendenza meta-riflessiva e autonimica presente in *Stella variabile*, che apre al rapporto fra parola e mondo accogliendo in sé anche il tema della morte: «il linguaggio sottrae l'oggetto che nomina alla sua esistenza e alla sua presenza, consegnandolo al vuoto. La nominazione coincide con un'opera di distruzione (Testa 1999, 59)». Le parole di Blanchot citate subito dopo da Testa sembrano adattarsi perfettamente a questi versi di Sereni: «nella parola muore ciò che dà vita alla parola. La parola è il segnale che la morte è, in quel preciso momento, liberata nel mondo, che tra me che parlo e l'essere che evoco, essa è improvvisamente sorta» (*Ibid.*).

Quattro settembre, muore
oggi un mio caro e con lui cortesia
una volta di più e questa forse per sempre.

Ero con altri un'ultima volta in mare
stupefatto che su tanti spettri chiari non posasse 5
a pieno cielo una nuvola immensa,
definitiva, ma solo un vago di vapori
si ponesse tra noi, pulviscolo
lasciato indietro dall'estate
(dovunque, si sentiva, in terra e in mare era là 10
affaticato a raggiungerci, a rompere
lo sbiancante diaframma).
Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori
lungo tutta la costiera spingendoci a quella
detta dei Morti per sapere che non verrai. 15

Adesso

che di te si svuota il mondo e il *tu*
falsovero dei poeti si ricolma di te
adesso so chi mancava nell'alone amaranto
che cosa e chi disertava le acque
di un dieci giorni fa 20
già in sospetto di settembre. Sospesa ogni ricerca,
i nomi si ritirano dietro le cose
e dicono no dicono no gli oleandri
mossi dal venticello.

E poi rieccoci
alla sfera del celeste, ma non è 25
la solita endiadi di cielo e mare?
Resta dunque con me, qui ti piace,
e ascoltami, come sai.

Sullo stesso piano stilistico si pone la deissi spaziale. In *La ragazza di Atene* (DA, 65) un «ma qui» isolato separa con una pausa il presente spaziale segnando la sua lontananza dal luogo e da un volto lasciati «laggiù» (v. 5). Ancora, in *Diario D'Algeria* il verso a gradino di *Rinascono la valentia...* (DA, 75) isola un quadrisillabo con valore deittico che inquadra un soggetto preciso facendogli acquisire contorni più definiti grazie anche al vuoto grafico che lo circonda. L'inarcatura anaforica e lo spazio bianco marcano poi il «laggiù» del verso successivo mettendo in scena una sorta di correzione dello sguardo che segue le indicazioni della scrittura.

La ragazza di Atene, DA, 65, vv. 1-16:

Ora il giorno è un sospiro
e tutta l'Attica un'ombra.
E come un guizzo illumina gli opachi
vetri volgenti in fuga
è il tuo volto che sprizza laggiù
dal cerchio del lume che accendi
all'icona serale.

Ma qui
dove via via più rade s'abbattono
dell'ultima caccia le prede
tra le piante che seguono il confine,
ahimè che il puro
segno delle tue sillabe si guasta
in contorto cirillico si muta.
E tu: come t'oscuri a poco a poco.
Ecco non puoi restare, sei perduta
nel fragore dell'ultimo viadotto

Rinascono la valentia, DA, 75:

Rinascono la valentia
e la grazia.
Non importa in che forme – una partita
di calcio tra prigionieri:
specie in quello
laggiù che gioca all'ala.
O tu così leggera e rapida sui prati
ombra che si dilunga nel tramonto tenace.
Si torce, fiamma a lungo sul finire
un incolore giorno. E come sfuma
chimerica ormai la tua corsa
grandeggia in me
amaro nella scia.

La lettura dei primi cinque versi prende fiato in modo irregolare a causa di inarcature e segni di punteggiatura che evidenziano i riferimenti fondamentali del testo: «la valentia / e la grazia», «una partita / di calcio», «quello / laggiù»; mentre nel prosieguo del testo l'andatura si distende a partire dall'apostrofe contemplativa che prelude un distacco dalla concretezza della situazione in atto. La prima parte della poesia è in effetti stata aggiunta nel 1961 per rimuovere «un'astrattezza in me insolita e a me non gradita» (Sereni 1962, 109) e chiarire un referente solido e il dato di realtà che è sempre l'origine della scrittura di Sereni, anche nelle prime raccolte. È interessante notare come prima del cambio molti riferimenti, pur presenti, venissero omessi, ovattati o filtrati per poter essere accolti in poesia, si pensi ad esempio ai «pozzi» petroliferi di *Temporale a Salsomaggiore*. Su questo fatto ragiona lo stesso autore aprendo a una riflessione più generale sul nesso tra la scrittura e il tempo storico con cui si rapporta, che comprende anche le convenzioni del dire: «sta di fatto che a suo tempo non fui capace di precisare, e oggi invece mi riesce. Non credo che c'entri solo il caso. Il discorso a partire da qui potrebbe farsi meno episodico, allargarsi...» (*Ibid.*). Con *Gli strumenti umani* e *Stella variabile* questa tendenza si libera definitivamente da un *modus* ancora vicino all'ermetismo in cui a posteriori si possono rintracciare forme di controllo o di reticenza che pure, quanto l'inclusione esplicita che comincia negli anni sessanta, parlano del tempo in cui sono accolte. Il lavoro di Sereni si fa infatti sempre testimone «dell'ansia del confronto con

Questi segni possono partire dalla più minuta osservazione del quotidiano. Un esempio emblematico si trova in *Posto di lavoro* (SV, 192), dove il dato reale da cui muove la poesia è il punto consunto del tappeto dove svoltano i gradini della scala di un edificio lavorativo. Il testo si struttura graficamente su una prima parte di versi molto lunghi spezzati in due punti da gradini che isolano un distico, seguito da una misura versale ridimensionata che si aggira attorno alle otto sillabe. La sospensione tipografica si amplifica in entrambi i versi 3 e 5 combinandosi all'iperbato e ammettendo, prima di trovare il nome o l'oggetto a cui i termini si riferiscono («logoro» – «il tappeto», «e là si fredda» – «lo sguardo») un completamento supposto sia concreto che metaforico, condensato nella frase subito precedente: «svoltando dalla scala della vita» (v. 3).

Logoro

di quei reiteranti il tappeto in quel punto a un freddo riflesso di luce. Sia inverno sia estate e là si fredda	5
nell'agguato di un pensiero sempre simile a sé sempre previsto per quel punto sempre pensato uguale lo sguardo che là invariabilmente cade a ogni giorno a ogni ora di anni di lavoro di anni luce di freddo – come sempre là comincia un autunno.	10

60

fredda» (v. 5), «là invariabilmente cade» (v. 9), «là comincia» (v.13); «di luce» (v. 5) «di anni luce» (v. 11), «di anni di lavoro» (v. 11), «di freddo» (v.12); «sempre simile» (v. 6), «sempre previsto» (v. 7), «sempre pensato» (v. 8), «come sempre» (v. 12). Si inverte così l'effetto comune di marcatura dei fenomeni di ripetizione, per cui sono gli elementi linguistici che non trovano eco ad apparire in risalto, in questo caso forse soprattutto il tappeto al centro della poesia. Si può dire infine che i due *rejet* isolati dei versi a gradino inquadrino il punto preciso di riferimento rimarcato dalla ripetizione della deissi (quei, quella, quel, là, ecc.) e con questo il clima e l'umore del testo, logoro e freddo, come quello spazio di tappeto su cui sempre si fissa, come sovrappensiero, lo sguardo del poeta.

Un ultimo caso di deissi è quello legato al presentativo «ecco», usato anche da Sereni nel verso a gradino con effetto di stacco vicino al discorso diretto oppure al parlato, come di ritorno a un soggetto che esprime constatazione o presa di coscienza. Si vede in *La pietà ingiusta* (SU, 174), dove un primo gradino separa la registrazione di un discorso in francese che sfuma sui puntini sospensivi e torna all'italiano e alla voce della constatazione del poeta attraverso la sfasatura sul presentativo.

La pietà ingiusta, SU, 174, vv. 1-12:

Mi prendono da parte, mi catechizzano:
il faut
faire attention, vous savez.
Et surtout si l'affaire
doit marcher jusqu'au bout,
ne causez pas de ces choses bien passées.
Il paraît qu'il en fut un, un SS
qu'il a été même dans l'armée
quoique pas allemand...
Ecco in cosa erano
forza e calma sospette
l'abnegazione al lavoro, la
cura del particolare, la serietà
a ogni costo, fino in fondo...

Revival, SV, 210:

Bella *L'Opzione* – mi saluta
svelto nel vento il piccolo ebreo
tornato a curare i suoi classici.

Bellissimaaa...
Ripetendolo in echi mi incoraggia
o mi burla
la balconata di cornacchie lassù
issata da quello stesso vento
nel gelido nel bigio.

Tra quanto resta di macerie
e tutta questa costruenda roba
in vetro cemento acciaio
bel posto per riunioni e incontri.
E grinte e sarcasmi da finestre a finestre
che non danno su niente
da facciate minacciate di crollo
da porte che non hanno dietro niente
mi sbalzano
di venti anni all'indietro
in una piazza di Venezia
sull'aria saltellante del Terzo Uomo –
come di attimi a ritroso nel replay
scavallo lo spettro televisivo –...
Ecco che torna
la pioggia
fredda sulla guerra fredda, la faccia
per pochi istanti allora amata
presto tagliata via
dietro un sipario di lagrime.

Il secondo «ecco» compare in *Revival* (SV, 210), in cui l'iniziale scambio di battute, riportato senza i segni di demarcazione del discorso parlato cede il posto a una riflessione nata dal luogo (Francoforte sul Meno),³⁶ che porta poi ad un *flashback* interrotto dal presentativo con cui si avverte della pioggia che riconduce al presente. Il passaggio a un'immagine del passato è segnato dal bisillabo sdrucchiolo «mi sbalzano», in scarto rispetto ai due endecasillabi che lo precedono e che unito al seguente ne formerebbe un altro. Esiste una variante in cui il bisillabo viene riportato a gradino (cfr. Sereni ed. Isella, 713) a riprova dell'affinità fra i due scarti grafici. Va aggiunto che questo movimento di stacchi e «replay» è molto affine alla tecnica del montaggio cinematografico, il cui

³⁶ «*L'Opzione* è il titolo di un mio pseudo-racconto scritto una quindicina di anni or sono e pubblicato da Scheiwiller nel '64. È ambientato a Francoforte sul Meno come del resto la poesia qui presentata» (N.d.a., Sereni ed. Isella, 713).

parallelo stilistico viene in qualche modo suggerito dal titolo, dallo «spettro televisivo» e poi dal rimando al film *Il Terzo Uomo*, un grande classico noir del 1949 con Orson Welles ambientato nella Vienna in macerie del secondo dopoguerra.³⁷

Congiunzioni: e, ma

I frequenti *e* e *ma*, già visti in alcuni degli esempi finora citati sono la principale forma di connettivo che allaccia il «sistema ad incastri» (Boero 2006, 188) tipico della poesia sereniana. Diventano di conseguenza anche l'innesto sintattico-grammaticale più ricorrente per il verso a gradino, che nelle poesie articolate funge sempre più da appoggio visivo ai respiri e ad una partizione del testo di per sé molto sfumata. Questi stessi segni di articolazione del discorso hanno uno statuto ambiguo e alcune volte interscambiabile che si è già potuto notare nel caso di Montale; si potrebbero definire delle particelle basiche che implicano il legame con un seguito in modo non troppo preciso, utilizzabili con l'intento di lasciare al testo una certa libertà e più vaghezza. I due connettivi in questione sono del resto i legami più comuni nella semplicità ed economicità del parlato discorsivo, che non è geometrico e regolato dalla tendenziale precisione meditata dello scritto, ma si basa in buona sostanza sull'accumulo e la variazione. Uniti al verso a gradino, dunque, *e* e *ma* si accordano e oscillano su due delle sue principali direttive: quella di segnale e partizione sintattico-discorsiva e, compresa in questa, come giuntura fra le voci e i discorsi riportati nell'ambito del parlato.

Come primo esempio si può prendere *Il male d'Africa* (DA, 92), che si è detto essere un'aggiunta tardiva alla seconda raccolta, appartenente all'andatura stilistica più matura di Sereni: «è l'Algeria vista a distanza, rivissuta attraverso cose che allora non avevo espresso o non avevo saputo» (Sereni ed. Isella, 467). La narrazione poetica si struttura su sovrapposizioni polifoniche e legature semantiche che fanno avanzare il testo per procedimenti analogici, come si vede sin dai primi versi: dall'eco di una motocicletta

³⁷ Per un approfondimento sul rapporto tra cinema e verso libero cfr. Giovannetti-Lavezzi 2010: «da Pound in poi, ma – a ben vedere – persino dai versi spezzati in “gradini” di Sbarbaro e Montale in poi, è possibile scoprire l'azione di una metrica che *monta* (ovvero *smonta*) il *verso* in spezzoni, che separa e giustappone appunto visivamente quelli che un tempo si chiamavano emistichi» (p. 31).

milanese e il «borbottio della pentola familiare» (v. 7) il discorso si sposta al suono del treno «sul finire della guerra», facendo ripartire nella memoria e nel racconto il viaggio di ritorno dalla prigionia nordafricana. Il movimento discorsivo, che procede per cortocircuiti e aggiunte, è dunque quello della narrazione orale – «Trafitture del mondo che uno porta su sé / e di cui fa racconto a Milano» (vv.79-80) – e viene pausato da stacchi grafici a gradino che si sostituiscono per certi versi ad una partizione strofica, dando tempo al lettore di orientarsi nelle tappe geografiche, argomentative ed emotive di questo ritorno.

IL MALE D'AFRICA

*

Una motocicletta solitaria.
 Nei tunnel, lungo i tristi
 cavalcavia di Milano
 un'anima attardata. **Mah!**
 È passata, e ora fa la sua strada
 e un'eco a noi appena ne ritorna,
 col borbottio della pentola familiare
 nei tempi che si vanno quietando.
 Diversa da Orano cantava
 la corsa del treno sul finire della guerra
 e che bel sole sul viaggio e a sciame
 bimbeti, moretti sempre più neri
 di stazione in stazione
 già con tutta alle spalle l'Algeria.
 Pensa – dicevo – la guerra è sul finire
 e ponente ponente mezzogiorno
 guarda che giro per rimandarci a casa.
 E dei bimbi moretti sempre più neri
 di stazione in stazione
give me bonbon good American please
 la litanìa implorante. Rimbombava
 la eco tra viadotti e ponti lungo
 un febbraio di fiori intempestivi
 ritornava a un sussulto di marmitte
 che al sole fumavano allegre
 e a quel febbrile poi sempre più fioco
 ritmo di ramadan
 che giorni e giorni ci durò negli orecchi
 ci fermammo e fu,
 calcinata nel verbo
 sperare nel verbo desiderare,
 Casablanca.
 E poi?
 Ho visto uomini stravolti
 nelle membra – o bidonville! –
 barracani gonfiarsi all'uragano
 altri petali accendersi – «*sono astri*
perenni», «*no, sono fiori caduchi*», discorsi
 di cattività –
 farsi di estiva cenere,
 e quando più non si aspettava quasi
 fummo sul flutto sonoro
 diretti a una vacanza
 di volti di là dal mare, da una
 nereggiante distanza, in famiglia
 coi gabbiani che fidenti
 si abbandonavano all'onda.

10

20

30

40

Questa ciarla non so se di rincorsa o fuga
 vecchia di dieci o più anni
 di un viaggio tra tanti... – s'inquietano i tuoi occhi –
 e nessuna notizia d'Algeria.
 No, nessuna – rispondo. O appena qualche groppo
 convulso di ricordo: un giorno mai finito, sempre
 al tramonto – e sbrindellato, scalzo
 in groppa a un ciuco, ma col casco
 d'Africa ancora in capo
 un prigioniero come me
 presto fuori di vista di dietro la collina.
 Quanto restava dell'impero...
 e il piffero
 ramingo tra le tende a colmare la noia
 e, non appena zitto, quel vuoto di radura
 dove il fuoco passò e gli zingari...
 Trafitture del mondo che uno porta su sé
 e di cui fa racconto a Milano
 tra i vetri azzurri a Natale di un inverno di sole
 mentre – *Symphonie* nelle case, *Symphonie*
d'amour per le nebbiose strade – la nuova
 gioventù s'industria a rianimare il ballo.
 Siamo noi, vuoi capirlo, la nuova
 gioventù – quasi mi gridi in faccia – in credito
 sull'anagrafe di almeno dieci anni...
 Portami tu notizie d'Algeria –
 quasi grido a mia volta – di quanto
 passò di noi fuori dal reticolato,
 dimmi che non furono soltanto
 fantasmi espressi dall'afa,
 di noi sempre in ritardo sulla guerra
 ma sempre nei dintorni
 di una vera nostra guerra... se quanto
 proliferò la nostra febbre d'allora
 è solo eccidio tortura reclusione
 o popolo che santamente uccide.
 Questo avevo da dire
 questo groppo da sciogliere
 nell'ultimo sussulto di gioventù
 questo rospo da sputare,
 ma a te fortuna e buon viaggio
 borbotta borbotta la pentola familiare.

70

80

90

100

Ma caduta ogni brezza, navigando
 oltre Marocco all'isola dei Sardi
 una febbre fu in me:
 non più quel folle
 ritmo di ramadan

50

ma un'ansia
 una fretta d'arrivare
 quanto più nella sera
 d'acque stagnanti e basse
 l'onda s'ottenebrava
 rotta da luci fiacche – e
 Gibilterra! un latrato,
 il muso erto d'Europa, della cagna
 che accucciata lì sta sulle zampe davanti:
Tardi, troppo tardi alla festa
 – scherniva la turpe gola –
troppo tardi! e altro di più confuso
 sul male appreso verbo
 della bianca Casablanca.

60

Il primo verso a gradino, «Casablanca □ E poi?» (v.32) marca il toponimo di un arrivo provvisorio e collega e rilancia il racconto verso la parte equorea del viaggio, (v. 93), con un *rejet* interrogativo che può essere anche la voce altra di chi ascolta e chiede di proseguire. Il v. 51: «ritmo di ramadan □ ma un'ansia» si spezza invece su una modulazione emotiva dettata dalla prossimità dell'arrivo e da «una fretta d'arrivare» che sembra ripercuotersi anche sull'accorciata misura versale che tende per alcuni versi a uniformarsi sul settenario. Poco dopo un altro gradino («rotta da luci fiacche – e □ Gibilterra! un latrato», v. 55) evidenzia un altro toponimo e attraverso il modulo sospensivo “– e” sembra mimare gli istanti che mancano alla vista di un arrivo atteso. Per inciso, negli elementi di punteggiatura che occorrono in questo verso non si esclude l'influenza grafica montaliana di *Buffalo* (cfr. cap. 2 p x). L'ultimo di questi versi spaziati arriva nella seconda parte della poesia, quando a racconto finito il fuoco narrativo torna al presente dialogato e pensoso, al «borbottio della pentola familiare» che si ripete (vv. 7, 104), ma prima, ancora si riaffaccia il ricordo con aggiunte segnate dal suono dell'*e* che torna altre tre volte, una di queste nell'ultimo dei versi a gradino della poesia.

Le figure di ripetizione legano del resto tutti i versi a gradino a zone del testo che trovano a loro volta altri richiami. Non va trascurata infatti la diffusione fonica data da questi nessi a vocale unica, con cui «ritmo e sintassi si cristallizzano in forme d'eco che riverberano [...] contribuendo forse più di altro a cementare l'amalgama tonale» delle raccolte (Boero 2006, 188).

Sempre nell'ambito del parlato, ma a un livello più esplicito, sono spesso gli *e* e i *ma* separati dal bianco tipografico ad articolare gli scambi di battute del discorso diretto o di voci, assieme alla mediazione mimetizzata, talvolta confusa, del soggetto lirico:

Una visita in fabbrica, IV, SU 127, vv. 3-7:

non è più questo il punto».

E raffrontando e
rammemorando:

«...la sacca era chiusa per sempre
e nessun moto di staffette, solo un coro
di rondini a distesa sulla scelta tra cattura
e morte...»

Ma qui, non è peggio? Accerchiati da gran tempo

A un compagno d'infanzia, SU, 170, vv. 3-6:

Non rimane che aggirarlo
noi due nel vento urlandoci confidenze futili
e crederle riepiloghi, drammatiche
verità sulla vita.

«Ma tu hai la bellezza...»

Un posto di vacanza, III, SV, 228, vv. 21-24:

Fabbrica desideri la memoria,
poi è lasciata sola a dissanguarsi
su questi specchi multipli.

Ma guarda
– tornano voci dalla foce – guarda da un'ora all'atra
come cambiano i colori: di grigio in verde, di verde
in freschissimo azzurro.

Le ultime due poesie citate contengono, inclusa nella consueta rete fonico-iterativa, un'altra variante grafico-linguistica del gradino, ovvero l'uso del *ma* isolato come unico componente sospeso nel *rejet*. La particella avversativa sembra essere anche in questi casi usata senza molta chiarezza semantica, in termini musicali, come una nota di volta che porta a una tonalità non sempre definita, talora instabile o sospesa. Questo si vede soprattutto nell'esempio tratto da *Un posto di vacanza, VI* (riportato più sotto), in cui il *ma*, isolato a destra e sospeso da un inciso, trova una falsa risoluzione assumendo così una sorta di indipendenza simbolica che fa pensare all'*eppure* legato all'insistenza e alla resistenza della poesia e più in generale, forse, della vita. Il poemetto di cui si parla è infatti, come si è accennato nel paragrafo sulle riprese montaliane, una prova vasta e

67

Le poesie che comprendono mimesi e allusione ritmico-simbolica, metacognitiva o iconica non mancano all'interno della produzione di questo autore e si mantengono, come negli esempi montaliani, suggerimenti spesso legati all'interpretazione soggettiva, mai marcatamente espliciti.

L'unico caso di evidente mimesi grafica è compreso in *Intervista a un suicida* (SU, 164), in cui il tema del colloquio con gli scomparsi, frequente nella poesia italiana del secondo Novecento (si pensi a Giudici o Caproni) apporta le sue caratteristiche di allucinazione e apparizione vocale dopo il richiamo della voce stessa dell'io poetico che inizia l'intervista con una domanda separata da un verso a gradino. La voce del suicida, distinta graficamente da quella dei vivi attraverso il corsivo, allude, prima di spegnersi, ad un autoepitaffio che viene riprodotto al centro, in maiuscoletto, ricordando «anche visivamente l'icasticità stentorea tanto di un'iscrizione funebre quanto di un titolo di giornale» (Tonani 2012, 279), vv. 14-25, 38-42:

In che rapporto con l'eterno?
Mi volsi per chiederlo alla detta anima, cosiddetta.
Immobile, uniforme
rispose per lei (per me) una siepe di fuoco
crepitante lieve come di vetro liquido
indolore con dolore.
Gettai nel riverbero il mio *perché l'hai fatto?*
Ma non svettarono voci lingueggianti in fiamma,
non la storia di un uomo:
simulacri,
e nemmeno figure di vita.

La porta
Carraia, e là di colpo nasce la cosa atroce,
la carretta degli arsi da lanciafiamme...
[...]
In quanto all'ammanto di cui facevano discorsi
sul sasso o altrove puoi scriverlo, come vuoi:

NON NELLE CASSE DEL COMUNE
L'AMMANCO
ERA NEL SUO CUORE

Si suggerisce così un secondo piano ritmico e intonativo, che ogni lettore adotta inconsciamente e culturalmente di fronte alla lapidarietà degli epittaffi. Torna poi il maiuscoletto con la voce del soggetto lirico che descrive la fine dell'apparizione e

ma non se ne curano, la sanno lunga
le acque falsamente ora limpide tra questi
oggi dritti regolari argini,
lo spazio
si copre di case popolari, di un altro
segregato squallore dentro le forme del vuoto.
...pensare
cosa può essere – voi che fate
lamenti dal cuore della città
sulle città senza cuore –

Il riferimento al vuoto più avere infatti un forte valore mimetico se accompagnato a spazi grafici non canonici, inarcature e pause. Un esempio, già parzialmente citato e correlato a quello subito precedente si può trovare in *Un posto di vacanza IV* dove un senso di fatica del linguaggio si rende esplicito e si frange sul bianco tipografico con forti inarcature prima di raggiungere la parola, isolata in gradino, che è la designazione pura di un colore, senza significati aggiunti:

Di fatto si stremava su un colore
o piuttosto sul nome del colore da distendere
sull'omissione, il
mancamento, il vuoto:
l'amaranto,
luce di stelle spente che nel raggiungerci ci infuoca
o quale si riverbera frangendosi su un viso
infine ravvisato, mentre la barca vira...).

Un altro caso di allusione grafica si nota in *Volendam* (SU, 172). La poesia fa parte del trittico *Dall'Olanda*, in cui il tema della visita è unito alla memoria della barbarie nazista e arriva, nell'ultimo testo qui riportato, a una profondissima sintesi nel presente, protesa (si vedano gli ultimi due versi), vitale e drammatica proprio per il contrasto con la persistenza necessaria della memoria.

Qui acqua cent'anni fa
– ripeteva la guida Federico –
oggi *polder*.

Vita
tra *polder* e diga, qui c'è posto
per la procreazione solamente
e la difesa dalla morte. Questo
dicono le facce arrossate dal freddo
fuori dalla messa cattolica
a Volendam, la nenia
del vento volubile tra i terrapieni.
L'amore è di dopo, è dei figli
ed è più grande. Impara.

La parola chiave è dunque «vita»: isolata graficamente al centro del testo, e ancora più centrale se considerata in rapporto all'assonanza interna e assiale che stringe con «guida» e «diga», si fa mimesi di quel «tra» che contiene lo spazio bonificato, in cui appunto la gente può coltivare e quindi vivere: passato l'orrore e messo da parte nella memoria, «qui c'è posto / per la procreazione solamente / e la difesa della morte» (vv. 4-6).

Altra poesia in cui viene suggerita una valenza iconica nell'impaginato è *Pantomima terrestre* (SU, 181) un testo arioso e polifonico che segue i passaggi di un dialogo in movimento, teso, provocatorio e vivace, armonizzato ai suoni naturali e antropici del contesto. E proprio questo senso di moto, che si unisce ad un'intonazione ed una supposta intensità vocale variata in relazione alla distanza incostante fra gli interlocutori, trova in una successione di versi a gradino la resa grafica di questi sbalzi intonativi e al contempo del percorso dell'interlocutore, che sale «per giravolte di scale» seguito dalle curve della lettura, vv. 16-24:

Pare bastargli: ma dunque (benedicente, bonario)
ma allora, coraggio!
Per giravolte di scale
va su col suo coraggio.
Parli – gli grido dietro –
come un credente di non importa che fede.
E lui per rami di scale, mezza faccia già disfatta
mezza in ombra, canzonandomi con parole d'autore: *¿le gusta
este jardín que es suyo? Evite...*
dal basso gli completo la frase: *que sus hijos lo destruyan*
rifacendogli il verso.

Il finale poi, dopo un ritorno riflessivo lasciato alla sola voce dell'io poetante, arriva introdotto bruscamente dal modulo già più volte citato “– e” in apertura di un verso a gradino tripartito che toglie dalla distrazione poetica e riporta all'esterno attraverso la segnalazione della pioggia, simulando forse un moto di caduta e separando, anche ritmicamente, il dato ottico, acustico e infine valutativo, vv. 37-44:

Sembra allora di capirlo a che si ostinano
dove puntano che cosa vogliono o non vogliono
che cosa negano che scappatoie infilano
i motori nella giostra serale
con quelli che fingono a ogni giro di andare via per sempre
con quelli che fingono a ogni giro di arrivare
dentro un paese nuovo per cominciare ex novo
– e i primi lampi
 lo scroscio sulle foglie
 l'insensatezza estiva.

3.5 Altri percorsi di lettura

Vicini per marcatezza a questi esiti iconici, ma privi della stessa implicazione semantica, si possono considerare testi che offrono percorsi alternativi di lettura, su linee sovrapposte a quella canonica. I casi evidenti non sono frequentissimi, per quanto sia ricorrente l'isolamento di parole chiave o con forte carica semantica, che fungono da punti di appoggio condensati, riassuntivi e comunicanti, a cui poter collegare il contesto. Per un esempio marcato, invece, si può considerare *Addio Lugano bella* (SV, 197).

Dovrò cambiare geografie e topografie.
Non vuole saperne,
mi rinnega in effigie, rifiuta
lo specchio di me (di noi) che le tendo.
Ma io non so che farci se la strada
mi si snoda di sotto
come una donna (come lei?)
con giusta impudicizia.
E dopo tutto
ho pozzi in me abbastanza profondi
per gettarvi anche questo. 10
Ecco che adesso nevica...
Ma io, mia signora, non mi appello al candore della neve
alla sua pace di selva
conclusiva
o al tepore che sottende di ermellini
legni bracieri e cere dove splendono virtù
altrove dilaniate fino al nonsenso
ma vizzate qui, per poco che le guardi,
come bandiere flosce,
Sono per questa – notturna, immaginosa – neve di marzo
plurisensa 20
di petali e gemme in diluvio tra montagne
incerte laghi transitori (come me,
ululante in estasi alle colline in fiore?
falso-fiorite, un'ora
di sole le sbrinerà),
per il suo turbine il suo tumulto
che scompone la notte e ricompone
laminandola di peltri acciai leggeri argenti.
Ne vanno alteri i gentiluomini nottambuli
scesi con me per strada
da un quadro 30
visto una volta, perso
di vista, rincorso tra altrui reminiscenze
o soltanto sognato.

La poesia procede attraverso un viaggio in auto³⁹ partendo da alcune considerazioni su una donna mescolate poi all'arrivo («ecco») di una neve notturna, fuori stagione e misteriosa, quasi magica per costituzione. Un'altra poesia degli *Strumenti umani*, *Nella neve* (109) dà conto di questo portato semantico guardando alle tracce iscritte su manto nevoso come ad un enigma da interrogare: «Dove portavano? Quali messaggi / accennavano lievi? / Non tanto banali quei segni» (vv. 2-3). Ed è proprio la neve a diventare l'asse anche grafico del testo, percorribile al centro, in verticale: «E dopo tutto» – «conclusiva» – «notturna immaginosa» – «plurisensa» – «da un quadro», suggerendo uno stato polisemico, pieno e al contempo vago, che si associa alla neve ma non necessariamente solo a quest'ultima, e si chiude e lega proprio su quel quadro forse sognato di cui il poeta cerca di rintracciare l'autore: «Sereni ci parlò di un quadro che gli pareva di aver visto in un museo o in un libro, raffigurante quattro antichi gentiluomini in marcia nell'oscurità. [...] Potevamo dargli una mano a identificarlo? Ci sforzammo di ripescare dalla memoria qualche indizio, qualche possibile nome, ma Sereni scuoteva la testa, le nostre ipotetiche attribuzioni non coincidevano con la sfuggente elusività del quadro» (testimonianza di Fruttero e Lucentini, Sereni ed. Isella, 693). Va aggiunta infine fra parentesi una breve suggestione: l'artificiosità grafica e alcuni termini, come l'aggettivo composto e distorto *plurisensa* o l'accorpamento falso-fiorite, unite al tema della neve, sembrano stringere legami con certi usi di Andrea Zanzotto, un autore che sfrutta ad un massimo grado le potenzialità polisemiche del grafismo, come si vedrà nei prossimi capitoli.

³⁹ Una situazione ricorrente in Sereni, riscontrabile anche solo da alcuni titoli: *Strada di Zenna*, *Strada di Creva*, *Al distributore*, *Autostrada della Cisa*, *Ancora sulla strada di Zenna*, *Ancora sulla strada di Creva*.

3.6 Versicoli

I versi brevi in scarto con la misura prevalente vengono usati anche da Sereni, con un effetto debole rispetto allo stesso scarto, più marcato, con cui si isolano brevi porzioni testuali tramite il verso a gradino, che come si è visto è molto diffuso.

Si mantengono, anche in questi casi che assumono prevalentemente la funzione di stacco ritmico-pausale e argomentativo o di marcatore semantico, alcune costanti, fra cui la deissi e l'allusione spazio-temporale, che può indicare uno stato puntuale oppure una transizione. Di seguito qualche esempio:

Viaggio di andata e ritorno, SU, 111, vv. 1-3:

Andrò a ritroso della nostra corsa
di poco fa
che tanto bella mai ti sorprese la luna

Gli amici, SU, 139, vv. 6-14:

E oggi? In una torpida
mattina del '60? O di essi e dei figli
bellissimi e terribili di cui
con intatta vocazione di poveri
ancora può essere il mondo
domani
per la decima estate non si orna
di nuovo la bocca del Magra?

Ancora sulla strada di Creva, SU, 161, vv. 44-49

Così delirando di una perduta forza
di una remota gioia, così oltre noi dileguando
scovava, svergognandola, la morte
ancora occulta tra noi. E da quel giorno
e a quell'ora
d'amore più non ti parlai amore mio.

A un compagno d'infanzia, SU, 170, vv. 27-30:

la bellezza in un'aria frizzante:
questo,
che oscuramente cercano i libertini
e che ho imparato lavorando.

Un posto di vacanza IV, 228, vv. 9-12

Amò, semmai servissero al disegno,
quei transanti un attimo come persone vive
e intanto
sull'omissione il mancamento il vuoto che si pose
tra i dileguati e la sogguardante la
farfugliante animula lì

La seconda caratteristica che ricorre con più frequenza associata alla brevità versale è quella della messa in rilievo di parole chiave o con rilevanza semantica, che possono farsi sintesi dell'argomento, del clima della poesia, oppure indirizzarne e inclinarne l'interpretazione:

Terre rosse, F, 16, vv. 1-7:

Il tuono spazia un rumore
di cavalli lanciati sui monti
tempo d'acqua che torna,
randagio.

Il sonno intorbida i pagliai,
il silenzio cresce nel petto.

Settembre, F, 35, vv. 1-5:

Già l'olea fragrante nei giardini
d'amarezza ci punge; il lago un poco
si ritira da noi, scopre una spiaggia
d'aride cose,
di remi infranti, di reti strappate.

Italiano in Grecia, DA, 63, vv.13-16:

o qualche rediviva tenerezza
di laghi di fronde dietro i passi
perduti,
sono vestito di polvere e sole,
vado a dannarmi a insabbiarmi per anni.

Situazione, SU, 138, vv. 1-4:

La forza del luogo comune,
dolorosa.
Lo zampillo della pompa nell'erba
sospiro inavvertito.

Sopra un'immagine sepolcrale, SU, 168, vv. 9-12:

stupefatto nel marmo
come se un Tu dovesse veramente
ritornare
a liberare i vivi e i morti.

Sarà la noia, SV, 212, vv. 14-21:

Vedo. Ma è l'angelo
nero dello sterminio
quello che adesso vedo
lucente delle sue bardature
di morte
e a lui rivolto in estasi
il bambinetto ebreo
invitandolo al gioco
del massacro.

Non mancano i percorsi di lettura sintetici e trasversali che si instaurano attraverso l'associazione di versicoli e altre zone isolate. Se ne riportano due esempi. Il primo è tratto da *La spiaggia*, un testo emblematico e decisivo, non a caso posto a conclusione degli *Strumenti umani*, in cui il tema della comunicazione coi morti e con la storia si muove su una contraddizione di luce e ombra, detto e non-detto, presenza e assenza lasciando nel presente i segnali che si fanno presagio intuito di un senso e una parola futuri. Il secondo strato di lettura segue i sintagmi marcatamente isolati «ma oggi», «non» «parleranno», segnando l'attesa di una comunicazione a venire e al contempo un'oscillazione ambigua sul presente. Nel secondo esempio, *Le donne* (SV,199) il possibile secondo livello di lettura, comunicando col titolo, lo amplia condensandolo in un'immagine a cui il resto del testo si combina: «LE DONNE», «Ignare», «Nella stanza».

LA SPIAGGIA

Sono andati via tutti –
blaterava la voce al ricevitore.
E poi, saputa: – Nono torneranno più –.
Ma oggi
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato
quelle toppe solari... Segnali
di loro che partiti non erano affatto?
E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.

I morti non è quel che di giorno
in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.

Non

dubitare, – m'investe della sua forza il mare –
parleranno.

LE DONNE

Ignare
volle il sogno riunirgliene due o tre
già di sua pertinenza
in una stessa sera
(consumata la cosa –ricordava–
s'immaginava di disfarsene
sgomitando, scaldiandole via).

Nella stanza

lievitava in caligine il silenzio –
e il ghiotto frutteto non sarà più
che anatomia privilegiata dalla frusta di un boia
di corsa sotto la pioggia
dentro un lager.

3.7 Punteggiatura nera e enjambement

L'insieme che raggruppa il materiale linguistico compreso tra una pausa di punteggiatura e il bianco tipografico ospita in Sereni tutte le costanti grammaticali e retoriche fin qui esemplificate entrando in stretta comunicazione con le altre zone di soglia tramite coincidenze pausali e ricorrenze anaforico-iterative. Le occorrenze più numerose sono, ancora una volta, legate alla deissi temporale, spesso introdotta dal sistema *e / ma* (presenti anche singolarmente), con cui si segnala il passaggio da una situazione ad un'altra, sia questa semantica o argomentativa. Si è già potuto vedere, poi, quanto le cellule isolate siano matrice di ripetizione e ripercussione fonica, che dunque figura in moltissimi di questi casi in forma di anafora, assonanza o rima. Lo stesso si può dire per l'intento di marcatura semantica di parole chiave o molto rilevanti per l'economia del testo. Si veda, come esempio, la già citata *La pietà ingiusta* (SU, 174), in cui il soggetto poetico si trova a dover stringere accordi forse lavorativi con un uomo che, si dice in francese, «il paraît qu'il en fut un, un SS» (v. 6). Parte da qui una vertigine sulla memoria, quella storica e atroce dell'olocausto, per poi tornare alla situazione contingente. I due gradini si limitano qui a separare un discorso riportato in lingua straniera, mentre è affidato alla punta di verso il risalto del particolare icastico su cui si concentra la forza metaforica e allusiva della poesia, ovvero le mani. Queste arrivano,

isolate dalla virgola e dal bianco, al verso 13: «intorno c'era aria di niente, mani / sulla tavola, armi (chi le avesse)», e poi ritornano, incluse in «manipolazioni»: «ah le dotte manipolazioni di cui furono capaci» (v.21), poi di nuovo, alla menzione del contratto – il cui significato naturalmente non si limita alla situazione concreta – vengono alluse con «la firma» e l'idea, taciuta, che forse ci sarà una stretta di mano, come per tutti gli accordi, fino alla chiusa, che ritrova la parola al singolare, su un'ultima immagine, sola, sta volta isolata dalla lineetta e contornata in modo preciso attraverso il deittico, vv. 53-58:

Non si vede più niente. Se non – per un incauto
pensiero, per quel momento di pietà – quella mano
quel mozzicone di mano sulla parete.
Ci conta, ci pesa, ci divide. Firma.
E tutti quanti come niente – come la notte
ci dimentica.

Un altro aspetto da considerare riguardo a queste zone isolate è la resa della sospensione attraverso forti inarcature, che si lega in modo particolare a verbi che possono sussistere anche senza un complemento, mantenendo in tal modo un significato più vago e ampio. Il primo fra tutti è il verbo essere, che si trova di frequente sospeso e aperto a vari complementi come anche all'ipotesi che il complemento non arrivi. Va inoltre notato che questa sospensione dell'essere si associa altrettanto spesso alla particella della negazione, come a segnalare, oltre la contingenza testuale talvolta puramente sintattica e argomentativa, il sottofondo implicito di una condizione sospesa, di estraneità dalla storia e dal mondo, che si è detto essere uno stato d'animo costante che segna l'io poetico sereniano a partire dalle sue stesse esperienze di vita. Il sistema tende poi, attraverso la ripetizione, ad associarsi ad altre zone sospese come il verso a gradino e ad intrecciare altri tipi di negazione anche estesa alla forma nominale, *il nulla* (con forte implicazione della morte) e ad altri verbi, fra cui ad esempio il *non sapere*. Ecco allora alcuni esempi:

Un incubo, SU, 134, vv. 8-9:

Dunque dov'è l'offesa? Ma non è
offesa, è strazio. E poi, sappilo, nulla

Appuntamento a ora insolita, SU, 140, vv.
15-17, 26-29:

Ha vinto. E già mi sciolgo: «Non
arriverò a vederla» le rispondo.
(Non

saremo
più insieme, dovrei dire). «Ma è giusto,
[...]»
«Non è vero che è rara, – mi correggo –
c'è,
la si porta come una ferita
per le strade abbaglianti. È
quest'ora di settembre in me repressa
I versi, SU, 149, vv.12-15:

Si fanno versi per scrollarsi un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti

Un sogno, SU, 159, vv. 14-18, 23-24:

Volli tentare ancora. «Pagherò
al mio ritorno se mi lasci lavorare». Non
ci fu
modo d'intendersi: «Hai tu fatto
– ringhiava – la tua scelta ideologica?»
[...]»
Non lo so
chi finirà nel fiume.

Ancora sulla strada di Creva, SU, 161, vv.
14-18:

nei lustrini dell'abito. E nulla fu
a fronte del riso vermiglio
la cattolica penombra, nulla fu
la gramaglia dell'abito. Né so
che mai vedesse di noi

Dall'Olanda, SU, 172, vv. 5-11:

lungo il semigelo d'un canale. E non
questa è la casa, ma soltanto
–mille volte già vista–
sul cartello dimesso: «Casa di Anna
Frank».
Disse più tardi il mio compagno: quella
di Anna Frank non dev'essere, non è
privilegiata memoria.
[...]

L'interprete, vv. 5-6:
Non una parola di più. Non si tratta
di rappresaglia o rancore.

In una casa vuota, SV, 190, vv. 2-4, 12:

di stanza in stanza, non si ravvivano
veramente mai in questa aria di pioggia. Si
è
ravvivata – io veggente nella lenta
schiarita –
[...]»
Oggi si è – e si è comunque male,

Lavori in corso II, SV, 195, vv. 1-4:

A certi che so non gli basta
di volermi morto. Tale mi sperano:
morto, ma con infamia. Non sanno
che ho fatto di peggio [...]

Un posto di vacanza, IV, 228 vv. 1-4:

Mai così – si disse rintanandosi
tra le ripe lo scriba – mai stato
così tautologico il lavoro, ma neppure mai
ostico tra tante meraviglie.

L'ultima particolarità delle zone qui considerate è che un grandissimo numero di questi sintagmi sospesi fa parte dell'estremità di un sistema ritmico-pausale tripartito generato dall'intromissione, al centro del verso, di incisi, vocativi e forme di mediazione dell'oralità, soprattutto *verba dicendi*. Sereni sfrutta per quest'ultimo caso la peculiarità narrativa e romanzesca del discorso riferito e mediato dalla diegesi autoriale, rendendola un modello ritmico strutturato dalla simmetria delle pause che può portare a un concomitante equilibrio prosodico del materiale linguistico, a sua volta attivo, per la sua condizione sospensiva e di rilancio, nel sistema generale di transizione e legatura armonica dei testi. Va sottolineato inoltre che l'inserimento centrale di un inciso comporta anche una variazione intonativa che agisce dunque sulla percezione cognitiva astratta dei tratti sovrasegmentali. La tripartizione versale come macro-cellula ritmica è, in generale, uno stilema molto caro a Sereni sin dai primi esordi, che ricorre anche al di fuori dei confini della mimesi orale, come si vede dagli esempi qui riportati, ordinati per tipologia:

chiamandoti: ma ferma – ora
in fissità, nel gelo: ed hai
io non so, giovinezza, sopportare
d'incamminarci, despinis, nel sole
va, tutta case, la via
Tutto, si sa, la morte dissigilla
La parte migliore? Non esiste. O è un senso
Ma venga, a ora tarda, venga un'ora
Ha vinto. E già mi scioglio. «Non
Lo picchieranno, dopo, più di gusto
Sfrecciò vano, ora è poco, l'ultimo pallone
più duramente (non occorre) si stringerà la morsa
rispose per lei (per me) una siepe di fuoco
un girotondo di prigionieri (dicono) sulla parola
pensa – dicevo – la guerra è sul finire
gioventù – quasi mi grida in faccia – in credito
amore – cantava – e risorta bellezza
Di colpo – osservi – è venuta
Che tempi – mormori – sempre più confusi
La città – mi dico – dove l'ombra
Caro – mi diletta apertamente – caro
«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è
Un gesto appena, – si disse – cerca d'essere uomo
«Caro – gli dice all'orecchio – amore mio...»

Inverno, F, 7, v. 5
Inverno, F, 7 v.12
Piazza, F, 127, v. 5
La ragazza di Atene, DA, 66 v. 47
Via Scarlatti, SU 103, v. 4
Le sei del mattino, SU, 120, v. 1
Una visita in fabbrica V, SU, 127 v. 1
Scoperta dell'odio, SU, 133, v. 8
Appuntamento a ora insolita, SU, 140, v. 15
Nel sonno IV, SU, 145, v.6
Nel sonno V, SU 145 v. 4
Una visita in fabbrica IV, SU, 127, v. 9
Intervista a un suicida, SU, 163, v. 17
Pantomima terrestre, SU, 181, v. 33
La ragazza di Atene, DA, 66 v. 15
Il male d'Africa, DA, 93, v. 86
L'equivoco, SU, 112, v. 7
Finestra, SU, 115, v. 1
Gli amici, SU, 139, v. 15
Appuntamento a ora insolita, SU, 140, v. 1
Appuntamento a ora insolita, SU, 140, v. 12
Appuntamento a ora insolita, SU, 140, v.26
La poesia è una passione? SU, 153, v. 13
La poesia è una passione? SU, 153, v. 46

«Sono favole – disse – non si passa
«Ti conosco, –diceva– mascherina
ci conosciamo, – disse – sono Isella»
Incredibili – dirò più tardi – le visioni
Ma senti – dice – che meraviglia quei cip sulle piante
ce n'erano tanti – dicono – ce ne sono tra colombe e falchi
Non ama – si dice – in verticale
smettila – dico – se no
...amami – lui dice – di ritorno
«tutto questo,» dice la donna, «ti darò
Passano – tornava a dirsi – tutti assieme gli anni

Un sogno SU 159, v. 12
Ancora sulla strada di Creva, SU, 161, v. 22
Al distributore, SU, 169, v. 7
La pietà ingiusta, SU, 175, v.33
Pantomima terrestre, SU, 181, v.1
Lavori in corso, SV, 193, v.18
A Venezia con Biaison, SV, 207, v. 22
Sarà la noia, SV, 212, v. 4
Domenica dopo la guerra, SV, 213, v. 4
Un posto di vacanza III, 227, v. 9
Un posto di vacanza, IV, v. 19

Con la poesia di Giorgio Caproni il vuoto tipografico del supporto si distanzia dall'azione puntuale vista in Montale e Sereni, arrivando progressivamente a una diffusione capillare in cui si mantiene però significativa, ovvero legato profondamente al senso del testo che vi si accosta e alla postura poetica dell'autore: «tutta l'opera di Caproni, nella sua interna diacronia, tende verso un progressivo rarefarsi, uno scorporamento anche materiale (grafico) del *verbum*, che si assottiglia [...] e che si staglia al centro del bianco tipografico [...] accogliendo la sfida (e l'impegno) di popolare il vuoto con parole che dicano quel vuoto» (Tonani 2012, 288).

La maggiore audacia grafica si manifesta a partire da *Il muro della terra* (1976), nei cui testi, scritti dal 1964 al 1975, cominciano a comparire vistosi versicoli isolati da inarcature grafiche in sequenza e casi di forme mimetiche o allusive attraverso cui viene fatta riemergere la superficie del supporto. Si tratta di un esito che non tradisce i segnali stilistici delle prime raccolte, dove decostruzione e brevità possono considerarsi elementi costitutivi. Nel primo Caproni prevale, dal punto di vista prosodico, la lunghezza medio breve del settenario, organizzata generalmente in strofe minute che seguono schemi di canzonetta. Lo stampo arioso e popolare del metro viene però attraversato da un discorso ricchissimo di *enjambements* che corrodono la forma letterariamente iperdeterminata (cfr. (Mengaldo 1998, XIII) ottenendo un effetto quasi ossimorico, in cui lo staccato del verso si unisce a una complessiva legatura delle parti. Il tutto è attraversato da una musicalità limpida, che perdura fino alle raccolte più tarde, data da rime chiaramente udibili in cui si percepisce la semplicità «umana» – per usare un aggettivo molto caro all'autore – che è anche, nei suoi dettagli, uno dei centri semantici di questa poesia. Fresche figure femminili, particolari quotidiani, la città (Genova, Livorno) e i suoi luoghi sono alcuni degli spunti tematici delle prime raccolte raggruppate nel *Passaggio di Enea* (1956). La cantabilità della canzonetta lascia poi spazio ad altri temi – la morte della giovane

⁴⁰ Le raccolte, citate da Caproni ed. Zuliani, saranno abbreviate come segue: CA = *Come un'allegoria* (1936); BF = *Ballo a Fontanigorda* (1938); F = *Finzioni* (1941); C = *Cronistoria* (1943); SF = *Stanze della funicolare* (1952); PE = *Il passaggio di Enea* (1956); SP = *Il seme del piangere* (1959); CVC = *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965); MT = *Il muro della terra* (1975); EF = *Erba francese* (1979); FC = *Il franco cacciatore* (1982); CK = *Il conte di Kevenhüller* (1986); RA = *Res amissa* (1991).

fidanzata, la guerra – che trovano forma in un sonetto monoblocco privo di partizione strofica, su cui si frange la sintassi con inarcature che acquistano qui un particolare senso patetico. Le ultime variazioni metriche della raccolta comprendono le stanze, che aprono una dimensione più lunga e narrativa e infine una *Litania* in cui la città di Genova acquista, stacco dopo stacco, la totalità percettiva ed emotiva che l'autore le ascrive. Dopo *Il seme del piangere* (1959), occupata da una «straordinaria rappresentazione della vita della madre Annina dalla giovinezza alla sua entrata nell'aldilà» (Testa 2005, 20) arrivano gli anni Sessanta, che segnano anche per Caproni il cambio di un'andatura già in sé molto variegata. Il *Congedo del viaggiatore cerimonioso (& altre prosopopee)* (1965) può definirsi infatti uno spartiacque in cui si realizzano, declinate in modo personalissimo, tendenze generali come quelle viste in Sereni: una pluralità di voci e personaggi che in vari modi hanno a che fare con l'io autoriale e che introducono nel dettato «un significativo incremento di forme oraleggianti e di modalità colloquiali» (ivi, 21). In prospettiva interna comincia in questa raccolta a manifestarsi più apertamente l'«ontologia negativa» di Caproni (Calvino 1986, 1000) e il lato d'ombra, variabile a seconda della luce che gli viene data dal testo, di riferimenti concreti e umani che mostrano il loro risvolto sul niente: «...l'uomo che nel buio è solo / a bere: che non ha / nessuno nell'oscurità, cui accostare il bicchiere...» (CVC, 249). Si tratta di un senso pervasivo e profondo del vuoto – che tocca, per primi, l'identità, la divinità, i vivi o i morti – reso nei testi con una sorta di calma ragionativa, come un dato di fatto che «scaturisce da quello spazio fitto di persone e di discorsi che è il nostro “poco” quotidiano» (Calvino 1986, 1002). Lo stato di assenza costitutiva sarà da qui in poi il fondo della continua ricerca caproniana attraverso il linguaggio, a confronto con i limiti della ragione (*Il muro della terra*, 1975), con la condizione stessa del ricercare (*Il franco cacciatore*, 1982) con il Male ambiguo e sfuggente dell'uomo (*Il conte di Kevenhüller*, 1986) e con il suo Bene perduto (*Res Amissa*, 1991).

4.1 *Il primo Caproni*

La sostanza metrica delle prime poesie di Caproni trattiene il ragionamento sugli spazi bianchi alle zone canoniche già esplorate in Montale e Sereni: i limiti del verso, gli stacchi strofici e i versi a gradino, in cui si registrano le comuni costanti retorico sintattiche. Per il verso a gradino si può seguire lo studio di Zucco 1999, riferimento già citato anche per i capitoli precedenti. In generale viene usata l'inarcatura grafica su versi brevi, i prevalenti nelle prime raccolte, e tralasciata negli endecasillabi delle stanze e, come ovvio, dei sonetti, tanto più per la loro conformazione grafica e sintattica uniforme. In queste raccolte è proprio lo strofismo il principale movente dello stacco a gradino, che permette di arieggiare i temi (cfr. Mengaldo 1998, XIV) rimarcando il loro reciproco legame. Si possono prendere come primo esempio due poesie contigue da *Ballo a Fontanigorda*:

Pausa (BF, 36):

Mentre la piana cede
al sonno, e sogna
stelle, velocemente
cedono anche i pensieri
degli uomini: e come uccelli
subito colti stanchi
sull'acque dove s'acceca
un barlume, s'annidan quieti
ai consueti asili
d'ombra.

E quanto mai
dolce è per un istante
indugiare allora sul tempo
andato – sul giorno,
in così varie e tante
guerre, vinto oramai.

Alle mondine (BF, 37):

Picchi il sole le vostre
tènere carni – vi chini
il lavoro sull'alidore
dell'acque. Ma sempre abbiate
nel viso di sudore
madido, l'acceso riso
dei soldati alle estive
manovre.

E a sera, poi,
quando su voi più basso
garrisce il rondone,
s'apra di giovanili
voci, al vostro sparso
coro, l'illuminata
piana dove in allegra
corsa s'è disfrenata
la novella puledra.

In entrambi i casi le due strofe si dividono su un settenario scisso (il primo con dialefe, il secondo con sinalefe) sulla congiunzione *e*, che riconferma il suo valore di legame e ripresa sintattica. In *Pausa* la strofa isola dalla metafora dei versi che precedono la riflessione sull'indugio, centro tematico del testo. Nella seconda poesia invece la modulazione grafica segnala il passaggio fra le due fasi del giorno.

Ancora, il gradino strofico si fa marcatore generale dell'andatura sintattica, che può essere anche qui scandita dalla deissi, come in *Ad Olga Franzoni* (BF, 42). Nella poesia, che registra un doloroso lutto, il ritmo franto dalle inarcature si accompagna all'estrema torsione e al *pathos* sintattico di anastrofi, iperbati ed epifrasi sovrapposti. La più vistosa interposizione è quella occupata la strofa centrale, che ripercorre la vitalità del giorno, dopo l'inizio su quell'«ora» che ne segna, sul presente, la fine. Gli ultimi versi, successivi allo stacco, riprendono fonicamente il momento presente con «stasera ancora» dando soddisfazione alla sospensione iniziale che aveva lasciato il paese in attesa di rimorire «sfocando il lume / nel fiume». In *Ma le campane* il gradino strofico segnala invece una parentetica (altra costante dell'inarcatura grafica) che genera anche qui un forte iperbato:

Ad Olga Franzoni (BF, 42):

Questo che in madreperla
di lacrime nei tuoi morenti
occhi si chiuse chiaro
paese,

ora che spenti
già sono e giochi e alterchi
chiassosi, e di trafelate
bocche per gaie rincorse
sa l'aria, e per scalmanate
risse,

stasera ancora
rimuore sfocando il lume
nel fiume, qui dove bassa
canta una donna china
sopra l'acqua che passa.

Ma le campane (C, 86):

Ma le campane concordi
udite chiare a Tarquinia
nell'empito degli accordi
fra terra e storia

(e fu prima,
fu prima che ai tuoi precordi
le giovinette d'Etruria
balzassero rosse dai sordi
sarcofaghi)

con che premura
di pace t'alzano ancora
sulla campagna – sul verde
nei giorni misericordi
che verso te si riaccende!

Né fu l'epigrafe angusta,
la polvere di Tarquinia,
dei nostri passi: fu adusta
cenere nella mattina
illuminata d'eventi
– fu vampa che dai viventi
ai seppelliti robusta
febbre disperse ai venti
sulla pianura combusta.

La partizione argomentativa e strofica si unisce poi alle figure di ripetizione, che come si è visto sono un elemento molto frequente per gli stacchi a gradino, a cominciare dalla rima. Ritornando alla poesia citata poco sopra, *Alle mondine*, come osservato da Zucco 1999, «la connessione fonica viene evidenziata dalla sua emancipazione dalla posizione interna» (p. 142); attraverso lo stacco grafico si percepisce infatti con più chiarezza il legame di assonanza e rima tra «manovre» (v. 8) e «sole» (v. 1), «vostre» (v. 1), «alidore» (v. 3) «sudore» (v.5), «rondone» (v. 10). Come in tutte le poesie di Caproni la tramatura fonica è anche qui fittissima.

L'iterazione anaforica è molto marcata in *Rivedo il tuo paese*, dove il prefisso verbale di ripetizione *–ri* amplifica il senso dell'anafora visiva che apre ogni strofetta sulle immagini progressive e distinte ripercorse nel testo. Delle tre strofe, la seconda è ottenuta scindendo graficamente due trisillabi. L'anafora si trova in *E ancora* combinata ad un'altra costante del verso a gradino, ossia la forma allocutiva, qui in senso interrogativo, che rimanda a un'oralità astratta e liricizzata:

Rivedo il tuo paese (C, 76):

Rivedo il tuo paese
di sassi rossi – le sere
così acute negli occhi,
tra i pini e le specchiere
celesti.

Rivedo
i tuoi netti confini
d'iridata fanciulla
– il fuoco sulla bocca
d'una chiusa rincorsa.

Rivedo la tua rocca
distrutta – i tuoi primi
passi, dove la strada
dissentita trabocca.

E ancora (F, 58):

Sorpresa in delicate
tinte nella leggera
ora di sera, a un'aria
bruciata nel sudore
del giorno la tua cera
mi reca una puntura
di nostalgia:

Stasera
ti ritroverò?

La rosa
del tuo nome è bruciata
nella memoria. E ancora:

Ti troverò stasera?

Gli esempi qui riportati per il verso a gradino danno conto anche della frequenza dell'uso della lineetta, un segno di punteggiatura che viene usato fino alle ultime raccolte con varie funzioni, fra cui quella di marcare i sintagmi sospesi in *enjambement* a fine verso, frequentissimi in Caproni. Il segno si trova spesso associato alla congiunzione *e* mantenendo il suo tipico valore di modulazione sintattica che segue un principio di legame-stacco, come negli esempi riportati qui di seguito.

Vespro (CA, 12), vv. 1-5:

La fila lunga dei soldati
è passata; sul prato è rimasto
aspro l'odore dell'erba
pestata – e l'eco
d'un canto nell'aria serale.

Borgoratti (CA, 17), vv. 8-11:

Alle sue spalle è un vociare
confuso d'uomini – e l'aspro
odore del vino.

Saltimbanchi (CA, 20), vv. 3-6:

(al prato reca aromi
dai filò dispersi
sui colli – e ve ne trascina
i bruciori)

Donna che apre riviere (F, 49):

Sei donna di marine
donna che apre riviere.
L'aria delle mattine
bianche è la tua aria
di sale – e sono vele
al vento, sono bandiere
spiegate a bordo l'ampie
vesti tue cos' chiare.

Batticuore (F, 54), vv. 5-8:

guardo mentre alla pace
finta dell'aria affidi
la tua risata – e data
tutta che sei ai profumi

Pisa piena di sonno (C, 75), vv. 1-5:

Pisa piena di sonno
m'ha fermato – e qui l'eco
quanto più suona chiara
dell'amicizia, al vuoto
di Piazza dei cavalieri!

Ora il tuo viso ha spazio (C, 77), vv. 1-6:

Ora il tuo viso ha spazio
per rompere il marmo di maggio
sulla mia fronte – e uno strazio
di sangue dal mio lignaggio
etrusco non può frenare,
alzata la capigliatura

Così lontano l'azzurro (C, 87), vv. 13-16:

Ed ora senza confine
rotta, è la libertà
un dì prescelta – e bontà,
bontà sola ci resta

5. *Andrea Zanzotto*

Il bianco della pagina viene sfruttato da Zanzotto con diverse funzioni, a volte anche senza particolari intenzioni; ci si muove fra queste zone di non-scritto e non-detto, di vuoto grafico e silenzio, con una visione inevitabilmente soggettiva guidata dalle suggestioni del testo. Si possono riconoscere varie funzioni svolte dagli spazi vuoti, la prima, dal punto di vista iconico, è quella di manifestare visivamente quanto alluso nei versi; in *Periscopi* (PPS, 689) ad esempio, il bianco simula il buco di un picchio⁴¹ nel legno:

sulle prime gettate – forse – di un'altra natura
picchio stomacato anche se indegno
di fronte a eccessi immensi di legno [vv. 29-31, PPS, 689]

Più in generale, le fessure che si creano fra le parole manifestano semplicemente l'immagine di uno spazio, come in *(Sotto l'alta guida)*, (PPS, 627):

caparbiamente definiente spazi
incomprensibilmente spazi rameggiati come elitre
avido verso le mucillagini e l'agar agar [vv. 5-7, PPS, 627]

Non si allude solo al vuoto; in *Tavoli, giornali, alba pratalia*, (PPS, 706) il bianco è, immaginariamente, riempito di neve:

traì con amo e filo per me della neve
te agnello di neve smemorato per alba pratalia
tu neve agnella
che io andando per queste righe calpesto, calpesto [vv. 21-24, PPS, 706]

⁴¹ «La metafora del picchio [...] è chiara allusione al poeta [...] che si trova sempre di fronte l'immenso materiale della realtà e del paesaggio dal quale può prelevare le occasioni della scrittura» (Piangatelli 1990, 98).

Il riferimento alla neve è reso percepibile attraverso la tinta della carta. Anche in *Chive, chive à l'ombria* (PPS, 553) il colore viene alluso e annunciato metadiscorsivamente dalle parole che lo incorniciano:

- bianco idea ninfea [v. 11, PPS, 553]

Come si è già avuto modo di specificare, le variazioni grafiche nella pagina hanno forti ripercussioni sul ritmo e sul suono complessivo della partitura testuale. Da questo punto di vista il bianco assume rilievo poiché, implicando un'interruzione o il silenzio, rende evidente la componente vocale e fonica del testo manifestandosi come sua assenza. Alcuni spazi si sbilanciano così verso una valenza sonora, come in (*E po' mucì*), PPS, 611 [fig. 12, p. 39] o in *Genti* (PPS, 725):

Che || e mi adagio nel giusto [*Genti*, v. 22, PPS, 725]

In altri casi isolano e raggruppano parole o sintagmi, fungendo da efficace strumento espressivo per ricreare dei ritmi, spesso tripartiti:

e si dichiara a spari a urli a fru fru [«(ILL) (ILL)», v.2, PPS, 621]

della convivenza affabilità decenza [(*Sotto l'alta guida*) (*traiettoria, mosche*) v. 3, PPS, 625]

Non pentirsi non dire troppo non affastellare [*Futuri semplici – o anteriori?* v. 6, PPS, 711]

Un'ultima funzione degli spazi bianchi è quella di creare diversi ordini di lettura suggeriti dal raggruppamento e dalla messa in evidenza di parole o sintagmi. In *Sono gli stessi* (PPS, 586), uno spazio permettere di dislocare, nella parte destra della pagina, un verso che viene posto subito sotto le ultime parole del precedente, inducendo lo sguardo

del lettore ad abbassarsi bruscamente, come se fosse questo stesso la lama della ghigliottina che viene evocata nei versi:

attonito davvero come sotto scatto di ghigliottina
e poi testa in paniere [vv. 18-19, PPS, 586]

In «(ILL ILL)» (PPS, 622) questo raggruppamento è altresì funzionale all'introduzione di un elenco verticale che va pensato come elemento unitario, su cui lo sguardo procede verso il basso, per poi tornare all'ultima parte, in alto, del primo verso implicato:

Poesie su	zuccheri	Rosso/canna
	zolfi	
	caffè	
	clorofilla	[vv. 6-9, PPS, 622]

6. Edoardo Sanguineti

La mutazione economica e sociale secondonovecentesca che ha portato a scosse e riassetamenti in tutti i poeti finora affrontati si può considerare costitutiva per la neoavanguardia, che fonda le sue istanze a partire non solo da un confronto diretto con la società di massa ma da una vera e propria immersione antagonistica nel suo stesso sistema linguistico e strutturale. Il linguaggio irrimediabilmente compromesso ai sistemi egemonici rende per i *Novissimi* inevitabile, se non si vuol tacere, un'operazione di mimetizzazione e sabotaggio che trova il suo correlato obiettivo polemico nella lingua letteraria: «la neoavanguardia del gruppo '63 procede ad una critica, ideologicamente agguerrita, sia della lingua delle comunicazioni istituzionali che del codice letterario, mirando così ad accelerare [...] la dissoluzione del discorso lirico, privato di ogni autenticità o innocenza» (Testa 2005, 9). Gli intenti ideologici si realizzano nella pratica di una scrittura che porta agli estremi le già sperimentate forme dissolutive dell'avanguardia novecentesca: frantumazione, asintattismo, sperimentazione tipografica e versificazione atonale si uniscono ad un linguaggio bulimico e deflagrato fino al non-senso, che si fa mimesi critica di una «schizofrenia universale» (Giuliani 1961, 7). Si dà voce così anche al rapporto frustrato e malato del soggetto moderno con una realtà sovra produttiva e disgregante. Come sintesi di questo concetto si può considerare la tagliente descrizione di Zanzotto, in dialogo spesso critico con la neoavanguardia, che definisce la prima opera Sanguineti: «una sincera trascrizione di un esaurimento nervoso»; la glossa verrà poi accolta dall'autore ed estesa a sintomo di un più generale esaurimento «storico» (cfr. Mengaldo 1978, 953). Edoardo Sanguineti si può considerare l'esponente più importante della neoavanguardia «per priorità d'iniziativa e lucidità e complessità teorico-culturali» (*ivi*, 952). Attraverso la sua opera si fa dunque portatore delle istanze poetiche del gruppo ponendo l'accento sulla prospettiva ideologico politica verso cui converge lo sperimentalismo formale.

Il percorso poetico sanguinetiano comincia, precoce rispetto alla codificazione dei *Novissimi*, con *Laborintus* (1956), un esordio negativo e distruttivo, in cui l'autore sembra attraversare la grande discarica del capitalismo nuotando fra i rifiuti indifferenziati del

linguaggio e delle designazioni del linguaggio. La sintassi, affastellata e sconnessa, scioglie nell'accumulo plurilinguistico un amalgama semantico che unisce bassi dettagli corporei, eros, morte, segnali di malattia, verifiche di condizioni psichiche, particolari intatti della natura, rimandi a saperi come la filosofia o la scienza, e molto altro.

Lo statuto di implicita denuncia evolve con le raccolte successive verso un atteggiamento più propositivo e comunicativo che intravede e ricerca significati non del tutto compromessi, come il tema del corpo, unito poi all'autobiografismo, alla tematica familiare (*Erotopaegna* 1960, *Purgatorio dell'inferno* 1964) e alla prospettiva di un'alternativa "pubblica", rintracciabile in *Wirrwarr* (1972): «alcuni avvenimenti storici (quali la rivoluzione culturale cinese) offrono l'opportunità di affermare l'esistenza di valori contrapposti all'insensatezza delle società occidentali» (Luperini-Cataldi 2001, 707). In generale aumentano i dettagli del quotidiano e un lessico altrettanto feriale; *Postkarten* (1978) raccoglie ad esempio delle cartoline che registrano aneddoti, eventi minimi, dialoghi o riflessioni estemporanee.

Alla crisi degli stessi valori alternativi prospettati in queste raccolte segue un «ripiegamento, anche cinico e dissacrante, nella letteratura» (*ivi*, 708) in cui l'iperletterarietà già distribuita nei testi si trasla nel recupero della metrica tradizionale e in giochi artificiosi come l'acrostico o il tautogramma (cfr. Testa 2005, 178), influenzati anche dal clima postmoderno degli anni '80 (*Stracciafoglio* 1980, *Alfabeto apocalittico* 1982, *Novissimum testamentum* 1982). Tonalità più cupe e disilluse mantengono anche nelle ultime raccolte il metodo di assorbimento del linguaggio e dei detriti della società, arrivando ad accogliere il lessico della televisione, dei computer o dei telefonini (*Cose*, 1999). In generale dunque la postura di fondo e il metodo poetico di Sanguineti rimangono coerenti assieme alle tendenze linguistiche e sintattiche delle sue poesie, che con strette o allentamenti contengono in tutti i libri un certo grado di distorsione e sperimentalismo.

6.1 Struttura grafica

Fatta eccezione per il recupero di metri tradizionali o per gli esperimenti ludici l'impaginato è piuttosto omogeneo in tutta la produzione: versi molto lunghi e prosastici regolati da uno stacco a gradino sistematico, in cui si possono rintracciare le costanti viste fin qui e di cui si darà conto. Ciò che distingue lo spazio vuoto di Sanguineti da quello dei poeti finora descritti è però una sostanziale diffusione meccanica e sovraesposta della punteggiatura, sia bianca che nera, che perde spesso il suo valore contrastivo perché non più dialetticamente in contrasto con una situazione non marcata (cfr. Praloran 2011, 42). «Non si ha [...] una modulazione dell'interpunzione a seconda delle esigenze espressive di un determinato momento poetico, in quanto essa assume – in Sanguineti – una valenza per così dire esterna alla contingenza del caso individuale, che risiede in una generale postura ideologica nei confronti del linguaggio» (Tonani 2012, 382). Il significato viene nella maggior parte dei casi veicolato non dalle singole parti del testo ma dal processo messo in atto in un sistema spesso privo di gerarchia.

Benché lo spazio grafico agisca raramente in senso enfatico sul dettaglio semantico questa struttura a versi spezzati si adatta molto bene alle dinamiche delle varie raccolte e a funzioni variabili in base al contesto linguistico. Il gradino si fa strumento di partizione sintattico argomentativa oppure accentua la confusione anti sintattica, evidenzia iterazioni e rime al mezzo e interagisce col discorso diretto sottolineando l'alternanza delle voci nel dialogato, ma al contempo può eludere tutte le aspettative spezzando il testo senza motivi evidenti. Il rapporto con la punteggiatura nera è allo stesso modo instabile, soprattutto perché è questa stessa a perdere un valore demarcativo, passando dalla totale assenza in *Laborintus* all'ipertrofia delle raccolte successive. Le marche retorico sintattiche su cui cade la cesura grafica sono quelle già viste: una maggioranza di congiunzioni (la *e* prevale sulle avversative), interiezioni, deissi, incisi e parentetiche.

Da questo tipo di *mise en page* versatile deriva una sorta di libertà di fondo che rende meno definito l'intento stilistico puntuale dando risalto, come si è detto, all'inezia del testo. In termini generali, dunque, lo spazio è un fondamentale strumento di equilibrio e alternanza ritmico visiva che dà respiro alla complessità linguistica e sintattica, creando

al contempo dinamismo e appoggi di lettura e indicando un'organizzazione poetica e non prosastica del materiale linguistico.

Visto questo aspetto tendenzialmente fisso dell'impaginato si prenderanno in considerazione alcuni esempi significativi che possano dare conto della sua versatilità in rapporto alle fasi stilistiche e contenutistiche delle varie raccolte.

6.2 *Nel Laborintus*

Si è fatto accenno nella breve introduzione al carattere di massimo accumulo della prima raccolta, che coinvolge lacerti di senso in un vortice caotico, surreale e asfissiante, in cui spesso il significato arriva soltanto con l'idea complessiva che può lasciare il testo. Le poesie tendono a prendere forma attraverso un processo linguistico dominato dall'iterazione, che, «se da un lato complica e spezza un ordinato procedere del discorso, dall'altro lo lega in una fitta rete di relazioni» (Pastore 1999, 45), in cui si rintracciano raggruppamenti sulla base dell'identità o della differenza di ciò che viene man mano iterato. Lo stacco grafico può in alcuni casi segnare questi raggruppamenti o le singole ripetizioni variate, come nella poesia numero 6:

complicazione quelli che non sanno crescere pressibili debolezze e nanismo ma complicazione portano congetture e complicazione nel sangue Sinus Vaporum quelli che non possono crescere ma complicazione come impedimento precisazione e datazione fino al 1953 sempre nel tuo sangue quelli che non devono crescere ma complicazione come necessità	5
finché i nervi Ellie resistono si circulus quadratus il sole più tardi existit nell'acquario triangolazione carceraria l'intelletto si guarda e follicolo attualmente vaporante the exudation in orbe lunae Ellie l'amore de facie of a mild sexuality apparente nelle tue braccia e la tenera serena voglio la soluzione di Ellie	10
tu sei l'amore nell'amore senza soluzione Ellie sei l'amore tutto l'amore amore di attuale continuità sfumare in stendimento e io ti risolvo svaporante ratio seu causa de facie apparente nella luna rossa et dari debet sapientia senza risoluzione senza scioglimento ma spezzarsi nel sangue cur existit? questa sapienza e complicazione nel tuo sangue e attenzione rivolta e complicazione Ellie intendo l'amore una striscia e viluppo e aggravamento tentabile peso e gravitazione nelle braccia della terra! vulva essenze radicali est porta Inferni peso gravitazione ma esistenza come complicazione tu Ellie chiaro globo estensione chiara ed espansione sottile chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora quindi tu il mio wir wollen nicht sterben il mio der Mensch ist gut	20

la mia tessitura di idee

la mia impaginazione per mezzo della complicazione

la mia complicazione e idea come ossessione

pensiero come limitazione

ordine come limitazione come negazione ordine come semplificazione pensiero

25

come implicazione o deduzione o previsione complicazione

come affermazione sperimentale nuova relazione melmosa the exudation

Il primo gruppo iterativo comprende i versi da 1 a 7, isolato dalla cesura grafica. Si ripete il termine «complicazione» ai versi 1, 2, 3, 5, ripreso da un ulteriore ritorno fonico nei sostantivi astratti che terminano in “-zione”: «precisazione», «datazione», «triangolazione». A questi si interpone una stessa, iterata e variata struttura frastica: «quelli che non sanno crescere» (v. 1), «quelli che non possono crescere» (v.3), «quelli che non devono crescere» (v. 5), che fornisce una sorta di macro cellula ritmica in appoggio all’accumulo testuale. Allo stacco grafico succede poi un altro gruppo compatto e altrettanto anaforico dove viene introdotta la figura di Ellie, una presenza ossessiva legata in tutta la raccolta al tema dell’amore; in questa porzione centrale si protrae un filtrato dell’iterazione precedente attraverso i vocaboli terminanti in -zione: «risoluzione», «attenzione», «gravitazione», «complicazione», ripetuti fino al termine del testo. Una terza modulazione arriva al verso 22, con una struttura grafica che segnala le parti di un elenco contenente allusioni metadiscorsive: «la tessitura di idee», «la mia impaginazione», «l’ossessione», e ancora la «complicazione», in cui l’autore sembra ribadire la sua auto coscienza dissolutiva nei confronti della forma poetica.

Analoghe strutture ad elenco scompaginate dallo spazio bianco ritornano nel corso della raccolta, ad esempio alla poesia numero 11, in cui si può notare maggiormente anche l’effetto ritmico pendolare procurato da queste sfasature:

la nostra sapienza tollera tutte le guerre

tollera la peste mansueta delle discipline

la tua statura mescola pietre sirene pollici bruchi

oh fermo carcere

dei disegni e dell’utero tempo indicativo fontana che rode e silenzio

e propriamente et os clausit digito

distratto Laszo pietosamente

per amori per mezzo delle ossa amati

per mezzo della calce viva

per mezzo dei concerti per violino e orchestra

per mezzo delle tue lenzuola

per mezzo della Ktitik der reinen Vernunft

amori da ogni cornice

e da ogni tradimento protestati

amori del tutto principali

amori ecco essenziali promossi da ogni fiore

ergo vacuas fac sedes

tuarum aurium devi assumere le pietre disperate oh tridente
 delle mie fatiche chimiche ora e sempre Ellie
 mio folto estuario coltivatrice di cicatrici inchiodate
 chiedere la notizia delle tue monete infiammabili dei tuoi vuoti porticati
 per un regolamento

stabilirete il suo gusto

esigere il fallimento dietro la tua età
 i fiammiferi con secchezza sotto i tuoi conigli sottrarre

Si può infatti estendere a tutte le raccolte un'osservazione di Siti 1975 sulla sintassi di *Purgatorio dell'inferno*: «essa obbedisce a una legge generale di frammentazione; ma tale frammentazione è funzionale a un proposito di costruzione ritmica» (p. 79). Il caos interno diventa maneggiabile proprio attraverso strutturazioni e ritmi mimetizzati definiti soprattutto da una sintassi ripetuta e distribuita anche attraverso variazioni grafiche. Un ulteriore esempio si trova nella poesia 3:

[...]

l'accelerata evocazione delle anime procede mediante l'apparato
 escretorio per eccellenza che suggella ritualmente il sacrificio
 dello sperma con l'implorazione e in conclusione con servili supplicazioni
 il divincolarsi fittizio e cancrenoso delle qualità profetiche
 nelle cavità dei canali auricolari 15
 un esaurimento geodetico e nulla più
 più nulla

prendimi cranio di creta nel tuo litorale orale senza percentuale di umidità
 ugualmente affogatoio ugualmente χειριστον ὕδωρ udibile per mormorio
 (un senso di mistero nel paesaggio)
 impossibile parlare di due cose (di una c'est avoir le sens de l'anarchie) 20
 l'unità di tutte le pozze faticose
 ne farò cristalline temperature

modulati temperamenti
 qui l'esauriente silenzio è maniaco Sinus Medii

in una vegetazione marina capillari generativi che subito
 devono cadere tagliati

poi gli archetipi

le insenature rugose degli insegnamenti 25
 delle conche accoglienti per tacere degli alberi che sanno alludere
 alla crescita degli anelli terminali dove si introduce
 l'allacciamento delle nostre cosmografie illuminate che spianeremo
 in proiezioni rivedibili conformamente modificate cioè reciprocamente
 con alterna influenza 30
 (infine distinzioni separazioni)

secondo la traccia viziosa del periplo schiumoso delle opinioni

qui riposiamo

importa dormire adesso giacere importa

acqua calda acqua fredda acqua
 sempre cattiva (difficile est) impossibile costringere in ascensione
 i cadaveri con i polsi vermicolari 35

possiamo trapassare alla cieca sonnolenza
sopra il carro di fieno dove i miei amori sognano e parlano

Il testo nel suo procedere introduce elementi che aprono a spiragli semantici lontani dalla *palus putredinis* generale della raccolta: «cristalline temperature» (v. 11), «esuariente silenzio» (v. 12), «una vegetazione marina» (v. 13), «alberi che sanno alludere» (v. 16), le «cosmografie illuminate» (v. 18). Ne deriva un contrasto consapevolmente temporaneo e illusorio: «impossibile parlare di due cose» (v. 20), l'acqua resta «sempre cattiva» e, di nuovo, è «impossibile costringere in ascensione / i cadaveri con i polsi vermicolari» (vv. 34, 35). L'antitesi si traduce sul versante ritmico attraverso brusche pause e rallentamenti interposti a gruppi sintattici ad accumulo vorticoso e paratattico; la prima interruzione, al verso 16, separa due serie «accelerate» con un gradino che spezza una *reduplicatio* chiastica accentuando così un rallentamento netto dovuto anche all'influenza semantica del sintagma. L'allusione a un senso di fine e a un'assenza ribalta infatti, assieme alle componenti linguistiche, anche il senso di quel «nulla più», che induce un arresto assumendo un valore assoluto e finale.⁴² Il testo riparte poi incalzante ma ancora una volta inframezzato da uno stacco, stavolta parentetico, che consegna il verso 19 a un altrove intonativo qui quasi lirico; va aggiunto che le parentetiche in Sanguineti non sempre mantengono la loro caratteristica di variazione intonativa (come invece avviene in questo caso) allineandosi alla versatile incostanza di tutti gli stilemi puntuativi utilizzati dall'autore. Proseguendo con la lettura, l'allusione alla modulazione (v. 22), sembra produrre anche qui una mimesi grafica metadiscorsiva che porta all'alternanza visiva della coppia di versi a gradino, rinforzata poi da un silenzio allusivo, «l'esauriente silenzio» che produce un ulteriore stacco grafico fra i versi 22 e 23. Il rallentamento-assopimento trova compimento negli ultimi versi della poesia, in cui i sintagmi vengono isolati e rallentati dall'impaginazione: «qui riposiamo / □ importa dormire adesso giacere importa» (v. 32), «possiamo trapassare alla cieca sonnolenza» (v.35).

Il sistema di partizione conferito dal gradino diventa netto nei testi che figurano compatti e meno frastagliati, a dimostrazione della varietà modulativa del modello tipografico utilizzato da Sanguineti. Il testo 16 dà prova di questa compattezza

⁴² Sulla partecipazione del significato alla formazione del ritmo cfr. Hrušovski 1972, 170.

e ormai per forza di serietà recuperare ma per produzione potremo
ma contro il mio palato sopra questo orizzonte ma distesa
e un sogno respinto e ormai distesa e sopra questo orizzonte
respinto e per forza di vita e con le mani respinto e produttive
percorsa masticata e sopra questa negazione di orizzonte toccata 5
e adesso espulsa e sopra questo nulla sive coitus et filiam et mundum
gestavi et sensibilem sopra questo orizzonte e produttivo et
in cerebro meo e ormai sopra questo nulla di nulla e ormai
coniunctio e distesa (coniunctio sive coitus) e permeabile
permeata e sopra questo nulla di orizzonte in incastro 10
come i giorni permeata e trascinata ormai in me e trascinata
sopra questa negazione di negazione e orizzonte cerebrale e toccare
inghiottire e trascinata fuori per riprendere (fuori e fuori)
i paesaggi dell'amore e sopra questo composti sopra questo
orizzonte di nulla e sopra questo paesaggio sensibile di nulla 15
(di negazione e di orizzonte) e sopra e fuori e adesso e ormai
ma
dentro un sensibile cerchio Ellie dentro un cerchio di nulla
in cerebro meo composta e maturata dentro un cerchio ad incastro
tanto cerebrale tanto sensibile e ormai trascinata fuori
tanto fuori e distesa e dentro un cerchio di contatto e di giorni e di 20
maturazione **ma** espulsa **ma** per forza di nulla **ma** toccata in sensibile
contatto **ma** ormai per produzione **ma** ormai sopra un palato permeabile
un serio sogno **ma** sogno per forza di vita
la coniunctio è coniunctio il coitus coitus
ma ormai
in un orizzonte orizzontale per forza di serietà recuperare
ma ormai recuperare in me per forza di sogno
ma ormai
i paesaggi del mare e il re marino tutti i paesaggi sensibili
del mare tutti i paesaggi recuperare in me e lo scheletro maturo
del re marino e lo scheletro cerebrale della figlia del re marino
et in cerebro meo recuperare in me e respingere nei giorni
e in comprensione e comprensione e comprensione
ma ormai

Nonostante l'accumulo iterato della congiunzione *e* la prima parte della poesia si mantiene graficamente uniforme e vertiginosa in assenza di appigli grafici. Lo stacco e la presa d'aria arrivano col *ma* isolato al verso 16 che segna il collegamento e la variazione, in cui, anche qui come si è visto spesso per questa particella, il valore avversativo perde la sua effettiva sostanza semantica diventando più che altro un segnale fonico. Nei versi che seguono al gradino si ripercuote e mescola alla congiunzione *e* e viene poi utilizzato come ulteriore separatore assieme all'«ormai» già iterato nel corpo del testo, che ingloba e protrae il suono stesso della sillaba. La modulazione su *e* e *ma* isolati a destra da uno stacco grafico è abbastanza ricorrente (cfr. Sanguineti 2010, 85, 111, 186, 209, 217, 256, 283, 291) e si aggiunge agli spazi bianchi che isolano altri marcatori monosillabici di collegamento, come interiezioni o pronomi personali.

I testi fino a qui citati danno prova di un'ulteriore tendenza diffusa, indice delle direttive poetiche dell'autore, ovvero l'interruzione aleatoria del dettato, che viene abbandonato senza punteggiatura e sospeso sull'afasia del vuoto tipografico. All'altezza di *Laborintus* quest'uso si lega soprattutto alla prospettiva antiletteraria: «l'assenza di confini del testo era anche un modo (ideologico, impegnato come la scrittura nel suo complesso) per additare a una fuoriuscita dall'orizzonte della pagina scritta, e dalla centralità del sé, di un soggetto che non ha niente da esprimere però si trova espresso, che non si racconta ma che è stato raccontato» (Tonani 2012, 278).

6.3 *Prosecuzione e distensione*

Superato il marcatissimo esordio di *Laborintus* la scrittura di Sanguineti prosegue la sua impronta stilistica allentando il delirio patologico e introducendo punti di riferimento, sostegni narrativi e semantici che rendono più accessibili i testi, sempre più o meno imbrigliati nella tipica torsione linguistica dell'autore.

Un primo importante cambiamento è l'introduzione della punteggiatura nera, che come si è detto viene usata in modo anomalo e arriva in alcuni casi a una diffusione onnicomprensiva. I segni più vistosi sono le parentesi e i due punti, utilizzati come indici di raggruppamento di unità ritmico-sintattiche oppure come strumento di frantumazione e vaga modulazione intonativa dell'unità sintattica nei suoi costituenti coesi. Nella poesia numero 2 di *Purgatorio de l'Inferno* si ha un esempio di testo dialogato in cui le parentesi assumono ruoli vari attuando interruzioni stranianti e polisemiche in combutta con gli stacchi grafici e le inarcature a fine verso. Si ottiene un gran rimescolamento di voci e pensieri o ricordi che rende la confusione di un discorso a più tempi e voci e la libertà digressiva del ripensarci.

ma le “compiaciute descrizioni”; e allora: oggi (disse); (e allora, anche, *onze rue Payenne*); (“complete di indirizzo”): oggi siamo lo siamo (disse, anche):

– perché quello di Resnais (dissi)

è un film (inconsciamente) fascista –:

ma oggi (disse Octavio Paz) tutti

lo siamo (marxisti); e intanto intendeva ‘tutti’ (e intanto soltanto ‘nosotros’): ma il 12 luglio, allora: e qualcuno (io
dissi) aveva appena tentato (ma come aveva risposto a Weber?);
di decidere (“je suis un homme”);

5

– ricordi come oscillava

Weber sotto la pioggia? come il tergitristallo –:

la questione poi

disse che dovevo (“de gauche”) dunque spiegare (spiegarmi); (quello che intendevo); (e intendeva, allora: quello che intendevo
per fascismo):

10

e io le dissi (“de gauche”): ah, non posso,
non posso; (amarti); ma il 5 luglio, allora; in questo (dissi),
ah in questo piccolo caffè; ah come, allora, mi pensava!
diverso! ah come diversa, allora! come la pensavo:

– non amo

(disse poi); (le azioni simboliche, intendeva); ma Fautrier disse
(al Norman) che Pavese diceva; allora dissi (a me stesso); spiegherò;
proprio le medesime cose (di Paz); anche questo (spiegherò); (anche
questo non poter[ti] amare); di altro si deve, dunque parlare (io dissi):
di altro (ormai) dire (dirò): spiegherò; una poesia (dissi) scriverò: sul
fascismo: [...]

15

Lo stacco grafico, che coincide talvolta con l’inizio del discorso riportato, ma non sempre lo asseconda, si riconferma per questo un marcatore positivamente inaffidabile di zone semantiche o strutture sintattiche e un indice primario di partizione ritmica. Su questo si possono portare ad esempio gli equilibri delle brevi poesie di *Postkarten*. Nella poesia numero 11 le frasi restano sospese su *enjambements* anaforici che creano deviazioni sulla loro interpretazione. A dire «ho la pelle d’oca» sembra essere all’inizio il vento «che mi parla forte e chiaro», ma si comprende poi che è un ulteriore dato informativo sulla condizione di chi scrive. Nel complesso le sospensioni grafiche dei gradini e delle inarcature provocano le pause e la polisemia che provocano nei lunghi versi di Sanguineti un ritmo ben distinto da quello della prosa.

La doccia è un vero bunker:

si precipita acrobatico, giù, dall’oblò semi-
sbadigliante, un vento che mi parla chiaro e forte:

ho la pelle d’oca

un po’ dappertutto, qui in Hanseatenweg, un pacco quasi intrasportabile di lenzuola
a fiori, il *West-östliche Divan*, una testa meteoropatica che scotta: (tu sai
come si dice: ci potresti preparare due uova strapazzate, con un tegamino sopra):

Nel testo 13 la cesura grafica isola invece, unita alle parentesi, le immagini della mente di una persona che nell'attesa ripensa, si potrebbe dire, ai fatti suoi, prima di venire riportata alla contingenza dalla deissi, un «quand'» isolato che introduce l'apparizione inattesa di un amico:

Ho riempito un terrificante vuoto d'ore, a Francoforte, con una sofisticata successione di bevande calde e fredde, di cibi insipidi e drogati, di giornali di vario formato, in varie lingue: e di poesie:

(e con immagini revisionate attentamente, nel cinematografo della mia mente, relative tutte a ieri, 23 marzo): (come il fantasma di un Bussotti in carne ed ossa, che mi consegna a mano, nell'atrio, quel suo biglietto che dice: "se per caso rimani a Berlino qualche giorno...", in inchiostro rosso):

quand'
ecco che da un cesso del Flughafen mi salta fuori il Riva che ride:

Il sistema grafico può fungere poi da ottimo strumento per esperimenti ludici e metapoetici, come nella poesia 6 di *T.A.T* (1968). L'allusione alla scrittura in generale e alla scrittura particolare di «così» si realizza concretamente sulla pagina e si accompagna ad altre mimesi del testo, come quella del deittico ripetuto «giù» che fa scendere le frasi e apre al contempo una descrizione surreale interrotta sull'ennesimo «così», sospeso sul vuoto della pagina e aperto al pieno dell'immaginazione:

scrivo: "così"; (così)

scrivo: CO (sopra, prima); e poi: SÍ (sotto, dopo);

(così: CO

SÍ); e poi scrivo (ma la *b* è guasta): "boules de lampe torche" (ma la *s* è trafitta dalla caduta di una piccola sfera colorata, che precipita giù, sopra una piccola sfera galleggiante:

giù, da una bocca di porco): e tanti cerchi si allargano, allora; giù, concentrici; come in uno stagno blu (se ci precipitano le piccole pietre, dentro, giù); (le piccole sfere):

(così):

Da ultima, su questo filone, si può riportare una poesia di *Cose*, la numero 65. Il testo dimostra la costanza dell'osmosi dell'autore a contatto col mondo, di cui si registra qui una delle ultime derive tecnologico-comunicative. Una chat su internet, in cui l'ironia e un senso di amarezza si traducono nell'iconismo extra-linguistico delle "faccine" negative trascritte dall'autore. Il vuoto grafico, oltre a fornire la misura ritmico-frasale,

segnala gli scambi tra gli interlocutori e si impone alla fine del testo con quel grido muto e ossimorico urlato a caratteri maiuscoli:

Il mio messaggio ti dice così:

maggiore di due punti, meno parentesi aperta (>:-():

tu mi rispondi, invece:

due punti meno di (che è di maiuscola) (:~D):

io ti replico,

allora:

due punti e un asterisco: e chiudo la parentesi (:*)): e poi, due punti
e apostrofo, meno parentesi aperta (:'-():

ma tu ti correggi, finalmente, un po',

con due punti, meno parentesi aperta (:~():

dopo due punti, ormai, sono una sbarra

obliqua, e metto, in mezzo, un meno (:~/):

e adesso, CIAO: non ti internetto,

non ti chatto più (ripeto: CIAO e CIAO): GRIDO IL SILENZIO, MUTO:

7. Amelia Rosselli⁴³

Con le prove poetiche di Amelia Rosselli il vuoto grafico torna ai margini del testo facendosi perimetro complementare ad una conformazione metrico-testuale in cui lo spazio occupato dalla scrittura assume un ruolo essenziale e fondante: «il bianco, di nuovo, si fa elemento strutturale, ma più in senso fisico, come di una solida cornice che determina lo spazio esatto dell'opera d'arte, ne impedisce il possibile debordare fuori di sé» (Giovannetti-Lavezzi 2010, 203). Il tema dello *spazio metrico* si manifesta evidente e costitutivo sin dalla raccolta d'esordio *Variazioni belliche* (1964), che documenta gli esiti di una lunga riflessione formale condensata nel saggio di «auto-analisi tecnica» (Mengaldo 1978, 993) posto in appendice e intitolato appunto *Spazi metrici*, di cui si parlerà in modo più approfondito. Per ora basti tenere in considerazione il legame inscindibile e significante tra i contenuti e la forma, intesa anche in senso geometrico e spaziale e sintetizzata nell'immagine del cubo, con cui l'autrice sperimenta un sistema metrico del tutto originale che tenta di uscire dall'istintività e dall'incostanza del verso libero. La poesia di Amelia Rosselli si potrebbe paragonare infatti ad un groppo in cui risulta difficile, forse insensato snodare per chiarezza esplicativa i fili dello stile e dei contenuti, poiché lo stesso ragionamento sulle forme diventa contenuto e agisce sui significati.

7.1 Le raccolte: struttura, stile e contenuti

All'interno di *Variazioni belliche*, incastrato in un perimetro grafico semi-obbligato, scorre e si interrompe il flusso di una lotta magmatica e tesa (anche al sublime e al religioso) interna ad un io pulsionale frantumato di fronte alla realtà biografica, sociale e quotidiana.⁴⁴ In questo vortice semantico-contenutistico che mescola circolarmente il polo della morte a quello dell'amore, anche declinato nei termini fittizi di un *tu* amoroso,

⁴³ I testi saranno citati da Rosselli ed. Giovannuzzi abbreviando i titoli delle raccolte, dei poemetti e dei saggi con le seguenti sigle: VB = *Variazioni belliche* (1964); SM = *Spazi metrici* (1964); L = *La libellula*; SO = *Serie ospedaliera* (1969); D = *Documento* (1966); PS = *Primi scritti* (1980); DTL = *Diario in tre lingue*; I = *Improptu* (1981); ASP = *Appunti sparsi e persi* (1983).

⁴⁴ «Amelia Rosselli [...] era tutta in quei suoi grumi materici in cui ceneri e incandescenza convivevano, ma sempre attraversati da una qualche tensione all'astratto» (Zanzotto 1976, 128).

si distribuiscono «enunciati metapoetici [...] che convertono le diverse occasioni tematiche in allegorie dell'esperimento poetico in corso», garantendo la continuità con l'elemento programmatico espresso in *Spazi metrici* (Rosselli ed. Giovannuzzi, 1294).

La seconda raccolta, *Serie ospedaliera* (1969) si mantiene sull'impostazione metrico-stilistica di *Variazioni belliche* spostando il clima contenutistico sulla «logica conclusione degli eventi bellici» (*Ivi*, 1327), ovvero l'ospedale, in cui lo stato tensivo abbandona per quanto possibile l'agitazione per una distensione dovuta, si direbbe, al necessario recupero di forze esauste. Una scrittura «di natura cauta, estremamente interiore» (Rosselli, *ivi*, 1348) mantiene comunque invariata la sostanza stilistica maturata in *Variazioni belliche*: elementi biografici, analogie stranianti che registrano i dettagli del reale («crivellata di biscotti» p. 219, «l'inezia che è il mio refrigeratore» p. 226, «corridore in vena di sandwich» p. 227, «la mitra del pianoforte», p. 231, «carta da bollo per gli incendiati» p. 239, «boccioli sulla tua testa abituata ai sonniferi» p. 259, «spiritualizzano l'erba, che ne sgratta i formaggi» p. 261 e così via) unite però, ed è un elemento nuovo, alla percezione di un fallimento prima di tutto della poesia, in cui la ricerca autentica si manifesta come destinata a diventare inutile di fronte alle falsità neocapitalistiche e fagocitanti del mercato: «gloria / al mercante» p. 241, «il mio festeggiare la vana gloria, in un incantesimo di mercanti» p. 253. (cfr. *ivi*. 1328). La raccolta si apre poi con un poemetto separato, *La libellula*, appartenente alla fase elaborativa di *Variazioni belliche*, dove la sperimentazione di una metrica chiusa e spaziale si declina attraverso una pennellata continua raramente intervallata da stacchi grafici. Il tema e gli intenti vengono sintetizzati in nota dall'autrice: «il titolo vorrebbe evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula, e questo in riferimento al tono un po' volatile del poema. *La libellula* può anche ricordare le parole «libello», «libertà»: infatti il poema ha come tema centrale la libertà, e il nostro, e mio, «libellarla»» (*ivi*, 1314).

La raccolta successiva è *Documento* (1976), nel cui titolo si assommano le direttive di «oggettività e rigore formale [...] necessarie a compensare una materia fortemente implicata sul versante umano, personale» (*ivi*, 1359), con digressioni di tipo politico e sociale segnate soprattutto dal disinganno, dovuto anche, sul piano biografico, alla crisi della militanza nel partito comunista (cfr. *ivi*, 1374). La densità dell'imposizione grafico-metrica comincia qui a fessurarsi attraverso una prevalenza di poesie brevi o strofiche che

si fanno indice visivo di un cambiamento. Si tratta di un libro con cui l'autrice dichiara, in linea teorica, la propria maturità poetica e che si pone come sintesi che guarda anche ai primi testi giovanili in verso libero, pubblicati dopo questa raccolta nel 1980. Dal punto di vista metrico, dunque, si ritorna ad una certa libertà oppure alla ramificazione di concetti, espressi in *Spazi metrici*, che accennano alla regolarità dei sonetti delle prime scuole italiane (cfr. SM, 186). Si tratta di una suggestione (niente endecasillabi uniti a quartine e terzine) che porta a testi con strofismo regolare e simmetrico, di pochi versi, liberi, ma graficamente uniformi.

Le ultime due pubblicazioni poetiche in italiano (*Primi scritti*, 1980, e *Sleep*, 1992, sono infatti in francese e inglese) sono *Impromptu* (1981) e *Appunti sparsi e persi* (1983). Il primo è un poemetto composto da sezioni pluristrofiche che inducono ad una continuità di lettura dovuta forse anche alla sua genesi: «furiosamente e felicemente composto nello spazio di un assolato mattino di quasi inverno, ha interrotto un silenzio di sette anni e riassume, pur nella sua aggressiva novità, tratti essenziali e tipici della poesia di Amelia» (Giovanni Giudici, *ivi*, 1416). I contenuti restano avvolti da un manto di oscurità visionaria che incrocia dettagli di violenza legati al soggetto ma anche alla politica e alla cronaca degli anni '70 («vostro odore di santità politica» p. 678, «spiombano finte / bombe sul naso della gente» p. 681, «per quelle mire con mitra che / avete spianato tutte contro questo» p.681) e poi una dimensione parallela di estraneità, sintetizzata nell'immagine iterata del campo di grano, prima mescidato alla lotta e a una «campagna militare» e poi trasferito alla calma ripiegata su sé stessa che si fa simbolo della poesia, mantenendo i tratti di disillusa ostinazione comparsi a partire da *Serie Ospedaliera*: «d'una solare necessità d'infischiarvene / di tanto in tanto di tutto ciò / che non è terra e sole e grano» (p. 683). L'impostazione metrico-grafica si struttura su più sezioni di strofe brevi che vanno dai due ai nove versi restando sulla posizione di superamento delle norme di *Spazi grafici*. La stessa tendenza più libera o ispirata alla metrica della tradizione si trova in *Appunti sparsi e persi*, in cui convergono testi che sia dal punto di vista dell'inclinazione contenutistica che delle soluzioni metriche non sono amalgamati su un'intenzione strutturale solida. Nella prima sezione, *Poesie*, i versi tendono ad accorciarsi e ad essere ripartiti in strofette, fino a esiti molto asciutti composti ad esempio da due distici con misure bi-trisillabiche, che riportano alla mente certe soluzioni di Giorgio Caproni. La sezione che segue, *Appunti*, contiene una serie di versi isolati, distici

o brevissime poesie, separati da uno spazio bianco e disposti in sequenza senza altre partizioni grafiche, come un catalogo di frammenti o tasselli poetici sviluppabili, puntiformi e autosufficienti rispetto a ciò che li precede o segue.

7.2 *Spazi metrici e geometrici: il cubo*

Il saggio *Spazi metrici* è l'organo di riferimento essenziale non solo della prima raccolta poetica di Amelia Rosselli ma della sua intera produzione, sia per la realizzazione delle teorie in esso contenute che per la devianza da queste in una fase poetica più matura. Si può dire che faccia parte esso stesso della poesia dell'autrice, in cui teoria, stile e contenuti costituiscono, come si è detto, un unico nucleo vitale di scrittura.

L'esito visivo e simbolico del lungo travaglio ragionato ripercorso nella prima parte del testo è la forma-cubo. In termini pratici la regola compositiva prevede un'impostazione testuale che segua dei limiti spaziali precisi definiti dalla sola alea iniziale del primo verso, che finito il suo respiro naturale impone la misura grafica ai successivi allineati sulla stessa lunghezza finché la poesia non si esaurisce. Lo spazio tipografico è quindi il principio necessario a questa pseudo-metrica che alla misurazione sillabica sostituisce quella della lunghezza fisica. Il quadrato si interrompe poi al termine della necessità poetica, portando a testi di estensione variabile, pp. 187-88:

Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione. [...] Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l'idea o l'esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio.

L'uniformità visiva viene garantita e misurata attraverso la precisione delle battute della macchina da scrivere, lo strumento principale e si potrebbe dire significativo del lavoro dell'autrice. In alternativa, ad indicare la serietà metodica della regola, venivano usati dei fogli quadrettati, benché la scrittura a mano non consentisse la velocità di inseguimento del pensiero garantita dalla macchina (cfr. SM, 189). Questo metodo si

definisce anche attraverso il riferimento teorico a Charles Olson, che nel saggio *Il verso proiettivo* identifica la macchina da scrivere come strumento che influenza la scrittura moderna: «a causa della sua rigidità e della precisione dei suoi spazi, può indicare, per il poeta, esattamente il respiro, le pause, le sospensioni. [...] Per la prima volta ha il rigo musicale e la barra che aveva il musicista. Per la prima volta egli può, senza la convenzione della rima e del metro, registrare il modo in cui ha ascoltato il proprio discorso e con quell'unico atto indicare il modo in cui vorrebbe che ogni lettore, silenziosamente o no, desse voce alla sua opera» (Olson 1950, 18). La lunga citazione permette di cogliere un rimando alla musica accavallato poi alla riflessione sulle indicazioni esecutive e di lettura. Va ricordato infatti che Amelia Rosselli è stata anche musicista, etnomusicologa e compositrice ed ha portato avanti la sua ricerca poetica fondendola a quella musicale, da cui deriva molti spunti teorico-compositivi legati soprattutto alla sperimentazione atonale novecentesca, come viene ribadito sin dall'incipit di *Spazi metrici*.⁴⁵ Non mancano infatti anche nel testo della Rosselli i riferimenti agogici che definiscono la qualità temporale del verso, da eseguire, in senso astratto o concreto, seguendo una potenziale isocronia che assommi alla stabilità grafica una durata idealmente uniforme, p. 188:

Nella lettura ad alta voce ciascuno dei versi era poi da fonetizzarsi entro identici limiti di tempo, corrispondenti questi agli eguali limiti di lunghezza o larghezza grafica previamente formulati dalla stesura del primo verso. Anche nel caso che un verso avesse contenuto più parole sillabe lettere e punteggiature che non un altro, il tempo complessivo della lettura di ciascun verso doveva rimanere per quanto possibile identico. Le lunghezze dei versi erano dunque approssimativamente eguali, e con esse i loro tempi di lettura.

I legami con la musica si riverberano poi sul materiale linguistico estremamente vario e cinetico contenuto nel perimetro del quadrato, p. 187:

Tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica, la mia ritmica era musicale sino agli ultimi esperimenti del post-webernismo, la mia regolarità, quando esistente, era contrastata da un formicolio di ritmi.

⁴⁵ «Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline» (SM, 183).

Modulato all'interno di questo formicolio fonico ritmico si delinea l'insieme dei contenuti e dei temi attraverso cui il quadrato si può elevare infine al cubo. Lo spazio grafico-temporale della scrittura collide infatti con una terza dimensione legata all'esperienza e alla sua riformulazione in termini poetici, p. 185:

Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo "quadro" dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa vi permaneva, e fondervi la sua propria dinamicità interiore.

Il cubo e la poesia diventano dunque forma entro cui controllare e rendere sopportabile un rapporto col mondo, trasposto poi nella scrittura, che si potrebbe dire espressionistico.⁴⁶ Sin dalla prima raccolta, forse in modo ancora più evidente rispetto al seguito, i riferimenti concreti vengono infatti registrati e si ingorgano in un «oscuro monologo interiore» (Mengaldo 1978, 996) tra il lucido e il disperato, cui si associa uno sguardo che deforma il reale attraverso la visione psichica ed emotiva del soggetto, fino ad esiti allucinatori vicini al surrealismo, che è fra l'altro uno dei riferimenti letterari dell'autrice. La potenzialità grafica della pagina non ha qui la funzione di frantumare enfaticamente un discorso già fin troppo irrequieto, ma di arginarlo e far sì che un flusso linguistico organico si distenda ed esaurisca senza ferite nel suo spazio. La dinamicità interna si accompagna infatti a un'idea di completezza del pensiero poetico, la cui unità viene rintracciata nella «parola intera», poi potenziata nella frase, «un'idea un poco più complessa e maneggiabile», e nel periodo, «l'esposizione logica di una idea non statica come quella materializzatasi nella parola, ma piuttosto dinamica e *in divenire* e spesso anche inconscia». Di qui l'indicazione che il testo vada letto o enunciato seguendo il suo «nascere e rinascere», senza interruzioni eccetto quelle «esplicative e logiche della punteggiatura» (SM, 187), in questo senso, soltanto nera.

⁴⁶ «L'io che parla nelle poesie di Amelia Rosselli [...] trasfigura le cose secondo una logica anteriore alla coscienza: le anima e le rende significative attraverso la metafora, quasi volesse creare una realtà parallela e personale da opporre all'insensatezza del mondo che tutti possono vedere, e dove tutti sono costretti a vivere. Sembra l'atteggiamento di un poeta surrealista: di chi abbandona la realtà comune per una realtà assolutamente diversa. E invece l'uso dei deittici, i tempi verbali narrativi e le situazioni da cui le poesie prendono avvio dicono che la voce di queste poesie rimane sempre un soggetto empirico, reale» (Mazzoni 1998, 300).

7.3 Metro chiuso

Il rispetto minuzioso della *facies* grafica descritta in *Spazi metri* porta per la prima edizione di *Variazioni belliche* alla scelta di una stampa che mantiene gli stessi caratteri e spazi della macchina da scrivere. Questo è dunque l'aspetto tipografico della poesia iniziale di *Variazioni*, p. 41:

Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio
cristianesimo, esso svaniva con la lacrima della canzonetta
del bar vicino. Se dalla notte sorgeva il dubbio dello
etmisfero cangiante e sproporzionato, allora richiedevo
aiuto. Se nell'inferno delle ore notturne richiamo a me
gli angioli e le protettrici che salpavano per sponde
molto più dirette delle mie, se dalle lacrime che sgorgavano
diramavo missili e pedate inconscie agli amici che mal
tenevano le loro parti di soldati amorosi, se dalle finezze
del mio spirito nascevano battaglie e contraddizioni, -
allora moriva in me la noia, scombinava l'allegria il mio
malanno insoddisfatto; continuava l'aria fine e le canzoni
attorno attorno svolgevano attività febbrili, cantonate
disperse, ultime lacrime di cristo che non si muoveva per
sì picciol cosa, piccola parte della notte nella mia prigionia.

Il testo, quasi come timbro simbolico della norma assume la forma compatta e regolare del quadrato, con un lato, il primo verso, che copre la misura media delle poesie della raccolta: quarantacinque caratteri, spazi compresi (cfr. Giovannetti-Lavezzi, 266). La fisionomia o lunghezza non è in realtà identica per tutte le poesie; va ricordato infatti che la regola si delinea a partire dal principio libero di «significatività» o «forza psichica che smuove il senso e lo spazio» (SM, 188) presupponendo una componente sorgiva poco razionalizzabile e necessaria. I testi possono dunque interrompersi anche dopo pochi versi oppure contenere uno stacco grafico seguito da altre linee versali della stessa lunghezza, fino ad arrivare ai casi di un singolo verso che assolve allo stesso modo alla concezione del cubo, come ad esempio: «Per la riviera dei tuoi pianti bagnavo un intero tappeto» (VB, 140) o «Cercatemi e fuoriuscite» (VB, 156). La ricercata compiutezza è quella, come si è già detto, della «dinamica del pensiero e del sonoro» che «si esaurisce

generalmente in fin di frase o periodo o pensiero» (SM, 187), sia esso disteso oppure breve e fulmineo. Allo stesso modo poche parole o un singolo sintagma possono chiudere la poesia su una misura più breve rispetto a quella stabilita, per poter terminare il periodo e non forzare il limite del quadrato metrico. Quest'ultimo, poi, manifesta una certa elasticità nei confronti dell'unità di base parola-idea, che viene sempre salvaguardata non inducendo mai inarcature in tmesi, fatta eccezione per la liceità di separare alcuni termini composti.

La regola grafica e uniforme di questo sistema metrico, pur conferendogli un ruolo necessario, estromette lo spazio bianco impedendo di considerarlo nel ragionamento stilistico come l'elemento interpuntivo e dinamico descritto per le poesie in metrica libera (e valido anche per Amelia Rosselli, come si vedrà). La forma cubo inoltre viene riempita da un testo, o pensiero, che in un certo senso vi si conforma in modo indipendente e anche casuale: non esistono scelte lessicali precise sulle zone agli estremi del verso, che non hanno alcun valore di marcatezza premeditata avvicinandosi all'abolizione delle gerarchie interne che qualifica la musica seriale (cfr. Giovannetti-Lavezzi, 266). Questo non impedisce però che gli elementi testuali acquistino evidenza in modo parzialmente autonomo e imprevisto proprio grazie all'argine metrico e alla conformazione sintattica e retorica che vi si frange rendendo necessari *enjambements* molto forti con inneschi spesso isolati da punteggiatura. Va inoltre aggiunto che all'interno della forma chiusa si possono trovare raggruppamenti fonico visivi che vengono allineati verticalmente seguendo principi ancora una volta primariamente spaziali. Si guarderà dunque all'interazione fra il cubo e le principali caratteristiche dello stile di Amelia Rosselli che a esso si rapportano: il sistema iterativo anaforico, la disseminazione fonico-semantic, la legatura, la variazione.

Si può partire proprio dalla poesia riportata poco sopra. L'elemento più evidente è l'iterazione variata della protasi ipotetica che scorre fra i versi, nei primi due casi trovando subito un seguito consequenziale interrotto poi dall'accumulo e la sospensione di altre ipotetiche che aumentano così la forza patetica al rilascio dell'apodosi.

Se nella notte sorgeva un dubbio
Se dalla notte sorgeva il dubbio
Se nell'inferno delle ore notturne
Se dalle lacrime che sgorgavano
Se dalle finezze del mio spirito

Riportate una di seguito all'altra si dimostrano di lunghezza omogenea, indizio di una disseminazione *en abyme* di altri spazi metrici incistati nel contenitore più grande. Sul piano della lingua invece si stabilisce una variazione minima che impedisce l'identico e che sale poi in un crescendo drammatico traslato e sovrapposto però alla matrice iniziale. La ripetizione è estesa a tutto il testo attraverso parole simili o identiche, ritorni fonici e di sfere semantiche. Si ripete ad esempio tre volte la parola «lacrima» (v.2) o «lacrime» (vv. 7, 14); «canzonetta» e «canzoni», all'estremità dei versi 2 e 12 riecheggiano anaforicamente in «cangiante» (v. 4), «cantonate» (v. 13) e con variazione vocalica nel «continuava» (v. 12) subito vicino. Ritorna poi la semantica della nascita attraverso la ripetizione di «sorgeva» (vv. 1, 3), «sgorgavano» (v. 7), «nascevano» (v. 10) e poi il tema religioso: «del mio / cristianesimo» (vv. 1-2), «nell'inferno» (v. 5) «gli angeli e le protettrici» (v. 6), «ultime lacrime di cristo» (v. 14). Non mancano le ripetizioni a contatto: l'epanalessi «attorno attorno» al verso 13 e l'anadiplosi variata «si picciol cosa, piccola parte» (v. 15), in cui si nota un'altra caratteristica della scrittura di quest'autrice, ossia la «rielaborazione “musicale” di materiali ipotestuali» (Rosselli ed. Giovannuzzi, 1239), in questo caso attraverso un arcaismo abbastanza generico che si lega anche alla devianza «dello /etnisfero» (vv. 2,3). L'elemento linguistico estraneo sposta l'attenzione su un tratto tipico della lingua di Amelia Rosselli, ossia la distorsione di alcune parole che seguono una naturalezza istintiva e anarchica derivante da un linguaggio che si potrebbe dire raccolto direttamente dalla singolarità e dalla psiche senza le correzioni postume di un adattamento alla norma accettata.⁴⁷ Il processo porta, come si potrà notare negli esempi man mano citati, ad errori grammaticali o ibridismi a cui spesso si associa una fonologia estera derivata dalla conoscenza madrelingua del francese e dell'inglese.

Il sistema iterativo si estende a legami intertestuali che contribuiscono all'unitarietà delle raccolte. Non va dimenticato che il titolo *Variazioni* – ma un simile processo vale con i dovuti distinguo per tutta la produzione dell'autrice – si riferisce primariamente al

⁴⁷ «La Rosselli sente e lascia agire la lingua, letteralmente, in quanto corpo, organismo biologico, le cui cellule proliferano incontrollatamente in una vitalità riproduttiva che, come nella crescita tumorale, diviene patogena e mortale» (Mengaldo 1978, 995).

campo musicale, in cui designa «una particolare tecnica basata sull'ostinata modulazione di un disegno armonico» (Rosselli ed. Giovannuzzi, 1293), che può procedere anche in modo contiguo da un testo all'altro per il criterio cronologico che ordina il susseguirsi dei testi. Si consideri ad esempio VB, 84:

Se per il caso che mi guidava io facevo capriole: se per
la perdita che continuava la sua girandola io sapevo: se
per l'agonia che mi prendeva io perdevo: se per l'incanto
che non seguivo io non cadevo: se nelle stelle dell'universo
io cascavo a terra con un tonfo come nell'acqua: se per
l'improvvisa pena io salvavo i miei ma rimanevo a terra
ad aspettare il battello se per la pena tu sentivi per
me (forse) ed io per te non cadevamo sempre incerti nell'avvenire
se tutto questo non era che fandonia allora dove rimaneva
la terra? Allora chi chiamava – e chi rinnegava?

Sempre docile e scontenta la ragazza appellava al buio.
Sempre infelice ma sorridente mostrava i denti. Se non
v'era aiuto nel mondo era impossibile morire. Ma la morte
è la più dolce delle compagnie. La più dolce sorella era
la sorellastra. Il dolce fratello il campione delle follie.

La prima parte è strutturata sul medesimo accumulo variato di VB 41, sciolto stavolta con due brevi «allora» che danno a posteriori un senso interrogativo all'iterazione che li precede e in cui si legge ancor più la traccia di un'insistenza tragica ma vitale. Lo scorrere della frase coinvolta nella ripetizione porta le particelle anaforiche a toccare, sospese, i confini del bianco accentuando il ruolo di legatura dell'*enjambement* e sottolineando il loro rilievo stilistico e semantico. Articoli, particelle introduttive, congiunzioni sono nel sistema rosselliano parole-idee del tutto equiparabili ai lemmi che apportano un valore semantico più ricco,⁴⁸ e si trovano in certi casi parcellizzate e disseminate non senza intenzioni di “climatizzazione” fonico-acustica. È proprio nell'*incipit* di spazi metrici che viene infatti specificata l'accezione della sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, o, per essere musicalmente più precisi, come rumore. In questo caso la coppia fonica e anaforica «se per» si riverbera ulteriormente mimetizzandosi anagrammata in «sempre» (vv. 11, 12) creando una legatura, dopo lo stacco grafico, con un seguito che fornisce un contesto all'interrogazione dolorosa che lo precede. Va segnalata infine la ripetizione del pronome personale *io*, una costante nodale che

⁴⁸ Consideravo perfino “il” e “la” e “come” come idee, e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente una idea» (SM, 185).

disperdendosi o raggrumandosi fino al parossismo percorre tutta la poesia della Rosselli , segnando una traccia non biografica ma interiore, su cui certo si riverbera l'intero vissuto, anche e forse soprattutto traumatico, dell'autrice: l'esilio all'estero, i lutti, primo fra tutti quello violento e politico del padre antifascista, il rapporto con la malattia e l'instabilità mentale, l'attività musicale e poetica. In questo caso il pronome tende a posizionarsi nella zona centrale del cubo ma è molto frequente la tendenza a farlo scorrere privilegiando una sua sospensione agli estremi:

della bellezza io cadevo. Per la tua lunga mano secca io	VB 60
L'alba si presentò sbracciata e impudica; io	VB 74
tu non respiri e non vuoi ritrovare l'arca di Noè: io	VB 89
di continuo in un lungo appello, ma nel silenzio? Io	VB 101
non si perdesse perché la mia si raddrizzasse, perché io	VB 112
Non ero io a volere? Ero io che cadevo dalle nuvole: io	VB 120
volevo: io sapevo: io credevo: io distinguevo: io potevo	
vi è chi guarda e chi sogghigna, non è per niente ch'io	VB 121
Se per il cielo che tutto guida alla sua prigionia io	VB 139
Per le strade precipitose del mio sangue avanzato io	VB 157
Perfora anche i miei sogni. E tu lo sai. E io	L 196
Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi, io	
La mia spalla, e non chiami per le rime. Io	L 197
chi sei, e siamo quasi pari. Ma che ricerche io	
voglio rovinare i miei occhi per nessuno, io,	L 198
sorella a tutte quelle infelici? O vuoi ch'io	
E la voce rettorica del bellimbusto che io	L 200
o dispero, tu non sai se io rido o dispero. Io	L 202
imbrattato d'amore! Abbracciata io l'avea! Io	L 204
che vogliono il mio peccato! che vogliono ch'io	L 205
La tua mano che in risposta parla, non tacere. Oh io	SO 248
un altro caso di fioritura esangue, io	SO 254
portandoti fra le mie braccia. E io	SO 287
stretto in mille schegge, io	SO 303

Il sistema di iterazione e scorrimento può spingersi a risultati di densità estrema, come nella poesia che chiude la raccolta *Variazioni belliche* (179):

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora
tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo
è vero **se** è vero che **tu** cammini ancora, tutto il
mondo è vedovo se **tu non** muori! Tutto il mondo
è mio **se** è vero che **tu non** sei vivo ma solo 5
una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi
dalla tua **n**ascita e l'import**an**za del nuovo giorno
non è che **notte** per la tua **di**stanza. Cieca sono
ché tu cammini ancora! cieca sono che tu cammini
e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini 10
ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.

Anche qui i tasselli iterati occupano le varie zone del testo costruendo un sistema ossessivo che copre tutte le combinazioni fra i sintagmi di una singola frase, con passaggi fonici al limite dello scioglilingua («è vedovo se è vero»). I pochi spazi di respiro mentale arrivano solo con le parole non implicate nella ripetizione (i versi 6-8 e poi l'ultimo), che dunque risaltano apportando un contesto a delle esclamative iniziali che sembrano estratte direttamente dal discorso interiore dell'io. Si introduce con questi versi centrali un'alternanza antitetica fra termini legati alla luce («una lanterna» «nuovo giorno», ma anche «occhi celestiali») e al buio («cieca», «notte», «cieco») dando l'idea di un'intermittenza percettiva nei confronti del mondo, in cui vita, morte e verità si scambiano nella lingua come a dimostrare la loro coesistenza problematica nel reale.

La poesia contiene poi un ulteriore risultato delle variazioni iterative disposte nel quadro, ossia la formazione di serie verticali di lettere, sillabe, o parole, e assieme ad esse di determinati «rumori» (anche se il loro valore fonico risulta poco percepibile rispetto al flusso regolare della lettura) che si dispongono e raggruppano in colonna sullo stesso asse spaziale. Adattando a questo sistema un ragionamento di Pozzi 1981 riguardo all'effetto ottico connesso alla rima si può propendere verso l'ipotesi di un principio organizzativo visivo: «il fatto propriamente iconico in queste manifestazioni è presente soprattutto in quanto l'aspetto grafico supplisce percettivamente alla difficoltà di realizzare il messaggio sul parametro fonico-acustico mediante una lettura vocale» (p. 92). L'indizio non sembra casuale se confrontato agli esperimenti di *Diario in tre lingue*, un testo in versi liberi che sfrutta le potenzialità della spaziatura tipografica e della verticalizzazione attraverso colonne di variazioni linguistiche allineate su una lettera identica, oppure un

medesimo campo semantico o valore grammaticale (cfr. p. in questo capitolo). Nel caso citato, assieme alle ripetizioni identiche che tornano sullo stesso punto del rigo («tutto il mondo è vedovo se è vero», vv. 1,2; «tutto il mondo» vv. 2,4; «cieca», «cieco» vv. 6, 8, 10) sono presenti serie verticali di sillabe o singole lettere. Ai versi 3-6 si notano vari allineamenti, in particolare la colonna del «tu», al centro approssimativo del rigo.

è vero **se** è **vero** che **tu** cammini ancora, tutto il
mondo è **vedovo** **se** **tu non** muori! Tutto il mondo
è mio **se** è **vero** che **tu non** sei vivo ma solo

Ancora, ai versi 6-9, una serie sulla nasale e la rima interna, allineata graficamente, fra «importanza» e «distanza»:

una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi
dalla tua **nascita** e l'**importanza** del nuovo giorno
non è che **notte** per la tua **distanza**. Cieca sono

Infine, una colonna, ai versi 8-11, sulla lettera “c” e la vocale “e”:

non è che notte per la tua distanza. **Cieca** sono
ché tu cammini ancora! **cieca** sono **che** tu cammini
e il mondo è vedovo e il mondo è **cieco** se tu cammini
ancora aggrappato ai miei occhi **celestiali**.

Si crea così un effetto di diffusione e ordine fonico ma soprattutto visivo, che agisce quasi in modo subliminale sui testi e che non si può considerare totalmente affidato al caso. Allineamenti, soprattutto anaforici, ritornano, sparsi, in molte poesie e derivano anche da un modo parzialmente surrealista di far progredire il discorso per il tramite dell'associazione analogica, qui elevata al cubo, dunque estesa non solo al materiale linguistico che precede o segue sul rigo, ma trovando anche assi verticali di associazione. Degli esempi riportati il secondo contiene un'allusione metapoetica che rimarca l'attenzione sulla diffusione ordinata del materiale fonosillabico. Le serie sono state evidenziate in grassetto.

VB 72, vv. 5-8:

senza controllo. Con la bottiglia d'acqua calda addosso
studiava piani e emisferi. Con il contagocce della
solitudine frenava la sua passione al bello. Con la
sua passione al bello frenava la sua corsa alla solitudine

VB 74:

L'alba si presentò sbracciata e impudica; **io**
la cinsi di alloro da poeta: **ella** si risvegliò
lattante, **latitante**.

L'amore era un gioco instabile; un **gioco** di
fonosillabe.

VB 148, vv. 1-3:

Nell'antica Cina vi erano fiori d'andalusa. Tu **non** fischi
per me. Il ramo storto della tua vigliaccheria **non** era che
la bellezza! nel mare lisciato e pettinato in un **nodoso** cranio

VB 149, VV. 5-7:

Condizionata alla morte essa **rimava** vocabolari tormentosi
con una gran voglia di piangere. **Ma** sciupavo i miei verd'anni
con le mucosa sempre aperta.

Un ultimo aspetto da approfondire è quello dello stacco grafico che può dividere il quadro in parti assimilabili a delle strofe o che più spesso separa dal blocco centrale un distico o un verso isolato. Lo spazio bianco assume in questi casi uno dei suoi ruoli canonici separando generalmente porzioni testuali che aggiungono senso a ciò che le precede, talvolta assumendo un valore parentetico, come di una voce temporalmente successiva, esplicativa o riflessiva. Come primo esempio si può vedere una poesia molto citata dalla critica che contiene nella seconda strofa il condensato biografico dei luoghi dell'autrice, VB, 46:

Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! la morte,
lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia,
e il disagio, la povertà e il demonio sono le mie cassette
dinamitarde. Tarda arrivavo alla pietà – tarda giacevo fra
dei conti in tasca disturbati dalla pace che non si offriva.
Vicino alla morte il suolo rendeva ai collezionisti il prezzo
della gloria. Tardi giaceva al suolo che rendeva il suo sangue
imbevuto di lacrime la pace. Cristo seduto al suolo su delle
gambe inclinate giaceva anche nel sangue quando Maria lo travagliò.

Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione
fallace. Giaciuta in America fra i ricchi campi dei possidenti
e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro.
Scappata dall'Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa
nell'Ovest ove niente per ora cresce.

Il caffè-bambù era la notte.

La congenitale tendenza al bene si risvegliava.

La prima strofa alterna guerra e pace seguendo il tipico vortice iterativo segnato da un senso di lotta e sacrificio violento di cui si fanno traccia il sangue, il riferimento a Cristo traslato sul travaglio di Maria e «la rondinella che giace ferita al suolo». Dopo lo stacco segue una sorta di scheda autobiografica che elenca in tono anche pungente la storia geografica dell'autrice. Altri due stacchi riferiscono, brevi e istantanei, l'idea dell'insonnia e poi quella di un risveglio, che contiene un neologismo licenzioso, forse ironico. Attraverso lo stacco si ottiene dunque una sorta di simultaneità e compenetrazione tra componenti in apparenza totalmente autonome che si sostengono a vicenda.

Lo spazio grafico, in *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire* (VB 87), separa invece una parentetica che fornisce un giudizio postumo in forma di apostrofe alla scena di sepoltura della prima parte.

Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire
sepolto da una frana di sentimenti, io mi appartai
alla rincorsa d'un nuovo cielo. L'eletta compagnia
sepulse Elettra, essa cinse il suo fronte di allori
imbiancati di polvere e di lacrime: il rosa e il sale,
la pietà e il gridare agli attenti! Sinonima della
paura, iena della valle umanissima – lei, io ed
essa cangiammo ogni pietà ricoprimmo la più piccola
cicatrice di erbe flessibili bianche e gialle, rosse
di vendetta e il sorriso sulle labbra. Impiastrata
si separò, divorata si levò l'anello di congiunzione
dal collo magro. Adibita ad una fiera di ruoli
secondarii – si levò l'anello, tolse l'allori, spari
per un breve viaggio impossibile, tornò disfatta
e disparita, secondaria d'importanza e primaria
nella sua vittoria.

(Elettra! Le tue terribili università! Le esperienze
del peccato arrotondano il tuo misero stipendio)

Gli stacchi si possono riconfermare, anche nel clima metrico tanto personale della Rosselli, uno stilema grafico preferenziale per la resa dell'oralità. In *Serie Ospedaliera* vengono inserite alcune poesie che contengono il discorso diretto accompagnato e guidato dalla partizione tipografica. In SO 256, alla divisione strofica si aggiunge un verso a gradino in cui si nota la costante della congiunzione *e* che funge da legatura e introduzione alla risposta dopo la sospensione:

Sul piano puramente umano, come se fosse inconcluso
il suo viaggio, gli dissi: «non tirare per la camicia
l'amicizia», «essa è definitiva». Se non fruttando
viaggi, se non sfruttando, togliti almeno la camicia
ch'io ne possa vedere il sudore.

E mi rispose: «se
tutta una linea è retta, chiara, se tutto il mio
appartenere è retto», ed io: «non solo sei sulla linea
retta che incurva, ma essa s'incurva, ti bacia la
mano». E lui rispose: «ma mi incammino furioso, inutilmente
ripenso alle tue parole».

«Esse mi macilentano». – viadotto condotto alla follia
di saperti con me, ma lontano irraggiungibile, come

la coltellata segreta nel cuore delle cose. Avvizziscono
si fanno più rare, sempre ripetute, in stretta ghirlanda
nella tua fronte limitata.

Ho ereditato l'erba, le cose, i martelli sulla
tua fronte una tragedia si fa più fosca.
Ho ereditato l'erba e il suo color fosco, taglia
la biada in due. E ne cisella, l'avvenire, prima
che tu conforme a te stesso (prima che tu ti salvasti)
caddi. Cadi tremando, soggiogato, dalla tua immensa
fronte.

E non vi fu altro che la biada. Cisellata con tocco
da maestro, rintanata ne spulciai due. Tremando, tremando
miserie, piccoli lucidi piatti.

Si nota in generale nelle poesie che seguono la battaglia di *Variazioni* una sintassi più
piana e agevole per quanto i contenuti restino ambigui, talvolta oscuri. Il contesto narrato
e dialogato si rende comprensibile in *E accomodandosi lei piangeva, disperatina* (SO
258), ma sempre velato da un'incertezza straniante su ciò che viene descritto. In questo
caso lo stacco grafico isola, dopo l'interrogativa, una risposta breve e sicura, seguita da
una strofa che sintetizza le conseguenze poco definite di uno sparo. Anche questo testo è
percorso da ritorni fonici, il più evidente lega dei diminutivi patetici, «disperatina» (v. 1)
e «tantino rincretinita» (v. 3), uniti poi all'analogia anaforica «rete retinica» (v. 4):

E accomodandosi lei piangeva, disperatina
nella sua cella, biochimica la sua reazione. Son
un tantino rincretinita, rispose al padrone di
casa – ma che fai con la pistola?

La spingo nel buco.

E ne partì un colpo che trasversalmente prese la
rete retinica, poi si lasciò cadere morbido sul
divano, ma era per terra i mattoni quadri rossi
e grigi.

7.5 Metro libero

La produzione in metrica libera di Amelia Rosselli comprende la fase giovanile in francese e inglese, i testi raggruppati nella sezione *Poesie di Variazioni belliche* che precedono e portano all'elaborazione delle regole espresse in *Spazi metrici* e le poesie che a partire da *Documento* cominciano a smarcarsi dal cubo cercando altre simmetrie strofiche senza un'impostazione fissa.

Nei testi liberi di *Variazioni belliche* si alternano i primi indizi della forma cubo a esiti in cui lo spazio bianco mantiene un ruolo stilistico puntuativo, soprattutto attraverso *enjambements* o versicoli monorematici che rispecchiano l'andatura e gli intenti ritmici del testo: «la metrica, essendo libera, variava gentilmente a seconda dell'associazione o del mio piacere. Insofferente di disegni prestabiliti, prorompente da essi, si adattava ad un tempo strettamente psicologico musicale ed istintivo» (SM, 186). Come esempio si può vedere la prima poesia della raccolta:

Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè bianco. Io non so quale vuole Iddio da me, serii intentì strappanti eternità, o il franco riso del pupazzo appeso alla	5
ringhiera, ringhiera sì, ringhiera no, oh posponi la tua convinta orazione per un babelare commosso: car le foglie secche e gialle rapiscono il vento che le batte. Nera visione albero che tendi a quel supremo potere (podere) ch'infatti io	10
ritengo sbianchi invece la terra sotto i piedi, tu sei la mia amante se il cielo s'oscura, e il brivido è tuo, nell'eterna foresta. Città vuota, città piena, città che blandisci i dolori per lo più fantastici dei sensi, ti siedi	15
accaldata dopo il tuo pasto di me, trastullo al vento spianato dalle coste non oso più affrontare, tempo la rossa onda del vero vivere, e le piante che ti dicono addio. Rompi- collo accavalco i tuoi ponti, e che essi siano	20
la mia natura. Non so più Chi va e chi viene, lascia Il delirio trasformarti in incosciente	25
tavolo da gioco, e le ginestre (finestre) affacciarsi spalmando il tuo sole per le riverberate vetra.	

Il testo accoglie l'impressione di una città, forse Parigi, filtrata dallo sguardo emotivo dell'autrice che ne registra i dettagli – le ringhiere, le foglie secche, il «babelare» della lingua, i ponti, le finestre che riverberano il sole – fino ad arrivare a una sorta di fusione panica col soggetto lirico: «tu sei / la mia amante se il cielo s'oscura, e il brivido / è tuo, nell'eterna foresta» (vv. 12-13). Il centro ritmico arriva proprio coi versi 21-22, due trisillabi che sintetizzano il nodo di questa fusione segnando un netto rallentamento sintattico dovuto alla loro brevità. Segue poi un quadrisillabo tronco che si richiama anaforicamente al verso 2 e ripropone la frequente sospensione sul concetto del non sapere; è uno stilema, come si è visto nel corso di questa tesi, molto comune nella poesia novecentesca assieme all'inarcatura sul verbo essere (qui ai versi 11, 20), che non perde il tipico valore sospensivo di lasciare per un momento il significato vasto e autonomo prima dell'arrivo del complemento. Il profilo frastagliato del limite destro della poesia introduce dunque visivamente un testo libero in cui lo spazio grafico torna ad avere un valore ritmico pausale più canonico e a farsi marcatore di sintagmi semanticamente rilevanti. La sintassi fortemente inarcata al contempo prelude ai risultati del quadrato, specie per la sospensione di articoli o nessi («per» vv. 7, 14, «alla», v. 5, «oh», v. 6) che già qui sembrano avere il valore di parola piena che gli viene attribuito in *Spazi metrici*. Il testo contiene anche molti accostamenti antitetici a cui si aggiunge l'intensificazione retorica della ripetizione a contatto: «ringhiera, ringhiera sì, ringhiera no, oh» v. 6; «[...] città vuota, città piena, città» v. 13) e i tipici neologismi, cortocircuiti o prestiti linguistici: «serii» (v. 3) «babelare», «car» (v. 9), «vetra» (v. 27).

In generale la *mise en page* libera di Amelia Rosselli non radicalizza l'uso dello spazio vuoto, che si limita alla partizione strofica, ai versicoli o a risaltare ai confini di una versificazione fortemente inarcata. Il verso a gradino è infatti quasi assente nonostante la conformazione strofica dei testi sia piuttosto varia. Nelle poesie di *Documento* si ritrovano, ad esempio di questa varietà, strutture simmetriche che ricordano schemi tradizionali come quello del sonetto, D 470, 471:

Moristi anche tu; o volesti morire, io
ne seppi notizia prima di morire, semmai
fosti tu a darmela.

Ho la noia per traguardo, e la colpa
per retroguardia.

Tangente diviso, sono grottesca stasera

I vostri squisiti confetti consolano,
madama, e coi vostri riccioli grigi apparecchiate
regalmente la tavola delle lacrime finte.

Il mio mestiere! – scoprirlo poi un vaniloquio
di sordità avvelenate, e rivalità soltanto
il tuo abbarbicare alla penna. Non basta!

e gli orologi con i loro molti oggetti
non si stancano di guardare...

sporgersi dal finestrino dell'amicizia:
dirsi ben altro – fu tutta la mia amicizia.

Come ulteriore documentazione della ricchezza tipografica della poesia di Amelia Rosselli vengono qui riportati degli esempi da *Appunti sparsi e persi* che testimoniano la brevità di un'idea poetica strutturata in forma quasi epigrammatica su dei mini quadrati, AS 745, 752, 753:

di rabbia
se dipinto

non ti ho
dipinto io

Se mai
tu vivi
estraneo

agli altri
dona
ricordi

Volere dio
immaginario
inventario

A questo sistema strofico generalmente simmetrico fa eccezione una prova giovanile, il *Diario in tre lingue*, un'opera sperimentale che si fa strumento di una ricerca volta alla definizione della propria identità artistica (cfr. Rosselli ed. Giovannuzzi, 1409). L'opera si divide su undici parti in cui si alternano e accavallano le tre lingue dell'autrice, francese, inglese e italiano, attraverso stralci di appunti, citazioni, digressioni liriche, annotazioni linguistiche, prosodiche e musicali distribuite sulla pagina con rientri e spazi bianchi che ricordano in molti punti la fisionomia del *Coup de dés* mallarmeano. Allo stesso modo il sistema grafico introduce percorsi plurimi di lettura e funge da organizzatore e linea guida di un percorso estremamente carico e frastagliato che sperimenta il sostegno ritmico e semantico del supporto, DTL 602:

Evidemment

si tu ne peux

poétiser

il te faudra

cohabiter

rime e accenti allineati

Le Chinois

*(qui se force solitaire d'aller
au lit)*

il n'a pas d'amis

Evidemment

si tu ne peux

analyser

il te faudra

coaliser

L'ampia spaziatura iniziale dilata il tempo di lettura creando un percorso zigzagante che permette anche legami verticali più diretti, ad esempio leggendo «Evidemment» e «il te faudra» in colonna come una sorta di sintesi trasversale dell'enunciato. Dopo l'intromissione fonicamente straniante dell'italiano ed altri frammenti sconnessi, ritorna, con delle sostituzioni, la stessa frase disposta in modo più compatto e quindi veloce, ma sempre ambiguo nelle direzioni percorribili. Si può seguire la frase linearmente: «Evidemment si tu ne peut analyser il te faudra coaliser», oppure mutarne il senso seguendo altre direzioni schematiche: «Evidemment si tu ne peut, il te faudra analyser coaliser». La ripetizione variata e i suoi esiti inattesi sono come si è detto uno dei cardini stilistici della scrittura di Amelia Rosselli, che anche in questo testo, e forse nel modo più evidente, viene sperimentata anche sul piano fonico linguistico, DTL 612:

c'est un fruit (prix)
puît
poire

qui vole au vent
au quatres directions du volant

c'est un puit
c'est un impuissant
un puis sant
un puis (peu)

un puissant

sans direction

sans
illusions

La variazione viene ordinata incolonnando le unità identiche ottenendo dei riferimenti spaziali per la disposizione del testo inaugurando un processo che si riverbera anche nell'ambito del cubo, come si è già potuto vedere. Un altro esempio ancora più evidente di questi assi spaziali si trova in DTL 613, dove una sola lettera traccia un legame fonico totalmente astratto e disseminato anche orizzontalmente con l'iterazione della sibilante:

nous sortons alors (lons) sans brides (i King) sans cheval (i King)
s
s
douplement
douplement consulté
insulté
double-mentir
double-menton (moron)

L'esempio che segue rende ancora l'idea della proliferazione fonica seriale che nasce qui dall'italiano e dal sintagma profondamente biografico che riporta nel testo il riferimento allo zio morto assassinato dai fascisti assieme al fratello, e padre di Amelia, Carlo. DTL 615:

douplesens
sationel
sens st sa son Zio Nello (petite notion autobiographique necessaire
auto-bi-proport
sionel
Zionel
-zijos-y
haché (accentué) (fourché) (tronché
tronqué
tranché

Un ultimo stralcio di testo, stavolta in italiano, lingua che nel testo si fa tendenzialmente portatrice dei significati più tecnici, rende ancora una volta l'importanza della disposizione delle parole ordinate in base all'identità dei grafemi e dei fonemi: «applicata» e «durata» si allineano su «-ata»; «dimensione» si posiziona seguendo la «-me» di «volume»; ancora, «t», «m» e «o» si allineano in «timbro» e «tempo» e infine «altezza» torna sulla posizione centrale di «durata», DTL 633:

l'accordo
è timbro spaziale. Terza dimensione
intensità, cioè forza, applicata dall'esterno
durata
volume
è quarta dimensione
cubo – architettura
timbro spazio – accordo
tempo ritmo
altezza

Bibliografia

Edizioni di riferimento:

- Caproni (ed. Zuliani) = G. C., *L'opera in versi*, a c. di L. Z., Milano, Mondadori, 1998.
- Montale (ed. Zampa) = E. M., *Tutte le poesie*, a c. di G. Z., Milano, Mondadori, 1984.
- Rosselli (ed. Giovannuzzi) = A. R., *L'opera poetica*, s c. di S. G., Milano, Mondadori, 2012.
- Sanguineti 2002 = E. S., *Il gatto lupo. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli.
- Sanguineti 2010 = E. S., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli.
- Sereni (ed. Isella) = V. S., *Poesie*, a c. di D. I., Milano, Mondadori, 1995.
- Zanzotto (ed. Dal Bianco, Villalta) = A. Z., *Le poesie e le prose scelte*, a c. di S. D. B. e G. V., Milano, Mondadori, 1999.

Studi:

- Agamben 1996 = G. A., *La fine del poema*, in Id. *Categorie italiane*, Venezia, Marsilio, pp. 113-9.
- Barthes 2003 = R. B., *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi.
- Boero 2006 = *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli «Strumenti umani», «Stilistica e metrica italiana»*, 6, pp. 177-198.
- Bozzola 2006 = S. B., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci.
- Breatnach 1996 = M. B., *Boulez and Mallarmé: a study in poetic influence*, Aldershot, Scolar.
- Calvino 1980 = I. C., *Nel cielo dei pipistrelli*, in Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2016, pp. 999-1002.
- Chatman 1972 = S. C., *Ritmo, metro, esecuzione*, in *La metrica* a c. di R. Cremante – M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, pp. 98-108.
- Christin 2000 = A. C., *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters.
- Cohen 1972 = J.C., *La versificazione*, in *La metrica* a c. di R. Cremante – M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, pp. 67-78.
- Debenedetti 1974 = G. D., *Sereni. Il poeta da giovane*, in Sereni (ed. Isella) pp. XIX- XXIV.

Favriaud 2014 = M. F., *La ponctuation blanche*, in Id., *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 45-68.

Fortini 1958 = F. F., *Verso libero e metrica nuova*, In id., *Saggi ed epigrammi*, a c. di L. Lenzini e R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 799-808.

Id. 1966 = F.F., «*Gli strumenti umani*», in Sereni (ed. Isella), pp. XXIX-XLIV.

Genette 1969 = G.G., *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in Id. *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, pp. 93-120.

Giovannetti-Lavezzi 2010 = P. G. e G. L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.

Ginzburg 2000 = C. G., *Decifrare uno spazio bianco*, in Id., *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, pp. 109-126.

Girardi 1987 = *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti.

Giuliani 1961 = *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi.

Lorenzini 1991 = N. L., *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino.

Hrušovskí 1972 = B. H., *I ritmi liberi moderni*, in *La metrica* a c. di R. Cremante – M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, pp. 169-176.

Luperini-Cataldi 2001 = R. L. e P. C., *La scrittura e l'interpretazione*. Vol. 3, tomo III. Palermo, Palumbo.

Mallarmé 1945 = S. M., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in Id. *Oeuvres complètes*, a c. di H. Mondor e G. Jaean-Aubry, Paris, Gallimard, pp. 455- 475.

Mazzoni 1998 = G. M., *Le poesie di Amelia Rosselli*, «Allegoria», X (29-30), pp. 300-301.

Mengaldo 1971 = P. V. M., *Iterazione e specularità in Sereni*, in Sereni (ed. Isella), pp. LIII-LXVI.

Id. 1978 = P.V.M., (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.

Id. 1991 = P.V.M., *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino, Einaudi, pp. 27-73.

Id. 1998 = *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Caproni (ed. Zuliani) pp. XI-XLIV.

Menichetti 1993 = A. M., *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova, Antenore.

Meschonnic 1982 = H. M., *Le poème et la voix e Espaces du rythme*, in Id., *Chritique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, pp. 273- 335.

Montale 1976 = E.M., *Sulla poesia*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori.

Montale (ed. Bettarini, Contini) = E.M., *L'opera in versi*, a c. di R. B., e G. C., Torino, Einaudi, 1980.

Id. (ed. Isella) = E. M., *Le Occasioni*, a c. di D. I., Torino, Einaudi, 1996.

Murat 2005 = M. M., *Le Coup de dés de Mallarmé: un recommencement de la poésie*, Paris, Belin.

Olson 1950 = C. O., *Il verso proiettivo*, trad. di A. Tagliaferri, «Il Verri», V, 1, febbraio 1961, pp. 9-23.

Pastore 1999 = *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Pisa, Istituti editoriali poligrafici internazionali.

Pozzi 1981 = G. P., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.

Id. 1984 = G. P., *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*. Bologna, Il Mulino.

Praloran 2011 = M. P., *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Ricci 2002 = F. R., *Il prisma di Arsenio, Montale fra Luzi e Sereni*, Bologna, Gedit.

Ritrovato 2008 = S. R., Enjambement 'verso' la prosa. *Appunti su una questione metrica novecentesca*. In *Enjambement, teoria e tecniche dagli antichi al Novecento* a c. di G. Carboni Baiardi, L. Lomiento, F. Perusino, Pisa, ETS, pp. 193-202.

Ruwet 1986 = N. R., *Sui rapporti tra la disposizione tipografica e le strutture linguistiche in poesia*, in Id. *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino, pp. 79-101.

Serça 2012 = I. S., *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard.

Sereni 1962 = V. S., *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore.

Siti 1975 = *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi.

Stutterheim 1972 = C.S., *Il principio formale del verso*, in *La metrica* a c. di R. Cremante – M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, pp. 133-139.

Surian 1995 = E. S., *Manuale di storia della musica, vol. IV. Il Novecento*, Torino, Rugginenti.

Testa 1997 = E. T., *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.

Id. 1999 = E. T., *Per interposta persona: lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.

Id. 2005 = E. T., (a cura di) *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi.

Tonani 2012 = E.T., *Punteggiatura d'autore*, Firenze, Cesati.

Zanzotto 1976 = A. Z., *Amelia Rosselli: 'Documento'*, in id. *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 127-8.

Zhirmunskij 1972 = V. Z., *L'enjambement*, in *La metrica* a c. di R. Cremante – M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, pp. 187-92.

Zucco 1999 = R. Z., *Versi “a gradino” nel primo Caproni*, «Istmi», 5-6, pp. 125-52.