

1222·2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI  
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA  
CLASSE L – 14

Tesi di Laurea Magistrale

*Il Conoscente* di Umberto Fiori.  
Metrica, stile, temi.

Relatore  
PROF. ANDREA AFRIBO

Laureando  
MATTEO CRISTIANO  
Matricola n. 2019255/LTLT

ANNO ACCADEMICO 2021/2022



INTRODUZIONE	5
1. METRO E RITMO	11
1.1 VERSI BREVI .....	14
1.2 VERSI LUNGHIE COMPOSTI .....	19
1.3 ENDECASILLABI .....	23
1.4 DODECASILLABI.....	32
1.5 DECASILLABI .....	36
1.6 SETTENARI.....	40
1.7 NOVENARI .....	47
1.8 OTTONARI.....	51
2 RITMO E SINTASSI	57
2.1 LO STILE SEMPLICE .....	59
2.2 INARCATURE .....	62
2.3 VARIETÀ RITMICO-SINTATTICA .....	69
2.4 TENDENZA ALLA DITTOLOGIA.....	71
2.5 ENUMERAZIONI.....	73
2.6 IL SISTEMA DEL <i>PARLATO</i> .....	79
2.7 SISTEMA DIALOGICO-DRAMMATICO .....	85
2.8 OMOFONIE E DISSEMINAZIONI FONICHE .....	92
2.9 CONCLUSIONI .....	97
3. DENTRO <i>IL CONOSCENTE</i>	101
3.1 IL PERCORSO .....	103
3.2 LA QUESTIONE DEL SOGGETTO.....	111
3.3 L'ESPEDIENTE AUTOFINZIONALE .....	117
3.4 DEPISTAGGI, NON DETTI, RETICENZE.....	122
3.5 IL RAPPORTO CON L' <i>ALTRO</i> .....	128
3.6 IL MUTO PARLARE DELLE COSE .....	136
3.7 ANCORA SU LIRICA E SOCIETÀ .....	142
4. CONCLUSIONI	147
BIBLIOGRAFIA	149



## INTRODUZIONE

Il presente studio ha come oggetto l'ultimo volume di versi dato alle stampe dal poeta milanese (acquisito), *Il Conoscente* (Marcos Y Marcos, 2019). L'opera rappresenta un *unicum* nel percorso poetico di Fiori: se la sua poesia, fino agli anni Duemila, si attesta sulla tipizzazione di scene metropolitane, quotidiane, racchiuse in brevi *sketch* che difficilmente superano il confine inferiore della pagina, con il presente volume ci troviamo di fronte ad un *racconto in versi*, articolato in sei parti suddivise in sottoparti e poi in movimenti. Un romanzo, si direbbe, con personaggi luoghi, scene, svolte. Dato il suo contenuto, definito dall'autore stesso *falsissimamente autobiografico* (molto ambigua la definizione, come si vedrà nel corso dell'analisi), il testo si presta perfettamente ad un'analisi che riesca a dare conto non solo dell'opera presa in considerazione, ma anche della produzione anteriore.

L'analisi è suddivisa in tre parti: metrica, stile, temi. Il primo capitolo si concentra, appunto, sull'analisi metrico-prosodica di una serie di testi che raggiunge il numero totale di 169 versi. Attraverso lo studio della prosodia, ampliato con esempi da altri movimenti dall'interno del romanzo, abbiamo voluto mettere in risalto l'impianto formale, ritmico. Se la poesia di Fiori appare facile, a prima vista, priva di sofismi e di letterarietà evidente, sotto la superficie il *labor limae* è notevole e *lo stile semplice*, anche metrico, non scade mai nel dimesso. L'endecasillabo è la misura versale con più ricorrenze all'interno del nostro campione, e di per sé la vischiosità di questo dato lascia intendere una poesia non disattenta agli aspetti metrici. Oltre all'endecasillabo, le misure che abbiamo registrato vanno da versi di tre sillabe a versi che ne contano quattordici. Se grande attenzione viene data allo svolgimento del testo e alla sua durata verticale, altrettanto lavoro si può riscontrare nella singolarità e nell'autonomia del verso: anche se non si riscontra quella ricorsività e quella periodicità della metrica chiusa tradizionale, si possono facilmente evidenziare delle ricorrenze formali quali, per esempio, l'insistenza sulle triplici cellule

ritmiche, con larga dominanza dell'anapesto, o anche la tendenziale bipartizione, più o meno omogenea, dei versi non solo di area endecasillabica, ma anche di quelli medio-brevi come il settenario. Emerge un atteggiamento metrico e prosodico attento, mai banale o cantabile, che rifugge gli scontri accentuali o le brusche inversioni ritmiche per promuovere un tendenziale principio di accordo ritmico, di sinergia fra le parti. L'analisi vuole evidenziare, anche, come il verso libero non si possa esimere dal manifestare una metricità la quale si può facilmente far emergere con gli strumenti della critica stilistica: anche i metri liberi sono fatti da momenti forti, accenti, e momenti deboli, con pause, esitazioni e tutti gli espedienti linguistici che favoriscono lo sviluppo di un ritmo nell'enunciazione.

I dati relativi alla metrica e alla prosodia fanno da base per il secondo capitolo, che si occupa più nello specifico del ritmo, della sintassi e di alcune delle figure stilistiche più evidenti dello stile di Fiori in questo testo. Tendendo come punto di partenza l'atteggiamento da *stile semplice* di cui Fiori si fa portatore, insieme ad altri contemporanei (si ricordi l'esperienza padovana di «Scarto minimo», titolo di per sé connotatissimo per una rivista fondata nel 1986), nella seconda parte del lavoro si è cercato di evidenziare il rapporto che intercorre, appunto, tra la griglia metrica (non preconstituita ma generata dall'enunciato stesso) e i modi dell'enunciazione. In primo luogo, si è scelta la specola dell'*enjambement* come punto di vista privilegiato per verificare il rapporto tra il metro e la sintassi, ovvero la base del ritmo della poesia. Emerge, coerentemente con le considerazioni della prima parte del lavoro, un sistema tendenzialmente rispettoso delle partiture versali, con la costante presenza di inarcature di bassa o al massimo media intensità. Gli *enjambements*, infatti, non ricoprono un ruolo straniante e connotato: si comportano piuttosto come cerniere tra versi che collaborano allo sviluppo verticale del testo, rinunciando ad una pronuncia autonoma del verso e favorendo un andamento dalla durata, non a caso, lunga, narrativa. Il ritmo del testo, anche per questi motivi, è comunque molto variegato e mai insistente: la ritmicità non si chiude in moduli fissati da una griglia metrica ma si sviluppa seguendo la *voce* del testo, dunque mutando di consistenza a seconda del contenuto. Vi sono, infatti, momenti dallo sviluppo rapido e concitato, momenti di distensione riflessiva o descrittiva, segmenti dalla sintassi cinematografica e scattante: i moduli ritmici, insomma, non scadono mai nella monotonia ma seguono il racconto nei suoi episodi e si alternano assecondando una certa

mimetica narrativa. Mimetica narrativa che presenta numerosissimi inserti dialogici lungo tutto il corso del romanzo: questo (non una novità, di per sé, considerando che anche nelle raccolte precedenti i dialoghi non mancano, anche se in numero drasticamente limitato) ha, sul ritmo, conseguenze notevoli: abbiamo analizzato le varie sfumature del dialogato, che muta da personaggio e personaggio (le differenze di postura tra *Umberto Fiori* e il *Conoscente* sono notevoli e ciò si riscontra nei rispettivi segmenti dialogici) e da situazione a situazione. Sullo sfondo di questo sistema ritmico, le varie forme di enumerazione e accumulazione hanno un ruolo non secondario nello stile fioriano: numerosi sono i versi costruiti su un sistema binario e dittologico, con o senza congiunzione. Le accumulazioni, invece, disseminate lungo tutto il volume, assumono un ruolo spesso drammatico, teatrale: sono sfruttate tanto dal narratore quanto dai personaggi in situazioni dal *pathos* eccezionale. Accumulazioni che includono verbi, aggettivi, costrutti, e spendendosi nelle situazioni più disparate, senza vincoli.

Il tutto si fonda un sistema linguistico, sempre legato alla *semplicità* e alla *chiarezza*, che fa dell'italiano parlato la propria base, seguendo una tendenza evidente nella poesia degli ultimi quarant'anni in Italia, che si avvicina alla prosa e attinge a piene mani dal parlato. Quello di Fiori, infatti, è un progetto estetico e linguistico che persegue la piena comunicabilità del contenuto, in vista di una *comunità* che si fondi anche sulla reciprocità del linguaggio. Saranno, allora, le formule del parlato spontaneo a dominare il testo, tanto nella lingua dei personaggi quanto in quella del narratore; una lingua, quindi, povera di letterarietà e di fenomeni caratteristici della lirica tradizionale. Non si cerchino iperbati o inarcature vertiginose che sospendano il senso dell'enunciato in favore di un senso di sacralità del dettato poetico: la lingua di Fiori è schietta, pulita, fatta di frasi brevi e semplici, dove le informazioni fornite sono quelle necessarie alla comprensione del messaggio, senza troppo ornamento. Ritmo e metro, quindi, seguono l'andamento, la gestualità del contenuto: pause, scatti, esitazioni, *pathos*, debolezza, timore, rabbia, il sistema di Fiori propone una poesia che abbia la propria voce, e che questa sia la voce di tutti, che si nutre delle quotidiane emozioni e dei quotidiani discorsi delle persone.

Con il terzo ed ultimo capitolo, l'analisi si sposta su nuclei concettuali ed ermeneutici a nostro avviso nodali per la comprensione della poesia di Fiori: innanzitutto, si è voluto riprendere le fila di una carriera poetica ormai quarantennale, cadenzata da sei volumi di versi e altri di saggi e libretti d'opera e molto altro, cercando di evidenziare un

percorso poetico ed estetico fondato sulle questioni della soggettività e dell'etica. Se questi due nuclei sono alla base di tutto il sistema di Fiori, è interessante vedere come questi si sviluppano nel percorso poetico, con particolare attenzione alle prime persone (grammaticali) e più precisamente alla possibilità enunciativa del soggetto reale. Il percorso di Fiori, infatti, si svolge da un massimo di spersonalizzazione ad un massimo di individualizzazione nel *Conoscente*, dove il vero protagonista del romanzo è proprio *Umberto Fiori*. Da queste considerazioni si sono susseguite delle riflessioni teoriche ed interpretative che hanno come sfondo, soprattutto, posizioni filosofiche quali quelle di Lévinas e Wittgenstein: l'uno che ripensa la metafisica e la trascendenza superando la totalità hegeliana in favore di una separazione radicale degli individui e degli enti che entrano in contatto tra di loro attraverso il *faccia a faccia* e il linguaggio, l'altro che postula l'impossibilità dell'etica e del giudizio assoluto poiché la limitatezza del linguaggio non permette di giungere all'universalizzazione delle proposizioni, le quali possono risultare, quasi sempre, ambigue o fallaci, e comunque mai oggettivabili. L'atteggiamento di un personaggio, anche letterario, che si fonda su tali ragionamenti, non può essere altro che un atteggiamento demistificatore, che non crede più alle grandi narrazioni, che fatica a sentirsi parte di una comunità nonostante della comunità (di quale, però, non è chiaro) ne senta un bisogno profondo. Lo stesso atteggiamento di ambiguità verso gli altri si manifesta verso il sé: emerge la necessità di dare conto delle proprie riflessioni, del proprio esistere, della propria stessa etica, senza però voler essere perentorio, universale, assertivo: per questo, il narratore, l'autore e il personaggio mettono in opera delle strategie atte a decentrare il focus dal centro soggettivo verso l'esterno. La strategia più evidente di questo spostamento è l'espedito autofinzionale: il soggetto, per poter parlare di sé, sceglie di ricoprire il testo sotto il velo della finzione. Secondo questo sistema, dove l'etica e la soggettività rappresentano delle problematiche fondamentali, una delle poche certezze, forse, è la presenza delle cose, del mondo: la poesia di Fiori non è inclusiva, in questo, è piuttosto presentativa. In Fiori, le cose hanno dignità in quanto cose, di per sé, senza antagonismi. Le cose, esistendo, avendo un nome, anche se comune, sono presenti e per questo al pari della nostra presenza, della presenza umana. I muri, gli ostacoli, anche questi ce li troviamo di fronte, *faccia a faccia*, e trovandoceli di fronte li conosciamo e ne comprendiamo la loro esistenza muta. Potremmo dire che sia una poesia, per questo e altri motivi, democratica: democratica

perché non giudica, perché lascia a ciascuno e a ciascuna cosa la libertà di essere. In questo si vede il valore della poesia di Fiori, che nel *Conoscente* espone la propria struttura estetica in tutta la sua complessità. L'obiettivo è stato quello di innescare la semantica del testo nelle sue irradiazioni più profonde, lasciandolo parlare e deducendo le interpretazioni dai risultati delle analisi.



## 1. METRO E RITMO

Il primo capitolo del presente lavoro intende indagare il metro e il ritmo del testo di Umberto Fiori. Sono stati selezionati dei campioni testuali i quali, analizzati prosodicamente, saranno l'impalcatura formale intorno alla quale considerare l'andamento metrico-ritmico del testo.<sup>1</sup> Partendo dalla convinzione che ha guidato il lavoro di Menichetti (1993), il quale afferma che «Guardando le cose da un punto di vista istituzionale – pensando non tanto a singoli casi ma al fenomeno nel suo complesso –, mi pare si possa affermare che i metri liberi, pur avendo abbandonato il principio periodico, mantengono pieno diritto di cittadinanza non solo entro la forma-poesia ma nella stessa metrica»<sup>2</sup>, riteniamo che l'opera di Fiori manifesti quella *metricità profonda del verso libero*<sup>3</sup>. Metricità che andrà indagata non tanto nel trattamento del verso singolo<sup>4</sup>, quanto più nel suo assetto verticale e narrativo: basterà citare Enrico Testa, il quale

---

<sup>1</sup> Pare d'obbligo, in questo frangente, rifarsi alle importanti parole di M. Praloran nel volume su *La metrica dei Frammenti*: «[...] occorre interrogare direttamente il proprio oggetto e da qui ricavare i dati da sottoporre all'interpretazione: nella fattispecie, cioè, la griglia dei moduli prosodici non deve precedere ma seguire la raccolta dei dati, di cui deve essere non lo strumento ma il risultato. Il che – per essere chiari, non significa che delle “forme vuote”, non siano “presenti in potenza nella mente del poeta come *modelli* astratti (senza parole) prima di tradursi nella realtà concreta dei singoli testi” (Menichetti 1993, p. 52): non si nega affatto che una *grammatica metrica* più o meno rigida o raffinata guidi le scelte degli autori [...]; ma il fatto è che l'analista non può presumere di conoscerlo già, tale modello, e pertanto lo deve ricostruire inducendolo di volta in volta dal singolo verso realizzato, e arrivando per questa via alla completa definizione del sistema prosodico di quel testo o di quel poeta.»

<sup>2</sup> A. Menichetti, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in AA. VV., *Lezioni sul Novecento*, a cura di Andrea Marino, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 67-83, pp. 76-77

<sup>3</sup> «La metricità' si colloca a un livello più profondo delle norme metriche; essa è il rovescio concettuale dell'intuizione culturale, che ha radici antichissime nella nostra cultura, dell'opposizione tra verso e prosa. Esiste dunque una metricità profonda del verso libero, che è la stessa del verso classico', e lo oppone alla prosa. Essa si specifica, sempre in modo del tutto generale, in un principio di commisurabilità', per cui segmenti della catena parlata sono dichiarati confrontabili tra loro e messi in relazione», P. G. Beltrami, Recensione a Cornulier 1982, in «Rivista di letteratura italiana», II, 3, 1984, pp. 587-605, p. 591.

<sup>4</sup> Ricordiamo anche Fortini: «Ma ben più importante della convenzione tipografica è l'*attesa* provocata da una serie, prova dell'impossibilità di isolare la metrica del singolo verso da quella del gruppo o della serie in cui è inserito», F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 806.

nell'introduzione all'antologia *Dopo la lirica* parla «in sintesi, di modalità ascrivibili ai tipi del racconto e, soprattutto, del dramma, spesso in interazione»<sup>5</sup>.

L'aspetto ritmico sarà dunque fondamentale per verificare la metafora bertolucciana, a nostro avviso calzante anche in questo caso, del *pendolo* e del *metronomo*<sup>6</sup>. Il metro non si intende come struttura periodica sulla quale s'innesta la tessitura testuale: la liberazione della forma permette alle strutture tradizionali di fluidificarsi entro un discorso di una certa durata, parzialmente limitato dalla semplice entità versale. Facendo riferimento anche all'analisi di Morbiato, si seguirà l'intreccio e l'interdipendenza di un metro si fonda sull'andamento logico, sintattico e ritmico del contenuto verbale distribuito sull'intera strofa o testo.

Questa prima parte del lavoro si concentrerà sull'analisi metrico-ritmica dei sei testi presi in esame. I fenomeni e le strategie sottostanti ai versi saranno da intendersi estendibili all'intero materiale testuale data la tendenziale omogeneità del testo<sup>7</sup>, e se necessario verranno estrapolati alcuni passaggi esterni alla prima campionatura per esemplificare maggiormente tratti prosodici e ritmici. La campionatura si estende per tutta la durata del testo, selezionando tutti i movimenti incipitari di ciascuna delle parti del racconto: sono dunque sei movimenti testuali per un totale di 169 versi. Riportiamo di seguito, in ordine decrescente, la distribuzione dei versi secondo le nomenclature tradizionali.

ENDECASILLABO	40
DODECASILLABO	31
SETTENARIO	23
DECASILLABO	18
OTTONARIO	18

---

<sup>5</sup> E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. X.

<sup>6</sup> Cfr. Dalla poetica dell'extrasistole, «Paragone», II, 22 (1951), pp. 66-69; «Paragone», XVII, 198 (1966), pp. 23-26; ora come Poetica dell'extrasistole in O, pp. 951-958; il brano citato è a p. 956. Qui Bertolucci si riferiva in modo particolare all'uso dell'endecasillabo nella *Camera da letto*, e rimando all'ottima analisi svolta da G. Morbiato sulla forma del romanzo in *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it), Limena, 2016.

<sup>7</sup> Si può dire con una certa sicurezza che le strategie ritmiche qui analizzati siano estendibili non solo al testo del 2019, ma anche alle raccolte precedenti di Fiori: con i dovuti distinguo (minore presenza di dialogicità e drammaticità, contenimento dei procedimenti descrittivi, maggiore concentrazione spazio-temporale) si può infatti facilmente verificare che le scelte stilistiche del *Conoscente* siano già insite nelle prime raccolte. A questo proposito, accenniamo al fatto che, come da dichiarazione d'autore, il primo nucleo narrativo del *Conoscente* nasce negli anni '80, parallelamente, dunque, alla stesura dei primi testi poi confluiti nei libri da *Case* (1986) in avanti. Questo lascia spazio ad un tipo di analisi comparatistica, che si rimanda ad altra sede che questa, la quale verifichi l'andamento diacronico del testo preso qui in esame e insieme con l'officina delle altre raccolte.

NOVENARIO	15
TREDECASILLABO	11
QUINARIO	8
DOPPIO SETTENARIO	1
NOVENARIO + QUADRISILLABO	1
QUADRISILLABO	1
SENARIO	1
TRISILLABO	1

*Tabella 1*

Tre brevi considerazioni che risultano a prima vista: *a)* le misure versali sono tutte riconducibili alla tradizione novecentesca; *b)* l'endecasillabo ha un ruolo primario; *d)* settenari e misure paraendecasillabiche seguono quantitativamente l'endecasillabo. Non è difficile ritrovare, in queste tre constatazioni, una certa linea di continuità con la tradizione novecentesca e con tutto ciò che essa si è portata con sé fino ad oggi. Incardinata su endecasillabi e settenari; accompagnata da numerosi dodecasillabi (considerabili come endecasillabi ipermetri come si vedrà in seguito) e altre misure prossime alle undici sillabe metriche, l'andamento metrico-ritmico del C si inserisce in quella zona di metrica liberata dalla norma ma pur sempre ad essa riconducibile - una metrica liberata dalla norma della periodicità, che si adagia sulla pagina seguendo l'andamento ritmico e drammatico imposto dal contenuto. E sarà dunque sull'onda della libertà metrica che si muove il profilo ritmico del testo:

Più avanti, dove si apre una valle,	Decasillabo	2	6	9	3		
ecco la cantilena dei poggi, muta,	Dodecasillabo	1	6	9	11	4	
il lungo saluto grigio dei muri a secco,	Tredecasillabo	2	5	7	10	12	5
i cipressi, le viti, i panni stesi,	Endecasillabo	3	6	8	10	4	
i campanili, i paesi,	Ottonario	4	7	2			
il parlamento delle ginestre, sotto	Dodecasillabo	4	9	11	3		
le grandi arcate fronzute di un acquedotto.	Tredecasillabo	2	4	7	12	4	

Segmenti dattilici, anapestici, giambici, anfibrachici si alternano senza soluzione di continuità, senza schemi, lungo tutto il testo mimando e assecondando il susseguirsi delle scene dialogate, delle descrizioni, delle riflessioni. In questo teatro metrico, anche le misure brevi assumono un ruolo specifico, così come gli emistichi slegati dei versi a scalino, specie in posizioni di chiusa o presentando vocaboli semanticamente marcati.

Un altro dato interessante si evince dalla ricorrenza verticale degli accenti: le sedi con più ricorrenze di tonicità sono le sedi pari, con al vertice la 6<sup>a</sup> seguita dalla 4<sup>a</sup> e dalla 2<sup>a</sup>. Il

dato ci rimanda direttamente alla «tensione *giambica*»<sup>8</sup> sottostante al *perno dell'endecasillabo*, e ci pare pertinente. Salvo, tuttavia, alcune precisazioni che ridimensionano questo dato. Anche gli accenti di 3<sup>a</sup> occupano un ruolo che non definiremmo marginale, dato il loro discreto numero di ricorrenze. Si vedrà in seguito, affrontando le varie misure versali, soprattutto l'endecasillabo, le posizioni principali degli ictus e la loro distribuzione nei versi. Si è deciso, secondo criteri di distribuzione quantitativa e qualitativa, di dividere l'analisi dei versi raggruppando i versi brevi (trisillabo, quadrisillabo, quinario e senario), i versi lunghi (di cui la stragrande maggioranza sono tredecasillabi, più un doppio settenario e novenario + quadrisillabo), e un gruppo per le misure paraendecasillabiche di decasillabi e dodecasillabi per la loro contiguità, mentre ottonari, novenari, endecasillabi e settenari saranno analizzati singolarmente.

## 1.1 VERSI BREVI

Quantitativamente, questo gruppo di versi non ricopre certamente il centro metrico del testo: risultano in qualche modo accessori, necessari ma secondari, sono infatti solo il 6,5% del campione. Anche solo sfogliando velocemente le pagine del volume, si può osservare che la percentuale è sufficientemente rappresentativa. Non va sottovalutata, tuttavia, la funzione che possono svolgere questi versi nel contesto della narrazione. Innanzitutto, osserviamo che la gran parte di questi versi sono rappresentati dal quinario, molto spesso accompagnato dal settenario o dall'endecasillabo, data la loro familiarità ritmica, come negli esempi seguenti. Svolgono spesso una funzione tanto di apertura quanto di chiusura logico-semantiche, come nell'attacco dal movimento<sup>9</sup> terzo:

1	Comincia il viaggio	Quinario	2	4			2
	che dovrebbe portarci finalmente	Endecasillabo		3	6	10	3
	dietro le cose.	Quinario	1	4			2

<sup>8</sup> P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020, p. 212: «La seconda tensione potremmo definirla *giambica*, salvo subito precisare che il fenomeno principale è la compresenza dell'endecasillabo e del settenario, a cui naturalmente si combinano altri versi brevi [...]»

<sup>9</sup> Chiariamo fin da ora che con il termine *movimento* si intende ogni entità testuale numerata che compone il poema.

I tre versi riportati sono l'attacco del movimento, i quali formano la lassa iniziale: il carattere narrativo dell'opera qui viene evidenziato da un verso giambico quasi formulare che segna l'inizio di un viaggio, appunto. All'andamento giambico del primo quinario viene subordinato un endecasillabo che allunga il ritmo con tre vocaboli polisillabici e si interrompe di fronte alla prima battuta del quinario ad attacco dattilico che chiude il tritico. Si potrebbe anche considerare il quinario finale come un adonio<sup>10</sup>, considerando la sua funzione di chiusura, anche strofica, pur in un contesto di metrica libera; non ci sembra, tuttavia, che la prosodia e la matrice ritmica dei versi di Fiori sia da ricercare in un sostrato "barbaro", così come le misure versali più estese non rientrano in un programma di ricerca e sperimentazione di versi esametrici.

All'esempio precedente si può facilmente accostare la lassa finale del primo movimento:

	È che ho la testa piena	Settenario	1?	4	6	2
15	di una scena che ho visto	Settenario		3	6	2
	tanti anni fa.	Quinario'	1	2	4	3

Il carattere narrativo del testo viene evocato fin dal primo dei movimenti: il quinario tronco posto alla fine del movimento ricopre un ruolo di primaria importanza: *tanti anni fa* è parte della formula più classica dei racconti, la più semplice, la più banale: *c'era una volta tanti anni fa*. Il verso formulare, dello stesso carattere narrativo di quello analizzato in precedenza, chiude il primo movimento con un espediente narrativo che possiamo ricondurre al *cliffhanger*: la linea di demarcazione tracciata dagli ultimi versi del movimento apre un procedimento analettico che viene rimandato all'altra pagina del volume, al movimento numero due.

Zone ritmiche simili alle precedenti non mancano lungo il testo e segnano spesso aree semanticamente marcate o si innestano in segmenti di narrazione o dialogo più ampie rivelando rime interne e marcando parole più rilevanti, come nel caso seguente:

	non dici altro. Lo so quanto ti piace	Endecasillabo	3	6	7	10	3
	- fin da bambino – lasciare tutti soli,	Dodecasillabo	1	4	7	9	11
	chiuderli fuori	Quinario	1	4			2

<sup>10</sup> Cfr. G. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 220-222, Beccaria ne studia i casi in contesti diversi dal nostro, come clausola esametrica e figura endecasillabica, sottolineando il fatto che sia una clausola che allunga la durata del verso rallentandolo più di quanto non avvenga con altre particelle ritmiche; lo stesso effetto di rallentamento, mi pare, è riportato nell'ultimo verso dopo la tendenziale velocità dell'endecasillabo anapestico precedente.

e startene tranquillo in compagnia	Endecasillabo	2	6	10	3
15 di Umberto Fiori...”    “E tu, cosa ne sai?”	Endecasillabo	2	4 6 7	10	4

In questo passaggio a dominante endecasillabica del secondo movimento, il quinario al v. 13 si inserisce come un piccolo tassello nella trama testuale marcando una vera e propria condizione esistenziale rilanciata dalla rima con il primo emistichio del v. 15 (a gradino): *fuori* : *Fiori*, lo stesso cognome dell'autore/personaggio tirato in causa dalla maliziosa battuta del *conoscente*.. E il quinario in questione, come la tessera di un mosaico, si accosta ad altre piccole tessere individuabili negli altri versi, assecondata dalla bipartizione metrica e sintattica di endecasillabi e dodecasillabo (v. 11, «non dici altro.»; v. 12, «fin da bambino»; v. 15, «di Umberto Fiori», rispettivamente quadrisillabo e due quinari). In altri casi, i versi brevi si compongono di una dittologia come negli esempi che seguono:

fermo, freddo	Quadrisillabo	1	3	2
livido e duro	Quinario	1	4	2

dittologie che fanno parto dello stile di Fiori e non mancano in altri luoghi del testo, e ne riportiamo solo qualche esempio in ordine (4, v. 7 «di casse e scatole»; 6, v. 14 «mite, svagato»; 7, v. 6 «giacca, cravatta»; 27, v. 6 «- piccolo, freddo -»; 30, v. 9 «potente, puro:»; 41, v. 6 «buono e zitto?»). Ci sembra importante sottolineare che queste dittologie affidate a versi brevi si caricano di un aspetto a volte accumulativo e a volte correttivo, di precisazione. Verificando anche altri versi brevi del testo, si segnalano anche formazioni molto semplici formate da Avv + Compl («senza avere / diritto in faccia»), V + Avv («chiuderli fuori»), V + O («Comincia il viaggio»), Avv + Sost («dietro le cose»). Ritorniamo ora sull'immagine del mosaico. Abbiamo visto che le misure brevi, specialmente quella del quinario, assurgono ad una funzione demarcativa: le dittologie aggettivali quali *fermo*, *freddo* o *livido e duro*, per citarne solo due, non si inseriscono in un contesto di iperaggettivazione, non sono sterili: vogliono indicare una condizione profonda ed implicita nell'io poetico, che viene a modificarsi ad intermittenze durante il viaggio.

Non mancano i casi dove il verso breve si trasforma in parola-verso, evocando così il fantasma della poesia ungarettiana della disgregazione versale e della superiorità del singolo vocabolo. Non è certo, quella di Fiori, una posizione orfico-purista che vede nella

parola l'essenza ipostatizzata della poesia, ma è tuttavia indubbio che la frammentazione del segmento versale in unità significanti più brevi si possa ricondurre al lavoro del primo Ungaretti. L'unico trisillabo che abbiamo identificato nel campione, ad esempio, non è un aggettivo, un sostantivo o un verbo, si tratta della parola *comunque*, in chiusura del movimento qui usata in forma ellittica, tanto assoluta da rimanere sola su un verso di tre sillabe, come segnale discorsivo che implica una pausa ragionativa e una svolta di contenuto, come esplicitato dai versi seguenti.<sup>11</sup>

35	Comunque	Trisillabo	2					1
	non parliamone più.	Settenario	3	6				2
	Dài, cambiamo discorso” dico io.	Decasillabo	1	3	6	8	9	5

Se in questo caso il verso breve si pone come segnale discorsivo e occupa un intero segmento versale caricandosi di funzioni logico sintattiche, altre “parole verso” assumono più la funzione di marca semantica, isolando un nome, un aggettivo, un verbo o anche un avverbio:

<i>Il Conoscente</i>	Quinario	4				1
non la finiva più di ridere.	Novenario”	4	6	8		3
portavano la traccia	Settenario	2	6			2
di un torto,	Trisillabo	2				1
di un offesa subita. Una ferita	Endecasillabo	3	6	10		3
<i>antichissima,</i>	Quadrisillabo”	3				1
Sentire lo strapiombo di una parete	Dodecasillabo	2	6		11	2
<i>respirare,</i>	Quadrisillabo	3				1
Lasciarsi tirare dal sole.	Settenario	3	6			2
Una volta, per strada,	Settenario	3	6			2
<i>d'improvviso</i>	Quadrisillabo	3				1
si è accostato a una donna	Settenario	3	6			2

<sup>11</sup> Cfr. «Negli usi assoluti *comunque* non collega sintagmi o frasi, ma porzioni di testo, blocchi più o meno ampi di discorso che trascendono la dimensione frasale. In quest'ottica *comunque* rientra, perciò, nell'ampia categoria dei "connettivi testuali", oggetto di studio privilegiato della linguistica testuale proprio per il ruolo che essi svolgono come elementi portanti dell'architettura del testo. I connettivi testuali (chiamati anche "connettivi pragmatici" o "elementi di articolazione" o "congiunzioni testuali" o "avverbi connettivi") sono parole ed espressioni, appartenenti a diverse categorie grammaticali, che funzionano come coesivi. Si tratta di forme di giunzione tra porzioni di testo di varia forma ed estensione, che esplicitando le relazioni logico-semantiche e l'articolazione dei vari blocchi informativi all'interno del testo. I connettivi, quindi, contribuiscono alla strutturazione e demarcazione interna del testo e rivelano le intenzioni del parlante nell'organizzare il suo discorso (sia esso orale o scritto) e nel costruirne la coerenza semantica.», <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/usi-e-valori-di-comunque-dalla-frase-al-testo/317>, ultima consultazione in data 07/12/2022.

In ognuno dei casi riportati la parola-verso, attraverso l'isolamento del significante e una certa lentezza imposta all'esecuzione, enfatizza il significato: nel primo caso, ad esempio, l'isolamento del nome di colui che potremmo chiamare l'antagonista del racconto nasconde un significato ben preciso: durante una presentazione del libro, Fiori si rifà a Kierkegaard in quanto, gli pare, sia lui il filosofo che afferma che il diavolo sia l'unico a ridere da solo. Fiori non si sbaglia di molto: «perché anche del diavolo si dice che rida quando è solo».<sup>12</sup> E allora, isolare nella solitudine formale l'unico personaggio che scoppia dal ridere (di qualcuno), significa dotare il personaggio di connotati riconducibili al demoniaco.<sup>13</sup>

È interessante, inoltre, osservare, come abbiamo già notato in precedenza, l'intelaiatura ritmica nella quale si inseriscono i versi brevi: gli accordi sono evidenti in tutti i casi, senza brusche inversioni di ritmo, e soprattutto nel secondo dove le misure versali si alternano con escursioni non indifferenti ma battendo sempre sulle stesse sedi, per cui il quadrisillabo si accorda perfettamente con l'endecasillabo anapestico che lo precede, così come il trisillabo ripete la battuta precedente. E le varie misure brevi, anche inserite e identificabili all'interno di misure maggiori, collaborano spesso nell'ordire una trama fonica, la quale si propaga nel testo in maniera a volte più a volte meno evidente. A parte l'omoteleuto del v. 23, le parole in assonanza son ben quattro distribuite su tre quarti dei versi (*traccia, ferita, subita, antichissima*).

Più sopra, abbiamo fatto riferimento alla poetica del primo Ungaretti e alla sua scomposizione dell'unità versale. Sembra inoltre opportuno, in questa sede e poi maggiormente più avanti, richiamare alla memoria i componimenti a versi brevi, soprattutto settenari, fonicamente intramati con grande maestria di Giorgio Caproni. Fiori si pone ad un livello di elaborazione meno evidente, non sono sempre in punta di verso i rimanti e soprattutto non hanno funzione strutturante, come invece spesso succede in Caproni. La loro vicinanza, tuttavia, non resta solo sul piano formale sopradetto: alcuni

---

<sup>12</sup> Riferimento bibliografico di Aut-Aut e anche riferimento al video di intervista con Galaverni.

<sup>13</sup> Bisogna anche sottolineare, in questo caso, che la questione della risata non solo sfiorata dall'autore. Anche nella produzione saggistica fioriana si ritrova una medesima riflessione sul carattere malvagio e malizioso della risata da soli. Questo fa pensare ad un grande processo di osmosi tra riflessione critica e propria poetica, proprie scelte stilistiche.

paradossi grotteschi ed enigmatici del Caproni più conosciuto si ripetono nel corso del testo fioriano.<sup>14</sup>

## 1.2 VERSI LUNGI E COMPOSTI

Come abbiamo già detto, in questo paragrafo facciamo rientrare gli esigui versi composti e doppi che abbiamo individuato e i tredecasillabi. In percentuale, questi rappresentano il 7,68% del nostro campione. Alcune considerazioni preliminari possono rendere più efficace l'analisi. È significativo il fatto che nel nostro campione non vi siano misure che superino le 14 sillabe; è possibile, tuttavia, che vi siano eccezioni nel corso del testo, ma comunque non c'è «niente che faccia testo e che possa indicare un tentativo di accostamento a misure esametriche»<sup>15</sup>; anche un possibile influsso della tradizione alessandrina d'oltralpe occupa una parte molto limitata nell'opera fioriana (solo uno il doppio settenario che si può identificare con certezza): i modelli, se così li possiamo nominare, sono tutti, o quasi, interni al Novecento italiano e alla sua liberazione metrica, di cui Fiori si serve per dare voce alla sua narrazione. Riportiamo subito qualche esempio:

i filari di pioppo, rabbrividiscono,	Dodecasillabo	3	6	11	
ruotano come le pale di un enorme	Dodecasillabo	1	4	7	11
mulino a vento. Nel sonno della pianura,	Tredecasillabo	2	4 /	7	12
mentre si scuotono e cantano foglia a foglia	Tredecasillabo	1	4	7	10 12
nell'infinita siepe di mezzeria	Dodecasillabo		4	6	11
da Torino a Ferrara, da Palermo a Pavia,	Settenario doppio	3	6 /	10	13
come un corteo di flagellanti.	Decasillabo		4	9	
All'ombra di un ulivo matto. Sui rovi	Dodecasillabo	2	6	8	11
piovevano fichi fradici.    Dove finiva	Tredecasillabo	2	5	7 /	10 12
lo spettro della campagna	Ottinario	2	7		

Per prima cosa, bisogna sottolineare il fatto che i versi lunghi sono più propensi ad assecondare la sintassi che a creare gruppi ritmico-fonici significanti: se, per i versi brevi,

<sup>14</sup> I debiti di una certa *linea ligure* che fondano una parte della poesia di Fiori sono ancora tutti da evidenziare con perizia: lavoro, questo, che potrebbe dare ottimi frutti comparatistici, tracciando una linea (una fune, intrecciata di numerosi fili quali sono i numerosi aspetti che definiscono questi poeti) che parte da Sbarbaro, passa per Montale, poi per Caproni, in qualche modo anche Giudici.

<sup>15</sup> S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 1997, p. 72

il loro incastrarsi e il collaborare con le misure che li includono ha l'effetto di una ritmica ravvicinata e verticale, la lunghezza di questi versi rallenta la lettura, anche grazie alle numerose pause interne. In questi tre esempi sono rappresentati quasi tutti i versi che stiamo considerando. Se alcuni dei versi brevi, come abbiamo visto, si concentrano nelle battute dialogate o in segmenti discorsivi, i versi lunghi e composti si ritrovano più volentieri nelle zone più narrative o descrittive. Ecco allora che il primo esempio, tratto dal movimento 58, il terzo del nostro campione, che apre la sezione intitolata *In viaggio*, si inserisce in un contesto descrittivo dove sfilano gli oggetti naturali e antropici ripresi dall'occhio del narratore. Il respiro di tutto il movimento è abbastanza lasso, solo tre versi brevi su 32, dominato da misure paraendecasillabiche e tredecasillabi. Spesso, come accade ancora nel primo esempio, nel verso è presente una forte pausa sintattica.

Questo fenomeno riporta alla morfologia dei versi lunghi che stiamo considerando: il nostro campione arriva ad un massimo di quattordici sillabe metriche, e la stragrande maggioranza di questi sono tredecasillabi. Della genesi e in qualche modo canonizzazione di questo verso entro la tradizione poetica italiana ne ha parlato Mengaldo, a cui rimando<sup>16</sup>, insieme a Giovannetti – Lavezzi<sup>17</sup>: un tratto che entrambi sottolineano è la composizione bipartita del verso, sbilanciato a volte verso destra a volte verso sinistra. In effetti, la gran parte di questi si possono scomporre in forme come 8+5 o viceversa, con delle pause più o meno marcate. Ciò che è più interessante: l'uniformità ritmica dei tredecasillabi è notevole: li riportiamo, dato il numero contenuto

mulino a vento. Nel sonno della pianura,	2	4	/	7		12
il lungo saluto grigio dei muri a secco,	2		5	7	10	12
le grandi arcate fronzute di un acquedotto.	2	4		7		12
mentre si scuotono e cantano foglia a foglia	1		4	7	10	12
alle tendine di plastica rosse e blu			4	7	10	12
si spalancava come un'immensa mancanza.			4		9	12
le case, i muri, i giardini, che per qualcuno	2	4		7		12
Sere e mattine slittavano senza freni	1		4	7	10	12
ogni parola abbronzava gli occhi e la mente,			4	7	9	12
piovevano fichi fradici.    Dove finiva	2		5	7 /	10	12
Gli rispondeva lo strepito del maestrale		4		7		12

Una prima evidenza: gli accenti di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> hanno una costanza quasi assoluta: la quarta sede slitta in solo due occasioni sulla successiva, mentre la settima sede salta solo

<sup>16</sup> P. V. Mengaldo, *Questioni metriche Novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 37 ss.

<sup>17</sup> Giovannetti – Lavezzi, 2020, pp. 243 ss.

in un verso, di lunghissimo respiro e con ictus molto radi, solo due oltre alla 12<sup>a</sup> sede, la prima dei quali rimane comunque la quarta dimostrando la sua stabilità e portanza. Più avanti si analizzeranno gli ottonari, ma possiamo accennare la scansione di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, stabile nei tredecasillabi, è anche la più stabile degli ottonari, appunto; gli stessi accenti caratterizzano un *pattern* dell'endecasillabo ormai canonizzato nella lirica del secondo Novecento<sup>18</sup>, e si potrebbe, a prima vista e teoricamente, ipotizzare una presenza di tale *pattern* anche nella nostra analisi; teoria che viene smentita dallo spoglio, il quale non vede alcun endecasillabo di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sede. Per tale ragione, ci sembra evidente, dunque, che l'accordo di queste misure versali si rivolge agli ottonari piuttosto che ad altre misure. L'andamento ritmico dei versi si avvicina notevolmente, infatti, agli ottonari, ma in più il tredecasillabo si dota di una coda quadri o pentasillabica che ne prolunga la durata e accoglie una sintassi più articolata. La distribuzione degli emistichi, infatti, accoglie più frequentemente il segmento più esteso in testa al verso, e nei casi dove la pausa è formata da un punto fermo, il secondo emistichio (più spesso un quinario, ma anche quadrisillabo) rilancia la sintassi con inarcatura verso il verso successivo, come nei seguenti casi:

all'ombra di un ulivo matto. Sui rovi	Dodecasillabo	2	6	8	11
piovevano fichi fradici.    <i>Dove finiva</i>	Tredecasillabo	2	5	7 /	10 12
lo spettro della campagna	Ottonario	2		7	
ruotano come le pale di un enorme	Dodecasillabo	1	4	7	11
mulino a vento. <i>Nel sonno della pianura,</i>	Tredecasillabo	2	4 /	7	12
mentre fa giorno, qua e là, tra i rovi	Decasillabo	1	4	7	9

Evidentemente, non sono, queste, delle inarcature che minano la struttura sintattica dell'enunciato e non ne compromettono la comprensibilità e la scorrevolezza: «la sfasatura tra la segmentazione della lingua e la segmentazione metrica»<sup>19</sup>, infatti, negli enjambements di Fiori, non raggiunge livelli alti e conferma la tendenza all'accordo di queste due entità, piuttosto che al disaccordo e alla disarmonia, effetto spesso manifesto nel nostro Novecento poetico (penso, ad esempio, un certo Zanzotto, Giudici, Sanguineti, Cucchi).

Talvolta, l'emistichio più esteso (che, come abbiamo detto, identifichiamo con un ottonario), si compone di sintagmi tripartiti, come:

<sup>18</sup> Cfr. S. Dal Bianco, *Tradire per amore...*, cit., p 19 ss.

<sup>19</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 478.

<i>il lungo saluto grigio</i> dei muri a secco,	2	5	7	10	12
<i>le grandi arcate fronzute</i> di un acquedotto.	2	4	7		12

dove il sostantivo viene abbracciato da due forme aggettivali seguito dal complemento di specificazione. Il primo verso è anche un esempio di variazione rispetto alla scansione sopracitata come dominante: prosodicamente, ciò che separa i due versi è solo una sinalefe tra il primo aggettivo e il sostantivo, assente nel primo verso, per cui l'ictus slitta sulla posizione successiva. Ma questo, a nostro avviso, poco cambia nel ritmo del verso, e ciò che potremmo definire l'impulso ritmico è il medesimo. Nel secondo verso, l'accento di 10<sup>a</sup>, nonostante sia assente rispetto al primo, si può facilmente affermare che la prima sillaba della parola *acquedotto* si copre di una certa carica ritmica essendo essa una parola composta e colmando un valle ritmica di quattro sedi.

Più spesso, il verso propone un enunciato intero, un verso frase anche se non delimitato dal punto fermo:

si spalancava come un'immensa mancanza.	4		9	12
Gli rispondeva lo strepito del maestrale	4	7		12

versi che pur isolatamente producono una frase di senso compiuto. Sono, questi, due dei tre versi ad ictus radi, e i due versi nei quali effettuare la cesura resta più complicato, proprio per la loro chiusura, mentre nei precedenti, l'andamento bipartito, ascendente e poi discendente a partire dall'accento in 7<sup>a</sup> posizione.

Per quanto riguarda quella che potremmo chiamare la coda di questi tredecasillabi, sottolineiamo il fatto che, come altrove e forse questo rappresenta una tensione più estesa nello stile di Fiori, il secondo emistichio sia occupato volentieri da una forma dittologica:

mentre si scuotono e cantano <i>foglia a foglia</i>	1	4	7	10	12
alle tendine di plastica <i>rosse e blu</i>		4	7	10	12
ogni parola abbronzava <i>gli occhi e la mente,</i>		4	7	9	12

e la tendenza alla dittologia di Fiori è visibile anche nell'unico alessandrino che abbiamo riscontrato nel nostro campione, considerato come tale proprio per il suo equilibrio sillabico e ritmico, fortemente bipartito:

da Torino a Ferrara, da Palermo a Pavia,	3	6 /	10	13
--	---	-----	----	----

### 1.3 ENDECASILLABI

La Tab. 1 mostra che dal punto di vista quantitativo che l'endecasillabo è il verso principale del testo (con 40 ricorrenze occupa il 23,66% del campione preso in considerazione, una percentuale che è tutt'altro che dominante), e ciò non è privo di implicazioni: in un contesto ipercontemporaneo di metrica libera (sarà il caso, nel corso dell'analisi, verificare se si tratta effettivamente di metrica libera o converrà parlare piuttosto di metrica "liberata"<sup>20</sup>) una prevalenza di endecasillabi (ma già la stessa presenza sistematica di versi canonici) lascia intravedere una forma che si confronta con la tradizione poetica formale. Un'altra implicazione si riferisce alla possibile specializzazione lirica dell'endecasillabo, che qui si trova invece a costruire un'impalcatura ritmica per l'avanzamento di un racconto in versi. Bisogna chiedersi se la prevalenza quantitativa del verso equivale ad una prevalenza qualitativa: si vedrà come, effettivamente, l'endecasillabo non si carica di responsabilità specifiche che sovrastino gli altri versi, essi funzioneranno infatti quali «semplici indicatori della persistenza di un canone»<sup>21</sup>; nel mosaico ritmico e metrico composto da Fiori, possono esserci più tessere dello stesso tipo (nonostante la variazione interna ad essi sia comunque notevole) senza sopraffare il resto degli elementi.<sup>22</sup> Effettivamente, bisogna segnalare che l'endecasillabo non si carica di specializzazioni stilistiche: non occupa posizioni fisse o privilegiate, formule sintattiche più o meno ricorrenti, figure retoriche o stilistiche ricorrenti: l'endecasillabo è trattato alla stregua degli altri versi, garantisce una varietà ritmica non indifferente che gli permette di assecondare l'andamento della sintassi legandosi e

---

<sup>20</sup> Cfr. Mengaldo, nelle sue *Questioni metriche novecentesche*, saggio fondamentale per gli studi sulla metrica italiana del Novecento e della contemporaneità, ripropone dei termini entro i quali è possibile distinguere la metrica *libera* da quella *liberata*: «In un saggio govoniano, facendo perno su questa consapevolezza, ho proposto di sostituire l'equivoca dizione di origine francese «verso libero» con la più comprensiva «metrica libera», e di riservare la prima strettamente a ciò avviene per la versificazione. E ho proposto che si parli di effettiva metrica libera, e non solo di una liberazione metrica più o meno avanzata, quando si verificano simultaneamente queste tre condizioni. 1. Perdita della regolarità e funzione strutturale delle rime, che restano eventualmente «effetti locali». 2. Libera mescolanza di versi canonici e non canonici: presenze anche massicce dei primi, endecasillabo compreso, ovviamente non spostano la questione. 3. Mancanza dell'isostrofismo, ma distinguendosene un grado debole (strofe di configurazione versale differente ma con lo stesso numero di versi) e uno forte (strofe anche di differenti dimensioni)», p. 35.

<sup>21</sup> S. Dal Bianco, *Tradire per amore...*, cit., p. 15.

<sup>22</sup> Sottolineiamo, a questo proposito, la considerazione di Giovannetti-Lavezzi a pag. 225: «Potremmo dire che questa è la norma [la libertà metrica], almeno fino agli anni sessanta del Novecento, e quella – la tradizione – è l'eccezione.» estendendo la considerazione anche alla situazione più strettamente contemporanea.

inglobando tanto versi più brevi, come da tradizione, quanto accordandosi alle misure circostanti (decasillabo e dodecasillabo).<sup>23</sup>

La divisione dei *pattern* degli endecasillabi analizzati si rifà a quella di Dal Bianco con la sottrazione di qualche tipologia data la limitatezza dei dati:<sup>24</sup>

a. *Endecasillabo tendenzialmente giambico* (comprende i tipi di: 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

b. *Endecasillabo di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>* (comprende i tipi di: 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>)

questi sono i due *pattern* maggioritari e che esauriscono la stragrande maggioranza dei nostri endecasillabi; restano esclusi gli

c. *Altri endecasillabi* (vengono inclusi gli endecasillabi a *ictus* distanziati di tipo 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e l'unico endecasillabo riscontrato del tipo 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>).

Nella nostra campionatura sono assenti gli endecasillabi di 5<sup>a</sup>, ma azzardiamo a sostenere che è probabile che ve ne siano all'interno del testo: non ci troviamo infatti in un contesto di metrica ferrea e meticolosamente aderente ai dettami tradizionali, dettami che, dopo il filtro del secondo Novecento, risultano drasticamente ridimensionati e sporcati, lasciando spazio ad una flessibilità notevole.

a) *Pattern* giambico. È la tipologia più diffusa tra gli endecasillabi fioriani (sono 19 su 40) da noi presi in considerazione e si manifesta fortemente variato al suo interno.<sup>25</sup> È assente l'“arcimodello” che vede toccate da ictus tutte le sedi pari in favore di accenti meno stabili, soprattutto nel secondo emistichio del verso. Dall'analisi dei *pattern*, infatti, notiamo che solamente nove endecasillabi su quaranta vedono ictus sull'ottava sede, e di questi solo sei appartengono ascrivibili al modulo giambico. L'accento portante degli endecasillabi di Fiori pare essere quello di 6<sup>a</sup>, l'unico che sembra tanto stabile da venire a mancare solo in otto occorrenze su quaranta (si potrebbe verificare, però, caso per caso,

---

<sup>23</sup> Riportiamo questo significativo passo dal saggio *Questioni metriche novecentesche* di Mengaldo: «Nella tradizione l'endecasillabo gradisce di norma soltanto l'accompagnamento degli imparisillabi medio brevi, settenario in testa, con effetti di *varietas* ritmica già splendidamente analizzati, su Petrarca, dal Bembo. Modernamente, può compaginarsi - in particolare - anche con versi lunghi che ne costituiscono piuttosto le varianti che i con- apposti. [...] Globalmente, la coesistenza in uno stesso testo di misure che nella tradizione si escludevano, intrecciata a forti tendenze a omogeneizzare il tutto per via di insistenze ritmiche, sicché ne risulta un fitto dosaggio di regolarità antiche e nuove entro le nuove irregolarità, va marcata come una delle conseguenze più vistose della libertà metrica novecentesca e i limiti che questa si pone», in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., pp. 46-47.

<sup>24</sup> S. Dal Bianco, *Tradire per amore...*, cit., p. 14.

<sup>25</sup> «La cadenza giambica rende conto della vasta gamma di endecasillabi che hanno accenti nelle sole pari [...]» A. Menichetti, *Metrica italiana...*, cit., pag. 396.

la pertinenza e l'irreversibilità di questa assenza: nel verso 19 del movimento 35 «[Né singolare,/] né plurale: quel gran *noi* che una volta» la nominalizzazione del pronome e la sottolineatura tipografica, insieme con l'apocope dell'aggettivo, collaborano all'addolcimento della ribattuta degli accenti indebolendo di molto l'accento di sesta sede in favore della settima). Poco meno stabile invece l'accento sulla 4<sup>a</sup>, con quattordici occorrenze su diciannove endecasillabi di schema giambico.

I fenomeni accolti da queste tipologie endecasillabiche sono svariati e non specializzati. Accolgono volentieri tanto la frammentazione interna dovuta dalla sintassi, come abbiamo visto in precedenza:

a un altro palo. Gente per la strada,	Endecasillabo	2	4	6	10
Via, via, via. Troppo buio, troppo peso.	Endecasillabo		4	6	8 10
la discronia, l'esutile..."    Sulle assi	Endecasillabo		4	6	10

con il secondo emistichio che, nel primo e nell'ultimo caso, accoglie l'avvio di un enunciato (di sintassi nominale nel primo caso) che prosegue per enjambement nel verso successivo (enjambement che inficiano poco lo scorrimento sintattico). Questi versi manifestano anche la tendenziale bipartizione dell'endecasillabo, data per stabile da Praloran<sup>26</sup>, che evidentemente, come vedremo più avanti, preferisce una scansione *a maiori*. Se la scansione invece favorisce una struttura bipartita *a minore*, l'accento di 6<sup>a</sup> spesso manca completamente:

il rosso e il bianco, le radici e l'ombra,	Endecasillabo	2	4	8	10
accartocciarsi, sbriciolarsi in polvere	Endecasillabo"		4	8	10
Due cani, un ponte, un inceneritore...	Endecasillabo	2	4		10

E dove l'accento di 6<sup>a</sup> viene a mancare ecco che subentra l'appoggio dell'8<sup>a</sup> che accorcia la valle accentuale altrimenti insostenibile tra quarta e decima, fatta eccezione per l'ultimo verso che risulta più problematico: il verso infatti, a sintassi nominale, mantiene la sua coesione interna grazie alle due sinalefi che legano i tre lessemi costituiti da Det+N, ma la distanza prosodica tra i primi due sintagmi, bisillabi, e l'ultimo sintagma, pesante polisillabo che vale da solo un settenario, isola un quinario nel primo emistichio. Bisogna segnalare, tuttavia, che la memoria ritmica degli endecasillabi, in questo caso

<sup>26</sup> M. Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, p. 11.

dove lo spazio aritmico occupa sei sillabe, la 6<sup>a</sup> è passibile di una leggera promozione ritmica.

Non sono esclusi nemmeno da un livello superiore di frammentazione sintattica e tipografica, sopportando anche i versi a gradino, come nell'ultimo verso soprariportato, o anche nel caso riportato più sopra «[e startene tranquillo in compagnia /] di Umberto Fiori...» || «E tu, cosa ne sai?»», frammentazione dovuta anche all'inserimento del dialogo con scambi di battute ravvicinati.

b) *Pattern* di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>. Maggioritario se preso singolarmente, dunque dominante, dato anche il suo accordo con settenari e decasillabi, come si vedrà in seguito. Per quanto riguarda la “tradizione” del *pattern*, esso rientra pienamente nella prassi prosodica dell'endecasillabo dalle origini in poi come variante trocaica o anapestica sul modello giambico<sup>27</sup>, senza, tuttavia, limitarne le possibilità autonome e la propria specializzazione.<sup>28</sup> Riprendendo l'analisi del *pattern* precedente, qui l'accento di 6<sup>a</sup> è il fulcro del verso nella maggior parte dei casi; facile, dunque, l'individuazione di forti strutture *a maiore*:

che dovrebbe portarci finalmente	Endecasillabo	3	6	10	
di cui ero l'ostaggio. La speranza	Endecasillabo	3	6	10	
“Siamo qui per indire un tuttavia,	Endecasillabo	1	3	6	10

Tanto centripeti e semanticamente indipendenti dal verso successivo, come nell'ultimo esempio (dove però, se anche la pausa sintattica coincide con il limite di fine verso, l'anafora che segue il settenario successivo, accordato prosodicamente con accento di 3<sup>a</sup>, rimanda in avanti la lettura), o legati al verso successivo da *enjambements* più o meno incisivi, come nel secondo esempio, dove il limite di verso separa soggetto e verbo: «di cui ero l'ostaggio. *La speranza / era una piaga senza cura*». L'esempio ci è utile anche per dimostrare in anticipo l'accordo del *pattern* con il settenario e il dodecasillabo:

<sup>27</sup> Cfr. M. Praloran, *Figure ritmiche nell'endecasillabo* in *La metrica dei fragmenta*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore, 2003 p. 150.

<sup>28</sup> Sottolineiamo la differenza tra i *pattern* e la loro autonomia con questa citazione da Dal Bianco 1997, p. 23, riferita allo stesso profilo prosodico degli endecasillabi zanzottiani, che crediamo a buon ragione si possa riportare anche alle scansioni fioriane: «La differenza, insomma, è quella tra piede *binario* giambico e piede *ternario* anapestico, ripetuto identico negli endecasillabi di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>. La forte incidenza numerica del *pattern* di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> fra gli endecasillabi zanzottiani (27,7%) e la sua omogeneità scansionale con altri versi di andamento anapestico, soprattutto settenari di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> e decasillabi “manzoniani” [...] rende inevitabile una sua evidenziazione metricologica»; e aggiungiamo che oltre a settenari e decasillabi, anche alcuni dodecasillabi ripropongono l'andamento anapestico accordandosi ai ritmi già nominati.

Dal movimento 75:

“Siamo qui per indire un tuttavia,	Endecasillabo	1	3	6	10
un piuttosto, un avanzo.	Settenario		3	6	
Per bandire bizzeffe. Per sfigurare.	Dodecasillabo		3	6	11

Dal movimento 1:

giorni che dal mattino alla sera il sole	Dodecasillabo	1		6	9	11
splende contro di me	Settenario'	1	3	6		
come contro un ritaglio di lamiera:	Endecasillabo	1	3	6		10

Un esempio anche dal *pattern* giambico, per sottolineare come, nella pur larga variazione di schemi ritmici delle varie misure versali, la narrazione manifesta una marcata tendenza all'accordo ritmico:

a un altro palo. Gente per la strada,	Endecasillabo	2	4	6	10	
vialoni, case: è questo venire incontro,	Dodecasillabo	2	4	6	9	11
quest'ovvio, questo stare	Settenario	2		6		

E l'accordo avviene tanto nella sintassi più semplice e scorrevole, come nell'esempio tratto dal primo movimento, quanto nella sintassi più frammentata e ricca di pause sintattiche, come nell'ultimo esempio, facilitato anche dalle riprese lessicali e dalle accumulazioni di una sintassi a prevalenza nominale.

Per restare nell'area della pause, occorrerà notare che la pur prevalente bipartizione degli endecasillabi di questo e altri *pattern*, viene a volte complicata o minata da una sintassi frammentaria e sospensiva del parlato:

“Cosa fai... Cosa pensi... sembra che	Endecasillabo'		3	6	8	10
---------------------------------------	----------------	--	---	---	---	----

ma anche da serie nominali che non oltrepassano il limite del verso e costituiscono *tricola* chiusi, ma anche da enunciati semplici con sintagmi monoaccentuali perfettamente isolabili data anche l'assenza di sinalefi:

- Sv + Sn + Sa

che spaccava la costa terrazzata	Endecasillabo		3	6	10
----------------------------------	---------------	--	---	---	----

Oppure:

che raccoglie e rammenta e benedice	Endecasillabo	3	6	10
i cipressi, le viti, i panni stesi,	Endecasillabo	3	6	8 10

con accumulazione verbale, particolarmente autonoma e centripeta dal costruito asindetico nel primo esempio (anche lui, però, con anafora, può rimandare al verso precedente), implicando anche un movimento dialettico semanticamente marcato all'interno del movimento (siamo nell'attacco dell'ultima lassa del movimento 58, nel centro del libro; il movimento è di carattere descrittivo-riflessivo, scomponibile in due parti ritmicamente variate e suggestive: i due personaggi partono per «il viaggio / che dovrebbe portarli finalmente / dietro le cose», e Umberto Fiori percepisce «il lungo saluto grigio dei muri a secco» e il «parlamento delle ginestre», percepisce il mondo circostante nella loro autonomia comunicativa, dunque esistenziale, ma qualcosa pur manca al loro pieno riconoscimento, infatti):

25 L'occhio fermo che corre,	Settenario	1	3	6	
che raccoglie e rammenta e benedice	Endecasillabo		3	6	10
il rosso e il bianco, le radici e l'ombra,	Endecasillabo	2	4		8 10
lo sognano gli oleandri	Ottonario	2		7	

L'occhio fermo, a nostro avviso riconducibile all'«occhio di vetro»<sup>29</sup> del meditato Sbarbaro, il quale dovrebbe *riconoscere* (appunto, accogliere a sé l'entità circostante nella sua essenzialità riconoscendone le medesime origini, le quali non rimandano, in questo caso, ad una sorta di panismo e comunione naturale, ma al riconoscimento dello statuto autonomo di ente ad ogni possibilità concreta e materiale del mondo) e *benedire*, questo è sognato (quasi personificati, gli oleandri, assumono la facoltà di esseri sognanti) dagli oleandri. *Solo* sognato, diremmo, a mettere un'ombra ad un movimento che pare positivamente contemplativo-partecipativo. Evidenziamo anche la notevole differenza ritmica tra i due *pattern* endecasillabici, evidente nel passaggio precedente: un primo endecasillabo anapestico che riprende l'accento di 3<sup>a</sup> del settenario precedente e prolunga la cellula anapestica dopo la pausa di fine verso, coincidente con una pausa sintattica marcata tipograficamente; si alterna poi un endecasillabo giambico nettamente *a minore*

<sup>29</sup> C. Sbarbaro, *Trucioli (1920)*, G. Costa (a cura di), cit., pp. 143-144.

con forte cesura, metrica e sintattica, per terminare con un ottonario a *ictus* radi di 2<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, verso di una certa lentezza che segna lo scarto e quasi il disincanto dalla situazione precedente, ribaltando in qualche modo le aspettative del lettore.

c) *Altri endecasillabi*. Il numero è irrisorio: abbiamo trovato un solo endecasillabo di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e tre di 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, ma occorre ragionare più da vicino. Per quanto riguarda il primo *pattern*, si direbbe che il piede dattilico non sia molto frequentato da Fiori, e la sua sporadicità è confermata anche dalla scarsità del *pattern* 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> ottonari (solo uno su diciotto), ma a volte si inserisce lungo la narrazione, vediamolo in questa sequenza dall'ultimo movimento del libro:

Tralci di vite brancolavano	Novenario	1	4	8			3
all'ombra di un ulivo matto. Sui rovi	Dodecasillabo	2		6	8	11	4
piovevano fichi fradici.    Dove finiva	Tredecasillabo	2	5	7 /		10	12 5
lo spettro della campagna	Ottonario	2		7			2
il tratturo solcava il trifoglio giallo	Dodecasillabo		3	6	9	11	4
delle ginestre.    Più in alto,	Ottonario			4 /	7		2
fuori dal folto, non c'era più strada,	Endecasillabo	1		4	7	10	4
solo montagna: una	Senario	1	4	5			3
immensa frana bruna che dal cielo	Endecasillabo	2	4	6		10	4
crollava fino alle onde. Sotto ogni passo	Dodecasillabo	2		6	8	11	4
gemeva un cigolio di lapilli aridi.	Endecasillabo"	2		6	9	10	4

Undici versi nei quali tutte le possibili sedi sillabiche dalla prima alla dodicesima vengono toccate da almeno un tempo forte, e nella variazione l'accordo è sempre notevole, il tutto è ben ritmato, le pause ritmico-sintattiche e gli *enjambements* collaborano a mantenere un certo scorrimento pur in una sequenza frammentata da versi a scalino e sintassi semplice e fotografica, autonoma negli enunciati.<sup>30</sup> Da subito troviamo la cellula dattilica in un novenario di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>, il quale assomiglia ad un canonico ottonario dattilico con una sillaba eccedente, scompensato da una parola sillabicamente gravosa e per di più sdrucchiola, seguono poi versi sillabicamente maggiori: un dodecasillabo

<sup>30</sup> Sequenza testuale che, per quanto riguarda la sintassi, è interessante per evidenziare appunto quello stile semplice di cui parla Afriso: in undici versi troviamo cinque frasi dalla struttura pressoché basilare, lievemente più articolata in due casi su cinque; tutte queste cinque frasi presentano *enjambement*, di varia gradazione, secondo le definizioni di Menichetti *Metrica italiana...*, p. 487, tra cui uno dei più forti presenti all'interno del nostro campione, di intensità massima, che separa il sintagma monoaccentuale Det+SN («una / immensa frana bruna»), che amplifica il suo effetto straniante con una pausa tanto forte tra due lemmi attratti da sinalefe e mette in evidenza il riporto isolandolo in un intero verso. I due casi più articolati, non si considererebbero nemmeno tali: la terza frase vede una circostanziale che apre il periodo posticipando la principale, formata da S+V+SN, e di poco differente il periodo successivo, con un locativo ad aprire l'enunciato e la reggente coordinata ad un'avversativa con ellissi del verbo, seguita dai due punti che coordinano una terza proposizione lineare quanto le prime.

facilmente scomponibile in novenario a base giambica e trisillabo separati da una forte pausa sintattica che provoca l'inarcatura dell'enunciato nel verso successivo, con un profilo ritmico differente: tredecasillabo di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>, anch'esso scomponibile a causa della pausa sintattica data dal punto fermo in un ottonario sdrucchiolo (abbastanza anomalo il profilo ritmico, come si vedrà più avanti, scostandosi dal profilo dominante di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>) e quinario ad attacco dattilico; segue un ottonario a ictus distanziati, solo due tempi forti alle estremità del verso con una leggera aritmia nella parte centrale (fa pensare ai settenari di prima e sesta, esattamente come il primo emistichio di alcuni endecasillabi) che si lega al successivo, ritmatissimo dodecasillabo anapestico che varia il ritmo giambico e dattilico, salvo ritornare sulla cellula nei versi successivi, dall'ottonario all'endecasillabo di cui abbiamo parlato. Si evince, da qui, che l'endecasillabo, pur nella sua dominanza quantitativa, non è esattamente il perno ritmico sul quale si avvita la costruzione prosodica degli altri versi<sup>31</sup>: l'endecasillabo parifica la sua valenza qualitativa con gli altri versi e si piega all'andamento sintattico, quasi performativo, della narrazione in atto.

Passiamo agli endecasillabi ad *ictus* distanziati. Li riportiamo dato il loro numero esiguo:

Quasi non ci credevo. “Veramente	Endecasillabo	1	6	10
passano come quinte di un teatro	Endecasillabo	1	6	10
erano favolose spiegazioni	Endecasillabo	1	6	10

Il primo esempio presenta un endecasillabo *a maiore* con una forte cesura segnata dalla pausa sintattica che apre una battuta di dialogo in *enjambement* e ad una sintassi conseguentemente brachilogica e costellata di pause e sospensioni per diversi versi successi nel movimento. L'accento della sede non è particolarmente marcato, occupata da un avverbio bisillabico, e la lettura corre all'accento di sesta sede, più solido, per arrestarsi in un settenario sintatticamente molto compatto (equivale ad una frase chiusa).<sup>32</sup> Gli altri due versi riportati cambiano notevolmente sotto il punto di vista ritmico: la

<sup>31</sup> E qui si può riflettere sui modelli di Fiori, che se da un lato, a buona ragione, si possono indicare anche nella canzone libera leopardiana, bisogna ammettere che non si può ricondurre unitariamente ad esso e che i due versi principali, endecasillabo e settenario, che svolgono sicuramente un ruolo importante all'interno dell'orchestrazione ritmica, non siano il centro formale dei testi in questione.

<sup>32</sup> In questo, alcuni endecasillabi coincidono con i settenari di prima e settima, *pattern* tutt'altro che assente nel nostro campione.

sintassi è più distesa nonostante il materiale verbale pesi quasi allo stesso modo: l'attacco, in entrambi i casi, è occupato da una parola sdrucchiola che accelera la lettura legandosi alla parola polisillabica successiva che occupa la 6<sup>a</sup>; la bipartizione in questi casi non è così netta e gli accenti sono molto saldi su tutti gli *ictus* senza una netta prevalenza del centro del verso. Vediamo qualche sequenza testuale più ampia, per poi passare a qualche ultima osservazione per concludere l'analisi dell'endecasillabo.

Vediamo un segmento dal movimento 58:

Si anima il paesaggio, ci corre incontro.	Dodecasillabo	1		6	9	11
Passano come quinte di un teatro	Endecasillabo	1		6		10
i filari di pioppo, rabbriviscono,	Dodecasillabo		3	6		11
ruotano come le pale di un enorme	Dodecasillabo	1	4	7		11

Vedremo tra poco l'importanza dei dodecasillabi, tre su quattro in questo passaggio, che si accordano spesso camaleonticamente alla struttura prosodica dell'endecasillabo. In generale, in tutti i versi di questo passaggio ci sono degli spazi aritmici diciamo notevoli, incardinati su accenti molto forti che scandiscono una lettura non troppo rallentata sostenuta da numerose sdrucchiole e dalla mancanza di pause sintattiche molto forti (niente punti fermi, due punti o punti e virgola): molto forti gli accenti di prima, tutti *ictus* occupati da sdrucchiole, tanto quanto gli agganci centrali in sesta sede, ma nell'endecasillabo questo non equivale ad una cesura che evidenzia un settenario sintatticamente compatto come gli altri: la parola in 6<sup>a</sup> sede è la testa del SN che si estende per buona parte del verso come comparante della similitudine e che posticipa il soggetto dell'enunciato in posizione di riporto. La struttura prosodica del terzo esempio è perfettamente assimilabile a quella appena vista.

Abbiamo già detto che non abbiamo trovato endecasillabi non canonici come quello di 5<sup>a33</sup>, passiamo dunque alle osservazioni conclusive. Ci sembra degno di nota il fatto che poco più della metà degli endecasillabi, ventidue su quaranta per l'esattezza, sia strutturato su tre soli tempi forti: questo si ricollega a quanto detto in precedenza, ovvero che ci sono versi sintatticamente autosufficienti sulla quale intelaiatura si accostano serie ternarie di sintagmi monoaccentuali più o meno autonomi:

---

<sup>33</sup> Non canonici fino ad un certo punto, considerando la canonizzazione novecentesca ad opera di poeti attentissimi alla metrica del testo come Sereni.

ha protestato un giorno il Conoscente.	Endecasillabo	4	6	10
e startene tranquillo in compagnia	Endecasillabo	2	6	10
Due cani, un ponte, un inceneritore...	Endecasillabo	2	4	10

anche dove la separazione tra enunciati è marcata all'estremo dal verso a scalino:

la discronia, l'esutile..."    Sulle assi	Endecasillabo	4	6	10
---	---------------	---	---	----

I *tricola* possono essere di materiale nominale o verbale, come nei casi che abbiamo visto in precedenza o nel verso «Due cani, un ponte, un inceneritore». L'osservazione vale per tutti i *pattern* che abbiamo analizzato. Per terminare, si può facilmente constatare che la metrica della quale ci stiamo occupando rientra a pieno titolo nella metrica tradizionale, filtrata dalla scuola novecentesca: oltre le esperienze estreme e manieriste del neometricismo e di alcune isolate esperienze di metrica chiusa<sup>34</sup>, è notevole il fatto di accostarsi ad un testo edito nel 2019 che manifesta una tale attenzione alla metrica e alla forma prosodica donandole una piena ritmicità confrontabile con la tradizione, o meglio, le tradizioni.<sup>35</sup> È con una sprezzatura notevole che Fiori, nella prosasticità e semplicità dello stile, dirige l'orchestra verticale del testo, camuffando lo svolgimento ritmico il quale, evidentemente, non lascia nulla al caso ma compone una costellazione armonica e sinergica di elementi.

#### 1.4 DODECASILLABI

Quantitativamente secondi solo agli endecasillabi, lo statuto di questa misura versale è da verificare, come la sua autonomia rispetto alla misura endecasillabica. I

---

<sup>34</sup> Il più recente del quale siamo a conoscenza è Luca Alvino, *Cento sonetti indie*, InternoPoesia, Latiano, 2021.

<sup>35</sup> Mi sembra opportuno a questo punto citare un passo significativo di P. V. Mengaldo a proposito di Fortini, poeta molto apprezzato da Fiori: «In altre parole qui si scontrano e si compongono *cinque* (meglio che quattro) "metricità" [...]. Molte sono le tradizioni metriche del Novecento che agiscono, anche in contemporanea, sui poeti colti, raffinati, complessi», Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, p. 42. E occorrerà che la (le) metricità vengano scandagliate nella loro origine e nella loro formazioni, a partire dalla prima plaquette di Fiori e ampliando il repertorio di analisi non solo alle raccolte, ma anche ai libretti (è sempre l'autorità di Mengaldo, qualche pagina prima rispetto alla citazione riportata, che sottolinea l'importante potenziale metrico dei libretti d'opera), alle traduzioni, ai brani musicali.

*pattern* che abbiamo riscontrato dal nostro spoglio, infatti, ci fanno guardare alla misura endecasillabica come linea ritmicamente prevalente nella costruzioni anche di questi versi, che si presentano in molti casi come endecasillabi ipermetri. La sua valenza rimane comunque spesso ambigua non solo nei nostri spogli, ma in generale nel contesto spesso ancipite della metrica libera: sinalefi o dialefi e altri fenomeni di incontri vocalici potrebbe essere sfruttati per uniformare il verso all’endecasillabo se fossimo in un contesto di metrica tradizionale, periodica e isosillabica; non essendo questo il caso, si è scelto di non forzare tali fenomeni, in primo luogo per una scelta “economica”<sup>36</sup>, in secondo luogo per non incappare nell’errore di uniformare e categorizzare necessariamente del materiale che necessita della propria “liquidità”.

Di seguito i *pattern* identificati:

- a) *Dodecasillabi ad andamento giambico*: comprende i tipi 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>
- b) *Dodecasillabi anapestici*: comprende i tipi 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>
- c) *Dodecasillabi ad ictus radi e/o distanziati*: comprende i tipi 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>,
- d) *Dodecasillabi ad andamento dattilico*: comprende i tipi 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 11<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>

Come si può notare, gran parte dei *pattern* sono assimilabili all’endecasillabo, come variante ipermetra: a parte l’estraneità dell’accento di nona sede, il quale colma spesso una valle accentuale tra la 6<sup>a</sup> e l’11<sup>a</sup>, i profili sono perfettamente sovrapponibili. Abbiamo già visto in precedenza uno dei casi di accordo tra endecasillabi e dodecasillabi, vediamone altri:

giorni che dal mattino alla sera il sole	Dodecasillabo	1	6	9	11
5 splende contro di me	Settenario'	1	3	6	
come contro un ritaglio di lamiera:	Endecasillabo	1	3	6	10

L’isoritmia in questo caso viene coadiuvata anche dalla presenza del settenario che riprende l’ictus di prima e ribatte il ritmo anapestico con la 3<sup>a</sup>, ripetuta nell’endecasillabo. Il dodecasillabo iniziale si manifesta come un endecasillabo dal respiro più ampio favorito

<sup>36</sup> Sarebbe molto dispendioso, in termini di tempo, spazio e materiale bibliografico preparatorio, occuparsi in maniera troppo meticolosa di fenomeni fonici: tendenzialmente abbiamo scelto di optare per sinalefe ovunque ve ne sia la possibilità.

anche dall'attivazione delle sinalefi, che presenta un profilo prosodico e una scansione non differente, a nostro avviso, di un verso come «Passano come quinte di un teatro» (endecasillabo di 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>).

da un anno all'altro, da un palo	Ottonario	2	4	7		
a un altro palo. Gente per la strada,	Endecasillabo	2	4	6		10
vialoni, case: è questo venire incontro,	Dodecasillabo	2	4	6	9	11
quest'ovvio, questo stare	Settenario	2		6		

in questo caso, anche le pause interne al verso permettono la sovrapposizione ritmica dei versi, e lo schema accentuativo ci mostra anche una caratteristica che possiamo estendere più in generale alle altre misure versali: vi è una concentrazione ritmica tendenziale nella parte iniziale del verso: e se Bertinetto<sup>37</sup>, nella sua analisi della *Commedia*, evidenzia come sia la parte mediana del verso il fulcro ritmico che permette il richiamo tra un verso all'altro, in Fiori riteniamo che l'assetto ritmico dell'unità versale, autonomamente considerata, vada ricercato nel primo emistichio dei versi, soprattutto quelli lunghi, e la congruenza di stringhe pressoché isoritmiche e se non tali almeno dialoganti tra loro sia maggiormente evidente nella prima parte dei versi, come emerge anche negli esempi riportati.

Il nitrito lontano di un tram in curva,	Dodecasillabo	3	6	9	11	
un odore di fuoco, la neve alta,	Endecasillabo	3	6	9	10	
i campi d'orzo, il sole in un vetro – tutto	Dodecasillabo	2	4	6	9	11
30 mi era contro.    In quegli anni	Settenario	3	6			

Se l'accordo è spesso notevole, vi sono casi dove il dodecasillabo varia il ritmo proprio degli endecasillabi inserendosi, in questo caso, come variante binaria giambica sul ritmo ternario dell'anapesto, per poi concludersi nel settenario riprendendo il *pattern* precedente. Non accolgono strutture sintattiche particolari o specializzate, il ventaglio delle possibilità è ampio e include strutture semplice come per gli altri versi di una certa

---

<sup>37</sup> Cfr. P. M. Bertinetto, *Ritmo e modelli Ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg and Sellier, 1973, «Innanzitutto, mi sembra poco persuasivo il fatto stesso di attribuire tanta importanza ad un elemento a mio avviso tutt'altro che fondamentale, come l'*incipit* del verso. Per me è chiaro, infatti, che il tratto costitutivo veramente essenziale per distinguere un andamento ritmico da un altro non risiede nelle prime sillabe. [...] Ora, a mio avviso, il tratto autenticamente essenziale nella distinzione dei diversi *patterns* ritmici deve essere ricercato, piuttosto che nell'*incipit*, nella parte mediana del verso; diciamo nella zona che va dal costituente di 4<sup>a</sup> al costituente di 8<sup>a</sup>», pp. 82-83.

consistenza sillabica: presentano anch'essi una tendenza alla partizione interna anche se non sempre univoca, vediamo qualche esempio:

Con bipartizione simile all'endecasillabo *a maggiore*:

il suo abbaglio tremendo. Ci sono volte	Dodecasillabo	3	6	9	11
i filari di pioppo, rabbrividiscono,	Dodecasillabo	3	6		11
che marcisce sul ramo, si liquefà	Dodecasillabo	3	6		11
Per bandire bizzeffe. Per sfigurare.	Dodecasillabo	3	6		11

Anche con *pattern* differente da quello anapestico:

Si anima il paesaggio, ci corre incontro.	Dodecasillabo	1		6	9	11
Io stesso mi mancavo. Le piazze, gli alberi,	Dodecasillabo	2		6	8	11
Verso quella voragine vorticava	Dodecasillabo	1		6		11
crollava fino alle onde. Sotto ogni passo	Dodecasillabo	2		6	8	11

Dodecasillabi che riprendono la struttura invece *a minore* con quinario come primo emistichio:

- fin da bambino – lasciare tutti soli,	Dodecasillabo	1	4	7	9	11
vialoni, case: è questo venire incontro,	Dodecasillabo	2	4	6	9	11
Via, sii sincero: quel che ti preme, in loro,	Dodecasillabo	1	4	6	9	11
“Unare l'uno, duare il due nel duende,	Dodecasillabo	2	4	7	9	11

Da questi esempi, pare evidente come la struttura morfologica del dodecasillabo sia, in fine, assimilabile a quella dell'endecasillabo: ma la maggior durata del verso permette anche partizioni ulteriori, con sbilanciamenti più marcati da una parte o l'altra del verso:

una vita, dall'altra parte del mondo,	Dodecasillabo		3	6	8	11
ecco la cantilena dei poggi, muta,	Dodecasillabo	1		6	9	11
il parlamento delle ginestre, sotto	Dodecasillabo		4		9	11
Basta. Sono passati dei mesi. A Urate,	Dodecasillabo	1		6	9	11
i campi d'orzo, il sole in un vetro – tutto	Dodecasillabo	2	4	6	9	11

Evidentemente, i versi riportati, sono tutti interessati da *enjambements* di una certa intensità. Anche con alcuni versi lunghi analizzati precedentemente abbiamo visto che le pause interne evidenziano misure differenti (spesso 7+5 e viceversa, ma anche 8+5, 8+4 e viceversa; ci si può dilettere a scomporre i versi lunghi in sottomisure), misure che poi si legano ai versi successivi, o precedenti, componendo il tessuto ritmico sintattico di cui

stiamo parlando. Pare che questi versi, soprattutto quelli superiori all'endecasillabo (ma non solo, come abbiamo visto e come vedremo più avanti), siano più adatti a legarsi tra loro, anche con le suddette misure interne, più che accogliere in sé enunciati corrispondenti all'intera unità versale. Vi sono occasioni dove il verso singolo accoglie anche più di un solo enunciato, isolando singole frasi separate da pause sintattiche forti: «*Basta. | Sono passati dei mesi. | A Urate*», e lo sbilanciamento risulta così amplificato e la lettura si ristabilizza scorrendo di verso in verso senza enfaticizzare le pause di fine verso.

L'unica costante che ci sentiamo di indicare è la forte consistenza dell'accento sulla sesta sede, che sembra essere sempre più l'appiglio ritmico e l'apice dell'intonazione nella lettura e nello scorrimento narrativo del testo.

### 1.5 DECASILLABI

Il decasillabo occupa il 10,65% del nostro campione, come l'ottonario, con diciotto occorrenze. In queste diciotto occorrenze, non sembra ci sia un *pattern* dominante: decasillabi anapestici (manzoniani) si alternano a decasillabi ad attacco dattilico e a ritmo prevalentemente giambico – in generale la variazione ritmica domina contro l'isoritmia. Anche i decasillabi, come tutti gli altri versi che abbiamo visto fino ad ora, in questo romanzo in versi assumono uno statuto tanto autonomo quanto legato alle altre misure versali, in questo caso, soprattutto e in certi profili prosodici, con endecasillabo e dodecasillabo. La scansione, tuttavia, non è così netta, e in diverse occasioni la struttura e l'andamento del verso sembrano riferirsi ad un endecasillabo piuttosto che ad un vero e proprio decasillabo. Si vedranno, dunque, anche dei dettagli inerenti agli incontri vocalici e alle pause infraversali che sfumano la possibilità di una interpretazione veramente netta ed univoca. Inoltre, il fatto che alcuni dei decasillabi che generano dei dubbi di lettura sono inseriti in serie in contesti endecasillabici, genera ulteriori problemi di lettura: se un'analisi prosodica contestuale può aiutare a sciogliere alcuni nodi di letture problematiche, nell'area della metrica libera questo processo risulta ancora più problematico – mancando la sistematicità, manca lo scarto dalla norma. Vediamo subito un esempio, tratto dal movimento 35, che dimostra tanto la sinergia ritmica tra

endecasillabo e decasillabo, tanto la difficoltà nel decifrare univocamente alcuni profili prosodici:

e startene tranquillo in compagnia	Endecasillabo	2		6		10
di Umberto Fiori...”    “E tu, cosa ne sai?”	Endecasillabo	2	4	6	7	10
“L’hai scritto tu, da qualche parte...” “Io?!”	Decasillabo	2	4	6	8	9
Ma se da anni la prima persona	Decasillabo		3	6		9
non so più cosa sia...    Né singolare,	Endecasillabo		3	6		10
né plurale: quel gran <i>noi</i> che una volta	Endecasillabo		3		7	10
mi si parlava in bocca, si è dissolto	Endecasillabo			4	6	10

Ci troviamo in un segmento dialogico, dove non mancano le pause sospensive e i cambi di battuta tra i personaggi, e questo rende l’andamento del verso meno scorrevole: il primo endecasillabo rientra nella categoria dei *pattern* giambici, e la tensione giambica prosegue nell’endecasillabo successivo – *a minore* – fortemente bipartito a causa della pausa sospensiva e del cambio di battuta, e il decasillabo successivo prosegue con ritmo giambico fino all’arresto di fine verso che vede l’anticipazione dell’accento e interrompe l’inerzia giambica sottostante ai precedenti endecasillabi. Il decasillabo successivo, infatti, muta l’andamento ritmico: un perfetto decasillabo manzoniano<sup>38</sup> dal ritmo orizzontalmente incalzante che influenza il successivo endecasillabo, il quale si struttura proprio per anapesti. Anche l’attacco dell’endecasillabo successivo è anapestico e porta avanti una tensione ritmica abbastanza martellante e facilmente scandibile. I due decasillabi, quindi, hanno un profilo ritmico diametralmente opposto: binario e più frammentato il primo, ternario e scorrevole il secondo, e il profilo si adegua, potremmo dire, al ritmo precedente, nel primo caso, e nel secondo detta il ritmo del verso successivo. Lo scambio tra endecasillabo e decasillabo dunque non è univoco, l’endecasillabo non piega lo svolgersi del testo alle sue istanze ritmiche come poteva essere nella metrica tradizionale: qui perde la sua supremazia sulle altre misure e si manifesta come un qualsiasi altro ingranaggio di una macchina che per lavorare bene deve distribuire l’elaborazione equamente tra tutti i membri. Bisogna, tuttavia, osservare da vicino i due decasillabi riportati. Ci troviamo in una zona testuale ricchissima di endecasillabi, e tali potrebbero essere anche questi due decasillabi se, al posto delle sinalefi («qualche parte...” “Io?!») e «se da ^anni») si opti per la dialefe, unificando la misura. Nel primo

<sup>38</sup> Cfr. Menichetti, *Metrica italiana...*, pp. 363-364, ma il decasillabo in questione è perfettamente “manzoniano” anche nella sua segmentazione strettamente sillabica: tre gruppi sillabici di quattro + tre + tre sillabe metriche, cfr. Ivi, pp. 454 e ss.

decasillabo («L’hai scritto tu, da qualche parte...» «Io?!») questo processo sarebbe più lecito considerando la pausa sospensiva che separa la battuta dialogica del *Conoscente* dall’interrogativa di *Fiori*: si opterebbe per una scansione più lenta che andrebbe a sottolineare la pausa, marcando quindi lo stacco tra le vocali – e l’intervento sembrerebbe tanto più lecito in quanto lo schema accentuativo (giambico di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>) sarebbe in linea con quelli rilevati nell’analisi degli endecasillabi (ma sarebbe l’unico che riempie tutte le sedi pari). Andrebbe considerato, allora, come un *falso endecasillabo*, che «nel Novecento, fin dagli inizi, ha larga cittadinanza»<sup>39</sup> così come il secondo decasillabo che abbiamo riportato più sopra («Ma se da anni la prima persona» con schema di 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, tendenzialmente dattilico, come solo un’altra occorrenza nel nostro *corpus*, ma pur sempre un endecasillabo canonico) e altri i quali la lettura sillabica e prosodica lasciano qualche dubbio:

sei tu che... voglio dire... ^ io, sapessi	Decasillabo	2	4	6	7	9
“Vialoni, gente... ^eccolo il tuo alibi,	Decasillabo”	2	4	5		9
lento e sicuro come un fiume, ^ora	Decasillabo	1	4			8 9
“Sì... no... Forse hai ragione. ^Il fatto è	Decasillabo’		3		6	8 9

Tutti casi nei quali la sintassi, specialmente quella dialogica, intacca la sillabazione disturbando la scansione. Nei contesti di metrica libera del Novecento inoltrato e della più prossima contemporaneità, «non è facile elaborare criteri validi di riconoscimento che, in una parola, distinguano gli endecasillabi crescenti [calanti, in questo caso] da generici versi lunghi liberi»<sup>40</sup>. Mengaldo propone due criteri fondamentali per poter orientarsi nella definizione dei versi:

Approssimativamente, i criteri potranno e dovranno essere di due tipi, uno contestuale e uno immanente: la presenza, nel testo in causa nel contesto più ampio dell’opera, di una precisa pratica dell’endecasillabo canonico, di cui quel falso endecasillabo possa considerarsi variante sintagmatica; il fatto che tali endecasillabi, imperfetti per la misura, conservino però il passo, il ritmo dei canonici.<sup>41</sup>

e si direbbe che i due criteri siano rispettati: la pratica dell’endecasillabo, come abbiamo visto, è presente e si potrebbe dire tradizionale anche nei suoi profili prosodici; e per

<sup>39</sup> Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 44.

<sup>40</sup> Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 44.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

quanto riguarda il “passo” del decasillabo, è evidente che esso (3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, con gli accenti contigui che si sposterebbero nella 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> posizione, regolare anche per gli endecasillabi) si accosta perfettamente agli endecasillabi già riscontrati.<sup>42</sup> In questo lavoro, che non si profila come un’analisi prettamente metrica e prosodica, abbiamo optato per «rispettare le anomalie sillabiche evitando riduzionismi e semplificazioni»<sup>43</sup>, ma il campo d’analisi presenta spunti interessanti che andrebbero approfonditi.

Per restare nel tema delle possibili letture ancipiti delle strutture versali, accogliamo il monito di Menichetti, il quale ricorda di fare «attenzione a non confondere il decasillabo con il doppio quinario».<sup>44</sup> Come abbiamo già detto, però, in una contesto di metrica libera, dove si possono riscontrare delle tendenze, ma non delle regole (non vi è in alcun caso fissità di accenti, gli schemi variano anche nei versi tradizionali più avvezzi alla periodicità ritmica), i criteri per distinguere i due versi sono tutt’altro che inequivocabili: il doppio quinari, per essere riconosciuto come tale, dovrà configurarsi fortemente bipartito da una cesura ben riconoscibile: sono solo i seguenti i versi che hanno evocato delle perplessità:

come un corteo di flagellanti.	Decasillabo	4	9
a una platea di sordomuti.	Decasillabo	4	9

I due versi si configurano in maniera simile (il primo verso, tuttavia, è suscettibile anche di accento di prima): due sintagmi preposizionali consecutivi separati da una congiuntura sintattica di bassa intensità che può, tuttavia, isolare due perfetti quinari cesurati. È in questi casi che si concretizza il dubbio espresso da Menichetti.

Il segmento testuale analizzato in precedenza metteva in mostra dei decasillabi nei quali la scorrevolezza del verso è interrotta o quanto meno smorzata da fenomeni sintattici; in quel caso erano, in particolare, fenomeni di sospensione dovuta a battute dialogiche dominate da atteggiamenti di esitazione e tentennamento del personaggio

---

<sup>42</sup> A questo proposito, è lo stesso Fiori a fornire delle possibili chiavi di lettura di tali fenomeni metrici, nonostante in questo passo si riferisca alla pratica del canto e non prettamente alla metrica poetica; ma tenere completamente disgiunte le due istanze, quella del metro cantato e quella del metro “poetico”, può risultare controproducente in un poeta che ha praticato tanto l’una quanto l’altra, lasciando, di conseguenza, supporre delle possibili influenze e ibridazioni tra le due pratiche. U. Fiori, *Scrivere con la voce*, Trezzano, Unicopli, 2003.

<sup>43</sup> Giovannetti – Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 226.

<sup>44</sup> Menichetti, *Metrica italiana...*, cit., p. 437.

Fiori.<sup>45</sup> Ma le pause sintattiche che rompono l'andamento del verso non si inseriscono solo nei vari dialoghi, anche se questi sono dominanti; non mancano, infatti, anche in questo caso, emistichi isolati in punta di verso preceduti dal un punto fermo. Un esempio dal movimento 69:

	Il passato affiorava con un sapore	Dodecasillabo	3	6	11
	di miseria e vergogna. <i>Il futuro</i>	Decasillabo	3	6	9
40	uno sbadiglio immenso, zannuto.	Decasillabo	4	6	9

dove il sintagma isolato rappresenta il soggetto della frase nominale che si dipana nel verso successivo, che presenta anch'esso una pausa più leggera in dopo il sintagma occupante l'*ictus* di sesta. E l'enunciato, sbilanciato in questo modo, acquisisce un andamento sinusoidale, di ascendenza e discendenza ritmica: l'enunciato si apre in punta di verso con l'accento di 9<sup>a</sup> che rappresenta il culmine del decasillabo e necessita una breve sospensione, ritrovando slancio solo nell'*ictus* di 4<sup>a</sup> dell'ultimo decasillabo, sillabicamente più lontano rispetto agli *ictus* iniziali degli altri versi, e raggiungendo il picco ritmico nel canonico<sup>46</sup> accento di 6<sup>a</sup> per poi arrestarsi alla pausa segnata dalla virgola, risalendo nel finale con il secondo aggettivo isolato, tra l'altro in ritma imperfetta con il verso precedente.

E sempre dal movimento 69:

	era questo momento qui, quest'attimo	Endecasillabo"	3	6	10
	estremo, questo fatto vuoto, cieco,	Endecasillabo	2	6	8
	e poi quest'altro ancora, era l'ultimo	Decasillabo"	4	6	9
25	barlume di un infinito	Ottinario	2	7	

dove le pause si incistano già nella struttura degli endecasillabi e vengono acuite dalla fitta rete anaforica dei deittici.

## 1.6 SETTENARI

<sup>45</sup> Il fenomeno non è privo di interessi: vi sono diversi scambi dialogici in cui l'incazzare delle argomentazioni e delle interrogative del Conoscente mette Fiori in una posizione quasi di debolezza, di indecisione, quasi di timore. Anche i fenomeni di reticenza sono inclusi in questa riflessione, e dimostrano tutti l'irrisolutezza cronica del personaggio.

<sup>46</sup> Canonico, si intende, per le strutture della versificazione di questo testo.

Abbiamo già avuto modo, in precedenza, di sfiorare la misura del settenario per evidenziare gli accordi ritmici che si instaurano nel testo tra unità versali di diversa misura. Abbiamo visto, in particolare, che il settenario si lega facilmente alle misure che vanno dal decasillabo al dodecasillabo, adattandosi all'endecasillabo e alla sua tendenza alla conformazione *a maiore*, sottolineando che «così [...] il ritmo del settenario non può non essere collegato alle realizzazioni appena osservate per l'endecasillabo»<sup>47</sup>. Abbiamo anche già accennato al fatto che, nelle misure più lunghe, sono identificabili emistichi relativamente autonomi riconducibili a misure brevi che essi comprendono, compreso il settenario: questo sistema a *matrioska* risulta funzionale alla composizione ritmica del testo, rendendolo musicalmente intessuto pur nell'assenza di cadenze troppo marcatamente riconoscibili. Il settenario è la terza misura quantitativamente più rilevante del nostro campione, con 23 occorrenze su 169, il 13,6%. Per quanto il numero possa sembrare ristretto, non ci si deve ingannare riguardo alla sua centralità: le possibilità del settenario sono molteplici, soprattutto in un contesto di metrica libera e di polimetria senza schemi.<sup>48</sup> Tanto più, se ne si trovano tracce identificabili anche all'interno di versi più lunghi. I diversi andamenti ritmici del settenario sono pressoché gli stessi delle altre misure già viste: *ictus* sulle sedi pari, andamento anapestico e altre isolate conformazioni accentuative che si vedranno nel corso dell'analisi dei due ritmi precedenti.

Partiamo dal *pattern* anapestico di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, dominante nella campionatura dei settenari con undici occorrenze. Quattro dei quali portano anche *ictus* di 1<sup>a</sup>, che gli anapesti «sopportano bene», come sottolinea Menichetti.<sup>49</sup> Tra alcuni di essi, però, l'*ictus* della sede iniziale del verso acquisisce un peso ritmico incrementato dalla sintassi il quale mina l'anapesto marcando piuttosto una tendenza trocaica – come vedremo. Vediamo subito un segmento esemplificativo:

Comunque	Trisillabo	2			
non parliamone più.	Settenario'		3	6	
Dài, cambiamo discorso" dico io.	Decasillabo	1	3	6	8 9
Forza, dimmi di te".	Settenario'	1	3	6	

<sup>47</sup> Praloran, *Metro e ritmo...*, cit., p. 26.

<sup>48</sup> Ma la centralità del settenario nella tradizione è ben nota e consolidata, basti verificare soltanto il saggio di S. Bozzola compreso nel volume *La metrica dei Fragmenta*, cit., pp 191-248.

<sup>49</sup> Menichetti, *Metrica italiana...*, cit., p. 384.

Ci troviamo, ancora una volta, in una parte dialogata – ultima lassa del movimento 35. Una delle caratteristiche di questo movimento è il sistema difensivo messo in atto da *Fiori* per eludere lo scherno che il *Conoscente*, in cinque battute affilate di un’ironia derisoria che punta al cuore di tutto il sistema etico ed esistenziale di *Fiori*, provoca per cercare di stanarlo dalla sua presunta impenetrabilità, dal suo disinteresse nei confronti del *prossimo* (parola, questa, dal carico tutto da sondare anche alla luce della produzione critica di *Fiori*, che gli dedica un saggio intero e diverse riflessioni collaterali, nonché tutta una sottoparte di questo romanzo in versi, opposto invece, non per caso, al titolo della parte che apre questo movimento, *Ego*). La difesa di *Fiori* all’inizio è quasi una confessione metapoetica, sicuramente un’ammissione del personaggio che, per evidenze testuali e tematiche già da più parti messe in luce riguardo alla poesia di Umberto Fiori<sup>50</sup>, potrebbe riguardare senza alcun dubbio anche il suo autore. La sintassi, il tono della difesa di *Fiori* si manifesta come quella di un personaggio quasi inerme di fronte un nemico incalzante che gira un coltello nella piaga, e le parole vengono a mancare e gli spazi bianchi aumentano, il ritmo rallenta, si cambia argomento. Il primo dei due settenari – secondo verso della quartina («*non parliamone più*») – è anapestico e dalla breve durata, scorrevole anche grazie alla sdrucchiola, mentre il secondo settenario, ultimo verso della quartina, subisce una bipartizione più sbilanciata («*Forza, | dimmi di te.*»), dove l’interiezione esercitativa posta ad inizio frase gode di una autonomia semantica e intonativa di forte intensità, isolandosi come segmento trocaico, separato da quello che possiamo considerare un dattilo nel secondo emistichio, tronco, come tronco è il settenario precedente. E il terzo verso di questa quartina, privato della sua coda (la quale esce dalla battuta del personaggio riassetandosi sulla voce narrante, «*”Dai, cambiamo discorso” | dico io*»), sarebbe un settenario perfettamente sovrapponibile a quello che chiude la quartina: un forte accento in posizione iniziale, lo stacco, e poi un secondo emistichio che comprende verbo e complemento. Il primo di queste settenari, si sforza di chiudere rapidamente e in maniera lapidaria un discorso scomodo, pungente, e i versi successivi, con l’interiezione iniziale, esortano il *Conoscente* a cambiare argomento, a

---

<sup>50</sup> Basterà citare il saggio di A. Afriso in *Poesia italiana postrema, Considerazioni sulla poesia di Umberto Fiori*, Roma, Carocci, 2017, pp. 147-170, ma sono diversi gli interventi online riguardanti il sistema dell’alterità e della ricerca etica nelle sue raccolte poetiche, tematica pressoché costante e anzi *funzione* poetica.

spostare l'attenzione proprio su di lui. Vediamo anche le altre tre occorrenze di accento di 1<sup>a</sup> per esaurirne l'analisi.

sente invadergli il sangue	Settenario	1	3	6
splende contro di me	Settenario'	1	3	6
L'occhio fermo che corre,	Settenario	1	3	6

Di questi settenari, solo il secondo esempio è sovrapponibile a quello visto in precedenza: la congruità deriva dal sintagma monoaccentuale posto in apertura di verso. Negli altri due casi, infatti, l'accento di prima non ha quell'intensità ritmica che caratterizza gli altri due, poiché il sintagma, verbale nel primo esempio, nominale nel terzo, è biaccentuale e la vicinanza degli *ictus* incide sulla loro forza smorzandola. A prevalere, comunque, nell'intonazione del verso, è l'*ictus* centrale, nel primo caso per il peso sillabico della parola e l'influenza della sinalefe che scarica il primo *ictus* sulla sillaba successiva («*sente invàdergli*»), nel terzo caso anche per la centralità dell'attributo del soggetto, già sottolineata in precedenza ricordandone l'ascendenza sbarbariana. Questi settenari, rispetto a quelli con *pattern* anapestico puro, si caratterizzano, in generale, per una durata leggermente più dilatata, per un andamento più pausato, il che conferisce, in alcuni casi, un che di solennità, di *gravitas*.

Gli altri settenari dal *pattern* anapestico, invece, non presentano pause molteplici e sbilanciate che rallentano la lettura, ma sono rilevanti i casi in cui la bipartizione tra due cellule anapestiche sia marcata:

del Bar Sport, mi sforzavo	Settenario	3	6
mi era contro.    In quegli anni	Settenario	3	6
un piuttosto, un avanzo.	Settenario	3	6

Nel secondo esempio, la cesura è corroborata tanto dalla sintassi (pausa forte), quanto dall'assetto tipografico del verso a scalino. Ma la frattura è evidente anche negli altri due casi, marcata dalla virgola e dall'autonomia pressoché totale dei sintagmi che ne compongono gli emistichi a causa della loro appartenenza a differenti enunciati, nel primo caso, nel secondo invece dipendenti dallo stesso verbo ma semanticamente e sintatticamente indipendenti tra di loro. L'arresto al centro del verso, in questi casi, tuttavia, non incide notevolmente nell'andatura del verso tanto più se la sinalefe lega i due emistichi. Abbiamo già visto all'inizio di questo paragrafo il comportamento dei

settenari all'interno di un segmento testuale, sottolineando, anche in questo caso, l'accordo ritmico verticale che si instaura tra misure versali differenti. Vediamo altri esempi di settenari anapestici inseriti nel testo:

“Siamo qui per indire un tuttavia,	Endecasillabo	1	3	6	10
un piuttosto, un avanzo.	Settenario		3	6	
Per bandire bizzeffe. Per sfigurare.	Dodecasillabo		3	6	11

A colpo d'occhio è evidente come la struttura del settenario anapestico sia inserita perfettamente nella misura maggiore sia dell'endecasillabo, suo prediletto e nobile accompagnatore, sia il più duttile dodecasillabo del quale abbiamo, però visto la sua tendenza anapestica che sia accompagna alle misure paraendecasillabiche. È questo il sistema a *matrioska* di cui si parlava prima, e ci si può spendere largamente per ricercare versicoli autonomi all'interno di misure maggiori in tutto il testo. Ma il sistema dell'anapesto sembra comunque più che una casuale ricorrenza: l'anapesto fa sistema tra tutte le misure versali paraendecasillabiche che abbiamo già visto in precedenza, si ripete non in modo cantilenante o singhiozzante, ma si distribuisce per segmenti più o meno rilevanti ma sempre dialoganti tra loro, adiacenti o anche a distanza variabile.

Il nitrito lontano di un tram in curva,	Dodecasillabo		3	6	9	11
un odore di fuoco, la neve alta,	Endecasillabo		3	6	9	10
i campi d'orzo, il sole in un vetro – tutto	Dodecasillabo	2	4	6	9	11
mi era contro.    In quegli anni	Settenario		3	6		

Questo segmento testuale dal movimento 69 è stato già riportato più sopra, durante l'analisi dei dodecasillabi, ma varrebbe anche come esempio per gli endecasillabi anapestici per dimostrare la collaborazione e la pervasività dell'anapesto in un certe zone testuali. E anche qui è evidentissimo come in tutti i versi, ad esclusione del terzo che si attesta sul ritmo binario del giambo, la cellula anapestica si moltiplichi all'interno dei versi a volte rispettando il confine sillabico delle parole, a volte fondendo le sillabe atone finali delle piane che i bisillabi successivi («*il-ni-trì / to-lon-tà / no-di'un-tràm*»; «*un-o-dò / re-di-fuò / co*»).

L'altra categoria accentuativa del settenario è quella, semplificatoria, degli *ictus* su sedi pari, con otto occorrenze. Sottolineiamo in partenza il fatto che solo in uno di questi settenari («*quest'ovvio, questo stare*») lo scheletro giambico viene ricoperto del



In tutti questi casi, la bipartizione ritmica e sintattica del verso è facilmente verificabile. Sono tutti composti da due sintagmi differenti e isolabili tra di loro, tutti monoaccentuali (un dubbio può venire nel primo sintagma del primo esempio, *nient'altro*, dove però l'elisione contribuisce ad attenuare il peso dell'accento di parola – *niente* - in favore dell'accento di sintagma che ricade sulla vocale iniziale della seconda parola<sup>53</sup>) dunque ritmicamente autonomi. L'andamento ritmico di questi versi si potrebbe rappresentare con un moto parabolico: l'attacco gode di una certa intensità che culmina nella seconda sede per poi discendere nella valle accentuale del centro del verso per poi risalire nell'accento obbligatorio di sesta e sembra proprio che il verso tenda a «piantarsi fermamente sugli unici appigli disponibili».<sup>54</sup> La pronuncia di questi versi è comunque leggermente più rallentata di quelli anapestici, soprattutto nei casi in cui la cesura è tanto più marcata dal contesto logico-semanticco, come nei due casi precedenti dove la dittologia separa nettamente i due sintagmi: «*più nuova, / più profonda*» e «*girando ^e / rigirando*». E notiamo che entrambi i versi sono strutturati per anafora in senso ampio, nel secondo caso definita dalla figura etimologica che, nella partizione, ricompatta il verso anche grazie alla sinalefe centrale.

I settenari che presentano l'*ictus* in quarta sede, invece, non presentano partizioni evidenti e, anzi, fluiscono con una certa fretta per arrivare alle sedi toniche poste a fine del verso:

che mi trovate là,	4	6
di non pensare più.	4	6

e la corsa della lettura verso la fine del verso si arresta, dopo l'intensificarsi del ritmo, quasi bruscamente con i due monosillabi tronchi in posizione finale. Ma questi due versi risultano perfettamente sovrapponibili sotto il punto di vista ritmico e sillabico: il materiale verbale che li compone è del tutto congruente, non fosse per la chiusura sillabica della negazione (*non*) contro l'apertura sillabica del pronome nel verso sopra (*mi*).

Il settenario, per le questioni di incastri e di rimandi ritmici che abbiamo visto, risulta comunque un verso centrale della produzione di Fiori, tanto nelle raccolte poetiche quanto in questo romanzo in versi: la sua duttilità e la sua variabilità, così come tutte le

<sup>53</sup> Rimandiamo, inevitabilmente, sempre a Menichetti, *Metrica italiana...* per queste minuziose questioni prosodiche, in particolare, per il caso che qui concerne, i paragrafi a pp. 330-337.

<sup>54</sup> Dal Bianco, *Tradire per amore...*, cit., p. 31.

altre misure (la fissità d'accenti non rientra in questo testo, non rientra in generale nel programma poetico di Umberto Fiori), lo rendono un tassello fondamentale, ben più del già citato quinario (nonostante anch'esso giochi alla *matrioska* con le misure più lunghe), del mosaico metrico-ritmico che da lontano, ad una lettura tutta d'un fiato, ci propone un testo organicamente variato, scattante, drammatico. E rimandiamo, ancora una volta, ad un possibile ragionamento sulle questioni librettistiche sollevate da Mengaldo e tanto più pertinenti in questo caso, dove si ragiona del verso principe della tradizione canzonettistica in un poeta che ha composto anche libretti d'opera. Per volgere lo sguardo, solo per un momento, alla tradizione formale precedente, bisogna sottolineare che il legame storico di settenario e endecasillabo si trova qui è compromesso, forse perché compromesso è lo statuto alto, elitario dell'endecasillabo, che non esclude l'avvicinarsi del settenario con le altre misure, le quali, tuttavia, rientrano comunque nel suo influsso.

## 1.7 NOVENARI

Per un lettore contemporaneo, il novenario più tradizionale con il quale ha avuto a che fare nella sua formazione letteraria scolastica è senza alcun dubbio il «novenario pascoliano-meryceo che nel Novecento immane alla coscienza di tutti<sup>55</sup>. È arcinota la questione dantesca del novenario, com'è nota la sua predisposizione ad una ritmicità fissa sugli accenti di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, come *triplicatum trisillabum*. È appurato, tuttavia, in più parti, che oltre al modello pascoliano il novenario abbia avuto influssi e poi sviluppi differenti di quelli merycei, che risentono delle sperimentazioni carducciane<sup>56</sup>, già in Pascoli e D'Annunzio, dove «il novenario alcaico carducciano è non di rado risucchiato [...] nell'area ritmica dell'endecasillabo».<sup>57</sup> Di quindici novenari, (pari all'8,87% del nostro campione), solo uno, infatti, presenta lo schema del novenario dattilico, mentre in tutti gli altri prevale una matrice giambica. Un terzo dei novenari sono concentrati nell'ultimo movimento che abbiamo selezionato nella campionatura, il numero 109. Su un movimento di venti versi ben cinque sono novenari, e ne troviamo una successione di tre

---

<sup>55</sup> P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 43.

<sup>56</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana...*, cit., p. 432.

<sup>57</sup> Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 43.

consecutivi, come avviene solo una volta nella nostra selezione, per giunta con endecasillabi. Ognuno di questi novenari porta uno schema accentuativo differente, riportiamo dunque il movimento per intero e se ne analizzeranno le forme direttamente nel corpo del testo, per sondarne i ritmi e le caratteristiche.

Il sentiero era una trincea	Novenario		3	4		8		
sempre più stretta e ripida, un solco	Decasillabo	1		4		6		9
che spaccava la costa terrazzata	Endecasillabo		3			6		10
girando e rigirando	Settenario	2				6		
su su, tra un muretto sventrato	Novenario	2			5			8
e quattro scheletri di mandorlo.	Novenario	2		4				8
Tralci di vite brancolavano	Novenario	1		4				8
all'ombra di un ulivo matto. Sui rovi	Dodecasillabo	2				6	8	11
piovevano fichi fradici.    Dove finiva	Tredecasillabo	2			5	7	/	10 12
lo spettro della campagna	Ottinario	2				7		
il tratturo solcava il trifoglio giallo	Dodecasillabo		3			6		9 11
delle ginestre.    Più in alto,	Ottinario			4	/	7		
fuori dal folto, non c'era più strada,	Endecasillabo	1		4		7		10
solo montagna: una	Senario	1		4	5			
immensa frana bruna che dal cielo	Endecasillabo	2		4		6		10
crollava fino alle onde. Sotto ogni passo	Dodecasillabo	2				6	8	11
gemeva un cigolio di lapilli aridi.	Endecasillabo	2				6	9	10
Gli rispondeva lo strepito del maestrale	Tredecasillabo			4		7		12
e il rodere delle cicale,	Novenario	2				8		
sempre più in basso.	Quinario	1		4				

Il movimento è segnato da misure medio-lunghe, per lo più nell'area endecasillabica, con l'eccezione del quinario e del senario. Di tutti i novenari, il primo è l'unico con accenti contigui del nostro campione, con una scomoda sinalefe tra atona e tonica che ne fa derivare un attacco un po' sincopato, scomoda anche in quanto le sillabe sono omofoniche, e difficilmente vi si scorge una partitura giambica definita. Seguono un decasillabo (con il problema della sinalefe in coda, che potrebbe dare un facile endecasillabo di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>) dattilico entro il quale si nasconde un settenario con coda trisillabica, il quale rappresenta il secondo figurante della metafora che descrive il sentiero e che fa da soggetto alla subordinata che segue in posizione di *rejet*<sup>58</sup>. La subordinata

<sup>58</sup> Ricordiamo, a questo punto, la funzionale distinzione avanzata da Soldani e ormai largamente accettata: «Al di là del gruppo di appartenenza, stabilito in base alla natura del sirrema, è forse il caso di distinguere tra enjambements *cataforici*, che 'aprono' verso sviluppi nel verso successivo, più o meno prevedibili; e enjambements *anaforici*, nei quali il *rejet* non è assolutamente prevedibile, e la sua comparsa obbliga a ristrutturare a ritroso il *pattern*. Detto altrimenti, nei primi *sappiamo in anticipo* legata sintatticamente una sequenza metricamente discontinua; nei secondi – al contrario – *scopriamo a posteriori* legata una sequenza che pensavamo metricamente e *sintatticamente* discontinua», A. Soldani, *Procedimenti*

suddetta si sdipana per i successivi quattro versi e dalla coda del decasillabo, scorrendo nell'endecasillabo successivo, il piglio anapestico subentra all'iniziale ritmo sincopato del novenario e la cellula ternaria si succede per tre versi consecutivi (con poche eccezioni di atone in avanzo) fino al cambio di battuta dell'ultimo novenario della serie, che chiude il periodo, invertendo il ritmo con una cellula giambica iniziale che sfuma poi nel ritmo dattilico che si rinsalda sulle due sillabe toniche delle parole sdruciole. È importante sottolineare la differentissima conformazione ritmica dei due novenari contigui che chiudono il periodo («su su, tra un muretto sventrato / e quattro scheletri di mandorlo»): nella griglia accentuale gli *ictus* di questi versi si differenziano per una sola posizione, ma la conformazione del materiale verbale produce due versi ritmicamente molto distanti: il primo dei due pare muoversi in avanti, dopo l'arresto tronco del primo lessema (la ripetizione della preposizione, formazione tipica del parlato, ne corrobora l'intensità ritmica che altrimenti sarebbe ridotta al minimo) andando a cercare i due *ictus* portanti del verso con tensione ascendente. Il secondo verso, invece, manifesta un carattere discendente dovuto al carattere sdrucioso delle parole su cui cadono gli *ictus* più intensi, i quali si ancorano alla prima sillaba del lemma per poi scorrere automaticamente fino all'*ictus* successivo. I due versi permettono di espandere il ragionamento sopra citato, cioè riguardo al possibile inglobamento del novenario nell'aria ritmica dell'endecasillabo a discapito della sua forma più riconoscibile nella resa merycea. In questo romanzo in versi, in effetti, il novenario rifugge sistematicamente le forme della ricorsività ternaria dattilica o anfibrachica e la sua tendenza alla cantabilità per inserirsi nel corpo del testo alla stregua di una misura ritmicamente variabile e che può accogliere al suo interno strutture verbali differenti.

Per riprendere le osservazioni avanzate ad inizio del paragrafo, occorre ragionare più da vicino sulla possibile influenza dell'endecasillabo sul ritmo del novenario. Il fatto che il novenario pascoliano sia quantitativamente eccezionale in quest'opera non è un fatto di poco conto. Se, normalizzato dall'esperienza pascoliana, il novenario di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> caratterizza versi e testi di una ritmicità cadenzata, la loro assenza può significare una riluttanza a moduli troppo ricorsivi e cantabili in favore di una ritmicità più fluida. E il dato emerge anche dalla distribuzione dei sintagmi all'interno del verso evidenzia che

---

*inarcanti nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, in «Accademia Roveretana degli Agiati», vol. 253, ser. VIII, vol. III, n. 253, pp. 243-342, p. 247.

raramente il novenario si struttura in una partitura omogeneamente ternaria, e anzi più spesso manifesta sbilanciamenti tra i vari sintagmi e altre volte la tripartizione viene a mancare in favore di una bipartizione che rimanda alla morfologia endecasillabica. Vediamo qualche esempio.

non mi si parla senza avere				4		8
era una piaga senza cura	1			4		8
come conigli appena nati,	1			4	6	8
e il rodere delle cicale,		2				8

Anche questi esempi hanno tutti uno schema accentuativo differente, anche se delle costanti possiamo ricavarle. I primi tre versi hanno un attacco che potremmo definire dattilico, molto più debole nel primo caso, e proseguono con un ritmo latamente giambico, evidente nel terzo caso, mentre nei primi due emerge con meno decisione anche in rapporto alla semantica del lessema in sesta posizione, occupato in entrambi i casi da una preposizione che, in tali contesti, non accoglierebbe l'*ictus* su di sé.<sup>59</sup> L'ultimo novenario è ad *ictus* radi (solo due tempi forti in tutto il segmento, come avviene solo in un altro caso tra i novenari «non mi si parla senza avere» che abbiamo già visto sopra) ed eccezionalmente distanziati: sono ben cinque le sillabe atone che separano i due *ictus*, rendendolo un verso molto spedito e dalla breve durata, anche rispetto a quelli esemplificati sopra. Evidente, inoltre, in questi versi, la possibile bipartizione della linea versale – bipartizione che non compromette l'andamento del verso trovandosi sempre come frontiera tra sintagmi legati tra loro interdipendenti («non mi si parla | senza avere» Sv + Sp; «era una piaga | senza cura» Sv + Sp con funzione sintattica, però diversa dal Sp precedente – in questo caso infatti il sintagma funge da complemento di privazione, mentre nel caso precedente il sintagma introduce la subordinata esclusiva; «come conigli | appena nati» Sn + Sp; «e il rodere | delle cicale» ancora Sn + Sp). Come si vede, non sono queste delimitazioni che incidono sulla lettura generando sospensioni marcate; tuttavia, ci sembra che nell'intonazione si possa generare una leggera interruzione nell'esecuzione del verso.

A questo punto sondiamo la possibile sovrapposizione ritmica tra endecasillabo e novenario:

Dal movimento:

<sup>59</sup> Cfr. M. Praloran, *La metrica dei Fragmenta*, cit., pp. 92-93.

Ai Convenienti stesi al sole	Novenario	4	6	8	
sulle rocce più lisce e piatte, nudi	Endecasillabo	3	6	8	10
come conigli appena nati,	Novenario	4	6	8	

La sinergia tra novenari ed endecasillabi è qui evidente: basterebbe eliminare la “coda” dell’endecasillabo (*nudi*) per ottenere una serie di tre novenari tendenzialmente giambici (ma il secondo ad attacco anapestico) e tutti fortemente incardinati all’*ictus* di 6<sup>a</sup>, così come lo sono la maggior parte degli endecasillabi di quest’opera. Ma si veda anche:

Il tempo, che prima scorreva	Novenario	2	5	8	
nelle sue primavere, nei suoi secoli,	Endecasillabo”		3	6	10
lento e sicuro come un fiume, ora	Decasillabo	1	4	8	9

dove non è, in questo caso, il *pattern* giambico a sottostare al ritmo del segmento testuale bensì le cellule ternarie datillico-anapestiche che si alternano in tutti e tre i versi. Ed anche in questo caso, eliminando la coda del decasillabo («lento e sicuro come un fiume, *ora*») otterremmo un novenario di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> come abbiamo già visto essercene altri nel nostro campione. Il decasillabo in questione, inoltre, è uno di quelli problematici che abbiamo visto più sopra, vicinissimo al passo endecasillabico, e pare che anche questi novenari lo siano.

## 1.8 OTTONARI

L’ottonario è l’ultima delle misure che abbiamo riscontrato nel nostro campione, con un totale di 18 occorrenze, il 10,65%. Ciò che abbiamo detto per il novenario pascoliano vale anche per gli ottonari: lo schema cadenzato del novenario anfibrachico alternato all’ottonario datillico è del tutto assente. Solo due tra gli ottonari presentano lo schema datillico “puro” di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, e in uno dei due casi l’accento in prima battuta non è nemmeno di una intensità paragonabile alle sedi centrali degli altri ottonari. Lo riportiamo con i versi precedenti, nei quali si svolge l’enunciato:

il suo abbaglio tremendo. Ci sono volte	Dodecasillabo	3	6	9	11
---	---------------	---	---	---	----

che mi trovate là,	Settenario'		4	6
fermo, freddo	Quadrisillabo	1	3	
come l'avanzo nel piatto.	Ottonario	1	4	7

Secondo le norme di Praloran e Soldani<sup>60</sup>, la congiunzione comparativa *come*, in questo caso, sarebbe tonica poiché il giro sintattico e intonativo non si conclude con il sintagma breve subito successivo ad essa. L'interpretazione di questo *ictus* non ci sembra tuttavia così facilmente risolvibile: la congiunzione fa parte di un sintagma nominale che rappresenta il secondo termine della similitudine tra il personaggio e l'ultimo boccone avanzato nel piatto (immagine, questa, come le tante immagini quotidiane di Fiori, che rende perfettamente il suo significato di solitudine, di scarto), e il sintagma sopporta, certo, la biaccentualità, ma a discapito dell'autonomia della prima sede che perde di intensità rispetto all'*ictus* successivo. La matrice dattilica, comunque, rimane in sottofondo e viene corroborata dalle occorrenze di *ictus* in sede iniziale che precedono i versi appena riportati (siamo nel movimento proemiale del libro) generando un minimo di inerzia verticale.

Nella distribuzione degli *ictus* c'è equilibrio tra ottonari a due o a tre accenti portanti, nove occorrenze entrambe le strutture, ma una tendenziale velocità di scansione include anche *pattern* a tre *ictus*; sono i versi che presentano pause logico-sintattiche più marcate che rallentano la lettura, si sezionano

delle ginestre.    Più in alto,		4		7
È vero: ci sono giorni	2		5	7

Evidente, qui, la scomposizione enunciativa del verso, e nonostante il secondo verso in esempio abbia un *ictus* in più e che le posizioni siano differenti, questo non rende due versi prosodicamente tanto diversi. Molto diversi saranno invece i due ottonari, che hanno precisamente lo stesso pattern di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, ma che non presentano una pausa sintattica così ingombrante all'interno del verso e che dunque modifica radicalmente l'andamento di tutto il verso: li riportiamo con il dodecasillabo che si frappone tra i due per verificare anche come si svolge il cambio di ritmo nell'andamento del testo:

È vero: ci sono giorni	Ottonario	2		5		7	
che le vostre parole più care e buone	Dodecasillabo		3		6	9	11

<sup>60</sup> M. Praloran, *La metrica dei Fragmenta*, cit., pp. 62-63.

Se il primo ottonario (ottonario che apre l'intera opera) è diviso in due enunciati ed è fortemente pausato al suo interno, dopo il primo stacco la sintassi avanza ininterrotta entro le differenti misure versali con un ritmo che, con delle piccole eccezioni, potrebbe svolgersi tutto in anfibrachi: entra qui in gioco lo schema pascoliano del novenario, che pare riprodotto, anche se sincopato, in questi ottonari. Se non fossero sincopati entrambi gli ottonari e se si optasse per la dialefe in coda al dodecasillabo (*care'e*) la scansione ritmica anfibrachica sarebbe veramente notevole. E la differenza di esecuzione tra i due ottonari è palese durante la lettura, nonostante, appunto, abbiano lo stesso numero di *ictus* nelle stesse posizioni. Ancora una volta, è la sintassi a ritmare il verso, sono le componenti verbali che indicano la struttura versale e non viceversa.

Queste forme di linea versale pausata sono pervasivi, in tutto il testo, e non solo nelle aree dialogico-drammatiche ma anche, come vediamo nel primo movimento, in zone testuali di una particolare concisione e perentorietà, che si andrà ad analizzare in seguito. Alcuni dei versi su due tempi forti presentano pause sintattiche che però non sbilanciano l'andamento del verso e si adeguano al contesto ritmico circostante con la stessa fluidità delle altre misure medio-lunghe, come in questo passaggio del movimento 58:

il lungo saluto grigio dei muri a secco,	Tredecasillabo	2	5	7	10	12
i cipressi, le viti, i panni stesi,	Endecasillabo	3	6	8	10	
i campanili, i paesi,	Ottonario		4	7		
il parlamento delle ginestre, sotto	Dodecasillabo		4		9	11
le grandi arcate fronzute di un acquedotto.	Tredecasillabo	2	4	7		12

In questo segmento testuale l'ottonario gioca un ruolo ritmicamente molto importante: si posiziona al centro di una struttura scalare prima decrescente poi crescente con il suddetto ottonario come perno. Il ritmo dell'ottonario viene ripreso già all'interno del tredecasillabo che apre la sequenza riportata e si ripete, con la variazione dell'*ictus* centrale da 5<sup>a</sup> a 4<sup>a</sup>, nel verso di chiusura, con un evidente parallelismo sintattico che chiude la sequenza accumulativa in forma nominale che occupa l'intera lassa. Per scendere un po' più nel dettaglio, occorre considerare, oltre ai parallelismi logico-sintattici che aiutano a ritmare il passo, anche i richiami fonici, più o meno espliciti, e anche il peso sillabico dei singoli sintagmi che compongono il periodo.

il lungo saluto grigio / dei muri a *secco*,  
i cipressi, / le **viti**, / i panni stesi,  
i campanili, / i paesi,  
il parlamento delle ginestre, / *sotto*  
le grandi arcate fronzute / di un *acquedotto*.

L'ottonario è doppiamente rimato con il verso precedente, in più si somma un effetto ritmico in qualche modo chiastico (ma molto efficace all'andamento) tra i sintagmi coinvolti dato dal loro peso sillabico (*le viti : i paesi* e *i panni stesi : i campanili*). Si lega anche al verso successivo con l'intensa battuta sulla quarta sede che cade su un polisillabo di identica misura (*i campanili : il parlamento*) per poi riallungare il respiro limitando le pause interne con il tredecasillabo finale, legato in rima baciata con la *coda* del dodecasillabo che lo precede (*sotto : acquedotto*). Questo è solo uno dei tanti esempi possibili che mettono in luce la perizia formale di Fiori attraverso la quale la narrazione si svolge verticalmente con territori dalla ritmica sostenuta come questi e altri più blandi e dove i versi sono più autonomi l'uno con l'altro. Ed è importante sottolineare che la costruzione non privilegia un piano o un altro, ad esempio quello che riguarda piedi ritmici o richiami fonici, ma i vari elementi formali collaborano con magistrale sinergia allo svolgimento quasi automatico, a cascata, della narrazione, la quale si assesta su un linguaggio semplice, *chiaro*, ma che proprio grazie a questi elementi formali e alla loro cooperazione non cede mai alla prosa.

Più della metà di questi ottonari, per ritornare ai *pattern* dominanti, manifestano una tendenziale traccia giambica che riporta anch'essi nell'area ritmica endecasillabica di cui abbiamo parlato ad inizio del capitolo e che, a fianco delle cellule ternarie anapestiche (abbiamo visto che anch'esse ricorrono sistematicamente), sembra fondare il ritmo del testo. Per verificare più nel concreto, gli *ictus* sulle sedi dispari, sono rarissime: la terza sede non è mai toccata, che esclude l'andamento trocaico; il dattilo (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>) lo abbiamo riscontrato in solo due occorrenze; solo tre gli accenti di 5<sup>a</sup> che riportano alle zone ritmiche non endecasillabiche, in questo caso, ma sotto l'influenza del novenario pascoliano.

il suono della sua lingua,	2	7	
lo spettro della campagna	2	7	
dormivo in me come un frutto	2	4	7
ottare il cotto nel crudo...”	2	4	7

Questo discorso risulta più difficilmente estensibile nel caso in cui, negli ottonari a due *ictus*, sia quello in 2<sup>a</sup> a saltare in favore dell'*ictus* centrale di 4<sup>a</sup>, come nei tre versi riportati estratti dal nostro campione, che tendono più verso la scansione dattilica.

i campanili, i paesi,	4	7
che mi rodeva la testa.	4	7
delle ginestre.    Più in alto,	4	7

Per verificare più nel concreto, gli *ictus* sulle sedi dispari sono rarissimi: la terza sede non è mai toccata, che esclude l'andamento trocaico; il dattilo (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>) lo abbiamo riscontrato in solo due occorrenze; solo tre gli accenti di 5<sup>a</sup> che riportano alle zone ritmiche non endecasillabiche, in questo caso, ma sotto l'influenza del novenario pascoliano. Si può ipotizzare, quindi, che la ritmica dell'endecasillabo e dei suoi dintorni metrici influenzi anche gli ottonari per creare quel mosaico ritmico di cui abbiamo cercato di evidenziare l'ossatura e che andremo ad analizzare nella sua organicità testuale.



## 2 RITMO E SINTASSI

Come abbiamo affermato ad inizio di questo capitolo, è fatto noto che anche le aree della metrica libera mantengano e manifestino una *metricità* profonda che attraversa i testi e che, attraverso scansioni ed esami metrico-prosodici, si possa far emergere per poter usufruire dei risultati in sede di analisi stilistica ed anche ermeneutica. L'analisi prosodica anche dei testi più postremi continua a garantire una serie di dati che mantengono la loro importanza tanto come strumento di analisi dello stile di un singolo autore quanto come indicatore della persistenza di un determinato sistema tradizionale. Il «modello contrastivo»<sup>61</sup> permette di inserire il testo di partenza in un confronto quasi oggettivo con il materiale tradito preesistente e con le sue forme registrate entro un determinato canone. Abbiamo visto come la metrica sottostante ai campioni estrapolati dal testo di Fiori possano, in concreto, inserirsi pienamente nell'alveo della tradizione – una tradizione innovata, certo: se la generazione degli anni '80 (dell'Ottocento), e i successivi, dovevano «attraversare d'Annunzio» (e aggiungiamo senza dubbio Pascoli), i poeti dagli anni '70 (del Novecento), dovranno superare la *tradizione del Novecento*, che ha visto tanti protagonisti, e che ha rimescolato le carte del già tradito. Ed è evidente come anche Fiori abbia attraversato la metrica tradizionale e Novecentesca, come l'orecchio non sia indifferente a degli schemi già provati e su cui le variazioni sono e saranno ancora pressoché infinite. Il lavoro sulla prosodia di Fiori resta entro i limiti ma nasconde con grande sprezzatura tutto il *labor lime* necessario a far cantare un testo senza l'espedito della periodicità (caposaldo della metrica chiusa) o delle rime «facili». Il passo successivo, dunque, che sfrutta ed integra i dati emersi dall'analisi prosodica, consiste nel verificare la struttura unitariamente al materiale che fonda la struttura stessa. Crediamo, infatti, che l'analisi sillabico-accentuativo sia insufficiente ad esaurire i fenomeni ritmici insiti nei testi poetici, tanto più nei metri liberi e tanto più in un testo di

---

<sup>61</sup> G. Morbiato, *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell'approccio stilistico alla metrica*, in «Strumenti critici», a. XXXII, n. 1, gennaio-aprile 2017, p. 71.

carattere narrativo quale quello di cui ci si occupa in questa sede. Il materiale verbale andrà verificato nella sua disposizione, lavoro che abbiamo cercato già di inserire nelle analisi precedenti ma che ora svilupperemo più a fondo, con la convinzione che «fondamentale è soprattutto integrare i rilievi metrici con quelli (macro-)sintattici».

Sulla questione del *ritmo* ci sono studi di ascendenza secolare, che in questa sede saranno sorvolati<sup>62</sup>, su cui, probabilmente, ancora si dovrà discutere ma che negli ultimi decenni ha trovato una stabile sistemazione, sintetizzabile con Praloran:

Se, in generale, la scansione ritmica, come osserva Bertin

etto (è una regola di validità teorica complessiva), va rilevata nel rapporto tra uno schema metrico – insieme di regole immanenti, più profonde della traccia linguistica dell'enunciato – e appunto la dinamica dell'enunciazione, è importantissimo notare che questo rapporto varia molto nei diversi sistemi [...]»<sup>63</sup>

Come sottolinea Praloran, dunque, il ritmo di un componimento poetico può essere verificato a partire dal rapporto tra lo schema metrico immanente (nel nostro caso assente per quanto riguarda macrostrutture chiuse come sonetto o canzone; ma la codificazione prosodica dei versi e i loro modelli ritmici fissati sono comunque immanenti nella coscienza dell'autore, anche e soprattutto ad un autore che ha l'orecchio metrico della musica) e la realtà enunciativa del materiale verbale nella sua disposizione (che subisce gli influssi anche di segnali tipografici e di punteggiatura). Modificando leggermente una riuscitissima formula mengaldiana<sup>64</sup>, potremmo dire che lo *schema prosodico* moltiplicato per la sintassi dà la struttura ritmica del componimento. In questo caso, essendo il testo narrativo e non una lirica unica, si dovranno evidenziare le tendenze, le strategie, i fenomeni linguistici ed enunciativi che incidono sul movimento ritmico del testo. Sarà utile, anche, riferirci alle raccolte precedenti per integrare i rilievi degli studi già in attivo e cercare di apportarne delle novità: è vero, infatti, che lo stile di Fiori resti

---

<sup>62</sup> Basterà citare, per quanto riguarda il profilo storico, il riassunto diacronico di Praloran in *Metro e ritmo, Premessa*, pp. 3-10; ma cfr. anche O. Brik, *Il ritmo*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino, 1968, pp. 153-185; P.M. Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973.

<sup>63</sup> M. Praloran, *Metro e ritmo*, cit., p. 7.

<sup>64</sup> «Tornando al punto generale, possiamo dire sommariamente che lo schema metrico “moltiplicato” per la sintassi dà la *struttura* del componimento, che è qualcosa di più della sua morfologia». P.V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2001, p. 27.

pur sempre riconoscibilissimo, marcatamente suo – ma nel *Conoscente* ci troviamo di fronte a scene descrittive, dialogiche, introspettive, riflessive, esistenziali, quasi del tutto inedite nella produzione del nostro.

## 2.1 LO STILE SEMPLICE

Occorre partire dal fatto che, come vale per le raccolte finora pubblicate da Fiori, la veste linguistico-enunciativa dello stile di Fiori è quella dello *stile semplice*, di una facile comprensibilità che non ha accoglie fenomeni testuali tradizionalmente lirici, ma anche *antilirici*<sup>65</sup>, che sporcano la linearità logico-sintattica del contenuto, «Il che vuol dire uso costante di un linguaggio senza aureola e senza visibili estetismi, senza riconoscibili tic lirici»<sup>66</sup>. E ciò vale anche per *Il conoscente*, opera che presenta una veste linguistica del tutto spoglia di *ornatus* evidente e si attesta sulla linea di un italiano standard con leggere incursioni settentrionali. Quello dello *stile chiaro, semplice*, rappresenta una tendenza ben salda nella poesia italiana degli ultimi decenni, ed i caratteri sono stati ben sintetizzati da Andrea Acribo<sup>67</sup> il quale focalizza anche un punto centrale della ricerca di Fiori: «Il principio del *chiaro* e del *semplice*, del *bello* e del *buono* sono sentiti come sinonimi complementari dentro un sistema che fa di estetica ed etica una cosa sola»<sup>68</sup>. A questo proposito citiamo un passaggio che nasconde a nostro avviso, un segnale autoriflessivo di grande valore metapoetico, estratto dal saggio su *Gli “sciacalli” di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia*:

L'autore ammette di aver avuto (“forse”) una “confidenza eccessiva nella materia trattata”: le cose di cui parlava gli sembravano insomma talmente significative (così interpreto io), erano talmente chiare e pressanti nella sua testa, da spingerlo a pensare che anche il lettore avrebbe dovuto intuire che cos'erano Cumerlotti e Anghébeni,

---

<sup>65</sup> È il caso di tutta quella tradizione che prende le mosse dall'Avanguardia storica, che disintegra il sistema del linguaggio poetico ordinario in tutte le sue componenti, tra cui la sintassi, la quale funge molto spesso come esempio di alogicità del reale: se l'esistenza non può trovare appigli logici che ne garantiscano linearità, allora il linguaggio mimerà questa disgregazione eliminando i legami logici tra i componenti enunciativi.

<sup>66</sup> A. Acribo, *Perdere tutte le bravure*, introduzione a U. Fiori, *Poesie. 1986-2014*, Milano, Mondadori, 2014.

<sup>67</sup> A. Acribo, E. Zinato, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, p. 226-232.

<sup>68</sup> Ivi, p. 227.

gli “sciacalli al guinzaglio”, e via dicendo. E se non lo intuiva, peggio per lui. *Cosa pretendeva.*” *Gli si spiegasse tutto? La poesia non è mica un romanzetto (anche se di romanzetti, evidentemente, ha qualche volta bisogno)*<sup>69</sup>

E non sembra priva di risvolti, questa considerazione del 2000, se a diciannove anni di distanza, dopo una gestazione decennale, è proprio un romanzetto in versi che rinnova la carriera poetica fioriana. E c'è, in queste ultime battute della citazione, un qualcosa di ironico, a nostro avviso, in queste interrogative, in questa parentetica che sembra dubitare di ciò che è appena stato asserito. Perfino il vezzeggiativo ci riporta all'ironico. Perché la poesia, secondo Fiori, deve rispondere in primo luogo all'oggetto poetato, al *romanzetto del mondo*, che non si spiralizza intorno alla *purezza* della forma poetica ma che sia corrispondente dell'oggetto e non oscurato dal significante.<sup>70</sup> Un'etica della poesia, che avremo modo di verificare oltre. Ci interessa, ora, considerare la veste ritmica del *Conoscente* includendone le caratteristiche di semplicità e chiarezza. Lo *scarto*, «punto cardinale, la vera architrave, della stilistica letteraria»<sup>71</sup>, negli stili semplici, risulta quindi essere l'eccezione nel sistema: l'idea di scarto non rappresenta il movente della poeticità di un testo, non ne rappresenta la caratteristica che possa distinguerla dal linguaggio diciamo standard della comprensione quotidiana. E in questo, Fiori rappresenta una linea feconda della nostra contemporaneità che si distacca da tanta poesia che precede lo spartiacque degli anni Ottanta<sup>72</sup>: il “novecentismo” con la sua esasperazione delle forme, con il processo di sospensione della linearità comunicativa a fini mimetici, con lo sfrenato sperimentalismo neoavanguardistico, con la refrattarietà alla facile comprensione del “grande stile”, che opta, ancora, per un linguaggio meno comunicativo che evocativo.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> U. Fiori, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Marcos Y Marcos, 2007, p. 75. Il corsivo è nostro.

<sup>70</sup> Ivi, p. 83.

<sup>71</sup> G. Carrara, L. Neri, *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci, 2022, p. 120.

<sup>72</sup> Cfr. «Direi che i circa quarant'anni – quasi cinquanta – della poesia postrema italiana sono tagliati in due: diciamo in due periodi *ante* e *post* anni Ottanta, con i due decenni Settanta e Ottanta esemplarmente descrivibili e definibili per serie di opposizioni quasi perfette», A. Afriso, *Poesia italiana postrema...*, cit., p. 96.

<sup>73</sup> Cfr. E. Testa, *Dopo la lirica...*, «se, infatti, l'inclusione del parlato nella realtà linguistica poetica è dato per assodato, «L'individuazione di costanti non deve però dar luogo ad un quadro ingannevolmente ecumenico. Come la grammaticalizzazione del parlato si riprende in figurazioni divergenti (l'oralità rappresentata dalla neoavanguardia in generi tipici e stilizzati della lingua sociale è, ad esempio, cosa radicalmente diversa dal legame che essa intrattiene, in Sereni, con il suo “bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture”) così diversi e distinguibili sono pure gli esiti del rapporto con lo statuto enunciativo “ad una sola voce”, proprio della tradizione lirica», p. XI.

Proprio la comprensione, la lingua comune, è l'*architrave* della poesia di Fiori e della poesia chiara. L'avvicinamento alla prosa, qui, è evidente: l'inclusività senza vincoli e il mantenimento di un sistema comunicativo facile e altamente comprensibile, lo sviluppo cronologico di una storia, il sistema di personaggi, ampissimi inserti di dialogo, sono caratteri che dalla prosa si sono immessi nel mondo poetico. La categoria bachtiniana della *romanizzazione* della poesia non è fuori luogo: abbiamo già visto in precedenza che anche Fiori afferma che di romanzetti, la lirica, ne ha evidentemente bisogno, ma la spinta alla romanizzazione emerge come tendenza e come necessità in molti altri autori già dal secondo Novecento.<sup>74</sup> Sia chiaro, il tendenziale rispetto dello standard linguistico da parte del romanzo non è l'unico aspetto che caratterizza la prosasticità della narrativa, ma è pur vero che appartiene al romanzo e alla narrativa un sistema comunicativo lineare che rispetti (sempre tendenzialmente) la possibilità di comprensione del lettore e lo sviluppo della storia<sup>75</sup>. Il progetto di un'etica della poesia deve anche garantire la piena comunicabilità dell'oggetto, comprensibile in sé perché riguarda tutti, riguarda il singolo *nella* comunità, e comprensibile linguisticamente poiché il medium linguistico è quello *della* comunità.

Ma la semplicità, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, non fa comunque a meno di accorgimenti ritmici che usufruiscono proprio della sintassi per garantire la poeticità del testo. La sintassi gioca il ruolo più importante<sup>76</sup> nello strutturare l'intonazione e lo sviluppo verticale del testo, il suo andamento, il suo impulso ritmico. Decisivo si rivela, inoltre, il carattere narrativo del testo, e dunque aperto, necessariamente progressivo e che abbisogna dunque di una durata che però non si riversi nella colata verbale della prosa ma si organizzi comunque per nuclei intonativi. Non è privo di insidie, comunque, anche lo stile semplice: la sprezzatura con cui si manifesta la chiarezza organizzativa ed enunciativa del testo non deve ingannare o depistare il critico, anzi proprio nella semplicità è interessante e produttivo far emergere quelle strutture e

---

<sup>74</sup> E. Testa, *Tensioni narrative nella poesia italiana contemporanea*, in «Stilistica e metrica italiana», XI, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 265-278.

<sup>75</sup> Cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, p. 75: «Propongo di chiamare *storia* il significato o contenuto narrativo [...]».

<sup>76</sup> Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, p. 11, «C'è generalmente una gerarchia, e sempre generalmente la dominante (organizzatrice del resto) è la sintassi, ciò che gli studi di stilistica troppo spesso dimenticano».

quelle modalità che, organizzando il testo in sordina, garantiscono la *musicalità della voce poetica*.

## 2.2 INARCATURE

Fatta questa doverosa premessa, proseguiamo con l'analisi delle inarcature. Nel rapporto che intercorre, come specificità della poesia, tra il sistema enunciativo e quello metrico, il fenomeno dell'*enjambements* è un ottimo laboratorio d'analisi, ma non ci dimentichiamo del monito di Mengaldo, il quale afferma che «occorrerà andar cauti, in una tradizione come quella italiana nella quale lo stilema diviene ben presto una deviazione istituzionalizzata [...] (mentre in presenza di versi brevi o medio-brevi la figura è altamente probabile)»<sup>77</sup>. In precedenza, abbiamo già fatto qualche affondo sullo svolgimento ritmico di segmenti versali polimetrici per evidenziare i posizionamenti e gli accordi degli *ictus* principali. Vediamo ora più da vicino un testo-campione per verificarne il rapporto tra metro e sintassi estraendone qualche considerazione più generale sullo svolgimento del romanzo. Si prenderà in considerazione un testo abbastanza lungo, che contenga momenti di monologo, dialogo e narrazione in modo tale da poter produrre un'analisi esauriente. In questo paragrafo faremo costante riferimento al sistema di analisi sviluppato da Menichetti<sup>78</sup> con alcuni accorgimenti restrittivi, già operati da Morbiato nel lavoro su Bertolucci, necessari a ridimensionare il fenomeno entro il sistema polimetrico narrativo. In alternanza con versi lunghi e versi brevi, infatti, e con una storia da raccontare, è pressoché certo che la sintassi dovrà scavalcare l'unità versale per garantire una durata anche logico-semanticamente. Tenuto conto anche delle caratteristiche di *semplicità* sopradette – istanze che limitano la *permutatio ordini* – e tenuto conto della narratività testuale, non verranno analizzate le *inarcature sintattiche*<sup>79</sup> in quanto l'effetto di stacco non deriva dalla partizione metrico-versale ma dal normale svolgimento degli enunciati che compongono frasi e periodi<sup>80</sup>: se necessario, alcuni di

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 26.

<sup>78</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana...*, cit., pp. 477-505.

<sup>79</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana...*, cit., p. 479.

<sup>80</sup> Seguendo Menichetti, «Prima di pronunciarsi sul peso reale dell'inarcatura che chiamiamo «sintattica» occorre insomma sempre chiedersi quanto dell'effetto che essa produce vada addebitato davvero all'inarcatura e quanto invece dipenda dalla sintassi e dalla disposizione anomala delle parole: a tale scopo

questi casi più pertinenti verranno messi in luce, ma non è in alcun modo, questo, un fenomeno prevalente. Escludiamo anche l'*inarcatura lessicale*, assente nel nostro spoglio. Saranno, dunque, gli *enjambements infrasingmatici* i fenomeni di inarcatura di cui ci occuperemo e dei quali verificheremo le diverse intensità e cercheremo di far emergere delle tendenze dominanti nella gestione dell'enunciato in relazione alla misura versale.

Prendiamo allora il movimento 102, movimento che, nella quinta parte, occupa una sezione intera, nominata *Rigetto*.<sup>81</sup>

Ero, ormai, nel pollaio,	Settenario	1 3 6
la gallina spiumata	Settenario	3 6
che tutte le altre beccano. Il Conoscente	Dodecasillabo	2 4 6 11
nelle lunghe sedute di <i>ampiocosianza</i>	Dodecasillabo	3 6 11
mi fissava con due biglie d'acciaio	Endecasillabo	3 6 7 10
5 per spingermi a intervenire, poi subito	Decasillabo	2 7 9
artigliava una frase,	Settenario	3 6
e con grandi risate la sbatteva	Endecasillabo	3 6 10
sul suo bancone da macellaio.	Decasillabo	2 4 9
10 "Che guaio sono le parole, no?"	Endecasillabo	2 4 8 10
ha commentato un giorno una Conventa.	Endecasillabo	4 6 10
"Che peso, che impedimento.	Ottinario	2 7
E pensare che ormai gli specialisti	Endecasillabo	3 6 10
dicono che il linguaggio - questa svista	Endecasillabo	1 6 8 10
15 che ci inganna e ci ingabbia, questo Mòloch	Endecasillabo	3 6 8 10
a cui sacrifichiamo	Settenario	2 6
da secoli, da millenni - non esiste:	Dodecasillabo	2 7 11
è solo un'illusione, una vibrazione,	Dodecasillabo	2 6 8 11
la pallidissima traccia	Ottinario	4 7
20 dell'esplosione di un sole	Ottinario	4 7
spento da mille eoni..."		1 4 6
"...E il bello è	Endecasillabo	8 10
che tutto questo lo <i>dicono</i> .	Ottinario	2 4 7
Lo dicono le parole..."	Ottinario	2 7
ho mormorato io.	Endecasillabo	4 5 7 8 10

l'espedito più semplice è quello di mettere mentalmente a confronto i versi, eseguiti - s'intende - come si deve, con l'andamento (intonazioni e pause) che avrebbero se costituissero un brano di prosa (una prosa, sia pure, in taluni casi improbabile): appartiene all'inarcatura solo ciò che non dipende né dalla sintassi né dalla retorica; ciò che è di quest'ultime va detratto dalla valenza d'intensità della prima», *Metrica italiana...*, cit., p. 480.

<sup>81</sup> Ambiguo, questo titolo. Rigetto, che potrebbe essere il rigetto del personaggio nei confronti del la retorica post-modernista e decostruzionista che fa piazza pulita delle possibili teorie linguistiche di carattere diciamo più novecentesco, quindi latamente metafisiche; ma, mutuando la semantica dalla terminologia medica, rigetto potrebbe essere anche la reazione che l'organismo mette in atto una volta che si inserisce in esso un corpo estraneo, in questo caso, quindi, il corpo estraneo sarebbe *Fiori* che, come «la gallina spiumata / che tutte le altre beccano», viene combattuto ed espulso dall'organismo, cioè dalla comunità dei convenuti e delle convenute. E si potrebbe estendere questo ragionamento anche alla situazione, più ampia, della poesia contemporanea, dove le spinte verso un linguaggio rinnovato, post-sperimentale e decostruzionista, nel quale si parla di *non assertività*, sono numerose e tendono a screditare la poesia, appunto, *semplice*, in modo tale che Fiori possa sentirsi, in un certo senso, controcorrente.

	"Ma... caro Fiori..."		
25	ha detto l'avvocato Carelli. "Il dire... il <i>lògos</i> ... le parole... Non trova che con le enormi trasformazioni in atto sia un po' ridicolo aggrapparsi ancora a questi vecchi concetti?"	Dodecasillabo Dodecasillabo Endecasillabo Endecasillabo Dodecasillabo	2 6 9 11 2 6 9 10 3 8 10 1 4 8 10 4 7 9 11
	"Già, perché il Nuovo,		
30	invece, voi l'avete inventato adesso! Proprio un ovetto fresco di giornata! Sono secoli che ci ricantate lo stesso ritornello: 'Ogni cosa è in realtà un'altra cosa: quella	Dodecasillabo Endecasillabo Endecasillabo Decasillabo Decasillabo	2 4 6 9 11 1 4 6 10 3 10 2 6 7 9 3 5 7 9
35	che non è ancora. Il mondo non è: sarà'..."	Quinario Ottonario	3 4 2 5 7
	Il Conoscente a quel punto ha tagliato corto con una serietà e un tono perentorio	Tredecasillabo Settenario Settenario	4 7 10 12 2 6 2 6
40	che non gli avevo mai sentito: "Niente - sentimi bene, Fiori - niente è se stesso. Nessuna cosa è mai presente. Nemmeno il tempo, no. Nemmeno il cambiamento".	Endecasillabo Dodecasillabo Novenario Novenario Quinario	4 6 8 10 1 4 6 8 11 2 4 6 8 2 4 6 8 4

Ciò di cui abbiamo accennato nel paragrafo precedente salta, qui, subito all'occhio: concentrandoci sulla sintassi, la dominante è la semplicità, il che significa *a)* che l'ordine dei sintagmi rispetta quello della lingua standard e *b)* che la sintassi scavalca spesso, sì, la misura versale (come abbiamo visto, ed è "l'infrazione" metrico-sintattica che verificiamo in questa sede), ma non arriva a scavalcare il limite delle lasse che compongono il testo (tre lasse, in questo caso). In generale, le inarcature che troviamo in questo testo (che comunque rappresenta la tendenza globale della scrittura di questo romanzo) sono tutte di media-bassa intensità: tutte le pause di fine verso coincidono con delle congiunture sintagmatiche che non fanno percepire una vera e propria rottura del segmento enunciativo, garantendo una certa sospensione dove la lingua lo sopporta.

La prima lassa è composta da nove versi occupati in modo disomogeneo da due periodi: il primo periodo occupa i primi due versi e l'emistichio più esteso del terzo verso (la "coda" rappresenta l'innescio del periodo successivo). Le congiunture sintagmatiche si posizionano rispettando la partitura versale nel primo verso, settenario ad attacco trocaico di 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, framezzato da un brevissimo inciso temporale che ne rallenta l'esecuzione, indicando la pausa intonativa di fine verso anche con il segno di interpunzione, assente nel secondo verso, nel quale la pausa comunque è presente in forma virtuale, logica, che isola il sintagma nominale «*la gallina spiumata*» facendolo

coincidere con un settenario che cambia il ritmo in anapestico di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, il quale allunga la segmentazione sillabica infraversale e che è l'antecedente dalla relativa esplicativa di primo grado del verso successivo («*che tutte le altre beccano*»). Il secondo periodo si apre con il soggetto della reggente in punta del v. 3, come emistichio («*che tutte le altre beccano. Il Conoscente*» quinario, come altri che abbiamo analizzato) isolato in coda al verso: tra esso e il suo predicato si interpone un intero verso (v. 4, «*nelle lunghe sedute di ampiocoscianza*», dodecasillabo con ritmo ancora anapestico) che corrisponde al complemento di tempo della reggente (anche qui, se ci fosse la punteggiatura il risultato saprebbe lo stesso, la pausa logica è pertinente) e mantiene una sua intonazione chiusa, autonoma nel verso, che non inquina l'andamento logico. Per trovare un fenomeno differente da quelli che stiamo verificando in questo primo segmento bisogna arrivare ai vv. 6-7 («*per spingermi a intervenire, poi subito / artigliava una frase*»): l'effetto è comunque di debole intensità, che separa Avv / V. Riprendendo gli esempi di Menichetti<sup>82</sup> sulle questioni avverbiali, sottolineiamo che questi fenomeni<sup>83</sup> non intervengono sulla struttura ritmica del testo generando della pause ulteriori rispetto a quelle metricamente imposte, garantiscono una scorrevolezza del testo piuttosto piana senza interferenze. Tendenzialmente debole anche l'*enjambement* dei versi 8-9: «*e con grandi risate la sbatteva / sul suo bancone da macellaio*» che separa V / C senza creare disturbi (e lo stesso avviene tra verbo e oggetto ai vv. 32-33).<sup>84</sup> Ai vv. 13-14 troviamo una nuova inarcatura di intensità maggiore rispetto alla precedente, corrispondente ad una giuntura sintagmatica, questa volta che separa i gruppi monoaccentuali S / V, entrambi polisillabi

---

<sup>82</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 492 «Per quanto dicevamo sopra circa l'inadeguatezza di un ricorso indifferenziato alla categoria avverbiale, si confronti l'inarcatura piuttosto *debole* che è in Purg. 15 77-78, «vedrai Beatrice, ed ella *pienamente Ti torrà* questa e ciascun'altra brama» o anche, interrotta, in RVF 1 10-11, «favola fui gran tempo, onde *sovente* Di me medesimo meco *mi vergogno*» con quelle di Leopardi («A se stesso», 6-7), «Posa per sempre. *Assai / Palpitasti*. Non val cosa nessuna I moti tuoi...» o di Cardarelli («Adolescente», metro libero, PdN 371) «Tu ti darai, tu ti perderai Per il capriccio *che non indovina Mai*, col primo che ti piacerà», decisamente più intense»

<sup>83</sup> Di cui ne abbiamo numerosissimi esempi, alcuni tra i quali sono, in ordine sparso: «A volte mi sembrava che *davvero / Selva* volasse», 100, vv. 1-2; «che cosa pensereste? Io *ancora / mi chiedo* da dove...», 88, vv. 19-20; «"Sai..." provo a dire, *come / parlando* con me stesso...», 48, vv. 1-2; «Poi un giorno / torna a casa», 40, vv. 16-17; «non ti hanno *sempre / rimescolato*», 31, vv. 21-21; «Io *nemmeno / lo guardo*», 31, vv. 4-5, e se ne possono contare molti altri; da questi esempi emerge ancor più evidentemente la tendenziale pacatezza di questi costrutti metrici.

<sup>84</sup> Di cui, anche per questo fenomeno di leggera intensità, portiamo qualche altro esempio da altri movimenti: «da pari a pari. Persone *che ricevono / il mondo*, e lo regalano», 68, vv. 30-31; «Quest'uomo schivo e semplice *ha trionfato / sugli sguardi* sprezzanti», 67, 34-35; «è un impulso *che viene / dal cuore*» 26, 9-10; «che sbuffando e sbracciandosi *dirige / il traffico* sonoro», 29, 3-4; «quello che veramente *ti avvelena / l'anima*» 22, 19-20.

quindi metricamente “pesanti” («E pensare che ormai *gli specialisti / dicono* che il linguaggio»), senza che il ritmo della sintassi subisca un arresto inatteso nonostante l’inversione di battuta con il verbo sdrucchiolo in prima posizione del v. 14.<sup>85</sup> Ci troviamo in un contesto di discorso diretto che apre la seconda lassa, dominata da uno scambio di riflessioni dei personaggi coinvolti, e in questo momento è una *conventa* a parlare. Il v. 14 è anch’esso inarcato su quello successivo, ma attraverso un nuovo enunciato che sia apre come inciso in coda al verso (un quinario, proprio come il v. 3) e lascia senza predicato il soggetto (*il linguaggio*):

dicono che il linguaggio – *questa svista*  
che ci inganna e ci ingabbia, *questo Mòloch*  
a cui sacrifichiamo  
da secoli, da millenni – non esiste:

Inciso ricco di dittologie che aiutano a ritmare il segmento. E la sospensione del predicato, tre versi più sotto (anch’egli emistichio di coda di un dodecasillabo) non riesce a influire comunque sulla logica, sull’enunciazione, non creano tensione nella lettura poiché la frase incidentale amplifica il soggetto, lo specifica e quindi ne ridimensiona l’attesa (e semanticamente ne sviluppa le caratteristiche in una *climax* di gravità). E la metrica qui collabora perfettamente con la sintassi, tant’è che mettendo un a capo prima dei due aggettivi dimostrativi («questa svista»; «questo Mòloch») otterremmo altri due endecasillabi. La fine dell’intervento della *conventa* prosegue senza intoppi, con una facile segmentazione versale che segue la segmentazione logica dell’enunciato. La risposta di *Fiori*, che inizia nella seconda parte dell’endecasillabo a gradino al v. 21, presenta una sospensione ritmicamente più interessante: «Il bello è / *che tutto questo* lo dicono». Anche nella lingua parlata dopo il verbo si potrebbe collocare una pausa logica che allenti l’esecuzione, pausa che lega il predicato con la proposizione soggettiva che occupa un ottonario autonomo, ma, nella versificazione, si intensifica l’*ictus* sul predicato e si accentua la pausa di esecuzione, quasi a creare un effetto di sorpresa. Un fenomeno per certi versi simile ma meno intenso lo si trova qualche verso più sotto, ai vv. 26-27: al

---

<sup>85</sup> Altri esempi, anche V / S, sono: «in ogni pavimento *riposava / un’aria* che sapevo; *ogni stipite / profumava* di luce», vv. 17-19, con chiasmo dei membri in punta di verso nel secondo *enjambement*; «viva, presente. *Il conoscente / aveva* la smorfia dura», 18, vv. 25-26; ancora più debole in casi come questo «nuvola, cane, mondo: *l’uno e l’altro / convengono* in loro, concordano» dove l’estensione del SN garantisce l’autonomia intonativa dei due gruppi.

v. 24, ancora nel secondo emistichio del verso a gradino<sup>86</sup>, si apre la battuta di dialogo dell'*avvocato Carelli*, che inizia con una sintassi nominale sospensiva e ricca di pause per poi inarcare finalmente l'enunciato: «il lògos... le parole... Non trova *che* / con le enormi trasformazioni in atto / *sia* un po' ridicolo...» il verso 27 è ancora una frase incidentale non segnalata dalle virgole, le quali, evidentemente, sono sostituite dalla pausa di fine verso. Con questo fenomeno ci troviamo nel campo dell'*inarcatura grammaticale*, ovvero situazioni dove l'«innesco sia semanticamente debole o “vuoto”, in quanto costituito da una “parola grammaticale”». <sup>87</sup> Il fenomeno sarebbe di intensità forte secondo le griglie di Menichetti<sup>88</sup>, ma è sempre importante verificare il materiale verbale implicato: l'incidentale al verso 27, infatti, evidenzia una pausa logica che provocherebbe anche nella prosa e nella lingua parlata una certa sospensione dell'esecuzione, e non c'è dunque tensione effettiva tra metro e sintassi, anzi c'è una sinergia molto proficua. E la battuta dell'*avvocato Carelli* si sviluppa senza altre inarcature, con versi-enunciato che mantengono la propria autonomia tanto ritmica quanto logico-semanticamente. E lo stesso avviene per la risposta ironica di *Fiori* ai vv. 29-36 quasi sistematicamente, con tre versi inarcati ma che fanno coincidere comunque la fine del verso con delle giunture sintagmatiche quali V / C ai vv. 32-33; S / V ai vv. 33-34 (interessantissimo il fatto che, riportando il SN nel verso successivo, al quale si elimina la coda, si ottenga un perfetto decasillabo anapestico 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>); vv. 34-35 con pronome dimostrativo antecedente di subordinata relativa<sup>89</sup>. Ancora in ambito di inarcature grammaticali i vv. 40-41 ma, allo stesso modo dei vv. 26-27, il vocabolo grammaticale (in questo caso un pronome indefinito) posto in punta di verso è seguito da un sintagma incidentale che sfuma e scarica la tensione data dalla pausa metrica: la pausa, in quel punto, ci sarebbe lo stesso, anche nella prosa.

Come abbiamo potuto vedere in questo testo, tra metro e sintassi non intercorre un rapporto di tensione o di compensi: le inarcature non superano mai la media intensità,

---

<sup>86</sup> Di questa figura, solo in questo testo, abbiamo 3 ricorrenze (vv. 21, 24, 29): allora appare ricorrente, la figura, ma non sistematica: quando, sullo stesso verso, si alternano le battute di due personaggi differenti, la cesura nella parte centrale del verso si intensifica portando il secondo emistichio un rigo più in basso, e questo avviene in numerosissimi casi all'interno dell'opera, ma avviene anche l'opposto, per cui due battute di personaggi differenti si alternano sullo stesso verso senza ricorrere al gradino: si veda, a titolo esemplificativo di entrambi i fenomeni, il movimento 71.

<sup>87</sup> Bozzola, *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 1141-1161.

<sup>88</sup> Menichetti, *Metrica italiana...*, cit., p. 489.

<sup>89</sup> S. Bozzola, *Inarcature grammaticali...*, pp. 1146-1147.

anzi si attestano piuttosto su inarcature deboli smorzate dai gruppi sintagmatici; le pause metriche non hanno funzione destabilizzante, come può essere in Zanzotto o in Giudici, non si caricano di processi stranianti: esse sono funzionali alla ritmicità della sintassi tanto quanto lo sono le pause interne, logico-sintattiche. E allora il ruolo dell'*enjambement* può essere quello di a) *mise en relief* dell'innesco o del riporto<sup>90</sup>, oppure a b) isolare dei sirremi che rimandino foneticamente a versi contigui intessendo, dunque, una rete di rimanti imperfetti che riesca a ritmare il testo<sup>91</sup>, ma la funzione principale delle inarcature sarà piuttosto quella di c) innescare, attraverso emistichi isolati, la sintassi del verso successivo. Sono infatti, per la maggior parte, *enjambements cataforici*, ovvero procedimenti inarcati dove «sappiamo in anticipo legata sintatticamente una sequenza metricamente discontinua»<sup>92</sup>, i quali «'aprono' verso sviluppi nel verso successivo, più o meno prevedibili»<sup>93</sup>. E riteniamo che questo tipo di fenomeno sia il vero *pedale* del sistema formale narrativo del cosciente, il quale avanza per continui appigli tra i versi, che non contrasta il metro ma lo piega alle necessità dell'enunciazione. Chiaramente, un tale sistema, in area isosillabica, rischierebbe di limitare le possibilità ritmiche del testo: ma in un sistema di libertà metrica, nella sua *inclusività* e *fluidità* post-Novecentesca come quella di Fiori, senza schematismi o gerarchie, può produrre dei testi pienamente metrici, mai banali, e che mantengono una poeticità quasi entro *il grande stile*.<sup>94</sup> E questa, in generale, è la tipologia delle inarcature che innervano il sistema narrativo del *Conoscente*. E tutto ciò ci pare coerente con un sistema poetico dalla chiarezza programmatica, come abbia già sottolineato, che non vuole forzare la forma.

---

<sup>90</sup> Portiamo degli altri esempi: «i miei amici più cari): *era lui / che rispuntava fuori*», 15, 6-7 e più avanti nello stesso movimento, ancor più interessante per l'antitesi semantica tra i due sostantivi «o in un giorno *di sole / l'ombra* gelata», vv. 12-13; «del suo dominio su cose e persone. *Eppure / aveva un'aria* ansiosa, irrequieta», 18, vv. 7-8; «non so più cosa sia... || *Né singolare / né plurale:*» quest'ultima, a nostro avviso, molto semanticamente marcata sia sul *rejet* che sul *contre-rejet*; ma su tutti, forse, «diceva il Cosciente "*uno / con le tue qualità*», 19, 2-3.

<sup>91</sup> «Dov'è finito tutto quel bel rancore / che ti bruciava **dentro?** / Dov'è finito l'odio, il **risentimento** / che ti spaccava il cuore? Che cosa sono / queste arie di PACE? / Non venirmi a parlare di perdono. / Di perdonare, tu, non sei capace» valgono questi sette versi per esemplificare come spesso le giunture sintagmatiche fungano da innesco anche per fenomeni di suono.

<sup>92</sup> A. Soldani, *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca*, 247.

<sup>93</sup> *Ibidem*

<sup>94</sup> Con questo, ci riferiamo alla posizione di L. Zuliani nella sua analisi sul testo *Mento*, che andremo ad approfondire più avanti.

### 2.3 VARIETÀ RITMICO-SINTATTICA

«Come più volte rilevato, il ritmo (in senso prosodico) di un testo dipende non solo dalla sua configurazione sillabico-accentuativa ma dal vario disporsi e organizzarsi delle sue ‘pause’»<sup>95</sup>. Questa considerazione tratta da Menichetti, che a prima vista può sembrare banale, rappresenta un punto di partenza fondamentale per accostarsi all’andamento ritmico di un testo che non si fermi alla sola scansione prosodica autonoma dei versi. Il sistema delle inarcature e degli *enjambements* è la porta principale attraverso la quale addentrarsi nel trattamento della pausa di fine verso in relazione alla disposizione della sintassi. Abbiamo visto, nei paragrafi precedenti, come tra piano metrico e piano sintattico la frizione sia minima: la pausa di fine verso non funge da catalizzatore di tensioni ritmiche, essa piuttosto collabora con la sintassi in modo tale da non far saltare lo svolgimento del materiale verbale. Questo procedimento ha ricadute ritmiche ma anche stilistiche, ed esprime una volontà di pacatezza e di ricerca di una ritmicità musicale, scorrevole: per trasferirci su una metafora musicale, diremmo che Fiori ricerca le melodie di Beethoven e rifugge le tensioni ritmiche di Schönberg. Dopo aver visto la pausa di fine verso, verifichiamo il trattamento delle pause linguistiche all’interno del verso, per poi evidenziare alcuni aspetti ricorrenti e altri tic ritmico-sintattici che pervadono il testo.<sup>96</sup>

Un tipo di pausazione intraversale ricorrente l’abbiamo già affrontata in precedenza: non si contano, all’interno dell’opera, i versi che presentano una pausa forte all’interno del verso che lo segmenta in due emistichi più o meno eterogenei:

Tutto era già svelato. <i>Segreti, al mondo,</i>	Dodecasillabo	1	2	6	9	11
non ce n’erano più. <i>Finalmente</i>	Decasillabo		3	6	9	
le cose erano chiare. <i>Da nascondere</i>	Endecasillabo”	2	3	6		10
non avevo più niente. <i>Nomi da fare,</i>	Dodecasillabo		3	6	8	11
a parte il mio, nessuno.	Settenario	2	4	6		
Da confessare – solo che ero lì,	Endecasillabo’		3	6	8	10
che ero vivo <sup>97</sup>	Quadrisillabo	1	3			

<sup>95</sup> Menichetti, *Metrica italiana...*, cit., p. 447.

<sup>96</sup> «Pertengono al senso e alla sintassi ma hanno ingenti riflessi ritmici (e stilistici) le pause e sospensioni che cadono entro i due stremi del verso, componendone il materiale verbale in conglomerati sillabici più o meno estesi e numerosi, simmetrici o decentrati, ecc. Se infatti il ritmo può essere concepito come un’alternanza di momenti deboli e forti susseguentesi senza soluzione di continuità, quello di un testo di poesia presenta immancabilmente dei vuoti linguistici, segnati dalla fine delle frasi e di alcuni sintagmi e dalla divisione stessa delle parole», Ivi, p. 450.

<sup>97</sup> Movimento 14, vv. 12-18.

Solitamente, la pausa della fine della frase genera un emistichio sillabicamente ridotto nella parte destra del verso: esso rappresenta l'attacco sintattico del verso successivo. È un fenomeno pressoché sistematico in questo romanzo, e lo abbiamo definito come il vero *pedale* della narrazione e il passaggio appena citato dal movimento 14 è esemplare in questo senso: ben quattro versi contigui presentano la stessa conformazione e in questi, la pausa con più ricadute ritmiche è senz'altro quella interna al verso, ben più gravosa di quella di fine verso. Il fatto che gli *enjambements* e le loro pause coincidano con pause infrasingmatiche ne disinnescano le potenzialità semantiche e ritmiche, e viene trattato alla stregua di una pausa logica, virtuale. La pausa di fine verso, dunque, è solo *un* tasto del pianoforte di Fiori, non *il* tasto. Le stesse pause interne al verso, a volte, rappresentano uno stacco tale da generare una pausa ritmicamente grave quanto potrebbe esserlo quella di una vera cesura, e questo è evidenziato dalla misura sillabica che viene a crearsi con il punto – riprendiamo il segmento testuale precedente e cerchiamo di scomporlo seguendo la formazione delle frasi:

Tutto era già svelato.	Settenario	1	2		6		
<i>Segreti, al mondo</i> , non ce n'erano più.	Dodecasillabo'		2	4		8	11
<i>Finalmente</i> le cose erano chiare.	Endecasillabo			3	6	7	10
<i>Da nascondere</i> non avevo più niente.	Dodecasillabo			3		8	11
<i>Nomi da fare</i> , a parte il mio, nessuno.	Endecasillabo	1		4		8	10
Da confessare – solo che ero lì,	Endecasillabo'			4	6		10
che ero vivo.	Quadrisillabo	1	3				

Gli emistichi isolati a destra (che nel secondo esempio abbiamo portato invece sul verso successivo, quindi sulla stessa linea versale dell'enunciato di cui fanno parte) che fungono da innesco sintattico al verso successivo (al massimo della misura di un quinario) isolano, a sinistra, la misura del settenario in tutti e quattro i casi. Dal primo schema prosodico si vede benissimo il perno endecasillabico di 6<sup>a</sup>, con l'alternanza delle misure limitrofe insieme con il settenario, ritmicamente implicito nell'endecasillabo: e scomponendo i vari sintagmi e riposizionandoli sulla stessa linea versale (che rispetti la logica della sintassi) si vede come questi siano effettivamente dei tasselli sillabico-intonativi che componendosi in qualche modo a cerniera (nel vero senso di accavallamento di perni che fungano da legame tra le parti) garantiscano lo scorrimento del testo, verticalmente, non scandito per versi autonomi. Perché il secondo schema

prosodico (fittizio) non garantisce la ritmicità dello schema originale, dove le pause di fine verso sostengono il ritmo della sintassi, assecondandolo, e facendo scattare automaticamente la lettura al verso successivo. La possibilità di assecondare la sintassi e non di contraddirla è anche data dal fenomeno sintattico dell'inversione, tipicissimo della poesia di Fiori. Lunghi dalla complicatezza sintattica della poesia oscura o di ricerca, le dislocazioni sono un espediente mimetico, nella poesia di Fiori: sono le tipiche formule del parlato, di cui si vedrà più avanti.<sup>98</sup>

La gestione delle pause intraversali si lega implicitamente alle modalità della sintassi: una sintassi ampia e articolata, ricca di subordinate, genera delle pause logico-sintattiche meno fitte di quanto possa fare una sintassi stenografica e giustappositiva. Abbiamo visto che, nelle misure paraendecasillabiche, è spesso presente una pausa nella zona centrale che isola dei segmenti, spesso coincidenti con settenario + quadrisillabo/quinario. Le pause, tuttavia, anche forti, non si inseriscono solo nei versi più sillabicamente corposi: anche al di fuori dei movimenti di carattere dialogico, anche versi medio-brevi possono essere cesurati, o quanto meno leggermente interrotti nella loro scansione da procedimenti sintattici

«Un silenzio / mite, svagato, / infinito, leggero, come se mai», 6, vv. 13-15; «Un signore abbronzato, / giacca, cravatta, / faccia piatta, occhi duri, che neppure», 7, vv. 5-7; «Il sole / - piccolo, freddo -», 27, vv. 5-6; «Spesso, mentre parlavo», 43, v. 1; «La fronte, mi sembrava», 43, v. 11; «Io parlavo, parlavo», 43, v. 13; «spaiati, fuori posto», 44, v. 13; «Se gli rispondo, so», 47, vv. 22<sup>99</sup>

## 2.4 TENDENZA ALLA DITTOLOGIA

Oltre ai fenomeni di dislocazione (carattere che abbiamo detto essere tipico della poesia di Fiori, che imita il parlato e funge da *mise en relief* ed enfatizza il contenuto) è evidente da questi esempi come, nella strutturazione dei costituenti disposti nella misura

<sup>98</sup> È chiaro che tali fenomeni influiscano in maniera considerevole sull'andamento ritmico dei testi: nel *Conoscente*, inoltre, non vi sono soltanto dei calchi del parlato, ma veri e propri momenti drammatici, teatrali, dove l'esecuzione sovrasta le possibilità del ritmo in favore di fenomeni di sospensione e esitazione.

<sup>99</sup> Da questo esempio si vede anche come lo sbilanciamento interno causato dalle pause logico-sintattiche possa isolare emistichi molto ridotti sillabicamente: qui solo una sillaba viene isolata nel verso, e il settenario si viene a scomporre in quinario e bisillabo inarcato sul verso successivo.

versale, le figure di accumulazione ed enumerazione abbiano un ruolo centrale tanto nella strutturazione del ritmo quanto nella semantica del contenuto. In primo luogo, è da registrare la tendenza alla dittologia, diffusa in tutto il volume e anche nelle raccolte precedenti<sup>100</sup>, che spesso occupa interi versi recidendoli in due segmenti separati metricamente ma semanticamente assimilabili. Prendiamo il testo incipitario come campione:

	È vero: ci sono giorni	Ottonario	2	5	7		
	che le vostre parole più care e buone	Dodecasillabo	3	6	9	11	
	mi suonano come insulti,	Ottonario	2	5	7		
	giorni che dal mattino alla sera il sole	Dodecasillabo	1	6	9	11	
5	splende contro di me	Settenario'	1	3	6		
	come contro un ritaglio di lamiera:	Endecasillabo	1	3	6	10	
	non mi si parla senza avere	Novenario		4	8		
	diritto in faccia	Quinario	2	4			
	il suo abbaglio tremendo. Ci sono volte	Dodecasillabo	3	6	9	11	
10	che mi trovate là,	Settenario'		4	6		
	fermo, freddo	Quadrisillabo	1	3			
	come l'avanzo nel piatto.	Ottonario	1	4	7		
	Non vi ascolto, non alzo nemmeno gli occhi.	Dodecasillabo	3	6	9	11	
	È che ho la testa piena	Settenario		4	6		
15	di una scena che ho visto	Settenario		3	6		
	tanti anni fa.	Quinario'	1	2	4		

Tutto il testo è impostato su una struttura binaria, in qualche modo sinonimica. Già il primo enunciato (vv. 1-9), dopo l'apertura del testo con una stringatissima principale formata dal solo predicato nominale (un anfibraco, «È vero»), si lega una subordinata dichiarativa che funge da reggente («**ci sono** giorni che... giorni che», dal ritmo mutato in giambico dopo la pausa imposta dai due punti) di due proposizioni relative che cercano di esprimere la condizione di isolamento e straniamento del soggetto attraverso due

<sup>100</sup> Per le questioni retoriche di accumulazione, enumerazione e *similia* ci riferiamo costantemente al *Manuale di retorica*, B. Mortara Garavelli, p. 308. Riportiamo degli esempi significativi dal volume mondadoriano che raccoglie l'opera poetica edita fino ad ora: già l'incipit della prima *plaque* ci parla di questo fenomeno dittologico «Il treno porta ritardo / e non si muove, non parte», *Sosta*, vv. 1-2; «siamo rimasti presi / in una finta, in una danza», *Incontri*, vv. 8-9; «senti il pensiero che si dilata / che cresce, come nelle guance», *Sviluppo*, vv. 4-5; dalla raccolta *Esempi*: «un'espressione / di sogno e di dolore», *Soggiorno*, vv. 8-9; «sotto la nebbia / si vedono viali e vicoli», *Chiamata*, vv. 2-3, in questo caso anche con allitterazione della fricativa labiodentale; «Si sente la salvezza, allora, / tutto il pericolo», *Giardini*, vv. 17-18; «Chi accosta sul viadotto / e frena, e scende», *Piazzola*, vv. 1-2; dalla raccolta *Chiarimenti*: «le sta di fianco; o a volte sembra che scenda / dall'alto, da tutte le parti», *Ascoltatore*, vv. 6-7; «e se ne sta lì zitto, pieno di noia / e di pazienza, come un bambino», *Tavolata*, vv. 10-11; «Aveva poco senso cercare / di chiarire, discutere», *Quello che parla*, vv. 3-4; dittologie che spesso si inarcano dividendo i due membri in due versi differenti; dittologie che riguardano aggettivi, nomi, verbi.

similitudini, tipiche del sistema di Fiori. E nella prima di queste due subordinate relative, al v. 2, troviamo una dittologia sinonimica particolarmente significativa («care e buone»)<sup>101</sup>, che cerca di rappresentare la genuinità senza malizia e senza interesse degli *altri*. E questa fitta serie di parallelismi, di pause e di riprese riescono a garantire un andamento variato del testo, con slanci intonativi che partono dalle pause sintattiche più gravose (come nel primo verso) e scavalcano i limiti dell'unità versale e momenti di arresto più o meno influenti, come le congiunture fra i costituenti, spesso in posizione di fine verso, che si fanno sentire maggiormente quando le misure versali si riducono (come a partire dal v. 7). Per restare nel solco della dittologia (e della sinonimia, però in negativo), segnaliamo anche l'uso di delle diàfore che interviene in alcuni momenti di passaggio dialogici o di ripresa monologica di una battuta di dialogo; vedremo alcuni esempi più avanti trattando dei modi ironici del testo.

## 2.5 ENUMERAZIONI

Se le dittologie si registrano facilmente anche nelle raccolte precedenti, alcune enumerazioni nelle quali ci si imbatte leggendo questo romanzo in versi si possono dire quanto meno non comuni nello stile di Fiori. Se, come emerge dalle precedenti analisi degli studiosi sulla lingua di Fiori, i suoi testi metropolitani si costituiscono di una sintassi prevalentemente «stenografica», di «scarsissima e poco densa aggettivazione»<sup>102</sup>, ecco che, già in germe ne *La bella vista*, l'apertura alla realtà interiore e alla descrizione esterna, non incentrata su una scena o su un'azione, ecco che lascia spazio ad un respiro più libero di addensare oggetti e relativi connotati. Si parla, dunque, di testi con un respiro sintattico più ampio, ma comunque densamente scomponibili, dove il processo di

---

<sup>101</sup> Ricordiamo l'ultima parte del poemetto *Treno*, ultimo componimento della raccolta *Esempi*: «Ecco, le cose. / Dove tutto si perde e manca, / rimangono. Si lasciano / ascoltare e vedere. / Sono vere, le cose, e saranno vere: / per questa promessa, anche ora, / nascoste nel loro buio, / anche in corsa, / ti sembrano care e buone.», *Poesie 1986-2014*, p. 71. Utile, questa citazione, anche per verificare più da vicino i fenomeni metrici e stilistici di un testo di tre decenni più anziano, e che si inseriscono pienamente nel solco dei nostri discorsi sul *Conoscente* nonostante registriamo delle piccole differenze, quali la preferenza per i versi medio-brevi invece delle misure endecasillabiche, una manipolazione della sintassi leggermente più marcata, (sono maggiori e più evidenti le dislocazioni).

<sup>102</sup> A. Afribo, *Poesia italiana postrema...*, cit., p. 151.

accumulazione di materiale verbale si rende responsabile di scandire il ritmo dell'enunciazione:

- 25 Senza ascoltarla troppo,  
bevevo i suoi dolcissimi  
vuoti e pieni, assaggiavo  
alture e cavità,  
l'aperto, il chiuso, la curva, il colore,  
30 muscoli labbra vene  
succhi odori piumaggi. Come un peso<sup>103</sup>

Questo esempio difficilmente potrebbe far parte delle raccolte precedenti. Perché *Il conoscente* è un libro diverso, nel sistema di Fiori, che però si nutre di tutto ciò che era stato già pubblicato. E si vede bene come il ritmo sia ben scandito di tempi forti e pause sintattiche grazie alla giustapposizione prettamente asindetica, che accelera nell'ultima parte del periodo, nella quale lo slancio erotico fa saltare anche la punteggiatura. Trasporti simili pervadono questo romanzo, e non si possono trovare che raramente negli altri libri di Fiori. E se eravamo abituati ad un ritmo più controllato, logico e argomentativo, sarà utile analizzare altri momenti di ampliamento sintattico dovuto a slanci emotivi:

- Un altro male mi occupava. Il mondo  
10 si spalancava come un'immensa mancanza.  
Io stesso mi mancavo. *Le piazze, gli alberi,  
le case, i muri, i giardini*, che per qualcuno  
che una volta ero stato  
erano favolose spiegazioni  
15 voltavano le spalle, si inclinavano  
dal lato della fine.<sup>104</sup>

Generano, come in questo caso, una sorta di attesa nel lettore che rimanda ai versi successivi e generano un ritmo sincopato ma senza effetti ansimanti (come può essere il citatissimo esempio di *A se stesso*, o, cronologicamente più vicino a Fiori, il Maurizio Cucchi del *Disperso*), è piuttosto ritmo che si rilancia in piccoli segmenti fino a liberarsi nei sintagmi successivi, di ampiezza maggiore e più scorrevoli. Nei casi come quello appena citato, è evidente una porzione di introflessione e di soggettività che non risponde al sistema del minimalismo e della stilizzazione di cui parla Afribo, si vede come le misure versali crescano per far spazio ad una colata verbale che richiede uno spazio più

---

<sup>103</sup> Movimento 94, vv. 25-31.

<sup>104</sup> Movimento 69, vv. 9-16.

ampio, una sintassi aperta ai possibili sintagmi che rispondano ai movimenti interiori del soggetto:

Un autotreno lampeggia,  
corre avanti. Di nuovo la foresta,  
55 *il Paradiso del risparmio...*  
Il bene,  
dentro di me, lo sento farsi veleno,  
schiuma, favola, predica; sento un vuoto  
abbrancarmi da dietro, da capo a piedi  
crescere nelle vene, farle pietra.  
60 Sento la terra sfuggire sotto le ruote,  
abbandonarmi. La voce del Conoscente  
è una punta di trapano che si insinua  
nell'anima, casello dopo casello.<sup>105</sup>

Sensazioni e stati d'animo che, lo accenniamo, sono sempre rimaste impersonali, nella poesia di Fiori; ma in questo libro, il personaggio *Umberto Fiori*, parla in questo modo di sé, con queste movenze quasi liberatorie, confessionali. Dai primi versi di questo segmento del movimento 68, dove lo sguardo è rivolto all'esterno, a ciò che si vede dai finestrini, espresso in modo sterile e realistico, si passa alla realtà interna del protagonista, e il passaggio lo marca la stessa sintassi con il suo sviluppo maggiore. E avviene, in questi movimenti, lo stesso procedimento ad incastri di pause e battute, con parallelismi e coordinazioni con anadiplosi, che abbiamo visto per il movimento incipitario.

Numerosi procedimenti enumerativi, poi, intervengono nei momenti descrittivi nei quali si definisce la *Convenzione*: principalmente, della *Convenzione* come luogo, Fiori presenta, oltre ai protagonisti che la animano, non delle caratteristiche topografiche, bensì racconta di *cosa* e si svolge all'interno di questa fumosissima adunanza. E il tipo di accumulazione dominante in questi casi è certamente l'accumulazione caotica, senza nessi semantici particolari, senza una *dispositio* logica – è proprio la caoticità, uno dei volti principali del *Convenzione*. La sua bizzarria e insensatezza caotica la si incontra fin da subito, dalla prima lassa del movimento 2:

Estate. Una grande villa sul mare.  
Lì, tra scogli e pinoli, si teneva  
la Convenzione.  
Incontri, scambi, battere di ciglia,  
5 docce, equivoci, gare, eventi vari,

---

<sup>105</sup> Movimento 68, vv. 53-63.

pause, sbadigli, digrignare di denti.  
Gente in mezzo alla gente.<sup>106</sup>

È evidente che gli esempi di accumulazioni non manchino. È il caso, tuttavia, di sottolineare che il processo di accumulazione non ingloba solamente dei sostantivi o degli aggettivi, come abbiamo già accennato, anche l'accumulazione di coordinate o di proposizioni, così come la giustapposizione di frasi semplici o nominali, rientrano nei processi di cui ci stiamo occupando:

Poi, mentre sono appeso  
alla stanga, a cercare nel buio bianco  
del finestrino, nel chiuso della mia testa,  
questa faccia mai vista che allegramente  
5 srotola le mie bende insanguinate  
sul muso della gente,  
lui di colpo si blocca, guarda fuori,  
si scusa, mi saluta, scappa, scende.  
Le porte si richiudono.<sup>107</sup>

Vedere da vicino questa lassa del movimento 9 ci aiuta a far emergere anche altri fenomeni sintattici tipici di questo volume. Il processo accumulativo, in questo caso, ingloba esclusivamente verbi, e con uno svolgimento logico narrativo stringato, asciutto e diretto: il tutto avviene «di colpo», e viene narrato con la stessa velocità con cui si svolge l'azione. In questo caso, a differenza di quelli precedenti, un che di affannoso si percepisce nel testo: il passaggio dall'io all'esterno (opposto ai procedimenti che abbiamo visto in precedenza), lo stacco vertiginoso che si viene a creare a livello ritmico generano un'atmosfera misteriosa, oscura, acuita dal non detto che pervade tutto il movimento e dalla solitudine di cui ci dà conto il soggetto, straniato dall'impossibilità di comprendere. Questo movimento, dalla distensione sintattica al sintetismo della presa diretta sull'avvenimento è anch'esso un fenomeno riscontrabile in diverse parti di questo volume: un processo di focalizzazione, diremmo, che concentra il contenuto verbale alla sola rappresentazione:

Un muro alto e massiccio, come quello  
di una prigione, o di un castello. Merli,  
torrette, feritoie. Là dentro  
dondolano le ombre gigantesche

---

<sup>106</sup> Movimento 2, vv. 1-7.

<sup>107</sup> Movimento 9, vv. 1-9.

5 delle magnolie e degli abeti. Il sole  
- piccolo, freddo –  
se ne sta in un angolo.

Si aprono lentamente,  
cigolando, gli enormi cancelli a lance.  
10 Lungo i viali del parco, tra le aiuole,  
tante cassette dipinte di giallo: l'Ente.

Al centro, dietro i rami dei platani,  
una piramide:  
acciaio, vetro e cemento.

15 Il grande portone di bronzo  
è chiuso. Dalle vetrate  
filtra una musica.

“Ascolta bene” dice il Conoscente  
“quest’armonia. L’hai visto come ti incanta,  
20 come ti prende per mano? Non le resistere”<sup>108</sup>

Il movimento 27 (che abbiamo riportato per intero) rappresenta un ottimo esempio di questo procedimento: il testo descrive l'ingresso dei due personaggi nel luogo che rappresenta la prima tappa di questo caotico viaggio. A partire dall'esterno, dalle mura dalle quali si scorgono le «le ombre gigantesche / delle magnolie e degli abeti» e dalla luce del sole quasi esiliata (il che contribuisce, insieme a molti altri segnali connotativi del testo, a creare un atmosfera cupa e misteriosa), ci si sposta verso l'interno. Potremmo dividere il testo in tre parti (la prima, vv. 1-11; la seconda, vv. 12-17; la terza, vv. 18-20, che rappresenta il momento di ripresa del dialogo dopo la descrizione dell'*Ente*, che ci interessa di più), per evidenziare come nella prima parte si concentrino degli ampliamenti connotativi degli oggetti circostanti che, con l'entrata in questa sorta di castello o forte, vengono a mancare per lasciare spazio alla semplice rappresentazione, prosciugata di qualsiasi connotato.<sup>109</sup> Anche il ritmo subisce delle variazioni tra le prime due parti: se

---

<sup>108</sup> Movimento 27.

<sup>109</sup> Mi sembra doveroso, a questo punto, fare riferimento ad una delle tante *fusée* mengaldiane, dal volumetto *Prima lezione di stilistica*. «È cosa risaputa che sulla tecnica narrativa del Novecento ha avuto grande influsso, sveltendola e mutandola anche nella sostanza, quella cinematografica. [...] parlano a favore delle suggestioni cinematografiche tanti elementi: grammaticalmente, i tratti di sintassi nominale, la parchezza dell'aggettivazione ossia la cosalità, le frasette brevi e staccate, una per ogni macro-situazione, tutto come in una serie veloce di fotogrammi»; gli elementi che rientrano, grammaticalmente, nella tecnica cinematografica, sono assolutamente tutti riscontrabili in numerosi segmenti del nostro testo: e, crediamo, non è un caso che Fiori abbia questa tendenza alla *fotografia*, per evidenti motivi: la fotografia è una pratica apprezzata e operata in prima persona da Fiori ne è la prova il volume composto da testi di Fiori e immagini di Marco Petrus *Parlare al muro*, Marcos Y Marcos, 2000 (ed emerge pienamente in tutte le raccolte, anche e soprattutto in quelle meno recenti e necessiterà anche di analisi più approfondite che stabiliscano un rapporto scientificamente eviscerato tra visualità e scrittura nell'opera di Fiori)

nella prima, infatti, la media lunghezza dei versi accoglie costituenti più ampi con una durata intonativa maggiore (pur sempre con delle segmentazioni come il caso del *tricolon* inarcato, ma il verso 3 è in realtà una vera e propria cerniera tra i due periodi) e con intonazione tendenzialmente ascendente, favorita anche dai numerosi *enjambements* cataforici (nella prima lassa sono quattro su sette versi), la seconda parte, favorita anche dall'accorciarsi delle misure versali, e con conseguente aumento delle pause, la sintassi si fa più segmentata e rallentata, focalizzandosi su un dettaglio (opposto alla visione ampia e larga dell'inizio del testo).

Lungo tutto il testo, i fenomeni di accumulazione e giustapposizione di frasi verbali si caricano anche di un processo di mimesi del reale che tende a riprodurre la gestualità del contenuto: numerosissimi e interessanti sono i riferimenti alle azioni dei personaggi, di cui riportiamo qualche esempio<sup>110</sup>:

“Maledetto!” gli urlò. Lui si abbassa,  
schiva il pugno. Da dietro, il Conoscente  
mi cintura. Io scalcio, mi sbraccio: niente  
da fare, mi solleva, mi spinge fuori,  
mi attacca al muro.

“Calmati adesso, Fiori...”<sup>111</sup>

Mi guarda di traverso, il Conoscente.  
È offeso? Sembra quasi preoccupato.  
Non replica. Sospira. Si guarda intorno.<sup>112</sup>

Ma si vedano segmenti anche più ampi che cercano di rendere la concitazione e la confusione del momento, come nel movimento 33, dopo che il personaggio *Fiori* si è unito al coro dei cantori dell'*Ente*:

Un altro mi si avvicina a piccoli passi,  
fissandomi le scarpe.  
Mi prende per la giacca: “Ma Corradino,  
per te, bisogna venderlo?” mi interroga  
in un bisbiglio, occhi a terra.

---

<sup>110</sup> Di gestualità della poesia di Fiori ne ha già parlato, ancora una volta, Andrea Acri: «Che Fiori faccia così non è solo per fini mimetici. È vero: i suoi parlanti, questi “forzati” del *chiarimento*, guadagnano certamente uno straordinario effetto di animazione dall'azione combinata, da una parte, di questa sintassi fortemente gestuale, disarmonica e quasi spastica nei suoi tentativi di spiegazione e, dall'altra, di una puntuale descrizione della gestualità vera e propria, di matrice e senso direi ancora una volta kafkiani [...]», *Poesia italiana postrema...*, cit., p. 159.

<sup>111</sup> Movimento 66, vv. 23-28, e vediamo ancora una volta la rima *Fiori:fuori*.

<sup>112</sup> Movimento 54, vv. 1-3.

I vapori che salgono dalla piscina  
mi avvolgono. Soffoco. Sudo.  
Uno, con un sorriso da cinghiale,  
mi sbatte in faccia un paginone  
a colori: una bella ragazza nuda.  
“Visto la Marinella, qua sul giornale?  
È la mia fidanzata...”

“Ma no, Mariano, no...” dice la suora.  
“È solo una signora molto bella  
che tieni nel tuo cuore...” Detto questo  
scivola via, verso nuove incombenze.

Mi guardo in giro, cerco il Conoscente:  
anche lui è sparito.

Sui capelli,  
sulla nuca, sul collo,  
sento le punte molli delle kenzie.<sup>113</sup>

Io lo fermavo: “Dài,  
adesso esageri!  
Esageri nel bene  
come nel male”.  
Niente. Lui si scaldava, come se fosse  
un fatto personale:  
“Senti. Chi sei, che cosa sei,  
qui nessuno lo sa.  
Guarda come ti trattano!  
Per loro sei *uguale*. Sì: tutti uguali!  
Ma io l’ho visto coi miei occhi, tu,  
quanto vali”.

Poi se ne stava zitto, e mi sbirciava.<sup>114</sup>

## 2.6 IL SISTEMA DEL *PARLATO*

L’inclusione del *parlato* nella poesia del secondo Novecento è una tendenza assodata ed evidenziata da più parti<sup>115</sup>: senza che vi siano, a nostra conoscenza, degli studi sistematici e comparatistici sulle formazioni e sulla sintassi del parlato nella poesia, diciamo da *Satura* in poi, alcuni felici affondi su singoli autori hanno messo in luce alcuni

---

<sup>113</sup> Movimento 33, vv. 18-37.

<sup>114</sup> Movimento 19, vv. 13-25.

<sup>115</sup> E. Testa, *Dopo la lirica...* «Se ci limitiamo, per il momento, a registrare dati grammaticali o superindividuali – i soli che possano dare il senso della concreta realtà linguistica di un’epoca – è agevole vedere come termini, fraseologie e costrutti morfosintattici di stampo parlato siano ora assunti nella scrittura poetica con un grado d’ospitalità di cui è difficile trovare l’eguale in passato», p. VI.

fenomeni caratteristici di questo sistema linguistico. Un esempio è il saggio di Pier Vincenzo Mengaldo sulla poesia di Giovanni Giudici<sup>116</sup>, poeta della linea lombarda «esperienziale»<sup>117</sup> del quale Mengaldo evidenzia alcuni tratti linguistico-enunciativi che si possono estendere anche al nostro poeta. Poiché, infatti, se «In Giudici anche la sintassi appartiene in sostanza all'orbita del parlato, e questo è un segno chiaro della novità linguistica del poeta, perché significa che l'usualità non è più "citata" ma assunta integralmente in proprio», questo vale anche per *Il conoscente* e tutta la poesia di Fiori *in toto*. A stabilire le fondamenta linguistiche e stilistiche «è la scelta sistematica del "parlato", [...] un parlato oltreché vivacemente mimetico, sfruttato intensamente proprio per le sue virtù dimostrative e ostensive, per la capacità di scandire e animare su tappe forti il testo.»<sup>118</sup> Va da sé, dunque, che lo standard linguistico del parlato non intercorra solamente nei momenti dialogici e teatrali del testo: i fenomeni della lingua parlata *fondano* tutto il sistema linguistico del testo, e vengono certo acuiti nei momenti di mimesi dialogica, ma non mancano anche a livello diegetico e nei momenti introspettivi del narratore.

Non si potrà, sfortunatamente, eseguire, in questa sede, un'accurata e sistematica analisi macrosintattica e testuale del sistema linguistico della lingua parlata in questo testo; tuttavia, è possibile approfondire i tratti già evidenziati e far emergere fenomeni più tipici della *langue* fioriana afferenti all'area dell'italiano parlato corrente. Per ordine e comodità, si procede ad un'analisi per fenomeni.<sup>119</sup>

a) *Frammentarietà*. «[...] il livello della struttura o costituzione del testo è quello che risente maggiormente delle caratteristiche del mezzo orale e delle sue situazioni d'uso; nel parlato troviamo così tipicamente: frammentarietà del discorso (più spesso solo formale, talvolta anche tematica)»<sup>120</sup>. Il carattere frammentario della testualità del *Conoscente* lo abbiamo già affrontato, e per questo fenomeno occorre rifarsi alla «microprogettualità» del parlato. La realizzazione immediata del discorso orale, infatti,

---

<sup>116</sup> P. V. Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri.

<sup>117</sup> Afribo, *Poesia italiana postrema*, p. 75.

<sup>118</sup> A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Roma, Carocci, 2007, p. 142.

<sup>119</sup> Per il presente paragrafo, mi baso sul secondo volume della grammatica di consultazione *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, in particolare al capitolo *Il parlato italiano contemporaneo*, M. Berretta, pp. 239-267.

<sup>120</sup> Ivi, p. 245.

prevede una scarsa pianificazione testuale che si traduce in una sintassi a brevi passi, giustappositiva. Piccole porzioni di testo trasmettono le informazioni passo dopo passo, spesso coordinate per asindeto (nel parlato, infatti, il parlante rifugge la subordinazione)<sup>121</sup>. Potrebbe essere interessante guardare sotto questa angolatura la stessa suddivisione del romanzo in movimenti (alcuni dei quali molto brevi, entro i 20 versi): il *recit* si svolge per piccole porzioni narrative, brevi e circoscritti episodi che si legano l'uno con l'altro grazie all'uso di procedimenti anaforici e di connettivi; il che risulta del tutto in linea con le considerazioni espresse da Sornicola sugli esempi di frammenti che rappresentano delle macro-strutture narrative: «Nel primo caso (*parla del frammento narrativo esposto poco sopra, ndr*), infatti, a dei rapporti sintattici interfrasali prevalentemente coordinativi fa riscontro una progressione semantica con addizione di parti a parti»<sup>122</sup>.

b) *Segnali discorsivi*. Strettamente legati alla «microprogettazione del parlato», i segnali discorsivi aiutano a comprendere «come i parlanti per così dire gestiscano questa frammentarietà, controllandone i risultati e ricostituendo continuamente il filo del discorso»<sup>123</sup>. I segnali discorsivi rientrano, chiaramente, sia nel sistema dialogico di presa di parola e di scambio di turno, sia, cosa che ci interessa di più in questo momento, nel normale svolgimento diegetico del testo, e quindi anche in movimenti dove non ci sono dialoghi. «I segnali discorsivi o del discorso (*Gesprächswörter*; anche elementi di articolazione)” rispondono a due funzioni fondamentali, l'una relativa all'organizzazione del testo (funzione testuale), l'altra relativa all'interazione con l'interlocutore (funzione sociale o fàtica); non raramente le due funzioni sono assolte si svolgono un'ulteriore funzione, la modalizzazione di enunciati, in modo analogo alle *Modalpartikeln* del tedesco»<sup>124</sup>. Per semplificare, li

---

<sup>121</sup> Cfr. anche F. Rossi, F. Ruggiano, *L'italiano scritto: usi, regole e dubbi*, Roma, Carocci, 2019: «Ciò che avvicina al parlato è la costruzione testuale, che è essenzialmente coordinativa e giustappositiva. La concatenazione di frasi rispecchia e accompagna la scarsa pianificazione del discorso. [...] La subordinazione non è, comunque, esclusa dal parlato, sebbene di rado superi il secondo grado di distanza dalla proposizione principale. L'ordine delle proposizioni, inoltre, segue la progressione dell'informazione e le subordinate raramente precedono la principale», p. 61.

<sup>122</sup> R. Sornicola, *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 248; ma vedi anche p. 250: «Il tipo di progressione che troviamo comunemente associato alla narrazione è quella enumerativa.»

<sup>123</sup> Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, p. 247.

<sup>124</sup> Ivi, p. 248.

divideremo in due categorie, la prima come *demarcativi*<sup>125</sup>, e quindi in funzione metatestuale di organizzazione del discorso; la seconda funzione, *fatica*, appunto, tramite la quale il narratore (il parlante) richiama l'attenzione dell'interlocutore. Rientrano nella prima categoria i seguenti esempi:

«*Ma ecco* che da un angolo del parco/ mi chiamano. Mi fanno cenno.»<sup>126</sup>, 3, vv. 8-9; «*Ecco*, siamo arrivati / dove il silenzio illumina il mondo vero:», 3, vv. 23-24; «*Poi*, mentre sono appeso / alla stanga...», 9, vv. 1-2; «*A un certo punto*, mentre lo ascoltavo / la sua faccia...»<sup>127</sup>, 13, vv. 1-2; «*E allora*: per che motivo / mi rimettevo in mezzo», 14, vv. 19-20; «*Così*, non so più come, / a poco a poco siamo diventati / inseparabili», 15, vv. 1-3; «perché / con lui ho rotto solo anni più tardi, / perché insomma non l'ho mandato subito... / Educazione, certo. Io sono uno...», 15, vv. 16-18 e v. 20; «Ero scostante e presuntuoso, è vero...» 15, v. 54.

Questi sono solo alcuni degli esempi: è evidente come il narratore abbia bisogno di coordinate per ancorare la narrazione al contesto, renderla lineare, cercare di collegare le parti attraverso perifrasi temporali avverbiali etc. per mantenere la coesione narrativa e la gerarchia informativa degli enunciati. E oltre al sistema del parlato, queste strategie rientrano, a nostro avviso, anche nell'intenzione di teatralità del testo: le svolte tematiche e informative segnalate dai demarcativi collaborano alla strutturazione ritmica e drammatica del testo.

Ancora più interessanti per il nostro discorso e anche per la questione della presa di parole del soggetto, saranno i segnali discorsivi che rientrano nella funzione fatica e quindi nella strategia dell'autore di attirare e confermare l'attenzione dell'interlocutore.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> In questa categoria facciamo rientrare anche quelli che Berretta definisce *connettivi testuali o pragmatici*.

<sup>126</sup> Con *ecco* in funzione di focalizzatore, così come l'esempio seguente tratto dallo stesso movimento; cfr. *Grande grammatica di consultazione*, Vol. III, a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, pp. 251-253.

<sup>127</sup> Sono numerose le locuzioni temporali poste ad inizio dei movimenti: questi procedimenti fungono da segnali di coesione testuale che collegano movimento e movimento, garantendo la coesione narrativa del testo nonostante, come abbiamo già sottolineato, la determinazione spazio-temporale sia «determinante e indeterminante allo stesso tempo».

<sup>128</sup> Cfr. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, pp. 248, 249; ma riportiamo il paragrafo contenuto nella *Grande grammatica di consultazione*: «Alcuni segnali discorsivi sottolineano l'aspetto fatico, cioè di "coesione sociale" della comunicazione, intesa come strumento per creare, consolidare o evidenziare l'appartenenza di un individuo ad un gruppo. [...] Fanno parte di questo gruppo anche i segnali

«Ah, le case dei ricchi. / I ricchi veri, *voglio dire*, / come io ne ho incontrati (in sogno, forse)...»<sup>129</sup>, 2, vv. 26-28; «Non un amico, no: uno così / è già tanto se è amico di se stesso. / *Diciamo* un conoscente, *nel senso* / che lui mi conosceva...», 5, vv. 17-20; «Le sue letture, / (ricordo...) [...] / le sue letture, *dicevo*, / mi venivano incontro...», 15, vv. 38-48; «C'era amarezza, risentimento. / A volte – *avresti detto* – paura.», 18, vv. 15-16; «Pochi al mondo, *io credo*, hanno il talento / ...» 42, v. 1; «(è venuto il momento di nominarlo; / *vedete?* sto cercando di parlarne...», 94, vv. 2-3; «Poi, una sera, c'è stata la visita / al sottosuolo della Convenzione. / *Ricordate?*...» 103, vv. 1-3; «Non era la prima volta / - *ormai dovrete saperlo* – che il drappo rosso...», 107, vv. 1-2.

Abbiamo elencato solo alcuni dei principali segnali discorsivi del *Conoscente* che possano mettere in evidenza come il sistema linguistico su cui si fonda l'opera risulti congruente ai rilievi formali generalmente attribuiti al sistema del parlato riguardo alla frammentarietà e microprogettualità del parlato e alle sue strategie di coesione. Ci sarà spazio ancora per qualche affondo nel successivo paragrafo dedicato allo strofismo, nel quale verificheremo i procedimenti e le strategie di coesione nella successione dei movimenti.

c) *Frase scisse*. Si è già detto che le *dislocazioni* sono un fenomeno presentissimo nella lingua di Fiori. Questo aspetto, già messo in evidenza da Afribo per quanto riguarda le raccolte precedenti al *Conoscente*, e facciamo valere quegli esempi e quelle definizioni anche per i casi riscontrabili in questo testo. Un tassello ulteriore, riguardo alla lingua parlata di Fiori e alla sua conseguente influenza sulla sintassi, citiamo qualche caso di frase scissa<sup>130</sup>. I casi non sono certamente numerosi quali quelli

---

discorsivi che sottolineano la “conoscenza condivisa”, cioè l'insieme di conoscenze comuni al parlante in corso e agli interlocutori, relativamente sia al contesto situazionale e linguistico, che a fatti del mondo [...]

<sup>129</sup> Per questo caso, ci rifacciamo alla clausola finale del paragrafo sui segnali discorsivi cosiddetti *riempitivi* di Carla Bazzanella: «Questi stessi elementi discorsivi possono essere usati anche nei casi in cui la difficoltà non si pone a livello cognitivo, di pianificazione del discorso, ma retorico-pragmatico, di appropriatezza di un determinato termine lessicale o di possibile impatto negativo sull'interlocutore (v. 2.1.1.5.). In questi usi non sono in genere accompagnati da pause; anzi, sovente vengono pronunciati con ritmo accelerato (v. ad es. (75))», in *Grande grammatica di consultazione*, p. 235.

<sup>130</sup> Cfr. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, p. 257: «Nella funzione invece di presentazione enfatica dell'elemento rematico, l'i-taliano parlato preferisce la struttura scissa, costituita da due nuclei proposizionali, uno introdotto da “essere” e l'altro da un falso *che* relativo, per esempio *ero io che facevo da mangiare* (Rovere, p. 116); *era anni che non andavo più in città alta*; ecc. La frase scissa,

esemplificabili per le *dislocazioni*, ma proprio per questo, forse è interessante evidenziarle. Ecco alcuni esempi: «... *Era in me / che* sbraitavano e barcollavano / come una compagnia di ubriachi», 44, vv. 15-17; «*È a me, che parla*. Chiedo:...», 63, v. 1; «*È lì che* – mille volte ricucita, / richiusa, risanata - / pulsa la mia ferita», 72, vv. 3-6; due esempi li ritroviamo all'interno di segmenti dialogici, quindi meno marcati, facendo parte della vera e propria mimesi del dialogo, del parlato-recitato, di cui parleremo tra poco.

d) *Sistema deittico*. «Il parlato conversazionale è fortemente appoggiato alla situazione in cui viene prodotto, nel senso che molta parte del significato che normalmente verrebbe esplicitato con materiale lessicale rimane invece implicito, non detto o detto in forme esili che rinviano per l'interpretazione al contesto stesso, ai partecipanti, alle loro conoscenze condivise». In particolare, il sistema deittico ci permette di comprendere che l'enunciazione è in corso, in corso in un determinato spazio e in un determinato tempo, e che vi sia un parlante, un centro deittico. Sottolineare questo ultimo fatto, significa anche sottolineare che la deissi esprime, per forza di cose, una soggettività, un punto centrale dal quale sono indicati i tempi e gli spazi e in generale il contesto extratestuale. Bisogna anche dire che, nel testo, episodi di non-detto o di ellissi di informazioni non sono frequenti: Fiori tende sempre a esplicitare il contesto, e ciò fa parte della strategia narrativa e linguistica della chiarezza e della comunicabilità. La narratività e la durata del testo, inoltre, garantiscono l'esplicitazione lineare di moltissimi elementi, per cui alcune informazioni, riprese magari solo con formule anaforiche, sono decifrabili tramite il ricorso a movimenti precedenti. Durante varie presentazioni del volume, Fiori afferma di trovare difficoltà nell'estrapolare singoli movimenti da recitare proprio perché, mancando il contesto narrativo (e quindi tutte le coordinate spaziotemporali che permettono di comprendere la situazione enunciativa) potrebbe essere difficile apprezzare a pieno i testi. Oltre a spazio e tempo, fondamentale è la deissi personale: ciò rientra, a mio avviso, nella strategia di opposizione tra *io* e *altro*, soprattutto perché Fiori, nel suo racconto, deve dare conto di numerosi incontri, di numerose conversazioni, e quasi tutta la narrazione si svolge *in presenza di un interlocutore*: quando troviamo i versi «Di più

---

superficialmente pia complessa della corrispondente marcata (cfr. io facevo da mangiare, ecc.), sembra rispondere a un'esigenza di semplicità della struttura informativa, per la quale è opportuno non avere più elementi rematici in uno stesso nucleo proposizionale»; ma anche L. Serianni, *La grammatica italiana*, Torino, Utet, 1989, p. 569.

non posso dire: su *questo* sguardo / astuto, sottomesso, disperato / non gli ho chiesto mai niente», e troviamo *questo* e non *quello*, è a causa del procedimento prolettico narrativo, che riporta scene del passato, ma nelle quali il narratore rientra come se fosse la contemporaneità: *questo sguardo* del *conoscente* è presente al narratore al momento dell'enunciazione e lo sarà per tutta la durata del testo.

## 2.7 SISTEMA DIALOGICO-DRAMMATICO

«Schemi drammatici sono nei libri di Sereni e Caproni, innervano scene o monologhi in Giudici (e Raboni), dettano la presenza di plurime voci (interiori o no) ne *La beltà* di Zanzotto, suggeriscono il dantesco articolarsi degli scontri tra l'io e i suoi interlocutori in *Nel magma* di Luzi. [...]»<sup>131</sup>. L'inclusività pressoché illimitata della poesia del secondo Novecento, come abbiamo detto, accoglie anche le «modalità ascrivibili ai tipi del racconto e, soprattutto, del dramma»; più propriamente, non le accoglie ma ne necessita. Questa apertura sembra toccare anche la poetica fioriana. Brevi racconti e personaggi (spersonalizzati, attanti, pure figure necessarie senza connotati particolari) hanno sempre innervato i testi di Fiori fin dagli inizi, ma è chiaro che, anche in questo, il romanzo in versi che ci troviamo ad analizzare rimescola le carte e segna una novità (novità che, come altri caratteri dell'opera, era già annunciata negli ultimi due libri, in forma germinale). L'apertura ai personaggi è del tutto inedita: i personaggi principali vengono definiti esplicitamente, soprattutto nelle loro caratteristiche affettive ed emozionali; oltre al *Conoscente* e a *Umberto Fiori* compaiono una serie di personaggi che vengono chiamati per nome (tutti fittizi, certo, ma che rappresentano comunque una voce e che si incaricano di stabilire dialoghi e conversazioni).<sup>132</sup>

Non è la sede, questa, per analizzare le varie caratteristiche e le sfumature dei personaggi che si incontrano nel percorso testuale sotto il punto di vista narratologico e teorico (in fondo, i personaggi non hanno idiosincrasie o connotati specifici che li rendano veri e propri personaggi a tutto tondo - il loro statuto di attanti, di figure funzionali a

---

<sup>131</sup> E. Testa, *Dopo la lirica...*, XI.

<sup>132</sup> E il fatto di assegnare dei nomi propri ai personaggi, al posto di definirli tramite il loro mestieri e individuandoli attraverso formule impersonali che ne garantiscano la spersonalizzazione, è del tutto inedito fino ad ora, nella poesia di Fiori.

incarnare un determinato tipo di gruppo sociale o istanza psichica del soggetto si può ricollegare comunque ai personaggi degli *sketch* delle poesie precedenti), ciò che ci interessa è rilevare il tipo di influenza che svolge un tipo di enunciazione drammatica sul ritmo dei versi.

Innanzitutto, è rilevante sottolineare che i fenomeni appena descritti afferenti al sistema della lingua italiana parlata valgono (moltiplicati) anche per questo paragrafo: le dislocazioni, l'uso della deissi, la frammentazione dell'informazione sono tutti fenomeni che riguardano anche quei movimenti dove la conversazione domina sulla narrazione. Altri fenomeni entrano in gioco, però, soprattutto legati agli stati psichici dei personaggi e anche alle loro proprie caratteristiche. Subito una considerazione generale da andare poi a verificare nel testo: le battute del *Conoscente* hanno tendenzialmente carattere *conativo*<sup>133</sup>, *assertivo*. Non si contano gli imperativi con i quali il *Conoscente* appunto ordina a *Fiori* di essere o di fare in un determinato modo, un esempio su tutti, il movimento 24:

- “C’è un altro passo” dice il Conoscente  
riprendendo la foto  
“che ti resta da fare adesso, Fiori.  
Le premesse ci sono. Vai fino in fondo.  
5 Impara il tempo, il vuoto. Vieni fuori  
dalla tua cara prigionia, lascia che vada  
per la sua strada il mondo,  
l’immensa trappola dove  
qualcosa importa.  
10 Lascia la presa sul poco che ti trattiene.  
Liberati dal torto, dalla ragione.  
Lascialo andare, buttalo nel cesso,  
il cosiddetto bene.  
Hai visto il Magra quando scivola in mare?  
15 Entra così, tu, nel niente  
da cui un giorno sei uscito. Addormentati.  
Impara il sonno. Sii finalmente  
indifferente a te stesso  
come lo sei agli altri,  
20 come gli altri ti sono indifferenti”.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Cfr. «L’orientamento verso il *destinatario*, cioè la funzione *conativa*, trova la sua espressione grammaticale più pura nel vocativo e nell’imperativo, che, dal punto di vista sintattico, morfologico e speso anche fonemico, si staccano dalle altre categorie nominali e verbali.», R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 187.

<sup>134</sup> Movimento 24.

La pronuncia di questi versi sarà decisa e risoluta, coadiuvata dalla componente verbale che risulta essere la dominante del sistema lessicale: anche il modo imperativo (lo consideriamo come tale proprio per il carattere generale del *Conoscente*, per il suo *habitus*, che non è quello di un personaggio accomodante e che fornisce liberi e validi consigli: il *Conoscente* vuole che Fiori faccia come dice lui) rende l'enunciazione sostenuta e sentenziosa. Un'altra caratteristica di questo movimento che crediamo possa incrementare il grado di risolutezza e chiusura dei versi e della loro pronuncia è la posizione quasi costante del verbo, che viene a trovarsi quasi sempre in prima posizione (la struttura sintattica sarebbe *soggetto sottinteso tu + verbo + complemento*). Senza contare i primi tre versi, che fanno da introduttore al discorso martellante del *Conoscente*, su diciassette versi contiamo tredici verbi (uno solo, «Hai visto» in forma interrogativa con il passato prossimo, tutti gli altri al presente) di cui sette si trovano come primo lemma del verso. Un'altra caratteristica che fa sistema riguardo il ritmo, è il fatto che nove versi su tredici vedono la tonicità sulla prima sillaba (*vai, vieni, lascia, lascia, liberati, lascialo, buttalo, entra, sii*).

Il *Conoscente* conosce praticamente tutto, e ciò che si trova a fare è appunto stanare il personaggio *Fiori* dalla sua introspezione che risulta (al *Conoscente*) in qualche modo illusoria, fasulla. E infatti: per quanto riguarda, ad esempio, le frasi interrogative, quelle del conoscente sono tendenzialmente di carattere ironico o accusatorio:

“Ah, è diversa la storia?  
 E quest'altra che adesso è a casa vuoi dire  
 che me la sono persa? Devo vederla!  
 Vale la pena? Cos'hai con lei, un figlio?  
 5 O magari una figlia? Com'è? Carina?”<sup>135</sup>

E forse ancor di più:

Il *Conoscente* si scalda. “Fiori!  
 Dov'è finito tutto quel bel rancore  
 che ti bruciava dentro?  
 Dov'è finito l'odio, il risentimento  
 5 Che ti spaccava il cuore? Che cosa sono  
 Queste arie di pace?  
 Non venirmi a parlare di perdono.”<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Movimento 12, vv. 1-5.

<sup>136</sup> Movimento 23, vv. 21-27.

E bisogna sottolineare che nessuna di queste interrogative è neutra, si possono ricondurre tutte ad una serie di riflessioni interne al personaggio *Fiori* (e sicuramente anche all'autore Fiori), è infatti un modo di stuzzicarlo sui punti per lui fondanti: ci troviamo, in questo movimento, all'interno della già nominata sezione che nominata *Il prossimo*, dove vengono esplicitate alcune delle considerazioni etico-esistenziali del personaggio *Fiori* ma che trovano facile riscontro, e ciò ancora più sintomatico a livello di sistema poetico ed esistenziale, il cosiddetto binomio tra *vita e poesia*, nei due saggi editi nel nuovo volume che raccoglie alcuni scritti critici di Fiori.<sup>137</sup> E le interrogative da inquisitoria non appartengono solo al *Conoscente*: i personaggi che riempiono la *Convenzione* rivolgono continue e pressanti domande a *Fiori* incalzando il discorso, mentre la sua posizione è molto spesso quella di chi si giustifica, e in questo assume un atteggiamento chiuso, le battute si fanno più rallentate, aumentano le pause e le esitazioni. La punteggiatura delle battute dei personaggi *altri* sono colme di punti interrogativi ed esclamativi, mentre le battute di *Fiori* presentano spessissimo fenomeni di sospensione con i tre puntini:

«Mi fermo. Vedo nero. / “Non quella... un'altra... / e comunque la storia / è un po' diversa...»11, vv. 36-39; «“Guarda qua”. Tira fuori una foto / e me la mette sotto il naso. “Chi è?” / domando io. “Andiamo! Non ti ricordi?” / “Sì... forse... vagamente... un pezzo grosso / che dirigeva... si occupava d'arte...» 23, 1-5; «Quasi non ci credevo. “Veramente / sei tu che... voglio dire... io, sapessi / quanto starei volentieri [...]», 35, vv. 5-7 e più avanti, nello stesso movimento, ai vv. 33-34 «Sì... no... Forse hai ragione. Il fatto è / che da quando... ma, vedi... sai che cos'è?...»

Questo ultimo esempio è anche utile ai fini di ampliare la gamma di fenomeni del parlato riscontrabili nel testo, che, come abbiamo detto, si incrementano nei momenti di dialogo: evidente la microprogettazione, che quasi viene a mancare nell'esempio riportato, dove subentrano strategie di riprogettazione e di inversione del discorso con il

---

<sup>137</sup> Ci riferiamo al volume edito per Castelveccchi, *Il metro di Caino*, 2022, che contiene due saggi spiccatamente etici, dove i rimandi intertestuali tra poesia e prosa sono numerosi, *Il metro di Caino. Appunti sull'invidia* e, ancor più significativo, *“Ama il prossimo tuo”. Osservazioni del tutto personali intorno a un passo di Freud*.

fine, in qualche modo, di proteggersi dalle accuse dell'interlocutore, così come la sospensione degli enunciati. È in questi casi che le formazioni sintattiche e il contenuto verbale influiscono maggiormente sul ritmo del verso. Due versi come gli ultimi appena citati (Sì... no... Forse hai ragione. Il fatto è / che da quando... ma, vedi... sai che cos'è?...») faticano particolarmente ad essere pronunciati, e il profilo ritmico è difficilmente identificabile al di là dello stabilire la tonicità o meno di dei sintagmi:

che da quando... ma, vedi... sai che cos'è?	Dodecasillabo	3	6	8	11	4
una vita, dall'altra parte del mondo,	Dodecasillabo	3	6	8	11	4

Mettendo questi due dodecasillabi a confronto è facile vedere come la pronuncia muti drasticamente in segmenti testuali come quelli citati sopra, nonostante lo schema accentuale sia lo stesso (ma è difficile anche non considerare la possibile tonicità della congiunzione avversativa *ma*<sup>138</sup>, unico lemma di un sintagma che in una pronuncia mimetica e conversazionale potrebbe caricarsi di valore ritmico e semantico): la durata del primo verso è di gran lunga superiore al secondo, assume più profili intonazionali da sintagma a sintagma.

Il personaggio *Fiori*, tuttavia, non è solo un balbettante accusato che tenta di giustificarsi. Nel corso del racconto sono numerosi i segmenti di sfogo, anche verbalmente violento e indispettito (quasi alla fine del libro, il narratore arriva a rivolgersi al lettore in questo modo: «Non era la prima volta / - ormai dovrete saperlo – che il drappo rosso / mi sventolava sul muso,...»<sup>139</sup>), dove il ritmo incalza e la durata del testo si fa verticale e non semplicemente sulla linea versale. L'esempio più lampante, che mostra quella che, a nostro avviso, è una sorta di liberazione del *non detto* fioriano, implicita nella sua ricerca etica ed esistenziale, è il litigio con *Olindo*, personaggio che sembra incarnare un certo standard di cittadino italiano di ceto medio (non limitato agli anni Ottanta). In un movimento che è uno dei più lunghi del movimento, il dialogo al bar si trasforma in un'invettiva carica di rabbia:

Parli degli stranieri! Ma sei tu

<sup>138</sup> M. Praloran e A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione...*, «Ma. È sempre atono, tranne in circostanze eccezionali, ossia quando sia l'unico elemento valorizzabile entro una lunga stringa atona [...]», p. 73.

<sup>139</sup> Movimento 107, vv. 1-3.

il vero corpo estraneo, il vibrione,  
 il malanno, la razza maledetta  
 30 da secoli infetta questo paese.  
 Razza di scimmie ladre  
 di padre in figlio, razza di idioti astuti,  
 atei devoti, velenosi, servi nell'animo,  
 gaglioffi, caga-in-mano, teste vuote,  
 35 tristi effetti del coito. Con l'uomo, voi  
 avete a che fare quanto  
 ci ha a che fare l'anòfele.  
 Gioppini morti di fame,  
 bambini scemi diventati vecchi  
 40 e mai adulti. Se oggi, stronzo, sei libero,  
 se puoi votare, se puoi vomitare  
 tranquillamente in pubblico le tue infamie  
 – apri le orecchie! – è merito di quelli  
 che insulti. Proprio loro: quelli che mentre  
 45 quell'imboscato imboscato che ti ha messo al mondo  
 pensava ai suoi loschi affari, e addirittura  
 faceva la spia,  
 rischiavano la pelle anche per lui.<sup>140</sup>

E questa è solo una parte dell'invettiva. Qui le strategie sono diverse, ritorna quel respiro ampio che abbiamo visto nei momenti di pathos, la sintassi si allarga ma si allarga per giustapposizione e accumulazione di elementi che qui sono, per la maggiore, insulti, alcuni dei quali di carattere più colloquiale e attinenti al sistema del parlato, come *caga-in-mano*, *gioppino*<sup>141</sup> che è appellativo di area lombarda, ma più avanti, nello stesso movimento, si trova anche *grébano* che invece appartiene al parlato ligure (si vedono le due provenienze di Fiori). Non ci va giù piano, *Fiori*, in questo caso. Qualche accenno sui temi della rissa e del litigio erano già stati affrontati da Afribo<sup>142</sup> e Zuliani<sup>143</sup>, il quale segnalava come anomalo il contenuto della poesia *Mento* inclusa nella raccolta *Tutti* proprio per il tema, già novecentesco, della rissa. Qui *Fiori* gli «apre in faccia cinque dita», non manca anche qui, dunque, la violenza fisica oltre che quella verbale. Zuliani aggiunge che «A ben vedere, però, c'è una linea sottile di violenza trattenuta negli spazi

<sup>140</sup> Movimento 65, vv. 27-48.

<sup>141</sup> Gioppino sarebbe una maschera bergamasca della commedia dell'arte italiana di origine bergamasca; nel parlato colloquiale lombardo viene usato come appellativo di carattere spregiati vo.

<sup>142</sup> A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, cit., p. 155.

<sup>143</sup> L. Zuliani, *Mento di Umberto Fiori*, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di A. Afribo, S. Bozzola, A. Soldani, Padova, Cleup, 2016, pp. 366-367.

urbani raccontati da Fiori»<sup>144</sup>, e la constatazione non è priva di fondamento. Quella che Zuliani definisce come una *linea sottile di violenza trattenuta*, a nostro avviso è una vera vena di rabbia repressa che emerge qua e là in tutta l'opera poetica di Fiori e che trova vero sfogo solo in questo movimento appena riportato. Nelle altre occasioni dove emerge questa violenza trattenuta non si è mai espliciti, non arriva mai fino in fondo, Fiori, e lo si vede anche nel *Conoscente*, ad esempio tra i movimenti 107 e 108, dove il narratore ci dà conto del «ruggito del drago» che monta dentro di lui (movimento 107) ma poi il movimento 108 si apre con dei puntini sospensivi e l'ennesimo episodio di reticenza:

Voi vi aspettate che io ridica  
frase per frase  
cosa mi è uscito di bocca.  
Non lo so.  
5 Nemmeno una parola mi ricordo.  
(Forse è meglio così.)<sup>145</sup>

Anomali, ma non sorprendenti, (per usare i termini di Zuliani), effettivamente, sono i casi appena citati di vera violenza esplicita (la poesia *Mento* e il movimento 65): Zuliani riporta alcuni casi di violenza trattenuta nell'opera poetica fino al 2014 e addita *i cani* come possibile *figura* della rabbia di Fiori. Noi crediamo che sintomi di una sorta di repressione siano anche tutti i riferimenti agli *urli*, al *sangue*, i numerosi riferimenti al fastidio e all'odio nei confronti delle persone.<sup>146</sup> E crediamo che sia anche un terreno da sondare con più profondità rispetto a quella che possiamo concedere in questa sede.

Riprendendo alcune considerazioni già avanzate nel primo capitolo, è evidente, a questo punto, come l'impalcatura ritmica ed accentuale del testo, dipenda in massimo grado dal contenuto verbale che occupa le sedi accentuali e il contesto enunciativo e narrativo nelle quale le parole sono pronunciate. Un testo simile, per la sua impostazione

---

<sup>144</sup> *Ibidem*

<sup>145</sup> Movimento 108, vv. 1-6.

<sup>146</sup> Oltre agli esempi riportati da Zuliani, eccone alcuni altri che ci sembravano più evidenti: da *Tutti: Pari*, vv. 1-7 «Il disgusto, e persino / l'odio vero / che può avere un bambino per i grandi / quando li guarda masticare e bere / o sente certe parole come le dicono, / io ce l'avevo ormai / per la gente»; *Male*, vv. 10-14 «Vederci tutti / berciare come scimmie, avrei voluto: / discutere all'infinito / con gli occhi in mano, / urlarci in bocca col diavolo»; *Piena*, vv. 1-6 «Il nero che avevo dentro, / bastava un po' di ghiaia sotto le ruote / e mi montava la paura / di non tenerlo più. Ecco: la piena / saliva. Ero sul punto / di lasciare la presa, perdere tutto.»; da *La bella vista*, XX, vv. 19-22 «Mi affaccio a questa pozzanghera / bisunta, velenosa – ladri, imbecilli - / e giudico, confronto, / accuso, maledico. Bastardi, tângheri» dove la parola tânghero ricompare proprio nella discussione con *Olindo* nel *Conoscente*; da *Voi*, p. 242 «Io sputo fiamme. Voi / date un'occhiata all'orologio»; p. 246, «Vi copirei di insulti, / se non fosse che poi mi toccherebbe / spiegarveli»; p. 248 «Ve ne siete accorti, / pezzi di merda?», tutte le citazioni derivano dal volume mondadoriano.

implicitamente libera e varia, si presta più ad una lettura drammatica, performativa, che a una lettura silenziosa e introversa: il ritmo si trasfonde di movimento in movimento con mutamenti spesso inattesi e ben posizionati. Ma ancora, sottolineiamo che la libertà metrica ha come contrappunto una sorta di standard retorico e linguistico che non si scosta mai dalla normale pronuncia della lingua contemporanea. Così, la ritmicità e ancor più l'intonazione del verso e dei segmenti dipenderà in larga parte dagli stati psichico-affettivi del narratore e protagonista, in primis, e poi degli altri personaggi e delle varie situazioni che si avvicendano nel testo.

## 2.8 OMOFONIE E DISSEMINAZIONI FONICHE<sup>147</sup>

Abbiamo già avuto modo, nei paragrafi precedenti, di evidenziare, in alcuni segmenti testuali, la trama fonica che pervade il romanzo; ora andremo a verificarne più a fondo le strategie. Un movimento del testo è significativo e lo prenderemo come punto di partenza:

Anche chiamarle poesie,  
diciamolo, è un po' troppo: nemmeno prosa...  
50 sembrano barzellette da bambini,  
o gli sproloqui di un tassista;  
non c'è una rima; il ritmo si trascina  
a fatica, ogni tanto s'inceppe, zoppica...<sup>148</sup>

Qui, il *Conoscente* si beffa dell'apparente semplicità della poesia del personaggio *Fiori*, paragonando i suoi testi a sproloqui, a scenette manieristiche, a «roba tanto scadente». Ancora una volta, qui pare sembra che Fiori voglia accusarsi con la voce del *Conoscente* per rimarcare qualcosa che in realtà è pervasivo della sua poesia. Infatti, è

---

<sup>147</sup> Usare la parola *rima* potrebbe essere problematico. Il capitolo di Menichetti dedicato ad essa la intende, fin da subito, come uno degli elementi portanti della metrica tradizionale, e così è giusto che debba essere intesa. Ora, nella nostra ricerca, dove si dà per scontato che la metrica tradizionale non è un *contrainte* che obbliga il poeta a determinate scelte, anche la rima andrà intesa non come normativa, ma come accidentale, come fenomeno (al pari, per esempio, delle dittologie, degli *enjambements*, delle inversioni sintattiche) che intercorre sinergicamente alla strutturazione del ritmo del testo. Non saranno, quindi, solo le rime tradizionali ad essere considerate, ma in generale tutte quelle omofonie che sono disseminate nel testo. Oltre al volume di Menichetti, sono stati utili alla nostra analisi anche gli spogli e le riflessioni di G. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit.

<sup>148</sup> Movimento 39, vv. 43-48.

indubbio che la superficie testuale della poetica di Fiori lasci intendere una semplicità senza “ghirigori” o particolari accorgimenti tecnico-stilistici, e quindi anche fonici, ma non bisogna lasciarsi ingannare sul fatto che «lì dentro *non* ci possa essere un sapere formale (nella prosodia, nei ritmi, nella sintassi, nell’intonazione)»<sup>149</sup> e, aggiungiamo noi, nell’intreccio fonico. Già dai paragrafi precedenti, abbiamo messo in evidenza come il lavoro formale e stilistico, metrico e ritmico, lavori ad un livello sotterraneo, nascosto, sotto ad una patina di standardizzazione e normalità che serve ad incontrare la comunicabilità con il lettore. Riportiamo, però, una risposta di Fiori pubblicata il 28 giugno 2010 durante un’intervista rilasciata alla redazione del blog *Poesia2.0*:

*L’analisi del livello metrico-stilistico della sua poesia mi pare sia stata un po’ trascurata dalla critica [...] Nel suo saggio Respirare il discorso. Sulla nozione di “musicalità” in poesia, Lei esprime un’idea di poesia come di «piena messa in gioco di una fonte del dire, di una cosa da dire, di un movimento, di un tempo, di una vicenda del significare”. Non le pare che anche il piano metrico debba per forza rientrare in questa “piena messa in gioco”?*

Mi è capitato spesso di trovare scritto o di sentirmi dire (anche da lettori avvertiti) che nelle mie poesie «non c’è un ritmo, non ci sono versi, non ci sono rime» ecc. All’inizio questi rilievi mi sconcertavano parecchio: alle rime sapevo di aver fatto ricorso in modo quasi maniacale (fatico, ad esempio, a pensare a un *explicit* che non sia in rima con ciò che precede) e quanto ai versi, mi aspettavo che qualsiasi orecchio appena un po’ addestrato riconoscesse facilmente nei miei testi un’organizzazione ritmica non casuale e addirittura la presenza ricorrente dei versi più canonici (endecasillabi, settenari ecc.). Invece no. Anche i lettori più benevoli tendono a parlare del mio lavoro più o meno come se fosse prosa che ogni tanto va a capo. All’inizio – l’ho detto – ero stupito e anche un po’ seccato: mi si prendeva per un dilettante, per un *naif*? Non sono un esperto di metrica, ma alla fin dei conti ho anche composto canzoni, libretti d’opera, insomma mi sono misurato anche artigianalmente con i ritmi della lingua italiana. Poi ho pensato che in fondo questo effetto lo avevo voluto: ero stato io a nascondere le rime, a dissimulare i metri più riconoscibili, a cercare un effetto di discorsività, di parlato. In primo piano non volevo che ci fosse la letterarietà, lo stile, men che meno la cosiddetta “musicalità”: volevo che ci fossero le case, i muri, i cani, il mio presepe urbano col suo corredo di epifanie, di ragionamenti, di interrogazioni. Che il “contenuto” del mio lavoro metta in ombra gli aspetti formali, fin quasi a cancellarli, è un risultato che non dovrebbe meravigliarmi, tanto meno dispiacermi.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> S. Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, in *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 111.

<sup>150</sup> L’intervista è disponibile online all’indirizzo <https://poesia2punto0.com/2010/06/28/intervista-a-umberto-fiori-su-voi/>; ultima consultazione 04/12/2022.

Ed è, infatti, difficile, come dice Fiori, incontrare un testo, anche di quelli del *Conoscente*, dove la trama fonica non tessa rimandi e richiami che strutturino il ritmo del testo. Poiché anche di questo si occupa la *rima* (nella sua accezione larga, diciamo omofonica). Il primo dato, dunque, è la rarefazione dei richiami fonici: se di norma, «La rima interessa in primo luogo le parole estreme dei versi oppure, in caso di rima interna e rimalmezzo, quelle che si trovano a fine emistichio», sarà bene non limitare lo sguardo a queste sole sedi versali ma ampliare l'analisi includendo, ad esempio, l'insistenza su determinati timbri vocalici e altri aspetti di omofonia disseminati in tutto l'arco enunciativo<sup>151</sup>. Prendiamo il movimento 6 come campione:

Senza parlare, la *gente* prendeva posto  
 - seduta, in piedi - sotto la mezza luce  
 dell'ultima corsa in partenza,  
 poi stava lì in mezzo agli altri, nascosta  
 5 nelle sue sciarpe,  
 nelle sue occhiate su *niente*.

Ai finestrINI bianchi di fiATI  
 affacciATI su quattro muri di nebbia  
 faceva buio. Le lampade gialle, sui *viali*,  
 10 si erano accese, e filavano. Fra le stanghe  
 e i sedILI del filobus, fra gli odori  
 dei corpi e dei *giornali*, c'era la pace  
 che senti in una stalla. Un silenzio  
 mite, svagATO,  
 15 infinito, leggero, come se mai  
 nessuno fosse NATO.

“Umberto Fiori!”<sup>152</sup>

Ci siamo limitati a identificare i gruppi fonici più corposi, senza insistere troppo sulle vocali toniche: e già da questo primo spoglio si può vedere che la trama non è affatto assente. Anzi: su un totale di sedici versi, sono solo cinque i versi nei quali non abbiamo indicato alcun rimando fonico. Per azzardare una breve tipologia delle omofonie, riscontriamo, evidentemente, rime (*gente* : *niente*; *fiati* : *affacciati*; *viali* : *giornali*; *svagato* : *nato*; *odori* : *Fiori*), assonanze (*finestrini* : *sedili*), ma anche dei richiami fonici che non considerano la tonicità della vocale ma piuttosto l'identità di una serie di foni

<sup>151</sup> Cfr. Menichetti, *Metrica italiana...*, cit., «È a questa funzione [*la funzione fonica*] che si pensa istintivamente quando si parla di rima; e a tale titolo, con il suo caratteristico effetto di eco, essa rientra fra i fenomeni in senso lato allitterativi.»; in regime di metrica libera sarà bene considerare la rima come una possibilità della funzione fonica, più che come istituto tradizionale e ricorsivamente strutturante.

<sup>152</sup> Movimento 6.

pretonici, come nel caso di *partenza : sciarpe*, coppia della quale l'ultimo lemma si trova in punta di un verso significativamente più breve degli altri. Volendo scendere più nel dettaglio: tra i versi 1 e 2, assonanza tra *posto : sotto* coadiuvata dallo stacco intonazionale dell'inciso nel primo emistichio del secondo verso; tra i vv. 2-3, la tonica di *seduta* viene ripresa dalla sdrucchiola *ultima* del verso successivo e c'è assonanza con l'inclusione di parte del gruppo consonantico *mezza : partenza*; tra il v. 2 e il v. 4 c'è la ripresa quasi identica di *mezza : mezzo*; tra i vv. 5-6, oltre all'anafora *nelle sue* vi è anche assonanza, di lieve intensità però, a causa del peso del gruppo consonantico del primo lemma tra *sciarpe : occhiate*. E questo solo nella prima lassa, che conta sei versi. Ciò significa che il lavoro sul significante non è mai banale, raffazzonato: ancora una volta sottolineiamo un'intelaiatura che rifugge la casualità ingenua, un sistema ben calibrato nel quale l'equilibrio degli elementi (tutti, sintattici, semantici, fonici) ci restituisce una vera opera poetica. Interessante è notare come, anche in questo passaggio, il cognome del personaggio viene incluso nei richiami fonici: *odori : Fiori* non è, probabilmente, una rima particolarmente carica di significati (anche se i richiami al sistema olfattivo sono numerosi all'interno di tutto il racconto), ma sono certamente più significative le rime che includono *Fiori* in rima con *fuori*, e sono diverse occorrenze:

“Conosco un posto  
 Qua dietro... vieni, dà... stiamo lì *fuori*,  
 [...] (intercorrono sei versi)  
 che cosa penserà, Umberto *Fiori*?”<sup>153</sup>

i miei amici più cari): era lui  
 che rispuntava *fuori*. Proprio quando  
 non ci pensavo più,  
 eccolo: “Fiori! Fiori!” Veniva a galla<sup>154</sup>

“che ti resta da fare adesso, *Fiori*.  
 Le premesse ci sono. Vai fino in fondo.  
 Impara il tempo, il vuoto. Vieni *fuori*!”<sup>155</sup>

lasciare tutti soli,  
 chiuderli *fuori*  
 e startene tranquillo in compagnia  
 di Umberto *Fiori*...”<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Movimento 11, vv. 10-16.

<sup>154</sup> Movimento 15, vv. 6-9.

<sup>155</sup> Movimento 24, vv. 3-5.

<sup>156</sup> Movimento 35, vv. 12-15.

E si potrebbe proseguire nel testo. E abbiamo già accennato alla valenza semantica di questa rima, che moltiplicandosi nel testo amplifica anche la sua portata. Il lavoro sul significante e sull'aura musicale di fondo si colloca sotto la superficie testuale lungo tutto il racconto, comprendendo diegesi, dialoghi e monologhi. Il movimento 36 rappresenta, a nostro avviso, un picco significativo in questo processo di valorizzazione dei suoni e nella strutturazione ritmica data dal gioco fonico. Ci troviamo in quella che potremmo definire come l'autopresentazione del *Conoscente*, in forma monologica:

Il Conoscente non si fa pregare.

Comincia: "Io sono uno...  
o eventualmente un altro. A volte due,  
tre, sette, nove  
che dove sono, non li trovi mai *lì*.  
Un *no* e un *si* senza recapito,  
un retrogusto, un sospetto.  
Più in alto, sotto, e comunque  
da un'altra parte.  
Non sono tenuto, Càpito. Svuoto, svincolo  
da se stesso ogni *io*.  
Lo liquido, lo svio. Le carte volano,  
piovono sotto il tavolo: re di denari,  
sette di fiori. Dati, numeri. Il coro  
delle sirene. Vieni, sporgiti, salta:  
in fondo al mare c'è un giardino.  
Un vialone deserto,  
una sfilata di finestre alte:  
In quale cova il cecchino?  
Qualcuno è fuori stanza. C'è chi è informato.  
Apri la scatola: dentro  
c'è un'altra scatola..."<sup>157</sup>

Densissima tutta la tessitura: rime semplici in grassetto, assonanze e consonanze in corsivo, rima ipermetra nei versi finali con il maiuscoletto, sottolineate i rimandi fonici e ritmici delle sdruciole. Il tutto si gioca su un testo che di semantico ha ben poco, e infatti la costanza ritmica e la sua continua *variatio* sono la dominante del testo. Ha quindi ragione, Fiori, quando si stupisce del fatto che non siano state notate le trame sonore che invadono tutti i suoi testi, e questo è solo una breve analisi circoscritta.

---

<sup>157</sup> Movimento 36.

## 2.9 CONCLUSIONI

La prima parte di questo lavoro è stata dedicata all'analisi metrico-stilistica del *Conoscente*. Abbiamo messo in evidenza le strategie e i fenomeni che rendono questo testo molto particolare, sia nel panorama italiano contemporaneo, sia nella carriera poetica di Fiori. Quello che emerge, a dispetto della generale trascuratezza degli studi metrici sulla contemporaneità, è una *metricità profonda* dell'enunciazione poetica, dove nulla è lasciato al caso. Umberto Fiori dimostra che le strategie metrico-ritmiche della tradizione poetica italiana sono, sì, tramontate nella loro forma chiusa, implicita e immanente; ma ciò non vuol dire che questi stessi fenomeni non subentrino nei testi con nuove funzioni e modalità. La griglia prosodica dei movimenti che compongono questi testi non sarà, quindi, normativa, sarà invece l'effetto voluto di un lavoro sull'ordine sintattico e sul timbro fonico che si viene a produrre *nell'atto stesso della scrittura*. Metro e contenuto, ritmo ed enunciazione, sono allora ricercati nel medesimo tempo e attraverso i medesimi mezzi. Riprendiamo, allora, un testo a nostro avviso importante di Dal Bianco, già in parte ripreso sopra:

Il punto è che a nessuno, nemmeno se fa il critico stilistico, di solito viene in mente di considerare che lì dentro ci possa essere un sapere formale (nella prosodia, nei ritmi, nella sintassi, nell'intonazione). Al massimo sente che c'è qualcosa, appunto, di strano, ma non pensa che ciò sia analizzabile con gli strumenti della stilistica classica e con le cognizioni che ormai sono disponibili a tutti sulla metrica libera del Novecento. Non ho lo spazio di fare un'analisi formale come dio comanda, ma provo a chiosare qualcuno di quei segnaci.<sup>158</sup>

Ciò che abbiamo cercato di fare, appunto, è stato applicare gli strumenti della stilistica e della metrica classica ad un testo prima di tutto narrativo, e in secondo luogo, ma non meno importante, di regime di metrica libera. Ed è emerso che, nonostante il disfacimento formale perpetrato alla poesia nel corso del secondo Novecento, i fenomeni metrici e stilistici di cui una certa poesia attenta alla forma si nutre, sono quelli classici, rinnovati, ma ascrivibili alla metrica tradizionale (includendo la tradizione del Novecento). Anche questo, ci potrebbe far pendere per una sorta di *lirismo*, almeno della forma, nella poesia di Fiori. La dominanza del ritmo endecasillabico, la sprezzatura

---

<sup>158</sup> S. Dal Bianco, *Distratti dal silenzio...* p. 111.

formale che fa sembrare *facile* il sistema metrico, le continue variazioni intonative e timbriche, tutte strategie formali ascrivibili alla metrica tradizionale. Al di là della possibile comprensione di Fiori in un dato canone formale, è di fondamentale importanza sottolineare che qualsiasi testo poetico di metrica libera è prodotto anche dall'alternanza di tempi forti e tempi brevi, di zone di densità accentuale e zone di aritmia, di intonazioni variabili a seconda del contenuto. Il verso libero non abdica alle possibilità di essere analizzato con gli strumenti della stilistica e della metrica, ma è importante anche non limitarsi a comparare un testo con la tradizione: la metrica libera *necessita*, riprendendo una formula che mi pare riuscitissima, forse di ascendenza junghiana, di un «metodo *che insegue l'oggetto*»<sup>159</sup>. Per inseguire il nostro oggetto, riferiamoci anche a qualche intervento critico dello stesso Fiori compreso nei due volumi di saggi, *La poesia è un fischio* e *Il metro di Caino*. In un bel saggio dal secondo volume, *Quando il valzer precipita. Sbarbaro e la musicalità*, Fiori ritorna ancora una volta su un poeta al quale pare, sicuramente, debba molto. Parlando del progetto *antimusicale* della forma in *Pianissimo*, Fiori sottolinea come il concetto romantico della *musicalità* poetica, portato all'estremo dal simbolismo, faccia parte di quella *letterarietà* che è sistematicamente rifiutata dagli *stili semplici*. Dice Fiori: «Dell'*eloquenza* a cui Verlain vorrebbe tirare il collo, non fanno forse parte anche i lenocini della parola sonante, ben rimata, del bel verso flautato o squillante?»<sup>160</sup>. Curioso il fatto che, qui come nelle parole di Afribo, ritorni il termine *lenocinio*. In un altro importante saggio, nel volume più cronologicamente arretrato, dice che:

A dire il vero, se si pensa agli sviluppi novecenteschi della musica e dell'estetica musicale, nemmeno la nozione di “musicalità” – che di quei valori ha preso il posto – è più in grado (se mai lo è stata) di costituire un punto di riferimento chiaro, solido. Perché, allora, si continua a farvi ricorso? [...] Senza mai sparire del tutto, nel corso del Novecento la nozione di “musicalità” è trapassata nell'idea – variamente declinata – di un primato del significante in poesia.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Dalla prefazione di Sergio Bozzola al volume *Forma e narrazione nella Camera da letto di Bertolucci*, G. Morbiato, p. 9.

<sup>160</sup> U. Fiori, *Il metro di Caino...*, p. 83.

<sup>161</sup> U. Fiori, *La poesia è un fischio...*, pp. 94-95.

Nel corso della nostra analisi formale, abbiamo usato spesso termini come *collaborazione, cooperazione, sinergia* per indicare il tipo di rapporto tra le varie funzioni testuali, semantica, sintattico, fonetica o prosodica, poiché nella poesia di Fiori non si può dire che un determinato aspetto abbia un *primato*, e la grande stratificazione di trame foniche non è *lenocinio* formale ma elemento necessario all'insieme, alla *voce*. E con questo termine, *voce*, ci riferiamo a quel particolare modo di pensare la poesia di Fiori e in particolare questo suo esito narrativo (che a mio avviso assume in sé tutta la ricerca, anche drammatica e performativa, della ricerca di Fiori), che possiamo enucleare in maniera efficace grazie a questa sua citazione:

In una tale prospettiva, la poesia si presenta come *discorso*, nel senso di un voler dire che – nato da una fonte che è insieme un parlante e una cosa che vuole essere detta – *scorre*, si muove in direzione del suo dire e del suo aver detto. Di questo aver da dire, dire e aver detto il testo poetico disegna il corso; ne raffigura e ne misura i movimenti, le tensioni, gli scioglimenti, le esitazioni, gli slanci, le pause. Nel discorso poetico (nella poesia intesa come discorso), il significare ci si presenta (ci si *rappresenta*) come un movimento che si svolge nel tempo, secondo i ritmi e il respiro della “iniziativa semantica” del suo elocutore.<sup>162</sup>

Ecco allora che, alla luce di tutto questo, il progetto stilistico di Fiori viene in luce con tutte le sue sfumature: la ricerca di una lingua che *scorra*, che riconosca i tempi e i movimenti, interni, esterni, necessari alla rappresentazione, alla comunicabilità degli enunciati. La *perdita delle bravure* è un progetto negativo, che toglie, che lima, che necessita di un lavoro estremamente sottile sul significato e sul significante, simultaneamente, immediatamente, per sollevare la poesia dal suo peso puramente estetico. Etica ed estetica, in Fiori e nella sua poesia, sono entrambi esiti e necessità.

---

<sup>162</sup> Ivi, pp. 101-102.



### 3. DENTRO IL CONOSCENTE

L'analisi formale ci ha fornito degli spunti di poetica con i quali affrontare la seconda parte di questo lavoro, che si pone come obiettivo quello di far emergere alcune delle tematiche più pregnanti del racconto e, più in generale, della poetica di Umberto Fiori. Alcune delle idee principali per quest'analisi derivano da un consistente articolo pubblicato da Fabio Pusterla sul blog *Le parole e le cose*<sup>163</sup>: in particolare, Pusterla apre la sua nota con una riflessione riguardante l'avverbio *falsissimamente*:

L'avverbio è nell'aletta di presentazione, ma riprende ed esplicita lo spirito che aleggia nella conclusiva Nota d'autore; salvo che proprio il valore di quell'avverbio è ambiguo: potrebbe voler dire che il libro in questione non è affatto, non è in nessun modo "autobiografico"; oppure, cosa che a me sembra più interessante, che è sì "autobiografico", ma in modo "falsissimo".<sup>164</sup>

La riflessione di Pusterla tocca un nodo centrale di questo romanzo e dell'atteggiamento generale di Fiori verso la soggettività del dettato poetico. Non si dimentichi una condizione: se, contenutisticamente, *Il Conoscente* è un libro diverso dai precedenti, è da tenere fermamente presente che la stesura di questo procede parallelamente alla stesura dei testi editi nelle raccolte. La data che segna la fine della composizione di questo libro è indicata, a pagina 302, come *ottobre 2013*; a pagina 305, come prima indicazione nelle *Note per il lettore*, si dice che «Il primo abbozzo de *Il Conoscente* risale agli anni Novanta». *Esempi*, la prima vera consistente raccolta poetica di Fiori risale al 1992: le date si accavallano – mentre il nucleo del *Conoscente* si andava sviluppando, Fiori ha pubblicato 6 raccolte di poesia, tutte progressivamente in apertura

---

<sup>163</sup> F. Pusterla, *Storia di una lettura intricata: "Il Conoscente" di Umberto Fiori*, <https://www.leparoleelecose.it/?p=35386>, ultima consultazione 26/11/2022.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

autobiografica, come anche l'autore stesso ha messo in luce<sup>165</sup>. «Di questo lunghissimo cammino, che fa di Fiori uno dei maggiori poeti contemporanei, *Il conoscente* rappresenta in un certo senso la *summa*, ma anche la rivisitazione, o meglio ancora l'indagine del momento di profonda crisi (crisi politica, ontologica e potremmo persino dire antropologica) da cui la parola poetica di Fiori trae origine.»<sup>166</sup>. Partendo da tali presupposti, è dunque importante mettere in luce il percorso che ha portato alla pubblicazione di questo volume, verificare le congruenze di quest'ultimo con il resto dell'opera, mettere in luce il *non detto* che ha fondato tutta la prima parte della carriera poetica di Fiori. Si badi che, se Fiori parla di una specie di *contrainte* che emargina la soggettività al di fuori del dire poetico, - poiché la soggettività non può esistere per chi, come Fiori, si forma nel collettivismo e nella comunità del *noi* - bisogna pur ammettere che, anche in questo libro, la soggettività non viene spiattellata come farebbe il *conoscente* stesso con le poesie e con la vita del personaggio *Fiori*: il testo comunque mantiene una certa pacatezza, dimostra un *habitus* che rifiuta l'autobiografismo confessionale della lirica e che *teme* - si vergogna di dire *io*. Il nucleo di quest'opera, e di tutta l'opera di Fiori, mi pare un nucleo conflittuale: due sono le forze, a grandi linee, che si scontrano e che emergono nella prassi poetica di questo autore, a) la condizione esistenziale di isolamento e distanza dall'*altro*; b) la volontà di superare questa distanza abissale tra l'*io* e l'*altro*, la volontà di partecipare, di «*essere un coro*»<sup>167</sup>. Sopra quest'ossatura tematica e problematica si adagia tutto il racconto che, come ha ben sottolineato Pusterla, rappresenta la *summa* del percorso poetico di Fiori: questa definizione è facilmente verificabile per la quantità di addentellati e di interi movimenti di carattere metapoetico dove il personaggio *Fiori* dà conto delle proprie scelte stilistiche; scelte che, con i dovuti riscontri testuali, sono quelle che coprono la carriera poetica del reale Umberto Fiori fin dagli esordi. In questo capitolo, quindi, andremo a sondare lo svolgersi di questa dialettica tra autobiografia e mascheramento, mettendo in luce come questa venga inscenata inglobandosi nello svolgimento del racconto. Per fare ciò, occorre

---

<sup>165</sup> Vedi anche come lo rileva Zuliani: «Dopo un periodo di spaesamento, Fiori, che si era laureato in filosofia, va a insegnare in una scuola media superiore di Milano. Il racconto di questa svolta così drastica potrebbe sembrare superfluo a un lettore delle prime raccolte di Fiori. È però necessario citarla, perché, molti anni dopo, lentamente, il personaggio che nelle poesie dice «io» comincia a parlarne. I primi accenni espliciti all'autobiografia sono appunto all'inizio di *Tutti*, il libro del 1998 che contiene *Mento*.», in *Mento di Umberto Fiori*, cit., p. 369.

<sup>166</sup> Pusterla, *Ibidem*.

<sup>167</sup> Movimento 30, v. 18, il corsivo è nostro.

ripercorrere brevemente il percorso poetico di Fiori mantenendo come linea d'analisi la questione della soggettività di carattere "lirico" nel suo rapporto con gli *altri* e il mondo.

### 3.1 IL PERCORSO

Le peculiarità della poesia di Umberto Fiori sono state già competently sondate in altre sedi<sup>168</sup>: la sua poesia enuclea una riflessione «morale e intellettuale»<sup>169</sup> di grande contemporaneità, che supera la posizione del soggetto di derivazione lirico-romantica e le sue propaggini novecentesche. Pare, allora, che queste poesie nascano proprio dalla volontà (anche) di superare quell'antagonismo adomiano tra soggetto e società, ricercando un'etica del *comune* che tenga conto della *condizione postmoderna* e delle mutate strutture che regolano la società. La scelta di Fiori è radicale: escludere il soggetto dalla realtà della poesia – evitare dunque la lirica, che sulla dicibilità soggettiva si fonda, ma infondendo nei testi quella possibile universalità del soggetto e del dettato di cui essa si nutre. Le contraddizioni si sommano<sup>170</sup>, nel sistema poetico di Umberto Fiori, e *Il Conoscente* ce ne dà la prova. Già lo stesso Afribo aveva notato che, a differenza dei primi due libri, «Nel caso di *Tutti* (1998), il solito circuito metropolitano e la solita giostra di *Leitmotiv* (discussioni, incidenti ecc.) accolgono per la prima volta un preciso ed esplicito io biografico, ora non più spettatore o voce fuori campo ma finalmente attore»<sup>171</sup> (e particolarmente interessante il sostantivo *attore*, assolutamente calzante per *Il Conoscente*). E anche L. Zuliani ha messo in evidenza come, fin dal primo libro, vi sia una progressiva apertura che includa anche l'*io* nel dire poetico: «[...] mostrare i modi

---

<sup>168</sup> Abbiamo già cercato di farlo emergere nel corso dei capitoli precedenti, basandoci sugli studi più articolati ed esaustivi, in primo luogo le pagine di A. Afribo in *Poesia italiana postrema*, cit., e anche l'ampio cappello introduttivo nell'antologia A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.

<sup>169</sup> Ivi, p. 155.

<sup>170</sup> E a questo proposito, già Afribo aveva espresso considerazioni simili: «L'idea è talmente importante che non è affatto nuova, ma a Fiori va il merito di elaborarla originalmente, cioè con i panni non del poeta o dello storico ma del logico (Wittgenstein non a caso è un autore di riferimento), con piccole storie fatte ruotare su una girandola di situazioni paradossali, surreali, su processi di straniamento e di ironia, di contraddizione ecc. Perché in pratica tutto è paradossale: tanto l'abitudine che all'ontana ciò che è vicino e tratta ciò che c'è come se non esistesse, quanto il suo stesso rovesciamento che ritrova o rivede ciò che non ha mai smesso di stare davanti agli occhi.», A. Afribo, *Poesia italiana contemporanea dal 1980 ad oggi*, cit., p. 140.

<sup>171</sup> Ivi, p. 143.

tramite cui un *io* poetico – o meglio un *io* propriamente lirico, che si confronta con il mondo intorno a lui – si riveli progressivamente in queste poesie. All’altezza di *Tutti*, la raccolta di *Mento*, non ha più senso parlare di poesia spersonalizzata, o oggettiva. L’*io* lirico si affaccia solo a tratti fra le case, le auto, i mezzi pubblici e i passanti, ma rivela anche le cause della sua scomparsa»<sup>172</sup>. La questione, volgendo lo sguardo da *Tutti* (1998) a *Voi* (2009), passando per *La bella vista* (2002)<sup>173</sup>, mi pare tutt’altro che secondaria: in *Voi*, finalmente, l’*io* prende la parola, parla in prima persona, dà conto della propria condizione esistenziale interiore contrapposta, appunto, a quella del *voi*, degli altri.<sup>174</sup> «Ora, per riprendere il sempre stringente modello di Hegel e degli hegeliani, la quiddità della “lirica moderna” sta nel suo essere, all’intero delle arti della parola, la forma organica o figura («è una figura dell’ agire umano») della separazione radicale dell’individuo borghese dal suo corpo sociale, e della sua non mediata opposizione ad esso»<sup>175</sup>, e questa premessa potrebbe di per sé già darci indicazione del fatto che, a partire (anche se sottotono e in sordina) da *Tutti*, Umberto Fiori faccia poesia lirica. E ci pare che già lo stesso Afribo avesse toccato un nodo simile, sempre a proposito della svolta di *Tutti*: «Il cambio di prospettiva fa sì che il terzo libro si presenti al lettore come l’antefatto, esistenziale e personale, di quella separazione tra individuo e mondo che nei primi due libri era data come postulato generale»<sup>176</sup>. Occorre chiedersi, tuttavia, se tale categoria, così stratificata e vischiosa, sia adatta a valutare la specificità della contemporaneità poetica e di una postura come quella fioriana, considerando che «Oggi l’individuo borghese è non soltanto in crisi, come *ab origine*, ma propriamente dissolto»<sup>177</sup>, ma scenderemo di più nei dettagli successivamente. Occorre comprendere che, fino ad ora, il sistema poetico di Fiori ha segnato una *progressiva presa di parola del soggetto*: se è la ricercata impersonalità lo sfondo dominante per la sua prima produzione, ci troviamo,

<sup>172</sup> L. Zuliani, *Mento di Umberto Fiori*, cit., p. 373.

<sup>173</sup> Cfr. «E quasi una glossa della idee-cardine precedenti è la novità del poemetto quasi del tutto dialogico che apre e dà il nome al quarto libro, *La bella vista* (2002.)», A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, cit., p. 143

<sup>174</sup> Impossibile per me, a questo punto, evitare di citare due distici dalla potenza magistrale dal volume del 2009: «*Voi*: figlio prediletto / di Dio. // *Io*: vostra lontananza, / vostro difetto», quattro versi dalla progettazione chirurgica: settenario / trisillabo // settenario / quinario, con rima tra primo settenario e quinario (*prediletto : difetto*); identico schema accentuale (marcato) dei settenari con accenti contigui di 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>; rima inclusiva tra uscita del trisillabo e primo sintagma (monoaccentuale e autonomo) del secondo settenario (*Dio : Io*); e tutta la serie di identità e opposizioni timbriche date dalla tonicità alternata di *i o o*.

<sup>175</sup> P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 5.

<sup>176</sup> A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, cit., p. 143.

<sup>177</sup> P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna...*, cit., p. 7.

con *Il Conoscente* (e prima con *Voi*), in un contesto tutto interno al soggetto, con le radicali questioni del suo posizionamento del mondo. Quella «svolta riflessiva»<sup>178</sup> che Afribo aveva visto in *Tutti*, indicando quella raccolta come «l'antefatto, esistenziale e personale»<sup>179</sup> della prospettiva poetica di Fiori, viene ora addirittura articolata narrativamente, finzionalmente. L'allentamento del vincolo non è solo tematico e contenutistico, interno al testo, ma apre anche alla grammatica, naturalmente: il famoso *pronome io*<sup>180</sup> si prende tutta la scena, ma pur sempre con delle strategie di camuffamento che verranno esplicitate nei paragrafi successivi.

Sono note le interviste di Fiori in cui si pronuncia sulla *perdita della biografia*<sup>181</sup> e descrive l'origine della sua poetica, ricordando lo spaesamento degli anni di cui, appunto, parla finalmente nella sua poesia a partire dal secondo componimento di *Tutti*: «Così cadevo io / verso i trent'anni / dalle nuvole / in mezzo alla gente vera»<sup>182</sup>. A buona ragione, come dimostreremo, crediamo che lo sviluppo della *poetica della personalizzazione* che fonda le prime raccolte di Fiori non derivi che in parte minore da fattori biografici e personali: la scelta di Fiori ha uno sfondo filosofico e intellettuale di grande spessore che non può essere accantonato. La *perdita di biografia* manifesta non la sfiducia nelle possibilità universalistiche della soggettività: questa è il *dato di fatto*, la constatazione dell'infondatezza della soggettività, la presa di coscienza della contraddizione insormontabile del soggetto che indica e giudica il mondo *ma* attraverso i propri occhi, il proprio modo di vedere. Simili constatazioni si possono ricondurre, attraverso un accostamento già avanzato da Afribo<sup>183</sup>, ad alcune proposizioni di un filosofo caro a Fiori come L. Wittgenstein: «Infatti: "Io so..." sembra descrivere uno stato di cose che garantisce che quello che si sa è un dati di fatto. Si dimentica sempre l'espressione: "Io credevo di saperlo"»<sup>184</sup>, citazione che deriva da un libro, ricordando una nota di Ronchi, che è «di fondamentale importanza per la comprensione dell'opera

---

<sup>178</sup> A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, cit., p. 143.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Vedi l'epigrafe gaddiana in apertura di *Voi*, che si riverbera nelle accuse maliziose ma pregnanti del *Conoscente* nel movimento 35: «Vedi: *io... io... / Non dici altro.*»

<sup>181</sup> Ci riferiamo in primo luogo a U. Fiori, *Tutti di tutti*, in «Il gallo silvestre», 11, 1999, pp. 115-16, ma si veda anche D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori (Milano, 14 febbraio 2007)*, in «Atelier», 49, XII, marzo 2008; l'intervista di Maria Borio, consultabile al link <https://www.insulaeuropea.eu/2017/10/13/maria-borio-intervista-umberto-fiori/>

<sup>182</sup> U. Fiori, *Poesie*, cit., p. 126.

<sup>183</sup> Cfr. A. Afribo, *Poesia italiana postrema*, cit., p. 155.

<sup>184</sup> L. Wittgenstein, *On Certainty*, Oxford, Basil Blackweel, 1969, trad. it. a cura di M. Trinchero, *Della certezza*, Torino, Einaudi, 1978, p. 5.

di Fiori»<sup>185</sup>, e forse mai preso in considerazione prima se non dal filosofo appena citato. E ricordiamoci, a proposito, della «scarsissima o poco densa aggettivazione»<sup>186</sup>, come ad abdicare, appunto alla connotazione del reale. Basteranno pochi versi dal movimento 34 per mostrare come, alla fine della prima parte del *Conoscente*, il nucleo concettuale sia già espresso per poi essere affrontato nella parte successiva:

- 10 “Io non mi chiamo Alberto...” protesto.  
“Mi chiamo Umberto. E finitela  
di farmi il verso. Tutte queste cose  
che ripetete, non le ho dette mai...  
non le ho dette così...”
- 15 Mi guardano a bocca aperta.  
“Alberto... non sei proprio buono a giocare...  
*Mi chiamo... non mi chiamo...*  
*ho detto... non ho detto...* Uh, che noioso!  
Ma in che epoca vivi?
- 20 Credi ancora di *essere*,  
di chiamarti, di *dire*? Svegliati, bello!  
Ora c’è il mangiadischi, la vuoi capire?  
C’è il frigidèr, ci sono  
i pennarelli...”<sup>187</sup>

Le questioni principali, quelli che a nostro vedere sono i filoni principali di tutta la poesia di Fiori, sono qui espressi simultaneamente e nella loro interconnessione inevitabile: la questione della *soggettività*, dell’identità, dell’Io<sup>188</sup> («credi ancora di *essere*?») e il corsivo è d’autore, fattore semanticamente marcato); legata alla questione della soggettività, inevitabilmente, si lega una questione *etica*, comunitaria, relazionale, che deve essere rifondata e alla quale si cerca, in tutte le pagine della poesia di Fiori, di dare una possibilità; tra queste due, vi è una terza funzione indispensabile e problematica, quella della *lingua*, della ricerca di un comune fenomeno che possa permettere la comunicabilità, la comprensione (anche la comunicazione si carica di senso etico, perché è tramite il linguaggio, forse, che si può comprendersi; ma questo non può essere la lingua *di qualcuno*, lo *stile di qualcuno*, ma propriamente la *lingua di tutti*, ovvero quel modo di intendersi difficilmente categorizzabile che fa uso di quello che Fiori definisce a più

---

<sup>185</sup> R. Ronchi, *Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, in «Atelier», 12, dicembre 1998, pp. 14-19.

<sup>186</sup> A. Afribo, *Poesia italiana postrema...*, cit., p. 151.

<sup>187</sup> Movimento 34, vv. 10-24.

<sup>188</sup> Il pronome alla maniera gaddiana, e si vedrà meglio.

riprese *voce, fischio*). Oltre questo circolo relazionale, onnipresente e fondante della vita delle persone, esiste il *mondo*, il tempo presente, le cose. Ovvero, *le case*, le facciate:

Né singolare,  
né plurale: quel gran *noi* che una volta  
20 mi si parlava in bocca, si è dissolto  
da un anno all'altro, da un palo  
a un altro palo. Gente per la strada,  
vialoni, case: è questo venire incontro,  
quest'ovvio, questo stare  
25 di fronte, che a un certo punto  
mi è ritornato in mente. Si è rianimato,  
ha preso lui la parola..."<sup>189</sup>

Il singolare, il plurale, la lingua, il mondo. Anche in questi versi si ritrova tutto il nucleo semantico più profondo. Perché «quest'ovvio, questo stare / di fronte» arriva proprio dopo la caduta della possibilità di quel *noi* utopico proclamato dalla secolarizzazione e dalla liberalizzazione dei costumi per la quale lottava la sinistra extraparlamentare, di cui, come si sa, Fiori ha fatto parte, il quale si fondava su un sistema mondiale che gli stava già mancando sotto i piedi, e che rivela le sue contraddizioni tanto nella società contemporanea, quanto nel *Conoscente*, con *Olindo*. Tutto questo sta alla base della ricerca poetica di Fiori fin dal principio, e su di esso si fonda. Abbiamo detto che, successivamente, con *Tutti*, il campo si apre: da questa raccolta, si riconosce un *io* che rende conto della propria condizione, del proprio sentire e lo fa a ritroso, in qualche modo giustificando il suo punto di partenza, che era anche un punto di arrivo, e dunque (abbiamo già citato la seconda poesia di *Tutti*, vediamo ora la terza, *Anni*):

Quegli anni lì  
era un po' come quando  
vengono i ladri:  
tutto sfondato,  
buttato all'aria, aperto.  
[...]  
Il mondo si spalanca  
dietro la testa.<sup>190</sup>

E arriviamo ora al movimento 69 del *Conoscente*:

---

<sup>189</sup> Movimento 34, vv. 18-27.

<sup>190</sup> U. Fiori, *Poesie...*, cit., p. 126.

Sopra di loro era franate, in me,  
una disperazione  
più nuova, più profonda.  
Un altro male mi occupava. Il mondo  
si spalancava come un'immensa mancanza.<sup>191</sup>

Ci sembra evidente, a questo punto, come le tracce di trasfusione tematica tra le raccolte e il romanzo in versi, sono, iperbolicamente, infinite: da nuclei riflessivi e concettuali fino a veri e propri calchi testuali:

*Il Conoscente*, movimento 21:

Per coprire quel vuoto, io proseguo:  
“E insomma, alla fine, senti:  
invidiare a Sempronio quello che ottiene  
(diplomi in pergamena, assegni, fama,  
zuppiere artistiche in argento, cattedre)  
se uno poi considera quanto valgono  
*le quattro cose che pensa scrive e fa*  
- diciamo la verità –  
è un po' come invidiare a un paralitico  
la vera pelle, le splendide cromature  
della sua sedia a rotelle”<sup>192</sup>

Ora vediamo un testo dalla raccolta *Tutti*, dal titolo *Le quattro cose*:

Lontane ormai com'erano, le quattro  
Cose che avevo fatto  
(e la fatica, le idee, persino  
certe frasi precise)  
erano sempre lì.

Ancora addosso, mi stavano.  
Non però come un peso. Direi, piuttosto,  
come sta in testa a un calvo  
un parrucchino.<sup>193</sup>

La ripresa mi pare evidente: non solo nella tematica generale dell'inconsistenza delle possibili opere del singolo (che, a ben vedere, contro la retorica illusoria delle “piccole azioni”, risultano appunto solo *quattro cose*), ma proprio a livello testuale,

---

<sup>191</sup> Movimento 69, vv. 6-10.

<sup>192</sup> Movimento 21, vv. 35-45

<sup>193</sup> U. Fiori, *Poesie 1986-2014*, p. 128

verbale, l'identità è pressoché indiscutibile: «le quattro cose che pensa scrive e fa» sono semanticamente congruenti alla parentetica «(la fatica, le idee, persino / certe frasi precise)». E addentellati del genere fondano tutto il testo, anche nei movimenti più avanzati del *Conoscente*, come questi versi pronunciati da *Selva*, personaggio femminile a cui è dedicata un'intera sottoparte della quinta parte:

“Sei prigioniero, Fiori. Sei legato.  
Sei come un topo in gabbia”. [...] <sup>194</sup>

O quelli, più spostati verso l'inizio del volume, pronunciati dal *Conoscente*:

“Perché io sono libero.  
Invece tu sei rigido, sei prigioniero.  
Sei pesante, pesante, Umberto Fiori.  
Fatti leggero! Mica devi rispondere  
del mondo intero.” <sup>195</sup>

Legati a questi versi, sempre da *Tutti*:

“Ma goditi un po' la vita!  
Sei sempre così serio, così rigido...”  
[...]  
“Perché non provi a essere più sciolto,  
più morbido?” <sup>196</sup>

Dopo *Tutti* (nella carriera poetica di Fiori) e dopo *Olindo* (nella storia immaginaria del romanzo), quindi, qualcosa succede, vi è uno stacco che nel movimento 69 è indicato anche come stacco temporale («Basta. Sono passati mesi»). Da questo momento, è come se quegli stessi principi etici che guidano la ricerca di Fiori vengano a cadere, si rivelino fallaci: rivolgersi al mondo empirico (quel mondo dove si svolge la vita di tutti, non la vita di qualcuno in particolare) e riconoscerne la sua esistenza cercando di eludere la presenza dell'*Io*, della soggettività, non è sufficiente, si rivela ancora una scelta mancante:

Un altro male mi occupava. Il mondo  
si spalancava come un'immensa mancanza.  
Io stesso mi mancavo. Le piazze, gli alberi,  
le case, i muri, i giardini, che per qualcuno

---

<sup>194</sup> Movimento 93, vv. 19-20, ma vedi anche i versi successivi, sempre dalla bocca di *Selva*.

<sup>195</sup> Movimento 12, vv. 24-28.

<sup>196</sup> U. Fiori, *Poesie 1986-2014*, p. 128.

che una volta ero stato  
erano favolose spiegazioni  
voltavano le spalle, si inclinavano  
dal lato della fine.<sup>197</sup>

L'episodio di *Olindo*, a questo proposito, è cruciale: il personaggio *Fiori* si scaglia violentemente contro l'ometto del bar affermando con veemenza la sua inferiorità, la sua inutilità, e quindi basandosi su presupposti etici che il personaggio *Fiori* ritiene dominanti; a questo punto, *Olindo*, risponde a *Fiori* con delle battute al limite del *nonsense*, che però riferiscono tutte dei dati empirici; avanziamo, senza certezza assoluta, l'interpretazione per cui alle proposizioni *etiche* di Fiori, *Olindo* risponde con delle proposizioni *scientifiche*, e quindi dei dati di fatto, ossia con l'unica realtà constatabile senza alcun dubbio – l'orgoglio e la veemenza dell'etica restano quindi qualcosa di irrisorio, fallace, inattendibile. È ancora Wittgenstein a guidare il dicibile e l'indicibile. Ecco, allora, quella *fusionalità interrotta* di cui parla Andrea Cortellessa<sup>198</sup>: fusionalità che riguarda sia il *mondo* che il *prossimo*, e che forse, difficilmente, viene raggiunta alla fine di *Voi*, ma senza un pieno riconoscimento positivo; resta, anzi sempre una sorta di sconforto, di prostrazione ultima e pacatamente disperata:

Pur di non perdere la faccia  
di fronte a voi,  
a quante cose ho rinunciato.

Non vi angustiate per me: stare senza ormai  
mi viene naturale, non mi costa  
quasi più niente.  
Da tanto tempo le ho lasciate andare,  
e tanto profondamente,  
che se me lo chiedeste non saprei  
dire bene cos'erano  
e se davvero le volevo. In testa  
è vuoto, il loro posto.  
Neppure dei desideri  
c'è più traccia.

Solo la faccia mi resta.

Eccola: è vostra.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Movimento 69, vv. 9-16.

<sup>198</sup> A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006, p. 522.

<sup>199</sup> U. Fiori, *Poesie...*, cit., pp. 255.

E anche la conclusione del *Conoscente*, dove viene inscenato lo stesso dialogo tra l'*io* e il *voi* su cui si basa - anche e soprattutto formalmente - quello che è già una specie di racconto in versi, o meglio un dialogo in versi, ovvero il libro *Voi*, nonostante gli *altri* tendano una mano verso *Umberto Fiori*, egli non arriva a stringerla, ad unirsi a *tutti*: resta sempre immancabilmente lui, con la sua *faccia*, «Dopo tre capriole / l'abbraccio si è disfatto. Ero solo»<sup>200</sup>, e gli altri «Là dietro»<sup>201</sup>. Ecco che, a questo punto, risuonano le parole del reale *Umberto Fiori* nell'intervista rilasciata a *Daniele Soriani* nel febbraio 2007:

[...] dai primi Anni Ottanta, quando ho scritto le poesie di *Case* (poi confluite in *Esempi*) fino a *La bella vista* (2002), ho lavorato quasi senza interruzione a partire da una spinta iniziale che a quel punto sentivo molto forte, molto chiara. Non avevo in mente, però, un progetto complessivo: ogni libro è nato in un certo senso come "integrazione" del precedente, come un suo sviluppo o come approfondimento di alcuni temi. Insomma, ho scritto un unico libro articolato in quattro capitoli. In questo momento sto lavorando al quinto, che si chiama *Voi*.<sup>202</sup>

Bisogna dirlo chiaramente: per quanto l'autore possa affermare di non aver avuto un *progetto complessivo*, considerando tutti i volumi di *Fiori* editi fino ad ora, compresa la saggistica, ci troviamo di fronte ad un sistema etico ed estetico di grande compattezza, aperto al suo interno, ma nel quale ogni istanza è sistematicamente legata all'altra, senza gerarchie. E in questo, la *forma*, i fatti stilistici, sono parte integrante.

### 3.2 LA QUESTIONE DEL SOGGETTO

La caduta dello statuto soggettivo su cui si fonda il concetto di *lirica* in senso forte, hegeliano, è ormai un dato appurato. Con *Mengaldo*, abbiamo affermato che «Oggi l'individuo borghese è non soltanto in crisi, come *ab origine*, ma propriamente dissolto» e insieme ad esso anche il concetto di *io-lirico* perde la sua realtà: nella contemporanea società dei consumi, iperattiva e particolaristica, dove le infinite sfaccettature del singolo

---

<sup>200</sup> Movimento 118, vv. 23-24.

<sup>201</sup> *Ivi*, v. 29.

<sup>202</sup> *D. Soriani, Intervista a Umberto Fiori (Milano, 14 febbraio 2007)*, in «Atelier», 49, XII, marzo 2008, pp. 51-52.

sfuggono alla possibilità della piena comprensione e dove la voce propria, *l'identità*, viene smascherata dalla sua pretesa di dominio razionale sulle cose del mondo (e dell'oltremondo, del metafisico), la voce *che dice io* è implicitamente consapevole dell'inconsistenza universale del proprio detto.<sup>203</sup> Enrico Testa mette in luce come

[...] dietro questo panorama – un panorama del limite, non del possesso – sta, nei casi forse più memorabili, una *persona* che tende ora a rappresentarsi come preda della colpa o ostaggio dell'altro: consapevole sia della sua instabile consistenza che dei danni dell'ingannevole arroganza antropocentrica, ma rivolta – tanto più è “impropria” la sua collocazione – ai vari aspetti del devastato patrimonio simbolico dell'esistenza e alle “grandi questioni” che, come luci intermittenti, ancora si profilano su un orizzonte di rovine.<sup>204</sup>

La poesia, dunque, negli ultimi decenni, si è difesa dagli attacchi della contingenza del discorso culturale sviluppando modi di rappresentazione del soggetto sicuramente non nuovi, ma quanto meno divergenti rispetto all'ortodossia della tradizione.<sup>205</sup> Nel territorio della poesia lirica, la soggettività si è, paradossalmente, dissolta, ma allo stesso tempo «aprendo ad una serie di enti, figure, altre voci»<sup>206</sup>; proprio per questo lo stesso Testa intitola *Per interposta persona* un volume fondamentale per lo studio del secondo Novecento poetico e della contemporaneità.<sup>207</sup> Ma per quanto riguarda il nostro autore occorre registrare, integrando le considerazioni precedenti, una postura ancora differente rispetto a quelle registrate da Testa. Poiché il *modo* del soggetto poetante di Fiori lascia intravedere un qualcosa di diverso, di più radicale. È il momento, dunque, di considerare

---

<sup>203</sup> Per queste tematiche e altre che andremo affrontando, imprescindibile il volume *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta ad oggi* di A. Afrifo e E. Zinato.

<sup>204</sup> E. Testa, *Dopo la lirica...*, cit., p. XXII.

<sup>205</sup> «E risultano ancora inevitabili e costanti i grandi codici formali: i poli del formalismo, dello sperimentalismo d'avanguardia, della prevalenza del contenuto e dell'esperienza vissuta, degli intrecci tra liricità e prosastico. È tuttavia chiaro che qui si sta parlando di continuità, dato che sono in ballo degli universali epistemologici e stilistici, dei codici molto capienti. Ma se appena si scende nel particolare, allora molto o quasi tutto è cambiato, e la risaputa *fine della tradizione* non è soltanto un modo di dire.», A. Afrifo, *Poesia italiana postrema...*, cit., pp. 21-22.

<sup>206</sup> E. Testa, *Dopo la lirica...*, p. XXII.

<sup>207</sup> Ma si veda anche una bella recensione di Paolo Giovannetti proprio al volume di Testa: «Nodale è perciò il fatto che la poesia inventi sempre più spesso personaggi autonomi, diversi dall'io (o che eventualmente tratti anche l'io alla stregua di un personaggio): perciò impegnandosi a rappresentare questa entità ulteriore. Quanto sopravvive dell'antico soggetto lirico si costituisce come istanza decentrata rispetto alla pressione di realtà umane o antropomorfe esterne (in Sereni, per esempio, la stessa natura, le piante, possono fungere da attanti), che chiedono di essere, innanzi tutto, ascoltate. La loro particolarissima 'dizione' mette nell'angolo quella dell'io, la aliena», in *Dissoluzione e resistenza della poesia secondonovecentesca. Per interposta persona di Enrico Testa*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XVIII, 2, 2015, p. 200.

le pagine di un volume capitale della filosofia del secondo Novecento e a mia conoscenza poco considerato negli studi di poetica: *Totalità e infinito* di Emmanuel Lévinas. L'assunto filosofico di partenza e le sue ricadute metodologiche mi sembrano di evidente pertinenza: superare il sistema idealistico e hegeliano il quale tende, dialetticamente, a sussumere il *singolare* nell'*universale*, nella totalità (totalità intesa come totalitarismo, come implicita appartenenza sotto ogni punto di vista) dell'*essere*, in favore di un sistema aperto, caratterizzate dall'*infinità*, che non ingloba l'*io* nella totalità ma riconosce l'entità dell'*io* implicitamente separata a tutto ciò che è *altro*:

[...] la separazione radicale tra il Medesimo e l'Altro, significa appunto che è impossibile situarsi al di fuori della correlazione del Medesimo e dell'Altro per registrare la corrispondenza o la non-corrispondenza di questa andata a questo ritorno. In caso contrario, il Medesimo e l'Altro verrebbero ad essere riuniti sotto uno sguardo comune e la distanza assoluta che li separa sarebbe colmata.<sup>208</sup>

La posizione di partenza è, dunque, quella della *separazione radicale*: l'individualizzazione del soggetto non avviene nel momento del ricongiungimento al *tutto*, alla corresponsione dell'*essere*, essa deriva piuttosto dall'estrema separatezza tra Medesimo e Medesimo, dunque tra enti e tra individui. Solo attraverso questo processo di estrema differenziazione si può istituire l'identità del singolo. E per registrare questa correlazione antitetica è necessario essere all'interno di questa stessa correlazione, poiché al di fuori della correlazione stessa non vi sarebbe possibilità di istituire l'*Altro*, identificabile come *Altro* proprio in quanto lo si identifica partendo dal Medesimo, dall'*io*. E ciò, ancora, significa che non vi sarà un terzo fattore, esterno e *super partes*. Semplificando, la soggettività può istituirsi solo nel momento in cui essa si differenzia da altre identità, radicalmente distanti:

L'esistenza soggettiva riceve i suoi lineamenti dalla separazione. *Identificazione* interiore di un essere la cui essenza si esaurisce nella identità, identificazione del Medesimo, l'individuazione non viene a scandire i termini di una relazione qualsiasi chiamata separazione. La separazione è proprio l'atto dell'individuazione, la possibilità, in termini generali, per un'entità che si pone nell'essere, di situarsi non definendosi in base ai suoi riferimenti ad un tutto, in base alla sua collocazione in un sistema, ma a partire da sé. Il fatto di partire da sé equivale alla separazione. Ma il

---

<sup>208</sup> E. Lévinas, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, M. Nijhoff, 1961 trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, a cura di A. Dell'Asta, Milano, JacaBook, 2004, p. 34.

fatto di partire da sé e la separazione stessa, possono prodursi nell'essere solo se aprono la dimensione dell'interiorità.<sup>209</sup>

In questo modo si fonda la soggettività poetante della poesia di Fiori: egli comprende che l'identificazione del singolo (e quindi il pieno definirsi), dell'io, avviene solo nell'implicita relazione con l'Altro, relazione che, distinguendo Medesimo e Altro, si rivela sotto forma della *separazione*:

*Voi*: figlio prediletto  
di Dio

*Io*: vostra lontananza,  
vostro difetto.<sup>210</sup>

Ciò che quindi accomuna tutti gli individui è proprio il fatto di essere tali poiché irrimediabilmente separati da ciò che non sono, da ciò che è *altro*. A questo proposito, è forse da correggere la considerazione di Cortellessa<sup>211</sup>, che, con le dovute precauzioni, riassume la categoria dell'unanimità ungarica per definire quello slancio etico di cui Fiori da conto nei suoi testi: a nostro avviso, l'unanimità di Fiori è stato abbandonato con il crollo biografico di cui il Nostro stesso parla a seguito della caduta delle ideologie e di quel noi di cui sentiva di far parte visceralmente. In Fiori è sempre presente un gesto, un pensiero di carattere etico, il desiderio di «essere un coro», ma l'impossibilità di questo coro è già data a priori, il desiderio è implicitamente incontentabile e di questo si rende conto nella rappresentazione poetica, come vedremo nei prossimi paragrafi.

La poesia di Fiori si manifesta, sempre di più, come un gesto radicale. Il declino della lirica è segnato dalla progressiva scomparsa del soggetto: e il suo

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 308.

<sup>210</sup> U. Fiori, *Poesia...*, cit., p. 223.

<sup>211</sup> A. Cortellessa, *La fisica del senso...*, cit., p. 522: «Un'altra categoria un po' vecchiotta, ma che torna buona per capire meglio la sola apparentemente semplice poetica di Fiori, è quella dell'unanimità: di là dal movimento fondato nel 1908 da Jules Romains, più genericamente si allude al sentimento di fusione collettiva d'un io che intenda risolutamente abdicare alla propria tormentosa, e irrisolta, individualità. È una categoria, si diceva, ampiamente passata in giudicato; a un lettore italiano richiama, infatti, esempi squisitamente primonovecenteschi. L'etimo più sicuro resta allora quello di un altro poeta "fraterno" per antonomasia, lo Sbarbaro di Pianissimo (del quale a Fiori si deve anche una scelta commentata): il quale da un lato, messe da parte le giovanili asprezze di *Resine* senza ancora inoltrarsi nei magnifici "accidenti" di Trucioli, offre un modello archetipico di liricità media (dal punto di vista stilistico e tonale) e, dall'altro, esibisce uno stato di *fusionalità interrotta*: affogatamente desiderata, cioè, ma mai del tutto conseguita»

ridimensionamento, esteso a buona parte della poesia secondonovecentesca, come ha bene evidenziato E. Testa<sup>212</sup>, ad esempio, contraddice il sistema di analisi che innerva l'importante lavoro di Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, o quanto meno, secondo le indicazioni dello studioso, la poesia di Fiori non rientrerebbe nella categoria di *modernità* poetica. Se, infatti, «l'elemento interno ai testi che tiene insieme il nostro territorio è la natura soggettiva, espressivistica della forma», bisogna riconoscere che in Fiori di *espressivistico* o di *soggettivamente formale* non vi si trova molto. Ci accodiamo, dunque, ad Afribo quando sostiene:

Lo dico con più chiarezza: Umberto Fiori a me sembra un poeta nuovo, e la sua lingua, più che un cumulo di varianti, è quasi un'altra lingua, il cui semenziaio formale e concettuale sarà sì anche in questo caso la prosa, ma di una pasta diversa da quella che nutre mediamente la poesia del Novecento.<sup>213</sup>

La novità di Fiori, come nella miglior poesia, si situa a tutti i livelli: tematico, riflessivo, filosofico, estetico, e proprio per questo è da considerarsi un *classico* della contemporaneità. In Fiori, «l'ipertrofia del soggetto e la sua aspirazione alla dicibilità totale»<sup>214</sup> non hanno alcun potere sul mondo circostante, il quale viene riconosciuto, anch'esso, nella sua radicale separazione (anche *La bella vista* ha delle riserve nei confronti del suo sguardo, del modo di appropriarsi di lei). Per arrivare al *Conoscente*, pare che tutto ciò che ora abbiamo affermato venga negato: abbiamo parlato della progressiva presa di parola del soggetto, del percorso che dall'impersonalità di *Case* giunge fino all'identificazione autore-narratore-personaggio proprio delle scritture autobiografiche.

Talvolta l'io poetante delega ad altri la sua parola, oppure affronta la parola di un personaggio che interferisce con lui, opponendogli drammativamente. È un

---

<sup>212</sup> E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999: «Si tratta, in sintesi, della progressiva cancellazione dei seguenti fenomeni o "valori": la mitografia della figura dell'autore e la sua esposizione narcisistica (evidente anche nelle più recenti e vagamente funeree riproposizioni del credo sperimentalistico); l'impostazione della "voce" del testo obbediente ai parametri della confessione personale; la sottolineatura del linguaggio della poesia come episodio differenziale (per recuperi letterari, mimesi di varietà substandard o mistione plurilingue) rispetto alla lingua media o comune; l'enfasi sull'aspetto "monumentale" dell'opera sui suoi tratti di immobilità e compiutezza e, conseguentemente, la sopravvalutazione del valore estetico o, nel caso dell'avanguardia, pragmatica del testo.», p. 12.

<sup>213</sup> A. Afribo, *Poesia italiana postrema...*, cit., p. 149.

<sup>214</sup> E. Testa, *Per interposta persona*, cit., p. 12.

episodio dialogico non frequente nella nostra tradizione: il soggetto poetico, chiamato in causa da una terza persona, si trova a vagare in una regione testuale – luogo di relazioni spesso paradossali, anomale e dolorose – posta al di fuori dei canonici confini della poesia diaristica e confessionale.<sup>215</sup>

Il personaggio che interferisce con l'*io* (un *io* pur sempre lirico, poetico) è appunto la figura del *Conoscente*, figura misteriosa, che non può essere considerata l'alter-ego dell'autore, semplicemente, ma che rappresenta molto di più. Il *Conoscente* è la funzione poetico-drammatica che permette al soggetto di rendere conto del proprio sé, e in particolare, nel nostro caso, permette al soggetto di rendere conto di sé e del proprio *autoesilio*, della propria scelta esistenziale. Per il tramite del *Conoscente*, si danno tutte le domande e le istigazioni attraverso le quali Umberto Fiori può liberare la sua assertività ed esporsi in prima persona, raccontare della propria condizione e delle proprie scelte. Tutto ciò, ancora, può contraddire quello che abbiamo appena detto sulla decostruzione del soggetto. È pur vero che *Il Conoscente* ha alle spalle un percorso, un processo, come abbiamo visto in precedenza. E proprio in questo il *Conoscente* rappresenta un punto importante per la produzione di Fiori, poiché, ritornando a Pusterla,

[...] questo libro si colloca contemporaneamente all'inizio e alla fine, nel passato e nel presente; all'inizio, dentro il passato di quasi quarant'anni fa, se prova a scandagliare le ragioni, le contraddizioni, le difficoltà di una scelta di campo poetica che forse non può più «abitare poeticamente il mondo», secondo le celebri parole di un tardo e forse dubbio Hölderlin, ma neppure può del tutto rinunciarvi<sup>216</sup>

Ecco allora che *Il Conoscente* è un libro che esce dal sistema fioriano per inglobare in sé tutto il resto della produzione in maniera tematica e formale: in qualche modo la spiega, la giustifica, ma questo non basta a sciogliere dei nodi concettuali che paiono paradossali. Se, infatti, l'*io* perde il suo valore trascendentale e può solo permettersi di accogliere l'esterno (gli *altri* e il *mondo*) di fronte a sé, nella sua separatezza, nel romanzo comunque vi sono delle spinte contraddittorie, dei punti problematici difficilmente districabili. Non è un caso, infatti, che l'*habitus* del personaggio *Fiori*, il suo procedere insicuro e spesso balbettante, che si fa saldo solo nel momento dell'aggressività verbale, sia proprio quello dell'irrisolutezza, dell'esitazione. La presa di parola, infatti, da parte

---

<sup>215</sup> E. Testa, *Dopo la lirica...*, cit., p. XII.

<sup>216</sup> F. Pusterla, *Storia di una lettura intricata: "Il Conoscente" di Umberto Fiori*, cit.

del soggetto, avviene non senza difficoltà: esitazioni, reticenze, spostamenti di attenzione dal sé verso l'altro, sono tutte strategie di camuffamento, modi per disinnescare la centralità del soggetto.

### 3.3 L'ESPEDIENTE AUTOFINZIONALE

Abbiamo detto che la presa di parola del soggetto (lirico e biografico) arriva, con il *Conoscente*, a risultati annunciati ma ancora inediti nella carriera poetica di Umberto Fiori, ma che, tuttavia, questo stesso soggetto non gode di una stabilità assertiva o di una organicità che lo possa opporre fermamente al mondo. Per Fiori resta comunque un problema parlare di sé, in prima persona, e questo si dimostra linguisticamente e formalmente nel testo, come vedremo in seguito. Appare a prima vista evidente, comunque, che l'espedito più rilevante di delegittimazione della prima persona sia il dispositivo della finzionalità, espressa dall'autore nelle Note:

Dal momento che il personaggio che dice *io* si chiama – come e più dell'autore – “Umberto Fiori”, è forse il caso di precisare che gli aspetti apparentemente autobiografici e i personaggi presentati sono frutto di pura immaginazione o – in qualche caso – di liberissima rielaborazione.<sup>217</sup>

A questo punto potrebbero aprirsi questioni teoriche di ampiezza e complessità sicuramente superiori a quelle della presente ricerca. Ancor più complesso sarebbe entrare nei meccanismi teorici che legano lo statuto finzionale dei testi alla loro *narratività*, questione per la quale la poesia e la lirica in particolare producono notevoli frizioni e paradossi, rendendo complessa la loro analisi sistematica. La questione della finzionalità ha radici teoriche di ascendenza millenaria e non è questo il caso di affrontarle<sup>218</sup>; dobbiamo tuttavia riferirci ad una categoria facilmente pronunciabile (viene spesso infatti utilizzata con grande *nonchalance*) ma difficilmente inquadrabile stabilmente: l'*autofiction*. Per quanto riguarda la storia recente, ci rifacciamo ad una buonissima

---

<sup>217</sup> U. Fiori, *Il Conoscente*, cit., p. 305.

<sup>218</sup> Si veda, come resoconto storico e come nucleo riflessivo, il vastissimo volume di Françoise Lavocat *Fait et fiction. Pour une frontière*, Parigi, Seuil, 2016, trad. it. a cura di Chetrou De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Bracciano, Del Vecchio, 2021.

panoramica pubblicata, ancora una volta, sul blog *Le parole e le cose*, a cura di Lorenzo Marchese, *Genealogia dell'autofinzione italiana*, che corregge anche alcune impostazioni teoriche di un volume dello stesso autore, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*.<sup>219</sup> Per entrare nei territori della poesia, segnaliamo un numero monografico di «Ulisse», n. XX, dedicato interamente a *Poesia, autofiction, biografia*.<sup>220</sup> Qui, tuttavia, più che istituire una categoria, in qualche modo la si mette alla prova e se ne verificano le sfumature, soprattutto nel bell'articolo di Anna Stella Poli, "Poeti con la minuscola". *Appunti sull'autofiction nella poesia contemporanea*, e la problematica definizione e applicazione della categoria viene rappresentata dalla grande mole di interrogative che costellano il saggio:

Preferiamo le testimonianze spontanee al paradigma indiziario? Non è pericoloso? Non si rischia il solipsismo, il circolo vizioso, la glossa di glosse fino alla *mise en abyme*? D'altronde, si può praticare un genere senza averne consapevolezza? L'*autofiction* è appannaggio di chi conosca il dibattito critico specialistico? Una casellina per iniziati, un'autobiografia disillusa e ironica, distaccata, per universitari che non vogliono passare per ingenui? È lo sdoganamento dell'intellettualismo? Così *à la page* perché leggiamo il mondo con le stesse categorie liquide, decostruite, avvertite e distanzianti ed essa ci pare quasi una via al realismo in questo scampolo di Novecento? Vogliamo usarla come strumento per il poetico? D'accordo. Sappiamo quali sono i parametri necessari e sufficienti alla sua definizione? Quali quelli accessori, contingenti e quali quelli inestirpabili? E poi, sotto, piano, in fondo: è utile farlo? Ci dice qualcosa che altrimenti non trova voce, illumina uno spazio opaco o è tabella di tabella, etichetta appiccicata con colla effimera, che in pochi anni si staccherà e perderà fra le tante? Gli strumenti critici di cui disponiamo al momento non ci bastano? La fine della lirica, la crescente plurivocità quasi bachtiniana dei testi, la conquista piena delle potenzialità della lingua (per poi tornare anche a rifiutarle e a cercare nuovi limiti, nuovi stilismi) non ci aiutano, non ci soddisfano?<sup>221</sup>

Fedeli ad una stilistica che faccia parlare il testo, crediamo che, attraverso i paradigmi indiziari dell'opera e la nostra conoscenza dell'autore, si possa riconoscere lo statuto finzionale del testo, al di là delle dichiarazioni intenzionali dell'autore. Prendendo come definitiva (pur nella sua apertura e polisemia) la definizione di *autofiction* che

---

<sup>219</sup> Per quanto riguarda l'articolo di Lorenzo Marchese pubblicato sul sito *Le parole e le cose*, in data 29 gennaio 2018, esso è consultabile al link <https://www.leparoleelecose.it/?p=30851> (ultima consultazione 14/12/2022); per quanto riguarda il volume, L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.

<sup>220</sup> *Poesia, autofiction e biografia*, «L'Ulisse», XX, luglio 2017.

<sup>221</sup> A. S. Poli, "Poeti con la minuscola". *Appunti sull'autofiction nella poesia contemporanea*, in «Ulisse», XX, luglio 2017, p. 72.

ritroviamo nell'autorevole Genette («un récit, contradictoirement, de statut *déclaré* autobiographique [selon le critères de Philippe Lejeune: par homonymie entre l'auteur, le narrateur et le personnage] mais de contenu *manifestement* fictionnelle [par exemple: fantastique ou merveilleux]») <sup>222</sup>, la nostra ipotesi è, appunto, che l'utilizzo di una buona parte di funzionalità sia un'arma di difesa contro l'egemonia possibile dell'*Io* biografico in poesia. Se parlare in prima persona, identificando autore-narratore-personaggio <sup>223</sup>, risulta una pratica narcisistica anacronistica e presuntuosa, allora mescolare le carte, opacizzare la referenzialità e dichiarare *falsissimamente autobiografico* <sup>224</sup> il racconto risulta funzionale alla messa in discussione dell'autorità del soggetto. Ricordiamo, a questo proposito, le parole di uno degli studiosi francesi che si sono maggiormente occupati di autobiografia e finzione, Philippe Gasparini, il quale registra che «Depuis les années 1970, l'écriture du moi se caractérise, au contraire, par un questionnement constant sur les limites de sa propre validité; le métadiscours est devenu partie intégrante du récit» <sup>225</sup> e abbiamo visto come, nel testo del *Conoscente*, il metadiscorso sullo statuto del soggetto sia largamente affrontato.

Tralasciando le questioni teoriche, che sono molte e molto dibattute (non in Italia), verificiamo ora la nostra ipotesi e cerchiamo gli indizi che ci permettano di far emergere lo sfondo autobiografico del racconto. È chiaro che, a noi, come spero ai più, non interessa comprendere se i personaggi siano reali o inventati, se Fiori abbia veramente conosciuto una donna di nome *Selva* o se il *Conoscente* corrisponda ad una persona reale: il nostro interesse si pone piuttosto verso le modalità con cui si mescolano le due componenti (reale e fittizia) e come queste rientrano nel sistema poetico di Fiori.

Il primo indizio di emersione di un soggetto esistente e biografico appare, come è evidente, dall'identità tra personaggio principale e autore: *Umberto Fiori*, «come e più dell'autore» <sup>226</sup>. L'inciso, più che chiarire, tende a opacizzare il significato: il personaggio ha lo stesso nome dell'autore ma è anche *più* dell'autore stesso. Questo perché, a nostro avviso, le possibilità di *Umberto Fiori* personaggio sono ben di più di quelle dell'autore empirico, della persona reale. Proseguendo nel volume, diversi tratti riconducibili alla

---

<sup>222</sup> G. Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, p. 139.

<sup>223</sup> Quindi il *manifestamente* autobiografico identificato da Lejeune viene rispettato.

<sup>224</sup> Così recita il risvolto di copertina del volume.

<sup>225</sup> P. Gasparini, *Poétiques du Je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 176.

<sup>226</sup> U. Fiori, *Il Conoscente*, cit., p. 305.

biografia dell'autore emergono come spunti indiziari che sostengono l'ipotesi di identità tra le due figure: «“Ma... allora / è qui che sei finito?” / dice squadrando i muri gialli e grigi / dell'Istituto»<sup>227</sup>, e sappiamo che Umberto Fiori lavora come insegnante da diversi anni nelle scuole secondarie. Piccoli indizi del genere si ritrovano sparsi nel testo: «“Hai visto il Magra quando scivola in mare”»<sup>228</sup> dice il *Conoscente* a Fiori, e tra tutti i fiumi italiani sceglie proprio il fiume che, casualmente, costeggia e attraversa parte della città ligure di Sarzana<sup>229</sup>; inutile dire che Sarzana, anche se presto abbandonata dal nostro poeta, è la sua città natale, biograficamente reale. Ci sono poi, proseguendo linearmente tra i movimenti che compongono il testo, i riferimenti alla poesia, anche qui chiaramente identificabili con la poetica di Fiori stesso: mancanza della prima persona (singolare e plurale), le opere del personaggio come *libretti* in cui pare «tutto si riduca a quattro o cinque / luoghi comuni. Scenette trite e ritrite, / come se niente ci fosse di misterioso / al mondo, di straordinario, di nobile», dove le parole *luoghi comuni* risuonano con un'intensità particolare. Le stesse *scenette trite e ritrite* si riferiscono a quella specie di manierismo di cui parla Afribo e che permea le prime raccolte di Fiori; e la mancanza di straordinario, la preferenza per l'ordinarietà, sono cifre stilistiche marcatissime del nostro autore empirico, che qui, come altrove, vengono rovesciate nella loro valenza semantica, messe in discussione attraverso i procedimenti di ironia, o, potremmo dire, di autoironia. Ancora nella sezione che va dal movimento 37 al movimento 42, la sezione intitolata *La poesia*, altri segnali riportano l'identificazione tra autore empirico e personaggio: abbiamo già fatto riferimento alla critica della mancanza di rime e ritmo («“Anche chiamarle poesie, / diciamolo, è un po' troppo: nemmeno prosa... / sembrano barzellette da bambini, / o gli sproloqui di un tassista; / non c'è una rima; il ritmo si trascina / a fatica, ogni tanto s'incepia, zoppica... / e pensare che hai fatto il musicista!”»<sup>230</sup>) e nello stesso passaggio c'è anche il riferimento all'attività di musicista, così come Umberto Fiori è stato musicista e ha dedicato alla musica e alle parole della musica numerose riflessioni<sup>231</sup>. Dalla sezione *Sotto, dietro*, che comprende i movimenti dal 52 al 57, si comprende il passato da militante nella politica della sinistra extraparlamentare, così

---

<sup>227</sup> Movimento 10, vv. 7-10.

<sup>228</sup> Movimento 24, v. 14.

<sup>229</sup> Riferimenti topografici alla terra d'origine dell'autore che ritroviamo anche come nel poemetto *La bella vista*, esplicitati nella *Nota* di apertura del poemetto, *Poesie*, cit., p. 168.

<sup>230</sup> Movimento 39, vv. 43-48.

<sup>231</sup> Su tutte, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, cit.

come il passato di Fiori. Si potrebbero menzionare altri esempi, ma ciò che interessa sottolineare è che attraverso un paradigma indiziario si può riconoscere l'identità tra protagonista e autore.

Ritorniamo, allora, alla nostra ipotesi espressa poco sopra e consideriamo il percorso poetico che abbiamo evidenziato nei paragrafi precedenti. Nell'arco di tutta la sua opera poetica, Fiori parte dall'apice dell'impersonalità con la scomparsa, linguistica e tematica, del soggetto biografico e della sua integrità reale. In una parabola rovesciata, raggiunge poi l'apice della soggettivizzazione (questa volta linguistica e tematica, ma non stilistica, espressivistica, secondo le indicazioni di Mazzoni): la tipizzazione dello *sketch* anonimo urbano si trasforma in una narrazione in versi con un protagonista, un centro deittico che risiede nel narratore, e questo protagonista narratore rappresenta la persona biografica del suo autore, in primo luogo attraverso il nome. In questo caso, però, si gioca ancora una volta uno scacco al soggetto, all'identità biografica: l'autore sente la necessità di sottolineare una distanza ambigua tra la realtà e la narrazione. E questa postura di dissimulazione, di reticenza, permea l'*habitus* del personaggio del *Conoscente* e stabilisce in qualche modo, ancora, un'altra sfumatura di identità. Ma proprio su queste sfumature, su questi paradossi, si fonda il genere, appunto sfumato, dell'*autofiction*. Considerazioni simili, infatti, sono state avanzate da Marchese per Walter Siti:

Siti sceglie la strada di una finzione che, applicata a un discorso di verità, non appartiene più all'ambito non verificabile dei mondi possibili, ma vira verso la menzogna, a causa dell'impianto autoriferito della narrazione. La scelta del falso ha, nonostante il retroterra teorico, prima di tutto ragioni difensive. Per difendersi da eventuali rimostranze delle persone tirate in ballo in una narrazione essenzialmente veridica, l'autobiografo si dipinge come un "mostro" inaffidabile, un matto, uno che sbandiera la propria spontaneità, il più delle volte in maniera costruita e artefatta [...]<sup>232</sup>

Non crediamo ci siano motivi per cui il nostro autore debba difendersi da eventuali rimostranze, ma è interessante notare come il sistema autofinzionale sia usato, non solo da Fiori, come strategia di elusione della soggettività. A differenza della sua precedente produzione, nel *Conoscente* Fiori espone direttamente un contenuto esistenziale, lirico si potrebbe dire, ma lo scagiona dal suo imperialismo attraverso lo schermo della finzione.

---

<sup>232</sup> L. Marchese, *Genealogia dell'autofinzione italiana*, cit.

### 3.4 DEPISTAGGI, NON DETTI, RETICENZE

Se l'espedito autofinzionale è il primo evidente meccanismo di difesa del soggetto che garantisce a tutto il racconto uno statuto libero da giudizi di valore primari e personali, questo però rappresenta solo una delle strategie messe in atto in tutto il volume. Sono infatti numerosi i luoghi testuali dove la verità viene in qualche modo taciuta, soprattutto luoghi dove la focalizzazione sul soggetto viene decentrata verso l'altro per potersi smarcare. Vedremo allora, adesso, alcuni di questi casi. Si badi che questi riferimenti a strategie linguistiche e testuali non hanno il fine di stilare una semplice campionatura di fenomeni: si vogliono evidenziare questi fatti perché essi rientrano, a mio avviso, nel grande sistema poetico fioriano e rappresentano una variazione, ancora, sul già fatto

Innanzitutto, quella che mi sembra la prima grande menzogna del testo, riguarda il titolo: *Il Conoscente*. Il fatto che il titolo di un romanzo sia rappresentato dal nome stesso del personaggio principale, il soggetto o oggetto del testo<sup>233</sup>, non desta nessun tipo di problema. E fino circa alla terza parte del racconto, la focalizzazione sembra proprio sulle connotazioni di questo misterioso personaggio, del quale si racconta il primo incontro (dopo che il narratore, nel primo movimento, apre una lunghissima analepsi che si chiude con la quarta parte) e altre varie vicissitudini, l'inizio del percorso lungo l'Italia immaginaria. Proseguendo nella lettura, tuttavia, ci rendiamo conto che, in ogni caso, la focalizzazione è interna al narratore che presenta sì il *Conoscente*, ma lo fa parlando di sé, di come lo ha conosciuto e non manca di sottolineare le sue impressioni e le sue sensazioni. Ci si rende conto che il vero protagonista non è il *Conoscente*, la sua figura ambigua che «mentre i compagni / pilotano il sommergibile / ripete che è soltanto un tavolo marcio / con su quattro coperte da cavallo»<sup>234</sup>. La titolazione ambigua, dunque, sarebbe la prima *soglia* menzognera del testo, il primo depistaggio che si unisce e forse in qualche modo contraddice le dichiarazioni d'autore nella note, il quale si guarda bene dal definire esplicitamente *Umberto Fiori*, parafrasandolo come «personaggio che dice

---

<sup>233</sup> Cfr. Genette porta l'esempio di *Madam Bovary* dove nel titolo coincidono soggetto e oggetto del personaggio per contestare la categorizzazione di Hoek: «Emma può essere definita sia "l'oggetto" che il "soggetto" del romanzo al quale dà il nome», G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, trad. it. a cura di C. Cederna, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 77.

<sup>234</sup> Movimento 42, vv. 5-8.

io»<sup>235</sup>. Non ci soffermeremo, in questa sede, sulle teorizzazioni strutturalistiche delle titolazioni, le quali richiederebbero tempo e spazio probabilmente non necessari, ma sottolineiamo, ancora con Genette, che una delle macrofunzioni dei titoli è quella che «funziona come antifrasi, o ironia, o perché il titolo è in antitesi all'opera (*La joie de vivre* per il romanzo più cupo di Zola, che ne sottolinea lui stesso il carattere antifrastico: “Volevo innanzitutto un titolo diretto [letterale] come *Le mal de vivre*, e l'ironia di *La joie de vivre* mi ha fatto preferire quest'ultimo”)<sup>236</sup>. La focalizzazione è tutta interna al narratore, noi non sappiamo cosa possa pensare il *Conoscente* di *Umberto Fiori* o dell'*Avvocato Carelli*, se ne possiamo sapere qualcosa questa dipende solo dai dialoghi, che non raggiungono però il livello di focalizzazione che occupa il narratore, lo spazio dell'interiorità e occupato unicamente dal soggetto narrante. Ma lo stesso *Conoscente* pare avere attenzione solo per *Umberto Fiori*, come se lui fosse il suo obiettivo, il suo unico interesse: tutto gira intorno al personaggio *Fiori*.<sup>237</sup> La coincidenza tra titolo-soggetto-oggetto del testo dunque sarebbe solo simulata, destinata a decentrare l'attenzione.

Abbiamo sottolineato, in diverse parti del presente lavoro, l'andamento spesso insicuro, esitante: questo avviene soprattutto nei dialoghi e negli episodi dove il *Conoscente* incalza *Fiori* sulle sue caratteristiche: vediamo questo passaggio del movimento 25:

“A me veramente, da piccolo, mi hanno insegnato:  
*Ama il prossimo tuo come te stesso*”.  
 “E ci sei mai riuscito?”  
 “Ad amare me stesso?”  
 “Non far lo scemo” ghigna il *Conoscente*.  
 “Questo, purtroppo, lo sappiamo bene”.  
 “Ne sei sicuro?” “Vale forse la pena  
 Di discuterne? Piantala. Dico il prossimo”<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> Ivi, p. 305.

<sup>236</sup> Genette, *Soglie*, cit., p. 82.

<sup>237</sup> Cfr. «[...] ma anche “colui che non è un amico, ma una semplice conoscenza”, faticosamente subita dal protagonista; colui che dalla propria posizione prossima eppure esterna può manipolare il personaggio Umberto Fiori, attirarlo in una serie di trappole sfruttando la sua onestà e facendolo sprofondare sempre di più in un pantano ontologico che lo turba e lo svia.», F. Pusterla, *Storia di una lettura intricata*, cit., dove si sottolinea la passività di *Fiori* contro l'insistenza del *Conoscente*.

<sup>238</sup> Movimento 25, vv. 8-15.

dove con due battute sagaci (ironica e brillante soprattutto la risposta «Ad amare me stesso?») *Fiori* cerca di smarcarsi dal pressing del *Conoscente*, che insiste su dei punti chiave di tutto il sistema di Fiori, del Fiori biografico, come possiamo vedere da questo passaggio da *Il metro di Caino*:

[...] Voglio forse far credere di essere un'anima bella, tutta pervasa dall'amore per gli altri? Chi mi conosce sa che non è così. Io sono – e ne sono ben conscio – la persona più scostante, più diffidente, più chiusa che si possa immaginare. Verso il prossimo provo innanzitutto fastidio, sospetto; spesso – troppo spesso, ahimé – un'invincibile, tormentosa estraneità. I miei simili – tranne poche eccezioni – mi disturbano; a volte mi fanno paura, altre volte una pena insopportabile; nei casi meno gravi, mi annoiano.<sup>239</sup>

Più avanti, sia nel volume dei saggi che nel romanzo, si espliciteranno alcune delle condizioni dell'etica e dell'esistenzialismo del soggetto, ma è importante sottolineare come, nel racconto, inizialmente, *Fiori* si nasconda da queste stilette e cerchi di evadere dal tema, di deviare.

La sezione che va dal movimento 27 al movimento 34 è intitolata *L'ente*: qui, *Il Conoscente* presenta a *Umberto Fiori* «Un plotone compatto»<sup>240</sup> che produce «Un ritornello [*che*]/ favoleggia di pecore, di pascoli / e di pastori»<sup>241</sup>. *Il Conoscente* provoca il nostro protagonista, ancora una volta, con delle domande mirate, ironiche:

“Forza, canta con loro!”  
sibila il *Conoscente*. Mi spinge avanti  
come si fa con un bambino timido  
che non si gode la festa.  
“Essere un coro” mi rammenta poi  
“Non è, da sempre, questo  
che vuoi?”<sup>242</sup>

Come al solito, le domande del *Conoscente* non sono neutre: esse sono stoccate velenose che centrano maliziosamente i punti cruciali della ricerca di Fiori, puntando soprattutto su quei temi contraddittori e paradossali che nemmeno qui, nella possibile *summa* del già fatto e pensato poetico del nostro autore, trovano una soluzione definitiva.

---

<sup>239</sup> U. Fiori, *Il metro di Caino...*, cit., p. 65.

<sup>240</sup> Movimento 29, v. 1.

<sup>241</sup> Movimento 29, vv. 4-6.

<sup>242</sup> Movimento 29, vv. 12-18.

Ancora l'*etica*, quindi, ancora quel rapporto contraddittorio tra *io* e *voi* che genera talvolta repulsione, talvolta un comunitarismo affettivo non indifferente. La questione del *coro* non è, anch'essa, inedita e secondaria nella riflessione fioriana e la sua contraddittorietà può essere facilmente dimostrabile con questa poesia di *Tutti*:

Mi vergognavo  
di essere uno solo.

Mi vergognavo  
di questo coro  
che mi usciva di bocca.<sup>243</sup>

Una vergogna duplice, che deriva dalla singolarità della voce<sup>244</sup>, della propria lingua, e una vergogna che deriva dal fatto che la lingua, pur declinata espressivisticamente dalla soggettività, è pur sempre la lingua della comunicazione umana, e quindi il mezzo di tutti, di un *coro*. Alla domanda del *Conoscente*, *Fiori* sostanzialmente non risponde e ci dà conto di essersi lasciato trascinare dalla musica e dal coro e di aver cantato con il resto delle persone. Prima di questo, tuttavia, vi è un interno movimento chiuso tra due parentesi tonde caratterizzato dalla totale focalizzazione interna del personaggio *Fiori*. In particolare, interessanti sono i seguenti versi:

Essere un coro, sì.  
Non questa voce sola.

Essere torma, stuolo, compagnia.  
Essere l'onda che si alza e frana,  
non questa faccia pallida, nuda, *mia*,  
nata per confessare,  
per rispondere.)<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> U. Fiori, *Poesie...*, cit., p. 133, *Bocca*. Ma la parola stessa *coro* ritorna altre volte nella produzione di Fiori, tanto in versi quanto in prosa.

<sup>244</sup> Si potrebbe istituire un parallelismo tra la *voce* e il *volto*: la voce intesa alla maniera di Fiori rappresenta l'irrinunciabile identità individuale, l'espressione singolarissima di una soggettività che parla, canta, con la *sua* voce, con la *propria*.

<sup>245</sup> Movimento 30, vv. 18-24.

Versi che inglobano, ancora una volta, tutto il sistema tematico ed esistenziale di Fiori: l'*io*, con la propria faccia<sup>246</sup> irriducibile che ne garantisce l'identità; la voce degli *altri*, altri di cui il soggetto desidera far parte, come vedremo in seguito. Questo movimento è l'unico interamente chiuso tra le parentesi, e la tematica che ingloba è, come abbiamo detto, fondante dell'*habitus* poetico di Fiori. Ancora una volta, sembra che Fiori-*Fiori* non si voglia esporre troppo, non voglia *confessare* apertamente le sue tendenze personali e le sue aspirazioni etiche e affettive, per questo motivo *espunge* la focalizzazione interna dal corso narrativo attraverso le parentesi, come a dire che questi pensieri siano solo accidentali e non sostanziali.

Ancora: abbiamo già affrontato il movimento 35 e le sue considerazioni di etica e poetica nei paragrafi precedenti. Anche qui, la densità riflessiva è potentissima. Anche qui, il *Conoscente* pungola *Umberto Fiori* sul suo tormentoso rapporto con il *sé*, accusandolo di egoismo (nel quale risuona quel dominio del soggetto sul mondo, il filtro irriducibile della soggettività): «Sempre di te parliamo»<sup>247</sup> protesta il *Conoscente* in apertura; e il movimento si chiude, specularmente, con la volontà di decentramento di *Fiori* espressa in maniera linguisticamente esitante, difensiva:

“Sì... no... Forse hai ragione. Il fatto è  
che da quanto... ma, vedi... sai che cos'è?...”

Comunque,  
non parliamone più.  
Dài, cambiamo discorso” dico io.  
“Forza, dimmi di te”.<sup>248</sup>

Questi sono solo alcuni degli esempi possibili per evidenziare l'atteggiamento del personaggio che esprime quasi una diffidenza verso il proprio racconto, verso il racconto del *sé*. Altri episodi simili, che manifestano quella sorta di debolezza di *Fiori*, sono disseminati nel racconto: «Il fiato mi manca. / Ai premi, ai presidenti, / ai trionfi, ai Sempronii, / non ero pronto»<sup>249</sup>, dove esprime la volontà di uscire dal confronto con l'*Altro*, indicato con l'impersonale *Sempronii*; nel movimento 38 il *Conoscente* lancia la

---

<sup>246</sup> Non dimentichiamoci della lezione di Lévinas: nella filosofia del pensatore francese, infatti, il volto ricopre un ruolo fondante: esso è ciò che rompe il possesso del mondo dell'*io*, è l'epifania per la quale il Medesimo riconosce l'alterità nella sua separazione radicale e irriducibile attraverso il *faccia a faccia*.

<sup>247</sup> Movimento 35, v. 1.

<sup>248</sup> Movimento 35, vv. 33-38.

<sup>249</sup> Movimento 20, vv. 17-20.

scottante questione della *poesia*, questione che, a giudicare dalle reazioni di *Fiori*, ha una spiccata valenza affettiva:

Suona l'allarme. Questa ci mancava:  
la poesia!  
"Lasciamo stare..." dico io  
"Fammi il favore... Ancora a provocarmi?  
Ancora a prendermi in giro?"<sup>250</sup>

E successivamente, mentre il *Conoscente* recita proprio i versi di *Fiori*:

Mi guardo in giro:  
qualche curioso tende l'orecchio. "Basta!  
Fermati!" sibilo.<sup>251</sup>

La sensazione che non si stia dicendo tutto, che comunque la verità manca e che non si possa dire per davvero<sup>252</sup> permea le pagine enigmatiche di questo racconto, a confermare il fatto che «Non è una cosa / che si può dare o togliere, la verità»<sup>253</sup>. Così, nonostante si è dimostrato che il romanzo apra pagine che possono essere quasi metaforicamente saggistiche, quantomeno metapoetiche, riguardanti la poesia e il sistema teorico di Umberto Fiori, sembra che il nucleo sia intrinsecamente sfuggivo, enigmatico, e ciò viene espresso, come abbiamo visto, in modi diversi, ma ben riassumibili in questi versi del movimento 116, a due movimenti dalla fine: alla domanda sull'esistenza o meno di Dio posta da un cantore dell'Ente, *Fiori* risponde così:

[...] "siamo noi  
Che ce ne stiamo sparsi  
qui uno, l'altro lì, scompagnati,  
seduti, in piedi. È a noi

---

<sup>250</sup> Movimento 38, vv. 1-4.

<sup>251</sup> Movimento 38, vv. 32-34.

<sup>252</sup> Sono due gli episodi, nel volume, emblematici rispetto a questo punto: il movimento 17, dove il *Conoscente* si avvicina ad una signora seduta alla fermata di un bus, le sussurra qualcosa nell'orecchio, e lei fugge con le labbra tremanti. Il racconto non esplicita ciò che il *Conoscente* ha sussurrato alla signora, e la sua spiegazione è in linea con la sacenza misteriosa del *Conoscente*: «"Non tutti possono / sapere quello che sanno. Lascialo dire / a me; non è mica da ieri / che faccio questo mestiere".», vv. 24-27. Il secondo episodio, molto simile, è il movimento 79: scocciato dalla banalità degli insulti sfoggiati dai *convenuti* durante delle grottesche gare di insulti, il *Conoscente*, ancora, sussurra qualcosa nell'orecchio di uno dei partecipanti alla gara: «L'uomo ha guardato fisso davanti a sé. / Di colpo sembrava vuoto, scarico, molle. / Più vecchio, più pesante. / Poi si è sentito un rantolo / bollirgli in gola, come acqua in un pozzo / quando si appressa il terremoto. / È scoppiato in un pianto disperato, / rotto da urla e singhiozzi.», vv. 29-41.

<sup>253</sup> Movimento 57, vv. 16-17.

che si fatica a credere”.<sup>254</sup>

### 3.5 IL RAPPORTO CON L'ALTRO

Cercheremo, a questo punto - dopo aver visto le problematiche legate alla soggettività e i fenomeni testuali e tematici ad esso legati - di andare più a fondo nella questione etica su cui si basa la poetica fioriana. Alcune considerazioni le abbiamo già espresse nei paragrafi precedenti e verranno ora articolate nella loro complessità. Riprendiamo per un secondo il percorso poetico di Fiori, anche alla luce delle dichiarazioni d'autore nelle interviste<sup>255</sup>: la poesia di Fiori nasce da quella *perdita della biografia* che segue la fine dell'esperienza musicale con gli Stormy Six insieme con le perdute speranze etiche e sociali di una sinistra extraparlamentare e parlamentare che va assopendosi dopo il terribile clima degli anni di piombo e con il *crollò delle ideologie*. Fiori, o meglio, il personaggio *Fiori*, lo dice esplicitamente:

Né singolare,  
né plurale: quel gran *noi* che una volta  
mi si parlava in bocca, si è dissolto  
da un anno all'altro, da un palo  
a un altro palo.<sup>256</sup>

Questo crollo è definitivo: altre categorie di socialità, di umanità, di etica possibile si devono costruire da quel momento in poi, ed è per questo motivo che la citata categoria di *unanimismo* considerata da Cortellessa rischia di mandare in cortocircuito un sistema che si fonda sul rinnovamento dei termini basilari riprendendo istanze di una lirica ormai superata. Poiché la filosofia dell'unanimismo, così come è stata concepita da Jules Romaines trasmessa poi in Europa, rappresenta una sorta di superamento dialettico della dispersione del singolo nella società metropolitana di massa: quella sorta di anima collettiva, di unità superiore e trascendente il singolo, si lega ad una concezione forse

---

<sup>254</sup> Movimento 116, vv. 34-38.

<sup>255</sup> Cfr., in particolare, «Negli anni in cui ho scritto le poesie di Case e poi quelle di Esempi mi trovo in una condizione di totale spaesamento. Avevo trent'anni. I miei progetti giovanili erano crollati, ero disoccupato, senza prospettive, la vita mi si apriva davanti come un grande vuoto», D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, cit., p. 54.

<sup>256</sup> Movimento 35, vv. 18-22.

ancora idealistica che dischiude la possibilità di una comunione finale. Fiori, invece, supera questi termini: supera la possibilità di comunione poiché la separazione degli individui è radicale e senza di essa non ci sarebbe la singolarità di ognuno; supera la necessità di un *uno* che riunisce gli enti poiché la sua possibilità è venuta a mancare con il crollo del comunismo. A questo si deve aggiungere, come abbiamo già visto, il fatto che il soggetto stesso, con le sue possibili asserzioni sul mondo, non può più pensare di giudicare il mondo e soprattutto gli uomini secondo dei giudizi di valore che si manifestano costantemente come relativi<sup>257</sup>. Questo si esemplifica perfettamente nella questione del *confronto*. Vediamo dei segmenti dal movimento 21:

[...]  
“Sai” gli dicevo “in tutti questi anni  
io mi sono convinto che tra un uomo  
e un altro uomo  
nessun confronto si può fare”.

[...]  
“L’occhio che pesa  
il tuo destino e il mio,  
l’occhio che vede  
in tutto quello che succede  
la ricompensa o l’offesa,  
l’occhio che squadra ogni cosa  
e in ogni cosa trova la pretesa  
di trovare giustizia  
- la *sua* giustizia, qui, subito – non è già  
l’occhio dell’assassino?”<sup>258</sup>

Anche in questo segmento, si può comprendere che il retroterra riflessivo (e poetico, direi, con il rimando manifesto al Montale degli *Ossi* «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato»<sup>259</sup>) non è scontato, improvvisato, ma *Fiori* si è convinto «in tutti questi anni», e ciò dimostra che il confronto, la relazione con l’altro ha sempre rivestito un ruolo importante nella sua ricerca poetica. L’«occhio che pesa», chiaro rimando allo *sguardo* sbarbariano, e quindi a tutta la sua poetica del disincanto, dell’asciuttezza che si traduce in presunta neutralità del giudizio, comprensione di ciò che sta *dietro* il velo di Maya, viene anch’esso messo in discussione a causa dell’insormontabile singolarità dello

---

<sup>257</sup> Ci riferiamo, con il termine *giudizi di valore relativi*, alle considerazioni di Wittgenstein espresse in *Conferenza sull’etica*, in L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1967, pp. 5-18.

<sup>258</sup> Movimento 21, vv. 4-20.

<sup>259</sup> E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi, F. d’Amely, Milano, Mondadori, 2016, p. 58.

sguardo, della vista. Quella che, all'inizio del Novecento, era la caduta delle illusioni, viene considerata, da Fiori, alla stregua della stessa illusione. Proprio questa irriducibile singolarità, singolarità che spetta all'*io* come spetta all'*altro*, fonda la separatezza radicale tra individui, separatezza che rende ogni possibile confronto tra individui un procedimento tendenzioso, arbitrario. Continua *Fiori*:

Io, per me, la lezione l'ho imparata.  
Da un pezzo ho rinunciato a misurare  
- come Caino - la mia fortuna  
con il metro di quella dei miei simili.<sup>260</sup>

Questo segmento ci rimanda direttamente al volume di saggi del 2022, non a caso, chiamato *Il metro di Caino*. Il volume prende il titolo dal saggio omonimo posizionato in apertura del volume, saggio sviluppato per il festival Pordenonelegge del 2009, come si legge dalle note ai testi.<sup>261</sup> Il volume è molto importante poiché ci restituisce delle

*Prove di lettura*, appunto: ipotesi di interpretazione, tentativi di accostamento a pagine che da tempo mi interpellavano, nati non da un sistematico lavoro critico ma - più semplicemente - dalla mia personale esperienza di lettore, dal bisogno di *spiegare* uno scritto; spiegarlo - innanzitutto - a me stesso<sup>262</sup>.

Nel saggio citato, Fiori analizza l'episodio biblico di Abele e Caino in una chiave che non manca di rientrare nel sistema estetico ed etico dello stesso personaggio *Fiori*. L'*invidia* è il sentimento che il soggetto prova nel momento in cui mette sé stesso a confronto con un altro individuo: «L'invidioso soffre, perché è incapace di concepire il bene se non come *premio*, come *risultato*. [...] Il suo sguardo ansioso è tutto testo a calcolare quanta felicità sia toccata a lui e quanta al suo simile»<sup>263</sup>. A questo *sguardo* (si veda come alcune parole marcate, in Fiori, ritornino in maniera sistematica nel corso della produzione, poetica e saggistica), allo sguardo che confronta egoisticamente l'*io* con l'*altro* sempre in cerca di una specie di competizione, Fiori oppone un tipo di sguardo differente, che non prenda come fondamento ideale la piena uguaglianza degli uomini poiché questa stessa presunta uguaglianza è quella che innesca il meccanismo di

---

<sup>260</sup> Movimento 21, vv. 21-24.

<sup>261</sup> U. Fiori, *Il metro di Caino*, cit., p. 241.

<sup>262</sup> Ivi, p. 5.

<sup>263</sup> Ivi, p. 19.

competitività e quindi di confronto egoistico con l'altro, misurando il proprio e l'altrui. Fiori propone una distinzione sottile tra *felicità* e *gioia* che comporta modi diversi di approcciarsi al sé e, quindi, anche al prossimo:

Chi opera in vista della felicità, parte dall'idea di una uguaglianza di principio fra gli uomini. Proprio questa idea, che a noi moderni appare sacrosanta, è ciò che induce al confronto, e infine all'invidia. Se gli uomini sono uguali, anche le loro quote di felicità dovranno esserle. [...] Lo sguardo che calcola e misura non è capace di guardare davvero Abele; è uno sguardo abbattuto, cieco, disperato. Solo la gioia permette, a chi se ne lascia invadere, di vedere il bene, proprio e altrui, di guardare il proprio simile non come a un *uguale* da guardare con sospetto, ma come a un *altro* da contemplare e custodire.<sup>264</sup>

In un certo senso, la perdita della soggettività, così come la perdita delle credenze, dei pregiudizi, dei giudizi, permette di riconoscere l'altro nella sua totale uguaglianza al sé, ovvero nella sua totale separatezza assoluta. La riflessione di Fiori, anche su queste tematiche, è radicale ed irreversibile: la decostruzione delle grandi narrazioni e la perdita di consistenza delle possibilità, anche intellettive, del singolo, mettono a repentaglio tutta la possibile questione morale che gli uomini (soprattutto gli occidentali) sono portati, naturalmente, a innalzare come dogmatismi universalmente validi e riconosciuti. Quello che Fiori intende, è propriamente il fatto che

La via giusta è quella che conduce a una meta arbitrariamente predeterminata, ed è abbastanza chiaro a tutti noi che non ha senso parlare di una via giusta indipendentemente da una tale meta predeterminata. [...] Nessuna situazione possiede, in quanto tale, quello che mi piacerebbe chiamare il potere coercitivo di un giudice assoluto.<sup>265</sup>

La predeterminazione di una via giusta, determinata logicamente anche da una meta giusta, rappresenta una presunzione che l'uomo non può più permettersi di portare avanti data la propria caducità, la propria mancata rappresentatività universale. Proprio questo nucleo pare possa risiedere anche nelle parole e negli atteggiamenti del *Conoscente*: nonostante egli sappia tutto (egli sa tutto di tutti, è un saccente, probabilmente anche a

---

<sup>264</sup> U. Fiori, *Il metro di Caino*, cit., p. 20.

<sup>265</sup> L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni...*, cit., p. 11.

ragione, e fa sfoggio di un tipo di conoscenza che pare sia quasi settaria, sacrale), il che può sembrare presuntuoso, appunto, egli è anche consapevole del decostruzionismo in atto nella storia del pensiero occidentale:

Si scalda: “L’infinito può forse avere  
un centro? Giove? Sirio? Betelgeuse?  
E perché proprio quello  
e non un altro? Via, siamo seri”.<sup>266</sup>

L’atteggiamento di scetticismo, di decostruzionismo che permea le riflessioni di Umberto Fiori (personaggio e autore), risuona, a mio avviso, anche in queste parole del *Conoscente*, ironiche, così come spesso lo è Fiori, maliziose forse, ma che non vanno sottovalutate. La risposta di *Fiori* a queste provocazioni del *Conoscente* è altrettanto ironica e maliziosa, tuttavia essa colpisce nel segno, ancora una volta, e Fiori aggiunge un altro tassello alla propria riflessione etica:

“Come vuoi tu. Ma l’altro, quello giusto,  
quello tanto più vasto, che misura  
con saggezza le cose, e le dichiara  
piccine o gigantesche,  
maestose o ridicole – dove si trova?  
E *chi* si trova là (cioè, dappertutto)  
a giudicare quanto irrilevante  
sia il ‘granello di sabbia’ dove abitiamo?  
Ha due mani, una faccia? È nato? Muore?  
La verità che abbraccia  
con un unico sguardo - può rivelarla?  
A chi? E come? In quale lingua parla?  
Curdo? Maori? Inglese? Venusiano?  
O forse, invece, non parla... Ma allora, dimmi:  
da dove hai preso la sua prospettiva?  
Come e quando hai sentito  
esporsi il punto di vista  
dell’Infinito?<sup>267</sup>

Lo stesso talento che, come ci informa *Fiori*, ha il *Conoscente* «di ridurre le cose al loro fondo / più crudo e squallido» mi pare si riproponga nelle parole di *Fiori* con la stessa volontà demistificante: perché, effettivamente, non c’è una via di fuga dallo scacco che ci propone il protagonista, ogni posizione, perfino la posizione che nega, parte da premesse relative, marginali, che mancano di estensione universale:

---

<sup>266</sup> Movimento 46, vv. 15-18.

<sup>267</sup> Movimento 46, vv. 30-47.

L'essenza di questa differenza sembra, ovviamente, essere questa Ogni giudizio di valore relativo è una pura asserzione di fatti e può quindi essere espresso in una forma tale da perdere del tutto l'aspetto di un giudizio di valore. [...] Ora, io voglio affermare che, mentre si può mostrare come tutti i giudizi di valore relativo siano pure asserzioni di fatti, nessuna asserzione di fatti può mai essere, o implicare, un giudizio di valore assoluto. Permettetemi di spiegare ciò: supponiamo uno di voi fosse onnisciente, e conoscesse, quindi, tutti i movimenti di tutti i corpi nel mondo, vivi o morti, e conoscesse anche tutti gli stati mentali di tutti gli esseri umani che siano mai vissuti, e supponiamo che quest'uomo abbia scritto tutto ciò che sa in un grosso libro, che conterrebbe quindi l'intera descrizione del mondo: quel che voglio dire è che questo libro non conterrebbe nulla che noi potremmo chiamare un giudizio etico o qualcosa che logicamente implichi un tale giudizio. Conterrebbe, certo, tutti i relativi giudizi di valore e tutte le proposizioni scientifiche, e, in realtà, tutte le proposizioni possibili. Ma tutti i fatti descritti sarebbero, per così dire, allo stesso livello, e, allo stesso modo, tutte le proposizioni. Non vi sono proposizioni che, in qualsiasi senso assoluto, sono sublimi, importanti o correnti.<sup>268</sup>

Tutto lo scetticismo e il decostruzionismo dell'etica di cui stiamo parlando è logicamente conseguente e sullo stesso piano delle considerazioni che abbiamo svolto sulla funzione e sulle possibilità del soggetto: rientra tutto, perfettamente, nello stesso sistema. Bisogna, tuttavia, come abbiamo fatto in precedenza, segnalare che la stabilità del sistema non è totale, che vi sono delle spinte verso l'esterno che segnano in qualche modo una volontà diversa da quella della ragione e della logica: nella considerazione dell'*Altro*, del prossimo, si svolge interiormente una contraddizione che porta tanto ad allontanarlo quanto a cercarne una sorta di comunione, di fraternità. Comunità che non può risiedere, come abbiamo visto, in valori morali o in precetti etici: la comunità è tale di fronte alla separazione che ci rende liberi e uguali. Emblematico, a questo proposito, il fatto che nella misteriosa *Convenzione*, di cui si tratta ampiamente dalla quinta parte del racconto in poi, si proponga il rito della *tonsura*, nel movimento 102: i *convenuti* si ritrovano tutti nudi e depilati, vestiti solo della loro pelle, e questa nudità ci pare possa rappresentare l'ipotetica *uguaglianza* tra gli uomini. Nudi, senza veli o vincoli, ogni uomo assomiglia all'altro uomo, senza distinzioni. Ma *Umberto Fiori*, anche in questa situazione, così come nelle situazioni diciamo *comunitarie* come ad esempio nel coro dell'*Ente*, si svincola, fugge, non rientra in questa comunità:

Ma il cuore, invece di elevarsi al cielo,

---

<sup>268</sup> L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni...*, pp. 9-10.

invece di sentirsi più puro, e buono,  
stava guardingo, contratto,  
si inarcava e soffiava come un gatto  
se lo accarezzi contropelo.<sup>269</sup>

Una comunità che derivi dalla separatezza e dalla dissimiglianza più radicale è un paradosso, una situazione implicitamente contraddittoria: e abbiamo visto come Fiori provi spesso fastidio, repulsione per il prossimo: eppure non può farne a meno. È la stessa *Bella vista*, nell'omonimo poemetto dell'omonimo volume, a redarguire Umberto Fiori sul suo rapporto con il prossimo:

Guarda là, sul sentiero, quella biondina  
e il suo ragazzo  
che ritornano a prendere il loro scooter.

Si avvicinano. Vedi? Regge anche loro  
quest'erba, questa polvere che ti regge.

Non sei solo con me. C'è un aiuto,  
una minaccia, un ingombro.

[...]  
Marchi, sigle,  
nomi e cognomi, ripetili  
all'infinito.  
Ripetili finché non saranno chiari,  
finché non avrai capito  
che cosa vogliono dire.<sup>270</sup>

Alla fine della terza parte del volume, dopo lo scontro con *Olindo*, uno scontro segnato dalla contrapposizione etica, morale, ideologica tra i due, *Fiori* azzarda una distinzione tra specie di uomini additandone alcuni (gli uomini come *Olindo*) come «tàngheri buoni a nulla»<sup>271</sup> e altri, di cui lui stesso crede e vuole far parte:

“Io... penso di far parte... diciamo  
che *sogno* di far parte di quegli uomini  
che quando uno li chiama, rispondono.  
Che fanno quello che bisogna fare”<sup>272</sup>  
[...]

---

<sup>269</sup> Movimento 32, vv. 4-8.

<sup>270</sup> U. Fiori, *Poesie...*, cit., p. 186.

<sup>271</sup> Movimento 68, v. 15.

<sup>272</sup> Movimento 68, vv. 23-26

Ma anche questa volta, con lo stesso spirito critico che tende a «ridurre le cose al loro fondo / più crudo e squallido»<sup>273</sup> (atteggiamento che, a ben vedere, appartiene anche al personaggio *Fiori*<sup>274</sup>) il *Conoscente* mette ancora *Umberto Fiori* nell'angolo e domanda:

Ma – stammi un po' a sentire: chi l'ha detto  
che è utile, il vostro latte? Chi l'ha deciso”  
obietta il *Conoscente* “che è giusto e buono,  
che serve a lui, a me?  
E poi: chi ve l'ha chiesto?  
Che presunzione!”<sup>275</sup>

La soluzione dialettica sembra non giungere mai, e la questione resta aperta come gran parte dei problemi che costellano questo libro e la ricerca di *Umberto Fiori*. Anche nell'ultimo movimento, dove *Fiori* si trova a rotolare giù dalle sponde di un vulcano chiuso nel grande abbraccio degli altri *convenuti* e dei cantori dell'*Ente*, egli si ritrova ancora solo, l'abbraccio si scioglie, e nonostante la gente dietro di lui lo chiami (ma si badi, lo chiama con il nome sbagliato, lo chiama Alberto), *Fiori* punta gli occhi altrove e vede arrivare la *sua* nave, non la loro o la nostra, la *sua*.

La questione etica, dunque, non si scioglie, non arriva ad una conclusione stabile, ma questo è l'esito unico e possibile per chi si ritrovi a ricercare delle risposte così difficili, poiché

Le nostre parole, usate come noi le usiamo nella scienza, sono strumenti capaci solo di contenere e di trasmettere significato e senso, senso e significato *naturali*. L'etica, se è qualcosa, è soprannaturale, mentre le nostre parole potranno esprimere solamente fatti; così come una tazza contiene solo la quantità d'acqua che la riempie fino all'orlo, e io ne facessi versare un ettolitro.<sup>276</sup>

Mi sembra opportuno, a questo punto, fare riferimento ad un testo che risulta calzante con le riflessioni che si irradiano dal testo che stiamo analizzando, ma che, qui,

---

<sup>273</sup> Movimento 42, vv. 3-4.

<sup>274</sup> Cfr. movimento 46, dove, con lo stesso procedimento iperbolico, quindi di estremizzazione del ragionamento che viene alla fine ribaltato con ironia e sagacia, *Fiori* mette alle strette il *Conoscente* riguardo il «punto di vista dell'infinito», p. 121-122.

<sup>275</sup> Movimento 68, vv. 47-52.

<sup>276</sup> L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni...*, cit., p. 11.

indichiamo solamente come spunto, non avendo i mezzi per approfondire un tema che può essere importante tanto per l'interpretazione della poesia di Fiori, quanto per il più ampio discorso sulla *comunità* e su *poesia e società* su cui riflettono poeti e pensatori contemporanei. «Da una parte, dunque, la comunità non si forma: essa non esiste se non nella tensione infinita, non figurabile, dell'uno verso l'altro»<sup>277</sup>. La tensione di cui parla Nancy è pervasiva nelle pagine del *Conoscente* ma non solo, poiché è esattamente questa tensione che sta alla base della ricerca etica e poetica di Umberto Fiori. In questo, Fiori si pone in una linea di riflessione radicale e fondamentale per la filosofia francese ed europea: egli riflette, evidentemente, anche considerando (con la giusta misura) la sua biografia prima del terzo millennio, sulla questione, ora più che mai necessaria, della «questione della comunità»:

Al cuore della questione della comunità (e/o) del comunismo persiste un paradosso cruciale: noi rispondevamo – Bailly, Nancy, Blanchot, Agamben, tutti – a una questione – quella del «comunismo» che si dovrebbe definire capitale e il cui senso ci sfuggiva. Tanto vale dire che ci sfugge ancora.<sup>278</sup>

### 3.6 IL MUTO PARLARE DELLE COSE

Come abbiamo appena visto, sulla scorta di Wittgenstein, le nostre parole sono strumenti capaci di esprimere solo ciò che di empirico si può conoscere. Il mondo, spogliato delle proposizioni umane che tentano di descriverlo, piegandone le connotazioni a proprio favore, in ottemperanza al dominio su ciò che lo circonda, resta ciò che è e soltanto questo. Resta lì, come le case, come le facciate. Fin dal suo esordio poetico, Umberto Fiori ha lasciato che le cose parlassero da sole; ha cercato di rendere conto delle cose nella loro entità, rifiutando quello sguardo e quella postura che voglia connotare il mondo oltre quello che già è (riempire il bicchiere più di quello che contenga, in un certo senso). Non si tratta, come si potrebbe pensare, di *inclusività*<sup>279</sup>: la presenza

---

<sup>277</sup> J.L. Nancy, *La communauté désavouée*, Editions Galilée, 2014, trad. it. *La comunità sconfessata*, a cura di F. De Petra, Milano, Mimesis, 2016, p. 75.

<sup>278</sup> J. L. Nancy, *La comunità sconfessata*, cit., p. 43.

<sup>279</sup> Mi riferisco, evidentemente, al famoso saggio di E. Montale, *Poesia inclusiva*, in E. Montale, *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. II, pp. 2631-2632.

del mondo e delle cose nelle poesie di Fiori è altro rispetto all'elevazione allo stato poetico del mondo prosastico, poiché, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, è proprio il prosastico che sta alla base della poesia di Fiori, il comune, il quotidiano, in tutte le sue sfumature chiare ed enigmatiche allo stesso tempo. La presenza delle cose in Fiori è differente: non vi è una realtà altra, metaforica, simbolica dietro agli oggetti di Fiori, dietro alle case o alle tangenziali, così come dietro i pioppi o dietro la *sciara vecchia* di Stromboli. Le *cose* di Fiori *sono* e basta: «Nei versi di Fiori la commovente bellezza delle apparizioni e rivelazioni dei paesaggi cittadini o naturali, e degli incontri umani, sta proprio nella piena accettazione della loro evidenza fenomenica – ma è meglio dire: nello sforzo, nella lucida intenzione di accettarli pienamente –, prima che il linguaggio li dissolva in concetti e parole, in fantasmi»<sup>280</sup>. Non vi è cipria o anguilla: la semplicità dell'esistente è condensata in alcune parole chiave che rappresentano perfettamente il nostro discorso, soprattutto in *casa* e *albero* (ma si aggiungano: *voce*, *nuvole*, *cane*). Queste sono parole dalla semplicità disarmante, tra le prime che si impara da bambini, dalla polisemia amplissima (come capita nelle formule più comuni del parlato), che rappresentano qualcosa dalla grandissima familiarità. Queste sono, esistono di fronte a noi, le vediamo, *faccia a faccia*, così come vediamo le persone. Queste sono le stesse parole che ricorrono per tutta l'opera di Fiori, e non possono che far tornare alla mente i famosi versi di Sbarbaro, per il quale «gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto quello / che è, soltanto quello che è»<sup>281</sup>: anche Sbarbaro, come Fiori dopo di lui, cerca di scarnificare il reale da tutti palinsesti illusivi e discorsivi che si stratificano sulle cose. Ma l'occhio di Fiori è più *asciutto*, *chiaro* di quello di Sbarbaro, poiché lo sguardo di Fiori, il suo modo di vedere la realtà, è uno sguardo che chiama, che fa parlare le cose, dà loro la voce che hanno: in tutto questo rientra il grande interesse di Umberto Fiori per la fotografia. Saper guardare significa saper accogliere la realtà per come *viene incontro*: sono numerosi i segmenti testuali e gli episodi, all'interno del *Conoscente*, in cui è la natura, il mondo a muoversi, a venire incontro al soggetto:

«E tutto infatti / sembrava lì per abbracciarti: / il profumo dei pini, le tovaglie [...]»  
3, vv. 1-3; «Ma ecco, un altro pensiero / fermentava da questa disperazione. / [...] Di

<sup>280</sup> D. Lo Vetere, *Il disagio della dissomiglianza. Su Il Conoscente di Umberto Fiori*, 24 luglio 2019, <https://laletteraturaenoi.it/2019/07/24/il-disagio-della-dissomiglianza-su-il-conoscente-di-umberto-fiori/>.

<sup>281</sup> C. Sbarbaro, *Pianissimo*, L. Polato (a cura di), Venezia, Marsilio, 2001, p. 41.

colpo, ho visto il mondo. / E dentro il mondo, le figure: / un albero, un passante, un capannone», 48, vv. 33-39; «A quel punto / la luce di mezzogiorno / sembra ancora più chiara. Le cose, intorno, / - i campi, le automobili – sono lì / come non sono mai state», 55, vv. 29-33; «Si anima il paesaggio, ci corre incontro» 58, v. 4; «Com'è quieta la voce dei campi d'orzo, / delle pinete nere che sfilano. / Come preme, negli occhi, la loro favola. / Come mi abbraccia la loro cara distanza»<sup>282</sup>, 59, vv. 1-4; «Ero / un timpano teso, un piffero / suonato dalla forza di gravità, / dalla luce, dall'aria, dalla bonaccia», 84, vv. 2-5 e dallo stesso movimento 84 anche «una piccola baia si è affacciata / di colpo ai miei polmoni. La ghiaia lucida / della spiaggia ha cantato sotto lo scafo», vv. 8-10.

Spogliato del filtro della soggettività, il mondo resta nel suo *qui e ora* che lo rende tale, e che si presenta di fronte a noi nella sua pura entità. Lo sguardo che si spoglia della soggettività, tuttavia, non è uno sguardo semplice e superficiale, *naïve*: perché il mondo si riveli nella sua miracolosità quotidiana, nella sua presenza *a priori*, occorre sviluppare uno sguardo sì disincantato, certo, ma uno sguardo che sappia accogliere:

Lo sguardo non è passiva ricezione dei dati del mondo, loro fredda registrazione: lo sguardo *chiama*, è una voce. L'infinito (sul quale Giovanni ha a lungo meditato e scritto) non è un elemento tecnico, ottico, della visione: è *ascolto* di quella voce che lo sguardo è; anche qui, non un ascolto passivo, un meccanico *udire*, ma un accogliere, un *farsi trovare*. L'occhio cerca, chiama; l'infinito gli risponde, gli corrisponde per sua benevolente, misteriosa, altissima disposizione.<sup>283</sup>

Ciò che risponde allo sguardo è sempre l'Infinito, quella parola tipicamente levinasiana che include tutto l'esistente nelle sue forme più disparate. E, se nel riconoscimento dell'alterità, entra in gioco l'epifania del volto, ecco che l'epifania (nel suo significato più ampio di riconoscimento, di apparizione, tralasciando le sfumature joyciane o proustiane) si manifesta anche nell'apparizione del mondo, del volto del mondo. Come nelle questioni affrontate sopra, tuttavia, il rapporto con il mondo non è lineare, univoco: come la soggettività e l'etica rappresentano un problema; dunque, una

---

<sup>282</sup> Particolarmente significativo quest'ultimo esempio, che sottolinea la *cara distanza* che separa il mondo dall'*io*: istanza separante che è, tuttavia, cara, poiché è quella stessa distanza a permetterci di poter vedere le *cose*.

<sup>283</sup> U. Fiori, *Giovanni Chiaramonte. Parole e immagini per Salvare l'ora*, in Doppiozero, <https://www.doppiozero.com/parole-e-immagini-per-salvare-lora>, 10 dicembre 2018, ultima consultazione 20/12/2022.

questione che non ha una soluzione finale bensì si manifesta come continua contraddittorietà tra un polo e l'altro polo, tra riconoscimento positivo e allontanamento negativo, anche il mondo non manca di muoversi secondo questo moto continuamente sfuggibile e paradossale. Nel corso racconto come lungo tutte le raccolte precedenti, si passa da segmenti testuali dove il mondo pare veramente accolto dal soggetto, veramente compreso, nominato quasi, a segmenti testuali dove il senso di straniamento, di isolamento del soggetto si moltiplica a causa dell'allontanamento persino del mondo:

Un altro male mi occupava. Il mondo  
si spalancava come un immensa mancanza.  
Io stesso mi mancavo. Le piazze, gli alberi,  
le case, i muri, i giardini, che per qualcuno  
che una volta ero stato  
erano favolose spiegazioni  
voltavano le spalle, si inclinavano  
dal lato della fine.<sup>284</sup>

Alla fine della terza parte, sempre dopo l'episodio carico di significato tanto riflessivo quanto affettivo, il mondo sembra sfuggire al nostro personaggio: il mondo rappresenta una mancanza, esiste ma non c'è e non si fa cogliere dall'individuo che manca a se stesso. Questa duplice mancanza non rappresenta una fusione di intenti categorizzabile sotto il dominio di una categoria lirica come quella del panismo – non si dà una condizione di fusione tra l'*io* e il mondo: avviene esattamente ciò che avviene con il *prossimo*, ovvero riconoscendone l'alterità, la separatezza irrimediabile, la *cara distanza* dove l'*io* non si appropria della realtà. A questo proposito, è importante tenere in considerazione il precedente de *La bella vista*: il poema posto in apertura della omonima raccolta rappresenta un nucleo riflessivo importante per le questioni di cui stiamo trattando: Fiori riprende lo schema leopardiano del *Dialogo della natura e di un islandese* e ripropone un dialogo tra il mondo e il soggetto, pur con alcune distinzioni: la posizione del soggetto fioriano, lo abbiamo visto fino a questo momento, non è congruente con quella del soggetto del poeta recanatese - l'*habitus* che li contraddistingue muove da problematiche differenti, il personaggio *Fiori*, anche nella *Bella vista*, cerca la natura invece di fuggirla, la cerca per acquisirla. Se il soggetto leopardiano si muove per fuggire l'insensatezza degli uomini (e qui si vede un tipo di

---

<sup>284</sup> Movimento 69, vv. 9-16.

moralismo che non può far parte del sistema fioriano) e la crudeltà spietata della natura, il soggetto di Fiori, invece, si muove su un sentiero che «dalla valle del Magra, risale in direzione del mare la valletta che si apre a Romito»<sup>285</sup> e si lascia cogliere, affascinare, attirare da tutto ciò che è il mondo, la natura, le cose: significativo il fatto che il primo elemento che propriamente *parla* al soggetto è uno scooter con una scritta sulla lamiera della carrozzeria:

Sono sceso per il sentiero, fino  
a un groviglio di rami pallidi, lisci  
come ossa spolpate. A splendere così  
in mezzo ai sassi, nel cuore della scena,  
erano le lamiere nuove nuove  
di un motorino.

Uno scooter di quelli  
panciuti, con le guance tonde,  
le pinne da sirena.  
Lucido, che la valle,  
i boschi, il cielo, il mondo,  
ci si specchiavano.<sup>286</sup>

Scooter, che non è un elemento *naturale*, non è una pianta o un sasso o una montagna: è il frutto del lavoro dell'uomo, ma questo non significa che abbia meno dignità rispetto agli altri enti del mondo, enti che sono presenti, che si possono toccare e che hanno una voce da ascoltare. Infatti, nel momento in cui *La bella vista* prende la parola, così come la *natura* dialoga con l'*islandese*, le sue parole risuonano anche dello stesso scooter:

“Io sono – ha detto – quella  
che tu cerchi e ripensi continuamente.  
Quella che in ogni momento  
ti sta vicino: sono la distanza  
che profumava dietro un ramo  
di palma. Sono la carena lucida  
di un motorino. Vedi? In me si specchiano  
il cielo e l'erba medica,  
la tua superbia, la tua  
infinita arroganza.”<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> Dalla Nota a “*La bella vista*”, U. Fiori, *Poesie...*, cit., p. 168.

<sup>286</sup> U. Fiori, *Poesie...*, p. 170.

<sup>287</sup> Ivi, p. 184.

La differenza tra la *natura* leopardiana e *la bella vista* di Umberto Fiori si esprime anche in attacco della battuta dialogica della natura, poiché la natura dice all'islandese «Io sono quella che tu fuggi», mentre al personaggio de *La bella vista* viene detto «Io sono – ha detto – quella / che tu cerchi e ripensi continuamente». Questa considerazione non mi pare priva di risvolti: la differenza tra le citazione segna un mutamento di natura antropologica radicale, dove il rapporto tra *uomo* e *mondo* si fonda su coordinate differenti, rinnovate. Le *magnifiche sorti e progressive* ironicamente citate da Leopardi sono ormai la realtà *a priori*, hanno soppiantato qualsiasi primitivismo ingenuo, qualsiasi sogno romantico di una realtà umana incontaminata: a parlare agli uomini non sono solo le cose della natura, anche gli oggetti frutto dell'attività umana hanno la loro dignità di ente, al pari degli esseri umani.

Nel corso del romanzo, tuttavia, i possibili conflitti e la mancata corrispondenza tra il soggetto e il mondo sembrano trovare una soluzione, per quanto enigmatica e aperta:

La prima luce  
mi si è affacciata al naso  
e alle ossa  
con un sorriso timido,  
subito caldo e festoso. Dopo mezz'ora  
ero già quasi asciutto. Tutto intorno  
sorgevano dall'abbaglio calmo del mare  
– limpide, azzurre – le isole.  
Il giorno. L'aria. Il respiro.  
Le cose: ritornate. Le onde, il cielo,  
la terra; e sulla terra la mia ombra.<sup>288</sup>

Chiudiamo questo paragrafo sottolineando il fatto che quelle parole topiche che stanno ad indicare l'entità delle cose reali (*case, alberi, vialoni, gente, nuvole, etc.*) sono le parole della *lingua di tutti*: è attraverso queste parole, le parole che indicano la realtà del mondo che ingloba il tutto e tutti, uno di fronte all'altro, che gli uomini comunicano, si conoscono, condividono quella *gioia*, quel *bene* che nasce dal riconoscimento della differenza radicale che ci separa e che ci rende più che mai uguali al mondo: «L'ho detto: ciò che mi lega a loro sono innanzitutto le parole. Le parole amano il prossimo, e amano l'io. *Casa, albero, nuvola, cane*: qui io e prossimo concordano e convengono, si abbracciano fino a confondersi»<sup>289</sup>.

---

<sup>288</sup> Movimento 113, vv. 1-11.

<sup>289</sup> U. Fiori, *Il metro di Caino...*, cit., p. 67.

### 3.7 ANCORA SU LIRICA E SOCIETÀ

Il quadro che emerge dalla nostra analisi ci presenta la poetica di Fiori come un sistema estetico dagli orizzonti ampi e articolati. Le domande da cui emerge la poetica di Umberto Fiori, che nel *Conoscente* vengono finalmente esplicitate ed articolate nella loro complessità contraddittoria, grazie anche alle possibilità della forma narrativa e della fiction, sono le domande banali ma fondanti della civiltà occidentale: *chi sono io? Cosa ci faccio qui? Come si vive?* Domande, in un certo senso infantili<sup>290</sup>, semplici, chiare, come tutto il sistema poetico di Fiori, ma che hanno le spalle cariche di centinaia di anni di pensiero e che coinvolgono le strutture generali dell'umano. Queste domande sono le stesse che si è posta la poesia lirica per lunghissimo tempo, dove il soggetto poetante si è rinchiuso nella sua soggettività come risposta alla *frattura* tra individualità atomistica e collettività circostante. Abbiamo detto, tuttavia, che in Fiori accade forse qualcosa di differente. In Fiori le coordinate di partenza della riflessione tra individuo e società nascono da presupposti che superano quelli della definizione tradizionale della lirica. Lo statuto ambivalente di questa, individuale e sociale, quindi universalizzante, che viene espresso nel celebre saggio adorniano, nella sua poesia rischia di spostare il baricentro dell'attenzione verso dei fondamenti inefficaci.

Capisce ciò che la poesia dice soltanto colui che nella solitudine di quella sente la voce dell'umanità; anzi anche la solitudine della parola lirica stessa è contrassegnata dalla società individualistica e in definitiva atomistica, così come viceversa il suo universale carattere vincolante vive dello spessore della sua individuazione.<sup>291</sup>

La lirica di cui ci parla Adorno è quella lirica dal *grande stile* di cui abbiamo parlato considerando il saggio mengaldiano<sup>292</sup>, dove il ripiegamento nella soggettività come schermo difensivo contro la frattura dell'esistenza si risolve nell'espressività

---

<sup>290</sup> Il tema dell'infanzia e la presenza di bambini nella poesia di Fiori è già stato messo in luce: «si è detto che un serbatoio che conta più di altri sono i bambini, la loro *tabula rasa* e i dunque il loro candore, i loro intatti sentimenti di non ancora rimossa paura o sorpresa di fronte al mondo, la loro involontaria ironia, insomma tutta la loro distanza dal mondo cristallizzato degli adulti.» A. Afribo, *Poesia italiana postrema...*, cit., p. 164; ma si veda anche l'ottimo contributo di F. De Poli, *Il bambino interiore di Umberto Fiori*, Italies [En ligne], 21 | 2017, <http://journals.openedition.org/italies/5926> (ultima consultazione 09/02/2023).

<sup>291</sup> T. H. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1958 e 1961, trad. it. A. Frioli, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 47.

<sup>292</sup> Cfr., P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, cit., pp. 5-20.

individualistica, e quindi in uno stile, in una lingua del tutto privata, personale, appunto soggettiva. Evidentemente, questo non è ciò che ci si trova di fronte quando si aprono le pagine dei libri di Umberto Fiori: la poesia di Fiori è programmaticamente inclusiva soprattutto della lingua degli altri, della lingua di tutti. Ed è già questa una posizione etica, sociale<sup>293</sup>: il fatto di voler comunicare e di usare la lingua corrente come mezzo di comunicazione ed espressione letteraria significa, certamente, cercare di superare questa *frattura*, ma ciò avviene senza il ricongiungimento in una idealistica *unità* superiore, «che esso ha per così dire perduta e [che] cerca di restaurarla animandola, sprofondandosi nell'io stesso»<sup>294</sup>. Fiori supera persino l'atteggiamento caotico e negativo della neoavanguardia e degli sperimentalismi: superare la *letterarietà* (che sia classicismo o sperimentalismo) rappresenta un modo nuovo di riportare la lirica ad un piano reale, eliminarne la possibile idea platonica per renderla concreta, usufruibile a tutti. Non vi è rimpianto per la *perdita dell'aureola*, non vi è disincanto rispetto alle possibilità del *poeta vate*, non vi è nemmeno repulsione della poesia, come si può dire di Pasolini, poiché anche «con *Trasumanar* Pasolini continua tuttavia a credere che (parafrasando il poeta Nelo Risi) “certe cose dette in versi suonino meglio che in prosa”. Non rinuncia cioè ai privilegi e ai vantaggi che il discorso poetico ha sulla prosa: di essere più oracolare e potente, di garantirgli nella sua diversità una protezione, una sorta di immunità dalla confutazione»<sup>295</sup>. I germi di questa contraddizione sono, probabilmente, insiti anche nella poesia di Fiori: si continua a dire *che cosa sia la poesia* e a rifletterci con attenzione e impegno, ma nessuno si illude più che le proprie poesie possano cambiare il mondo<sup>296</sup>. Ma il poeta contemporaneo, diversamente, forse, da Pasolini, non può arrivare a giudicare il mondo, il prossimo, i costumi: il poeta è un uomo, e come tale soggiace alle leggi di separazione che mettono gli uomini tutti sullo stesso piano poiché l'unico piano su cui si poggia la nostra comunità è la terra su cui poggiamo i piedi, con le case, le nuvole, i motorini. La lirica di cui Fiori mi pare possa dirsi portatore è una lirica che dà voce, sì, alla soggettività del singolo, ma questo parlare in prima persona esclude a priori qualsiasi

---

<sup>293</sup> Conviene sempre ricordare Gianfranco Contini: «ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica», G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974, p. 243

<sup>294</sup> T. H. Adorno, *Note per la letteratura...*, cit., p. 50.

<sup>295</sup> A. Afribo, E. Zinato, *Modernità italiana...*, cit., p. 186.

<sup>296</sup> Parafraso il titolo del libro di esordio di P. Cavalli, *Le mie poesie non salveranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974.

gerarchia simbolica o semantica del contenuto poetico e del proprio statuto sociale. La voce che fa parlare il poeta è una voce che *vuole* comunicare l'appartenenza al mondo nonostante la sua separazione, separazione che si supera attraverso il linguaggio, attraverso quelle parole che fuoriescono dalla bocca (o dalla penna) di ciascuno di noi.

Certo, nella nostra esperienza le parole hanno per lo più un locutore. È questo a sviarci, a confonderci: qualcuno parla, e noi siamo portati a venerare che le parole siano sue, così come le nostre appartengono a noi. Di chi siano davvero, che cosa sia il bene che in loro opera, ho creduto di capirlo negli anni leggendo quelle che da tempo avevano perduto la loro fonte vivente: quelle da cui i poeti, i filosofi, i grandi narratori si erano separati, per farmene dono. Senza conoscermi, senza aspettarsi da me una ricompensa, una lode, questi uomini avevano cercato le parole che mi dicevano, le avevano riconosciute, coltivate, le avevano fatte germogliare. Dalle loro pagine sentivo salire un amore che non calcoli, un bene che traboccava senza condizioni.<sup>297</sup>

E a sottolineare questa differenza radicale tra la lirica moderna e la poesia di Fiori è anche la mancata sublimazione del rapporto con essa, poiché fin da subito, fin dalle case, la poesia di Fiori ha evocato situazioni e modi dell'esistente che hanno la loro fonte proprio in ambito sociale, relazionale. Ed esse sono tanto più sociali e comunitarie quanto cercano di dare conto dell'esistenza in sé, dell'esistente, di ciò che è il mondo, poiché andando *al di là* di esso si ricade in qualcosa di incalcolabile, di cui, quindi, non si può e non si deve parlare se si vuole mantenere un rapporto reciproco:

Cioè, voglio dire: vedo ora come queste espressioni prive di senso erano tali non perché non avessi ancora trovato l'espressione corretta, ma perché la loro mancanza di senso era la loro essenza peculiare. Perché, infatti, con esse io mi proponevo proprio di andare al di là del mondo, ossia al di là del linguaggio significativo. La mia tendenza e, io ritengo, la tendi tutti coloro che hanno mai cercato di scrivere o di parlare di etica o di religione, è stata di avventarsi contro i limiti del linguaggio.<sup>298</sup>

Tuttavia, quello di Fiori non ha la pretesa di essere un manifesto, un programma. La scelta di Fiori è una scelta individuale ed il suo contenuto non rappresenta la «*volonté de tous*»<sup>299</sup>, piuttosto mi sembra che, attraverso un gioco di sottrazione, di perdita, egli voglia far emergere nettamente i legami intrinseci che legano le persone tra di loro e il

---

<sup>297</sup> U. Fiori, *Il metro di Caino*, cit., p. 67.

<sup>298</sup> L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni...*, cit., p. 18.

<sup>299</sup> T. H. Adorno, *Note per la letteratura...*, p. 47.

mondo che vivono e che lasciano vivere. Quella di Fiori è, più o meno celatamente, una poesia civile, una poesia militante, una poesia che vuole provare a rispondere a quelle domande infantili e a rispondervi con la genuinità immediata di chi voglia comprendere e farsi comprendere. Anche qui, emerge la differenza con il saggio adorniano: se, per Adorno, il soggetto riesce a comunicare e comunica anche per le sue capacità demiurgiche sulla lingua, («“Grande lirica” e “grande stile” fondati sulla centralità dell’individuo comportano verso la lingua un atteggiamento demiurgico: la lingua è qualcosa che si circoscrive e si plasma dall’esterno, non qualcosa a cui ci si espone per farsene attraversare»<sup>300</sup>) qui il poeta abbandona le pretese di dominio sul medium linguistico, non lo piego a suo piacimento, bensì lascia che in esso si esprimano le parole di ognuno. Fiori non si propone di fotografare una società, un universale; Fiori non si sente e non è portavoce di un qualcosa di superiore, di trascendente, non è rinchiuso a Tubinga, non ha una donna angelicata, a lui non si prospetta nessun miracolo che gli *altri* non vedano, il miracolo non ce lo racconta, poiché se il miracolo è «un evento di cui non abbiamo ancora mai visto l’eguale»<sup>301</sup> e il miracolo di Fiori esiste proprio nelle cose in sé, nelle cose per come sono e le vediamo, allora il miracolo saranno proprie quelle poesie, quei testi, quello stile che nascono dalla piena coscienza del sé e del mondo.

---

<sup>300</sup> P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, cit., p. 8.

<sup>301</sup> L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni...*, cit., p. 16.



## 4. CONCLUSIONI

Abbiamo già avuto modo di affermare che non è nell'orizzonte di questa ricerca l'esaustività: questo «libro particolarissimo e forse per qualcuno persino spiazzante»<sup>302</sup> continua a fornire domande e spunti di riflessione su cui si dovrà lavorare ancora. Questo vale tanto per le questioni formali, quanto per quelle ermeneutiche. *Il Conoscente* può fungere perfettamente da sineddoche della poesia di Umberto Fiori: dalle scelte stilistiche ai nuclei concettuali, si potrebbe considerare come l'enciclopedia della sua poetica. La nostra analisi formale si dovrà implementare quantitativamente e dovrà includere anche il confronto con le raccolte precedenti. Il nostro primo passo è stato quello di avanzare dei risultati concreti che dimostrassero la piena appartenenza di questa poesia ad una certa *metricità* novecentesca. In questo, abbiamo cercato di accogliere il richiamo di Pusterla quando afferma la necessità di una «ricognizione linguistica e stilistica che non è oggi il caso di fare, ma che andrà senz'altro fatta»<sup>303</sup>. Non si esime, la poesia di Fiori, dal farsi scrutare con l'ottica del metricista e della stilcritica, tanto meno quest'opera, dove la narratività richiede particolari attenzioni formali per la tenuta del racconto. E tanto meno tutti gli altri fenomeni linguistici e stilistici possono essere tralasciati, per questo abbiamo avanzato qualche fenomeno ricorrente e rilevante del testo, che andrebbe comunque verificato con più materiale. L'analisi della poesia contemporanea non deve, infatti, abdicare al compito di indagare anche le *forme* della poesia, il suo modo di stendersi sulla pagina e di esistere, poiché, per quanto si voglia caotica, prosastica, trasandata, «di metrica nella lirica *dopo la lirica* e financo nella nostra poesia postrema ce n'è eccome»<sup>304</sup>. La poesia postrema continua a manifestarsi sotto forma di organizzazione testuale, e in questa non manca la metrica, o meglio, la metricità, ovvero ciò che «si

---

<sup>302</sup> F. Pusterla, *Storia di una lettura intricata...*, cit.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> A. Afribo, *Poesia italiana postrema...*, cit., p. 91.

colloca a un livello più profondo delle norme metriche [...] Esiste dunque una metricità profonda del verso libero, che è la stessa del verso classico, e lo oppone alla prosa. Essa si specifica, sempre in modo del tutto generale, in un principio di commisurabilità, per cui segmenti della catena parlata sono dichiarati confrontabili tra loro e messi in relazione»<sup>305</sup>. Valutare anche e in primo luogo le questioni formali, senza lasciarsi tentare da filosofemi e da speculazioni estetiche scientificamente poco solide, significa fare fede a un'idea di poesia che si poggia sulla sua concretezza, che si basa sull'indissolubile legame tra 'buccia' e 'polpa'.

Se Berardinelli, nel 2001, poteva affermare che «*La Camera da letto* di Bertolucci [è] l'esperimento narrativo più audace, impegnativo e sorprendente, anche se non del tutto riuscito, della nostra poesia più recente»<sup>306</sup>, qualcosa di simile si potrebbe esprimere riguardo *Il Conoscente*, per perizia formale e densità di contenuti, ma non solo. Se, nell'ultima parte del nostro lavoro, abbiamo analizzato il romanzo in modo tale da evidenziare il carattere ricapitolativo e riassuntivo del percorso di Fiori fino al 2019, ci siamo tuttavia concentrati su un particolare aspetto, ovvero quello dell'etica e della soggettività, del rapporto con il sé e con gli altri. Questa scelta rappresenta solo una delle possibilità che racchiude questo libro: la narratività permette di includere elementi quali l'emersione della Storia collettiva, la rappresentazione dell'individuo postborghese, così come può prestarsi ad analisi di carattere strutturalista e narratologico. Gli spazi che apre sono innumerevoli e tutti meritevoli di attenzione. E altrettanta attenzione andrà riservata al nuovo volume di versi pubblicato, in queste prime settimane del 2023, da Umberto Fiori, libro che si presenta come diretto proseguimento e integrazione di quel percorso della soggettività che abbiamo cercato di evidenziare in queste pagine di ricerca. Per fermarci al *Conoscente*, ad ogni modo, Fiori si conferma ormai un classico della contemporaneità, dal talento riconoscibile, dall'identità etica ed estetica ben definita pur nelle sue aperture e nel suo dinamismo interno.

---

<sup>305</sup> P. G. Beltrami *Recensione a Cornulier 1982*, cit.,

<sup>306</sup> A. Berardinelli, *La poesia italiana alla fine del Novecento*, in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 307.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Poesia, autofiction e biografia*, «L'Ulisse», XX, luglio 2017.
- Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1958 e 1961, trad. it. A. Frioli, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*. 1943-1961, Torino, Einaudi, 1979.
- Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Roma, Carocci, 2007.
- Afribo, Andrea, Zinato, Emanuele, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011.
- Afribo, Andrea, *Perdere tutte le bravure*, introduzione a U. Fiori, *Poesie*. 1986-2014, Milano, Mondadori, 2014.
- Afribo, Andrea, Bozzola, Sergio, Soldani, Arnaldo, *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Cleup, 2016.
- Afribo, Andrea, *Poesia italiana postrema*, Roma, Carocci, 2017.
- Allievi padovani, *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2007.
- Beccaria, Gianluigi, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.
- Beltrami, Pietro G., *Recensione a Cornulier 1982*, in «Rivista di letteratura italiana», II, 3, 1984, pp. 587-605.
- Berardinelli, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

- Bertinetto, Pier Marco, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973.
- Bozzola, Sergio, *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2007.
- Brik, Osip, *Il ritmo*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino, 1968.
- Cardinaletti, Anna, Renzi, Lorenzo, Salvi, Giampaolo, (a cura di), *Grande grammatica di consultazione*, Vol. III, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Carrara, Giuseppe, Neri, Laura, *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci, 2022.
- Contini, Gianfranco, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974.
- Cortellessa, Andrea, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006.
- Dal Bianco, Stefano, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 1997.
- Dal Bianco, Stefano, *Metrica libera e biografia*, in *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- De Poli, Fabrice, *Il bambino interiore di Umberto Fiori*, «Italies» [En ligne], 21 | 2017, <https://journals.openedition.org/italies//5926>.
- Fiori, Umberto, *Tutti di tutti*, in «Il gallo silvestre», 11, 1999, pp. 115-16.
- Fiori, Umberto, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Trezzano, Unicopli, 2003.
- Fiori, Umberto, *Giovanni Chiaramonte. Parole e immagini per Salvare l'ora*, 1° dicembre 2018, <https://www.doppiozero.com/parole-e-immagini-per-salvare-lora>.
- Fiori, Umberto, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Marcos Y Marcos, 2007.
- Fiori, Umberto, *Poesie 1986-2014*, Milano, Mondadori, 2014.
- Fiori, Umberto, *Il Conoscente*, Milano, Marcos Y Marcos, 2019.
- Fiori, Umberto, *Il metro di Caino*, Roma, Castelvechi, 2022.

- Fortini, Franco, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003.
- Gasparini, Philippe, *Poétiques du Je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- Genette, Gerard, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006.
- Genette, Gerard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.
- Genette, Gerard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, trad. it. a cura di C. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Giovannetti, Paolo, *Dissoluzione e resistenza della poesia secondonovecentesca*. Per interposta persona di *Enrico Testa*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XVIII, 2, 2015, p. 2000.
- Giovannetti, Paolo, Lavezzi, Gianfranca, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, trad. It. Luigi Heilmann e Letizia Grassi: *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Lavocat, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Parigi, Seuil, 2016, trad. it. a cura di Chetro De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Bracciano, Del Vecchio, 2021.
- Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, M. Nijhoff, 1961 trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, a cura di A. Dell'Asta, Milano, JacaBook, 2004.
- Lo Vetere, Daniele, *Il disagio della dissomiglianza. Su Il Conoscente di Umberto Fiori*, 24 luglio 2019, <https://laletteraturaenoi.it/2019/07/24/il-disagio-della-dissomiglianza-su-il-conoscente-di-umberto-fiori/>
- Marchese, Lorenzo, *Genealogia dell'autofinzione italiana*, <https://www.leparoleelecose.it/?p=30851>.
- Marchese, Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.

- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2001.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Questioni metriche Novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- Menichetti, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Menichetti, Aldo, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in AA. VV., *Lezioni sul Novecento*, a cura di Andrea Marino, Milano, Vita e Pensiero, 1990.
- Montale, Eugenio, *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- Morbiato, Giacomo, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Limena, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it), 2016.
- Morbiato, Giacomo, *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell'approccio stilistico alla metrica*, in «Strumenti critici», a. XXXII, n. 1, gennaio-aprile 2017.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Firenze, Bompiani, 1988.
- Nancy, Jean-Luc, *La communauté désavouée*, Editions Galilée, 2014, trad. It. *La comunità sconfessata*, a cura di F. De Petra, Milano, Mimesis, 2016.
- Poli, Anna Stella, “Poeti con la minuscola”. *Appunti sull'autofiction nella poesia contemporanea*, in «Ulisse», XX, 2017, pp. 66-83.
- Praloran, Marco, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Pusterla, Fabio, *Storia di una lettura intricata: “Il Conoscente” di Umberto Fiori*, <https://www.leparoleele cose.it/?p=35386>.
- Ronchi, Rocco, *Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, in «Atelier», 12, dicembre 1998, pp. 14-19.
- Rossi, Fabio, Ruggiano, Fabio, *L'italiano scritto: usi, regole e dubbi*, Roma, Carocci, 2019.
- Sbarbaro, Camillo, *Trucioli (1920)* a cura di G. Costa, Milano, Scheiwiller, 1990.

- Sbarbaro, Camillo, *Pianissimo (1914)*, L. Polato (a cura di), Venezia, Marsilio, 2001.
- Serianni, Luca, *La grammatica italiana*, Torino, Utet, 1989.
- Serianni, Luca, Trifone, Pietro, (a cura di), *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994.
- Soldani, Arnaldo, *Procedimenti inarcani nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, «Accademia Roveretana degli Agiati», vol. 253, ser. VIII, vol. III, 2003, n. 253, pp. 243-342.
- Soriani, Daniele, *Intervista a Umberto Fiori* (Milano, 14 febbraio 2007), in «Atelier», 49, XII, marzo 2008.
- Sornicola, Rosanna, *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- Testa, Enrico, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Testa, Enrico, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- Testa, Enrico, *Tensioni narrative nella poesia italiana contemporanea*, in «Stilistica e metrica italiana», XI, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 265-278.
- Wittgenstein, Ludwig, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1967.
- Wittgenstein, Ludwig, *On Certainty*, Oxford, Basil Blackweel, 1969, trad. it. a cura di M. Trinchero, *Della certezza*, Torino, Einaudi, 1978.
- Zuliani, Luca, *Mento di Umberto Fiori*, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di A. Afribo, S. Bozzola, A. Soldani, Padova, Cleup, 2016.