



HAL
open science

Spazio grafico e stile. Un'indagine attraverso la poesia italiana del secondo Novecento

Elisa Barbisan

► **To cite this version:**

Elisa Barbisan. Spazio grafico e stile. Un'indagine attraverso la poesia italiana del secondo Novecento. Linguistics. Sorbonne Université; Università degli studi (Padoue, Italie), 2024. Italian. NNT : 2024SORUL100 . tel-04870743

HAL Id: tel-04870743

<https://theses.hal.science/tel-04870743v1>

Submitted on 7 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Università degli studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Corso di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie
Curricolo linguistica italiana – Ciclo XXXVI

Sorbonne Université, Faculté des lettres
École doctorale V (ED 433), Concepts et langages
Unité de recherche STIH – Sens, Texte, Informatique, Histoire

TESI IN COTUTELA / THÈSE EN COTUTELLE

per conseguire il titolo di / pour obtenir le grade de

DOTTORESSA DI RICERCA DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DOCTEURE DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Disciplina: Linguistica italiana
Discipline: Linguistique

Presentata e discussa da / Présentée et soutenue par

Elisa BARBISAN

le : 8 novembre 2024

Spazio grafico e stile.

Un'indagine attraverso la poesia italiana del secondo Novecento

Espace graphique et style.

Un parcours à travers la poésie italienne de la seconde moitié du XXe siècle

Tesi redatta con il contributo finanziario della Fondazione Cariparo
Thèse rédigée avec le soutien financier de la fondation Cariparo

Supervisor / Sous la direction de :

M. Andrea AFRIBO, Professore ordinario, Università degli studi di Padova
M. Jacques DÜRRENMATT, Professeur des universités, Sorbonne Université

Membri della commissione / Membres du jury :

Mme Barbara MEAZZI (présidente), Professeure des universités, Université Côte d'Azur
M. Paolo GIOVANNETTI, Professore ordinario, Université IULM
M. Andrea AFRIBO, Professore ordinario, Università degli studi di Padova
M. Jacques DÜRRENMATT, Professeur des universités, Sorbonne Université

Abstract

Il presente lavoro – centrato sulla poesia italiana del secondo Novecento – indaga lo spazio grafico come mezzo stilistico, proponendo dei parametri interpretativi e fornendo una catalogazione di forme per favorire l'accoglienza della spazialità tra gli oggetti e gli strumenti di indagine del ragionamento metrico contemporaneo. La ricerca di un'analisi estendibile a un piano generale segue al contempo le direzioni peculiari della scrittura nell'ambito storico culturale preso in considerazione, che registra una patente e trasversale crescita di stilemi grafici.

Il corpus su cui si basa il lavoro è composto da una quarantina di autori attivi a cavallo e dopo la cesura di metà Novecento. Sono rappresentate scritture estremamente caratterizzate visivamente assieme a scritture graficamente piane, osservando punti di contatto e ibridazioni fra avanguardia e tradizione. La trattazione intreccia di proposito autori e testi molto differenti, entro cui si manifestano medesime declinazioni della forma espressiva, connessa alla spazialità, via via affrontata e descritta attraverso analisi testuali mirate. Vengono messi in rilievo gli ambiti di interazione fra spazio e componente verbale dei testi (ritmo, suono e intonazione, sintassi e strutture argomentative, semantica) e le costanti retorico-linguistiche ad essi associate.

Una prima parte teorica ripercorre storicamente la strada di una difficile inclusione degli aspetti autonomi – dunque spaziali – della scrittura all'interno degli studi linguistici e stilistici. Sono espone alcune questioni fondamentali: il processo di lettura, il legame tra apertura metrica e il diffondersi di stilemi grafici nel Novecento, il rapporto con la componente aurale del linguaggio e con i tratti fonici in poesia, le parentele della spazialità con il sistema della punteggiatura. La prospettiva critica italiana è coadiuvata da importanti apporti teorici della linguistica francese. Approfondimenti mirati sono dedicati ai rapporti formali tra poesia, musica e cinema; poi, agli obblighi grafici imposti dalla stampa e al rapporto tra poeti ed editori per il rispetto delle scelte di *mise en page* al momento della pubblicazione.

The present work, based on Italian poetry from the second half of the 20th century, investigates graphic space as a stylistic tool. It proposes interpretative parameters and provides a catalog of forms with the aim of encouraging the reception of spatiality among the subjects of contemporary metrical studies. The research follows a general perspective while considering the peculiar directions of the Italian cultural-historical field. The corpus on which the work is based consists of around 40 authors. Extremely visually characterized poems are represented alongside graphically standard poems, observing points of contact and hybridizations between avant-garde and tradition. The discourse intentionally crosses various authors and poems, illustrating the same declinations of stylistic form related to spatiality. These are gradually approached and described through focused textual analyses. The research enhances the areas of interaction between space and the verbal component of texts (rhythm, sound and intonation, syntax and argumentative structures, semantics). Rhetorical-linguistic patterns are considered. The first part of the essay traces historically the path of the difficult integration of the spatial aspects of writing within linguistic and stylistic studies. Some fundamental issues are exposed: the process of reading, the link between the use of free metrics and the spread of graphic stylistic features in the twentieth century, the relationship with the aural component of language and with phonic features in poetry, the kinship of spatiality with the punctuation system. Specific insights are devoted to the formal relationships between poetry, music and film; then, to the graphic obligations imposed by the press and the relationship between poets and publishers in terms of *mise en page* choices at the time of publication.

Indice

Introduzione	7
I. Attorno allo spazio nella scrittura. Teoria e studi	9
1.1. Sulla concezione occidentale della scrittura	10
1.1.1. La questione Saussure	10
1.1.2. Prime scalfitture. Derrida e gli slanci di fine anni Sessanta	11
1.1.3. Dal punto di vista della poesia. Genette, una partitura visibile	13
1.1.4. Gli anni '80 e '90. La scrittura ristruttura il pensiero	14
1.2. In Francia. Linguistica, poetica e punteggiatura	16
1.3. In Italia: tracce critiche su scrittura e spazialità	20
1.3.1. Grammatica, linguistica del testo e punteggiatura	20
1.3.2. Stilistica e metrica	23
1.3.3. La partitura musicale	24
1.3.4. Il disegno, la parola dipinta	27
1.3.5. Sui poeti e sui dettagli	28
1.4. Altre discipline	29
II. La poesia italiana nel secondo Novecento	31
III. Per una classificazione delle forme	34
3.1. Riferimenti spaziali e riferimenti linguistici	34
3.2. Il corpus, le schedature	35
3.3. Interpretazione e riordino dei rilievi	38
3.4. Come numerare i versi	40
3.5. Direzioni di lettura nello spazio	41
IV. Tra scrittura, redazione e pubblicazione	43
4.1. Le richieste autoriali: perizia e armonia estetica	43
4.2. Modificazioni editoriali. Il caso delle spezzature forzate	49
4.3. Modificazioni digitali	56
4.4. Varianti grafiche	58
V. A prima vista. Anteprime generali e categorie visive	59
VI. Spazio, tempo e ritmo	77
6.1. Cesure metriche, cesure grafiche	85
6.1.1. Prosodia e versi a gradino	85
6.1.2. Versi doppi e stacco orizzontale	91
6.2. Ritmi grafici binari	96
6.3. Ritmi grafici ternari	103
6.3.1. Gradino tripartito	109
6.3.2. Tripartizioni e bianco orizzontale	122
6.4. Macrostrutture ritmiche binarie	126
6.5. Macrostrutture ritmiche ternarie	138
6.6. Ritmo visivo e sintassi seriale	141
6.6.1. Serie brevi	144

6.6.2. Serie lunghe	155
6.6.3. Serie anaforiche, fasce di grafemi	163
6.7. Fenomeni di durata	180
VII. Nuova poesia e nuova musica	185
VIII. Spazio e suono	196
8.1. Rime, assonanze, ripetizioni a contatto	196
8.2. Suoni isolati e diffusione fonica	206
8.3. Allineamenti fonici	213
8.4. Interferenze fonico-grafiche	219
8.5. Rifrazione fonica	221
IX. Testualità e passaggi tonali	228
9.1. Intonazione scritta	229
9.2. Lettura ad alta voce	231
9.3. Il modulo stilistico del parlato	232
9.4. Progressione narrativa, temporale	234
9.5. Taglio grafico e montaggio	249
9.6. Indicazioni agogiche	270
9.6.1. Didascalie esecutive	277
9.6.2. Segnali iconico-musicali	281
X. Semantica	286
10.1. Effetti semantici su parole isolate	286
10.2. Raddoppio calcato	287
10.3. Sintesi verticale, sintassi intessuta	302
10.4. Mimesi grafica e iconismo	329
10.4.1. Metapoesia	330
10.4.2. Calligramma	333
10.4.3. Immagini della tradizione	347
10.4.4. Altre scritture, il gradino epistolare	354
10.4.5. Scritte in maiuscolo	360
10.4.6. Iconismo del grafema	364
10.4.7. Dalla lettera all'ideogramma	375
10.4.8. Disegni, segni tipografici	378
10.4.9. Movimento di lettura, verticalità	380
Conclusioni	383
Résumé français	391
Indice delle immagini	443
Bibliografia	445

Introduzione

I rari tentativi di descrizione di stilemi grafici tendono a essere non sistemici. Delineano per lo più sorvoli e osservazioni libere sulle possibilità espressive dello spazio sperimentate in poesia, riservando l'attenzione ad autori che manifestano apertamente una sollecitazione grafica dei loro testi, anche esplicitata dell'autoriflessione teorica. Mancano in effetti parametri generali e ordinati per avere dei riferimenti stabili, che possano orientare le osservazioni stilistiche sullo spazio, marcandone al contempo il valore. Oltre il discredito critico sulla materialità della scrittura – da rimandare al logocentrismo e fonocentrismo occidentali – un aspetto concreto che pur nei lavori “filo-tipografici” può aver scoraggiato una classificazione delle forme, è l'ambiguità o la polivalenza legata all'oggetto di studio, che dirige il ragionamento teorico verso coppie antinomiche e complementari: scrittura e oralità, spazio e tempo, immagine e suono, pieno e vuoto, ordine e disordine. Dal punto di vista formale l'azione svolta dalla spazialità è naturalmente mobile: lo spazio si potrebbe definire un elemento neutro che agisce e reagisce al testo, ma non sempre e non univocamente. Ci si potrebbe chiedere dunque quale senso possa avere tentare di osservare in modo ordinato una materia sfuggente e fluida. Lo ricorda Isabelle Chol: «chercher à proposer une typographie formelle fermée s'avère de fait en contradiction avec cet objet aux contours multiples qu'est le texte spatialisé» (Chol 2016, 415).¹ Mobilità e ambiguità, che riguardano a ben vedere la natura stessa della poesia,² non hanno d'altra parte impedito di avere metodi e strumenti di lavoro per l'analisi stilistica, relativi allo studio dei richiami fonico-ritmici, della semantica e della sintassi; il punto sarebbe poter riuscire a intrecciare a questi un ulteriore piano, quello visivo e spaziale. Per farlo, proprio l'ambiguità diviene il postulato alla base di ogni ragionamento. Si intende qui un'ambiguità di segno positivo, che accoglie la polidimensionalità della poesia assieme alla sua *apertura* moderna, diventata nel Novecento un tratto connaturato alla pratica letteraria e poetica.

Tenendo dunque conto di un sistema composto da sovrapposizioni di fattori e ambiti, è necessario d'altra parte notare che i contorni apparentemente imprecisi o imprevedibili della spazialità in poesia appaiono più nitidi se si guarda, più che agli spazi, alla lingua – il vero centro

¹ La studiosa propone di conseguenza di osservarne l'impiego nelle sue sfaccettature: «En revanche, observer son déploiement en des formes variables permet de prendre en compte leur caractère modulable» (*Ibid.*).

² Si ricordano qui, ad esempio, le osservazioni di Jakobson [1960] 1971: «La sovrapposizione della similarità alla contiguità conferisce alla poesia quell'essenza complessa, simbolica, polisemica che intimamente la permea e la organizza. [...] L'ambiguità è un carattere intrinseco inalienabile di ogni messaggio concentrato su se stesso; è, insomma, un corollario della poesia. Possiamo dire con Empson: *Gli artifici dell'ambiguità sono le radici stesse della poesia*» (p. 52).

di un'analisi stilistica – o meglio al rapporto fra i due. All'interno della molteplicità degli usi grafici e dei valori ascrivibili al grafismo tendono a delinarsi tratti netti, riconoscibili e circoscrivibili; si mostrano alla vista medesime forme, ricorrenze linguistiche e identici effetti, presenti nella produzione di differenti autori. Oltre agli stili grafici rispondenti all'originalità della scrittura dei singoli poeti, tratti comuni spingono a domandarsi quanto l'uso della spazialità possa seguire processi cognitivi istintivi – dunque poligenetici – e quanto invece possa essere frutto di influenze, segno di un legame inter-autoriale o di una tradizione grafica. Lo stesso riconoscimento di una somiglianza, l'ipotesi di una possibile riproducibilità, implicherebbe strutture definite e riconoscibili di partenza. Se non è dunque sensato proporre una classificazione ingabbiante, sembra invece utile e possibile stabilire parametri di riconoscibilità versatili ma rigorosi, con cui ordinare la fenomenologia e le molteplici valenze espressive legate alla spazialità grafica. È il proposito centrale di questo lavoro, che comprende una catalogazione e descrizione di forme, ordinate in base alla relazione con le componenti fondamentali del testo: il ritmo e gli aspetti fonici, la sintassi e le strutture argomentative, la semantica.

La ricerca di un piano discorsivo che possa avere valori generali – dunque estendibili, riadattabili – si appoggia nella pratica all'ambito particolare della poesia italiana secondo-novecentesca, marcata da un netto e trasversale aumento di scritture spazializzate e da una accresciuta consapevolezza “visiva”. Il periodo offre un ampio bacino di soluzioni indagabili e confrontabili, portando alla riflessione una raggera di questioni da approfondire: quale relazione lega l'aumento degli impieghi grafici ai cambiamenti di poetica che seguono gli anni Sessanta – l'apertura metrica, l'*inclusione*, i nodi tematici più percorsi? Lo spazio grafico è solo “affare” della nuova avanguardia? Quali equilibri si instaurano fra sperimentazioni e tradizione lirica? I tentativi di risposta, assieme a nuove domande, portano l'attenzione ad affacciarsi sulle esperienze primonovecentesche e internazionali, e sulle forme espressive non verbali: la musica, il cinema, le arti figurative.

Cercare di mettere in luce i valori stilistici e formali della spazialità grafica in poesia – e in particolare nella poesia dopo la metrica – pone sul piatto alcune questioni fondamentali, a partire dalla concezione stessa del verso. Prima ancora, rende necessaria una riflessione sulla scrittura, la lettura e la ricezione del testo, la sua esecuzione e il rapporto con i tratti fonici del linguaggio; avere a che fare con fattori espressivi (o significanti) liminari al linguaggio è d'altra parte uno dei temi più densi della riflessione poetica novecentesca e contemporanea.

I. Attorno allo spazio nella scrittura. Teoria e studi

Delineare il quadro dei riferimenti teorici e bibliografici alla base di questo lavoro comporta la preliminare segnalazione di una carenza di studi specifici su cui fare appoggio. Con un breve paragrafo dal titolo *Gli accapo interni al verso, i bianchi orizzontali*, Paolo Giovannetti nel 2016 accoglie forse per primo, apertamente, la questione della spazialità in un manuale di metrica italiana contemporanea, partendo da queste premesse:

Uno degli argomenti meno conosciuti, cioè meno studiati, della metrica novecentesca riguarda la manipolazione grafica degli spazi, al di là di quanto di tradizionale (lasse e strofe) continua a manifestarsi nella modernità, quale allusione o metamorfosi di antichi istituti.³

Oltre il ragionamento propriamente metrico, a Elisa Tonani si devono gli unici lavori linguistico-stilistici di ambito italiano interamente condotti attraverso «la chiave di accesso dei bianchi tipografici e dei segni di punteggiatura» (Tonani 2010, 13). Le sue due monografie, sulla prosa romanzesca (2010) e sulla punteggiatura non-standard in prosa e poesia (2012), si appoggiano necessariamente a un modello critico di ambito francese, denunciando al contempo una generale indifferenza «preventiva e pregiudiziale» nei confronti del tema. Ancora nel 2019, a distanza di dieci anni, le premesse non cambiano:

Dans l'aire linguistique italienne, aborder les textes, même littéraires (romanesques et poétiques), du point de vue de la ponctuation « blanche » est encore une approche novatrice, qui implique de se référer aux modèles et aux points de repères constitués par les études françaises (qui ont jeté les bases dans les années soixante-dix, mais qui ont cessé d'être des exceptions seulement depuis le nouveau millénaire).⁴

Fare luce su questa carenza critica servirà ad avvicinare alcuni nodi teorici e concettuali fondamentali, tracciando allo stesso tempo un quadro relativo ai lavori consultati per questo studio. Per cominciare, è necessario prendere il discorso alla lontana, anticipando – l'espressione è di Umberto Eco – un'«ovvietà degna di qualche riflessione»: pensare visivamente la pagina significa prendere in considerazione direttamente i sistemi della scrittura e della lettura, oltrepassando gli automatismi, non dandone per scontate le implicazioni.

³ Giovannetti-Lavezzi 2010, 202.

⁴ Tonani 2019, 1.

1.1. Sulla concezione occidentale della scrittura

Viste le premesse appare utile iniziare da uno sguardo ampio, internazionale e soprattutto francofono, dapprima con dei riferimenti cronologici. Come anticipato da Tonani, un vero interesse per il dato materiale e visivo della scrittura (dunque per la sua specificità) comincia a manifestarsi nella critica alla fine degli anni Sessanta, avanzando poi in maniera decisiva solo nel decennio 1980-1990.⁵

1.1.1 La questione Saussure

Il motivo di un tale ritardo nel considerare la materialità della pagina all'interno della riflessione linguistica e letteraria viene ricondotto da molti studiosi a quella che a più riprese è stata definita una vera barriera epistemologica: la concezione occidentale della scrittura – poi cementificata, per così dire, dal padre della linguistica moderna. Saussure rinsalda infatti l'idea di una qualità ancillare dello scritto, un sistema di segni secondario al sistema primo – linguistico in senso astratto e realizzato vocalmente – a cui spetta dunque anche la primarietà, o meglio l'unicità, dell'interesse speculativo:

Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier ; l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé ; ce dernier constitue à lui seul cet objet.⁶

Questo citatissimo postulato diviene un'apertura canonica a discorsi che in anni più recenti hanno affrontato i temi della scrittura e dello spazio grafico da un punto di vista linguistico o letterario. Si potrebbe definire un'automatica premessa alla necessità di doversi muovere in terreni “minati”, come dimostrano le indubbie marche lessicali usate dal linguista ginevrino a proposito dell'argomento (esiti «viziosi», «patologici», «tirannia», «importanza immeritata» e così via).⁷ La postura richiede d'altra parte uno sguardo contestualizzato e attento.⁸ Appare ad esempio semplicistico affermare che Saussure non dia

⁵ Per orientare questo percorso teorico è stata utile Lesiewicz 2016, che discute importanti studi sulla visualità tipografica. Riguardo all'inquadramento cronologico, ad esempio: «la prise en charge des questions de texte visuel et d'icongité scripturale par le critique littéraire remontent à la toute fin des années soixante pour ne véritablement se développer que dans les années 1980-1990» (Lesiewicz 2016, 76).

⁶ Saussure [1916] 1995, 45.

⁷ *Ivi*, 47 ; 53.

⁸ Per cui si rimanda a Chiss-Puech 1983.

importanza alla scrittura. Gli avvertimenti sull'«utilità, i difetti e i pericoli» di quest'ultima sono indirizzati a una linguistica in pieno slancio verso la fondazione di indagini fonetiche e fonologiche, in opposizione a un certo pedantismo grammaticale ottocentesco. Si tratta di evitare che questi stessi propositi possano essere paradossalmente inquinati proprio da una scarsa coscienza della pervasività della forma scritta, «attraverso cui la lingua viene continuamente rappresentata», e dalla quale risulta impossibile affrancarsi. Questa precoce consapevolezza sulla pervasività dello *scritto* viene in ogni caso utilizzata per rimarcare la primarietà dell'interesse sulla lingua come sistema astratto e fonico. Un interesse, per altro, egemone. Come nota Vachek 1973, 10:

Saussure's standpoint just registered here was not a matter of his personal opinion only. On the contrary, it may be taken to be typical of most of his contemporaries and predecessors, and even of the scholars of the following two or three generations.

Proprio Joseph Vachek, legato alla scuola funzionalista praghese, pubblicherà nel 1939 un «contributo al problema della lingua scritta» (*Zum Problem der geschriebenen sprache*) aggirando forse per primo questa stigmatizzazione con una riflessione rigorosa, volta all'accoglienza della scrittura nella disciplina linguistica.⁹ Tale prospettiva resterà però isolata e in sordina almeno fino agli anni Sessanta, lasciando l'argomento a considerazioni marginali e circoscritte, sempre connotate in senso fonocentrico.¹⁰

1.1.2 Prime scalfitture. Derrida e gli slanci di fine anni Sessanta

Una vera risonanza del ragionamento sullo *scritto* nel dibattito intellettuale arriva solo due decenni dopo, dalla filosofia, con una radicale e significativa messa in discussione dell'egemonia di interesse sul linguaggio puro, espresso oralmente – logocentrismo e fonocentrismo. Nel 1967 Derrida pone le fondamenta della sua *grammatologia*, formulando un concetto di scrittura che possa auto-liberare la scrittura stessa, attraverso sforzi «necessariamente timidi e dispersi, quasi impercettibili» (Derrida 1967, 21).¹¹ Tale liberazione deve operare con gli strumenti offerti dal sistema da decostruire, lo stesso in cui si iscrive il discorso di Saussure: un pensiero che parte da

⁹ Chiss-Puech, in Vachek [1939] 1985, 7.

¹⁰ Fra i rari linguisti *non ostili* allo studio della scrittura si possono nominare i teorici della glossematica Louis Hjelmslev e Joseph Uldall (cfr. Cardona 1990, 150).

¹¹ Il termine «grammatologia» viene coniato nel 1952 dall'assirologo Ignace J. Gelb. *A study of writing. The foundations of grammarology* può considerarsi il primo studio scientifico sulla scrittura e la sua realizzazione attraverso le lingue, condotto però su un asse ancora una volta fonocentrico.

Platone e Aristotele attraversando i secoli fino al pieno strutturalismo, almeno all'altezza cronologica in cui viene pubblicato lo studio. Muovendosi dunque fuori dall'idealismo, il filosofo tenta di mettere a fuoco l'idea di una «scrittura che cominci a debordare l'estensione del linguaggio» (Derrida 1967, 24), non riducibile alla sola riproduzione della parola.

Il pensiero di Derrida espone la possibilità di un valore autonomo della scrittura, con caratteristiche extra-foniche (dunque visive, ma non solamente visive) e persino extra-linguistiche. Riportando per un momento il discorso teorico alla specificità di questo studio, sono forse proprio queste particolarità ibride, di confine, a essere ricercate dalla poesia novecentesca, soprattutto da poeti dove il rapporto col linguaggio è più evidentemente complesso; si pensi fra tutti, in Italia, ad Andrea Zanzotto.¹²

Il discorso derridiano può considerarsi la scintilla che riaccende una controversia «antica e ricorrente» (Klinkenberg 2018, 36) sulla relazione tra scritto e orale, ridando forza al polo relegato, vietato, della scrittura. Verso la fine degli anni Sessanta l'esigenza di un ragionamento strutturato e condiviso sul tema comincia a manifestarsi da altre voci, con spunti che restano tuttavia solo significative segnalazioni. Nel 1969, ad esempio, Julia Kristeva, ribadisce la coscienza di una soggezione a un paradigma culturale etnocentrico e limitante, rilanciando a ricerche future dai compiti sistemici e approfonditi:

Pour nous, sujets appartenant à une zone culturelle dans laquelle l'écriture est phonétique et reproduit à la *lettre* le langage phonétique, il est difficile d'imaginer qu'un type de langage – une écriture – ait pu exister et existe aujourd'hui pour de nombreux peuples, qui fonctionnent indépendamment de la chaîne parlée, qui soit par conséquent non pas linéaire (comme l'est l'émission de la voix), mais spatiale. [...] La science de l'écriture semble prisonnière d'une conception d'après laquelle *langage* se confond avec *langage parlé*, articulé d'après les règles d'une certaine grammaire.¹³ [...] La science de l'écriture en tant que domaine *nouveau* (et jusqu'à nos jours méconnu dans sa spécificité) du fonctionnement linguistique ; de l'écriture comme langage, mais non pas comme parole vocale ou chaîne grammaticale ; de l'écriture comme pratique signifiante spécifique qui nous laisse apercevoir des régions inconnues dans le vaste univers du langage – cette science de l'écriture reste donc à faire.¹⁴

¹² Per un breve resoconto sulla continuazione del percorso filosofico attorno alla scrittura è utile una sintesi di Chiss-Puech 1983 riguardo la specificità del significante grafico: «spécificité absolue chez Derrida, inassignable si l'on considère le système d'oppositions d'où il est issu et auquel il renvoie; spécificité différentielle chez Lyotard lorsqu'il s'agit de penser le rapport du graphique au figural; spécificité illusoire selon Lacan (« l'écriture était toujours là attendant d'être phonétisée »); spécificité fonctionnelle dans l'anthropologie que Goody souhaite situer à égale distance d'un relativisme culturel et des dichotomies rigides de l'anthropologie « primitiviste »; spécificité épistémologique analysée dans les écritures scientifiques des sciences de l'homme ou de la nature, etc» (vedi: J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971; J. Goody, *La raison graphique*, éd. de Minuit, 1979; J. Lacan, *Séminaire sur l'identification* cité par M. Safouan, *L'inconscient et son scribe*, Seuil, 1982).

¹³ Kristeva [1969] 1981, 32, 34.

¹⁴ *Ivi.*, 35.

Nel testo di Kristeva appare di sfuggita un suggerimento che permette di rimarcare un dato importante, da fissare per questo lavoro: la specificità della scrittura riguarda soprattutto il suo valore visivo e spaziale, anche a livello di costruzione mentale. Lavorare sui sistemi di scrittura logogenici – la maggior parte, almeno nella scrittura contemporanea e soprattutto occidentale – permette di pensare e proporre la possibilità di una concezione spaziale della costruzione linguistica, in astratto.

1.1.3. Dal punto di vista della poesia. Genette, una partitura visibile

Le spinte degli anni Sessanta sono costrette a lottare con un continuo moto contrario, ricondotte a una controversia – quella sui rapporti e la gerarchia fra orale e scritto – che tende a occupare il posto delle analisi e delle effettive proposte interpretative. Saranno gli stessi studiosi del tema a esplicitare e connotare i propri discorsi secondo una determinata posizione a riguardo.¹⁵ Una volta riferito, sembra più utile abbandonare il tracciato dettagliato di questo dibattito (non mancando di esplicitare la connotazione degli studi che verranno menzionati), arrivando a circoscrivere il discorso al particolare della scrittura letteraria, specialmente poetica.

Quest'ultima richiede del resto, per sua natura, una postura di sintesi. *Phoné e gramma* hanno caratteristiche autonome e complementari, possono essere canali di realizzazione del linguaggio, pensabili però anche fuori dal linguaggio. Il testo poetico, come si cercherà di mostrare, sfrutta le potenzialità di entrambi, giocando soprattutto sulle interazioni.

Procedendo con la rassegna teorica, si può inserire sul solco di questo ragionamento il saggio *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, che Gérard Genette ha incluso all'interno di *Figure II*, pubblicato nel 1969. Nella sezione incipitaria l'autore mette a fuoco una lunga trasformazione culturale, presentando indirettamente un *prima*, dominato dall'oralità, e un *dopo*, segnato dalla scrittura, i cui confini temporali sfumano restando vagamente ibridi, per quanto sia evidente una linea di soglia cronologica nel passaggio dall'Ottocento al Novecento. Di questo cambio di paradigma il linguaggio poetico – naturalmente più sensibile e anticipatore – è uno dei primi recettori; in particolare, i motivi della scomparsa del criterio metrico in poesia vengono ricondotti a «un'evoluzione più generale, il cui principio è lo scadimento continuo dei modi

¹⁵ Si possono sintetizzare tre approcci: il primo, fonocentrico, tratta la lingua scritta come una rappresentazione deformata della lingua parlata. Il secondo, fonografico pensa allo scritto come a una rappresentazione strutturale del parlato, considerandone però le caratteristiche specifiche. Il terzo, autonomista, considera la lingua scritta come un sistema specifico, in interazione relativa rispetto al parlato (Anis 1988, 75). Per un approfondimento, Klinkenberg 2018.

auditivi della consumazione letteraria» (Genette 1969, 94). Non è un caso, annota Genette, che al vacillare della stabilità metrica si associno, allo stesso livello cronologico, le prime sperimentazioni poetico-tipografiche (una fra tutte, quella di un maestro del verso tradizionale come Mallarmé, su cui si ritornerà).¹⁶ Come ricorda Mallarmé, citato nello stesso capitolo, la poesia si muove fra le possibilità del linguaggio cercando di compensarne il difetto. Si potrebbe aggiungere: anche attraverso i valori visivi che offre la scrittura.

Una considerazione fondamentale viene riportata da Genette solo in nota. Nel passaggio al visivo i tratti fonici non sono persi ma in un certo senso idealizzati, eseguiti su un piano astratto e mentale al momento della lettura: «c'è un modo muto di percepire gli effetti sonori, una specie di dizione silenziosa, paragonabile a quella che è per un musicista esperto la lettura d'uno spartito» (Genette 1969, 95n). L'immagine della partitura è una metafora critica, da intendersi nel suo valore tecnico, fuori da un vago simbolismo allusivo sulla musicalità astratta della lingua. Come si avrà modo di vedere, si tratta di una figura che attraversa il Novecento, comparando in discorsi teorici e poetici che coinvolgono la riflessione sul verso libero, la lettura, l'esecuzione, il ritmo del testo – ovviamente scritto, organizzato sullo spazio della pagina.

1.1.4. Gli anni '80 e '90. La scrittura ristruttura il pensiero

Il passaggio da un modo aurale a un modo visivo della percezione letteraria formulato da Genette, così come i rischi della scrittura denunciati da Saussure, possono considerarsi manifestazioni ed effetti di quella cultura *chirografica* e soprattutto *tipografica* che Walter Ong ha descritto in rapporto alle culture orali. Sulla traccia degli studi di Marshall McLuhan e di Jack Goody, *Oralità e scrittura* (1982) considera la scrittura (rafforzata dalla diffusione della stampa) una tecnologia che influenza i modi del pensiero e della percezione, dunque la stessa espressione linguistica: «la scrittura, vale a dire l'affidare la parola allo spazio, amplia enormemente le potenzialità del linguaggio, ristruttura il pensiero» (Ong 1982, 47). Non manca nel saggio un riferimento quasi obbligato alla poesia tipografica, una sorta di segnale macroscopico che in genere sembra avere il ruolo di indurre l'interrogazione critica sulla traccia e la superficie della pagina. Nel paragrafo dedicato allo spazio tipografico Ong menziona velocemente alcune esperienze letterarie esemplari (Sterne, Cummings, la poesia concreta e naturalmente il

¹⁶ Si può ricordare che nell'unica menzione al poemetto di Mallarmé della *Grammatologia*, Derrida parla di una poesia (assieme a quella di Pound) «irriducibilmente grafica», che definisce «la prima rottura della più profonda tradizione occidentale» (Derrida 1967, 137).

Mallarmé del *Coup de dés*) rimarcando il valore profondo che assume lo spazio della pagina nella modernità:

Poiché la stampa controllava non solo la scelta delle parole in un testo, ma anche la loro esatta posizione sulla pagina e il rapporto spaziale reciproco, lo spazio, su un foglio stampato – «spazio bianco», come viene chiamato – assunse una significanza profonda, che conduce direttamente al mondo moderno e post-moderno.

La forza e la pervasività del sistema scritto all'interno della cultura occidentale viene ribadita in modo chiaro e inconfutabile. Si tratta di un appoggio fondamentale per motivare l'esigenza e l'importanza di studi dettagliati e propositivi sulla scrittura, le sue caratteristiche e le sue potenzialità, in diversi ambiti espressivi. Questo assunto limpido, *la scrittura ristruttura il pensiero*, sembra tuttavia continuare ad avere bisogno di giustificazioni. Ong rintraccia la causa delle difficoltà nel percepire tale pregnanza nel fatto che la cultura occidentale sia completamente immersa nello scritto. Una fioritura di interesse per la spazialità proprio nel decennio 1980-90 non sarebbe un caso:

Solo ora, nell'era elettronica, ci rendiamo conto delle differenze esistenti fra oralità e scrittura; sono state infatti le diversità fra i mezzi elettronici e la stampa che ci hanno reso consapevoli di quelle precedenti fra scrittura e comunicazione orale.¹⁷

Malgrado ciò, la posizione dello studioso è fonocentrica: postula che la scrittura sia «un sistema secondario di modellizzazione, dipendente da un sistema primario precedente, ossia la lingua parlata»; che, più in generale, non possa mai fare a meno dell'oralità (Ong 1981, 48). Alcune scelte lessicali sono curiosamente in linea con i toni usati da Saussure; si parla ad esempio di un «carattere predatorio della scrittura», che «imprigiona, tirannicamente e per sempre, in un campo visivo» le parole (*Ivi*, 52). Ribadire con estrema nettezza l'egemonia dello scritto serve dunque a ridare luce alle forme di un'oralità occultata.

¹⁷ Ong 1981, 42.

1.2. In Francia. Linguistica, poetica e punteggiatura

Gli anni Ottanta continuano in Francia con una definitiva apertura agli studi sul tema. Il *Coup de dés* di Mallarmé è ormai un imprescindibile modello e un punto di riferimento teorico trasversale, anche oltre la sua effettiva influenza storico-poetica. Come ricorda Thierry Roger, il poemetto è stato pubblicato nel 1897 in un clima di relativa indifferenza, per essere progressivamente istituzionalizzato dagli anni '20, fino a conoscere un'immensa celebrità internazionale a partire dagli anni '50 e '60: l'epoca delle neo-avanguardie e del post-strutturalismo (Roger 2016, 52), gli stessi anni in cui, come si è visto, emergono forti spinte allo studio della scrittura e della pagina. Riprendendo Roger, il poema-costellazione di Mallarmé si potrebbe definire un testo post-modernista inventato retrospettivamente dalle avanguardie (*ivi*, 57), che lo diffondono, permettendo alla critica di notare la sua forza, anche teorica. L'avvertenza che Mallarmé premette al poema si può considerare forse il primo lucidissimo contributo critico alla spazialità testuale; il poeta sottolinea l'importanza strutturale dello spazio bianco, il suo legame col verso tradizionale (che resta l'oggetto di culto dei simbolisti), l'interazione con la struttura argomentativa e sintattica, con il ritmo e l'esecuzione orale, nelle sue caratteristiche dinamiche e intonative.

Gli incoraggiamenti di studio manifestati nei decenni precedenti vengono dunque recepiti. Nel 1982 Henri Meschonnic pubblica *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, un ampio lavoro sul ritmo in ambito letterario, che segue una prospettiva linguistica, estetica e antropologica. Un capitolo, dedicato allo «spazio del ritmo», comprende riflessioni sulla tipografia, lo spazio bianco e la punteggiatura. Per quanto non sia presente un diretto riferimento al processo di lettura, viene esposto il valore ritmico delle variazioni tipografiche, comprese all'interno della complessità espressiva di un testo e strettamente legate al dato fonico. Meschonnic 1982, 304:

Un blanc est poétique s'il est inscrit dans le texte autant que le texte marqué par lui : s'il est lié à une syntaxe, et plutôt à une syntagmatique. Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire.

Anche la posizione di Meschonnic non considera le valenze autonome della scrittura: «le visuel est inseparable de son conflit avec l'oral», «la typographie est signe de signe» (*Ivi.*, 299).

L'evidenza ritmico-pausale degli stacchi tipografici viene osservata nello stesso periodo all'interno degli studi sulla punteggiatura, un fenomeno eminentemente scritto che in qualche

modo costringe a considerare la materialità della pagina e la concretezza del segno grafico. Lo spazio sarà incluso a pieno titolo nel sistema puntuativo proprio a partire dalle ricerche di questi anni:

Par punctuation, nous entendons non seulement les signes comme le point, la virgule, etc., mais également certains procedes typographiques comme l'emploi des caractères, de l'espace blanc entre les signes, etc.¹⁸

Si tratta della prospettiva di indagine forse più efficace per circoscrivere con metodo e chiarezza alcune interazioni fra spazialità e lingua, al contempo legate alla costruzione argomentativa e sintattica, alle pause e alle inflessioni intonative. Una voce importante in questo campo è quella di Nina Catach, che nel 1980 cura un numero monografico della rivista «Langue française» interamente dedicato alla punteggiatura. Sin dall'introduzione vengono menzionati (seppur brevemente) *mise en page* e spazi bianchi, definiti un «segno in negativo» (Catach 1980, 18), formula che Catach riprende da Roger Laufer, in seguito citatissima e ampiamente discussa. La posizione di Catach sulla scrittura rientra in un fonocentrismo moderato, in cui l'idea di una dipendenza dello scritto rispetto all'orale non impedisce di riconoscerne le specificità. Queste ricerche rappresentano un passo significativo: il bianco diviene meno sfuggente, comincia a essere formalizzato e catalogato dalla critica nelle sue funzioni.

La scrittura poetica resta un fondamentale terreno di indagine anche nel campo della punteggiatura. Nel volume *Pertinence linguistique de la présentation typographique* (1989) poco sopra citato, Vedenina menziona ad esempio usi stilisticamente marcati dello spazio, parlando del linguaggio scientifico e, naturalmente, della poesia (con Mallarmé, Apollinaire, la scuola Dada, gli spazialisti). Viene fatto accenno alle funzioni espressive, organizzative o disorganizzative delle variazioni grafiche, fra cui la deviazione dell'ordine abituale di lettura (Vedenina 1989, 89).

Nello stesso periodo si avviano importanti lavori di formalizzazione di una linguistica della scrittura. Nel 1985 i linguisti Jean-Louis Chiss e Christian Puech ripubblicano, tradotto in inglese, il saggio di Joseph Vachek già menzionato (Vachek 1939). La ricerca di una grafematica autonoma, fuori dal rapporto di dipendenza dall'oralità, viene percorsa soprattutto da Jacques Anis, che nel 1988 pubblica, assieme a Chiss e Puech, *L'écriture, théories et descriptions*. Si tratta di un'opera frutto di anni di ricerca linguistica e semiologica sulla scrittura, condotta seguendo direttive ben determinate:

¹⁸ Vedenina 1989, 1.

Développer la place de l'écrit dans le champ de sciences du langage, en remettant en question la primauté de l'oral faussement considérée comme un axiome, mais qu'une lecture attentive des textes fondateurs de la linguistique moderne permet de reconsidérer au fond; proposer une approche du système graphique français fondée sur l'autonomie de la forme écrite de la langue; intégrer à la sémiotique textuelle et à la poétique une prise en compte des signifiants et des espaces graphiques, dimension essentielle à la production du sens, qu'on examine des textes littéraires, journalistiques ou utilitaires.¹⁹

Come si nota le premesse includono la precisa menzione della poesia, ancora una volta punto di innesco per riflessioni più ampie. Già nel 1983 Anis aveva coniato il concetto di «visibilité» (dove *visibilité* si fonde a *leggibilità*) formulando dei metodi di descrizione stilistica e linguistica che considerano il valore del significante grafico nel testo poetico. Il corpus preso in considerazione dallo studioso comprende forme completamente tradizionali – il sonetto – e forme spazializzate, ossia il calligramma, mostrando quanto possa essere efficace una prospettiva spaziale di osservazione sul testo, non solo avanguardistico. Considerato il valore dello spazio e l'autonomia della scrittura, resta e viene ribadita la parallela presenza e implicita interazione col significante fonico e ritmico.

Negli anni '90 si aggiungono alla riflessione sullo scritto gli importanti studi di Anne Marie Christine. Partendo dalla filosofia e dall'antropologia, con un approccio interdisciplinare, la scrittura viene indagata dalla studiosa nella sua autonomia figurale e visiva, spostando l'asse eurocentrico e occidentale a uno sguardo sulla cultura orientale e sull'ideogramma. Viene così ricercata un'immagine della scrittura che vada oltre l'alfabeto e l'idea della riproduzione fittizia e approssimativa dei suoni. Si tratta di una prospettiva in qualche modo legata a quella derridiana, che permette di considerare al meglio certe potenzialità della scrittura non riducibili alla rappresentazione della parola e al linguaggio comunemente inteso. Di qui, l'importanza dell'immagine e dello spazio, con riflessioni utili anche per un'interpretazione consapevole dei fatti iconici in poesia. Proprio il testo poetico gioca anche per Christin un ruolo maggiore. Arrivando al 2000, si può ricordare il suo volume *Poétique du blanc*, in cui la studiosa problematizza l'idea di spazio bianco come vuoto (il segno in negativo di Catach), sottolineando la sua opacità: «le blanc est toujours simultanément vide et plein à la fois» (Christin 2000, 8). Nel volume sono presenti saggi sulla poesia tipografica di Paul Reverdy e sul *Coup de dés* mallarmeano, definito un evento chiave nella storia della letteratura occidentale, in cui per la prima volta, «la poésie y a emprunté directement ses pouvoirs et ses effets à l'image». (*Ivi.*, 142).²⁰

¹⁹ Anis 1988, 5.

²⁰ L'apporto di Anne Marie Christine è rilevante anche per la diffusione culturale. Nel 1982 fonda a Parigi il *Centre d'études de l'écriture et de l'image* (CEEI), ad oggi un vivace punto di riferimento per gli studi sulla scrittura e lo spazio grafico.

Dal 2000. Si può arrivare ora a un breve resoconto sulla critica più recente. Nel nuovo millennio l'indagine sulla punteggiatura prosegue sulla spinta degli studi degli anni '80 e '90. Nel 2012 viene pubblicato il libro *Esthétique de la ponctuation*, di Isabelle Serça, in cui la punteggiatura, sempre intesa nel suo senso più ampio, è osservata intrecciando il discorso letterario a quello artistico – con l'intervento di musica, architettura e arti figurative – sull'asse di un percorso che si muove attraverso i concetti di spazio e tempo, scrittura e oralità. Il saggio fornisce molti spunti per pensare le influenze fra le arti in un ambito, quello dell'uso marcato della *mise en page*, che intreccia spazialità e temporalità con echi evidenti a pratiche legate alle espressioni artistiche non verbali.

Una prospettiva soprattutto linguistica viene adottata da Michel Favriaud, che si riallaccia alle proposte di Nina Catach presentando l'idea di una punteggiatura come «plurisistema», comprendente un'interazione fra i segni di punteggiatura comunemente intesi, la punteggiatura bianca (gli spazi tipografici) e altre forme visive, come la grandezza o la forma dei caratteri. Favriaud usa come principale terreno di indagine la scrittura letteraria e soprattutto la poesia, per un discorso esteso poi al generale. Entra nel dettaglio delle funzioni dello spazio, con lo scopo di diradare un'immagine di vaghezza e indistinzione associata al valore espressivo e linguistico dello spazio nei testi. Classifica ad esempio specifici usi ritmico-intonativi e sintattici, fino a porre l'accento sulle possibilità di una sintassi trasversale e potenziale, che devia momentaneamente l'abituale percorso di lettura.

Per concludere è utile citare una raccolta di saggi pubblicata nel 2016, la prima interamente dedicata alla spazialità grafica nel discorso poetico. *LiVres de de pOésie Jeux d'eSpace*, a cura di Isabelle Chol, Bénédicte Mathios e Serge Linarès, fornisce indirettamente anche una mappatura di studiosi e studiose che si sono occupati e che attualmente si occupano di spazio in poesia. Fra questi, alcuni nomi ordinati alfabeticamente: la stessa Isabelle Chol, con contributi sulla poesia francese novecentesca e contemporanea; Gérard Desson, vicino alle riflessioni di Meschonnic; Jacques Dürrenmatt, con studi stilistici e storico-linguistici sulla punteggiatura in prosa e poesia (nel volume, il suo saggio *Que fait le blanc?*). Ancora, i già citati Sophie Lesiewicz sul tema del libro tipografico e Thierry Roger, per l'eredità del *Coup de dés*.²¹

Da questo sintetico resoconto, che non menziona tutti i nomi coinvolti, appare chiaro che almeno in ambito francese la questione dello spazio sia oggi considerata in modo ampio e diffuso, con diverse e approfondite linee di ricerca. La spinta avversa allo studio del segno grafico e della superficie, se non totalmente superata, sembra per lo meno molto addomesticata.

²¹ Il volume ha apertura internazionale; si segnala per l'ambito italiano il saggio di Barbara Meazzi (Meazzi 2016) dedicato al futurismo.

Ancora non è però scontato giustificare le ragioni di uno studio linguistico e stilistico che metta al centro il mezzo della scrittura. Si comincia di nuovo da Saussure, ancora si menziona il rapporto della cultura occidentale rispetto allo *scritto*, «le rapport coupable de nos sociétés à l'écrit, vilipendé il y a déjà longtemps par Derrida» (Dürrenmatt 2017, 8).

1.3. In Italia: tracce critiche su scrittura e spazialità

Il cammino avviato in ambito francese appare in Italia più incerto e meno battuto, con una situazione teorica poco coesa di cui mancano resoconti. Sarà dunque necessario seguire e riunire tracce anche minime, non per questo prive di rilevanza. Un orientamento preliminare interessa i periodi di coagulo dei discorsi affini alla scrittura e allo spazio grafico, che coincidono con la fine degli anni Sessanta e il decennio '80-'90, in linea con la sensibilità storica e le tendenze internazionali. Tenendo presente queste fasce cronologiche e soprattutto la situazione attuale, si seguiranno le aree di indagine della linguistica e degli studi metrico stilistici, riprendendo la considerazione del sistema scrittura-lettura, i riferimenti alla spazialità e menzionando infine altre vie disciplinari.

1.3.1. Grafematica, linguistica del testo e punteggiatura

La scrittura resta un argomento trascurato dagli studi linguistici. Fra gli studiosi italiani che più si sono mossi per un suo riconoscimento è necessario nominare Giorgio Raimondo Cardona, etnolinguista attento alle scritture non alfabetiche e affacciato oltre l'orizzonte eurocentrico. Negli anni '80 Cardona ribadisce il problema dell'assenza di una grafematica condivisa, sottolineando quanto la sola considerazione dei sistemi occidentali a base latina abbia fortemente ostacolato lo sviluppo degli studi grafemici (Cardona 1990, 116). Questa prospettiva ampia serve a comprendere e non omettere tratti generali della scrittura, presenti potenzialmente anche nelle forme alfabetiche e non riducibili alla sola simbolizzazione del suono e della parola: il tratto, l'uso della superficie, le strutture cognitive spaziali, le funzioni espressive e iconiche non direttamente traducibili in sequenze linguistiche. È interessante a questo proposito un passo da *Antropologia della scrittura*:

[I sistemi di segni dell'Africa occidentale] ci mostrano come la comprensione della funzione grafica sia per noi seriamente limitata dal presupposto che si debba partire dalla codificazione della lingua.

Considerando questa la prima e più importante funzione della scrittura, ci si impedisce di cogliere all'opera la funzione grafica come modellizzazione primaria del pensiero. Nei sistemi grafici sudanesi ciò che "precipita" nei segni è direttamente un universo concettuale e non la sua codificazione in termini linguistici. I segni risultanti da questa precipitazione si prestano poi a operazioni ulteriori perché ormai sono manipolabili: dunque possono essere iscritti, letti, insegnati, commentati; e naturalmente *può* esserne accentuato il rapporto con il codice linguistico.²²

Un ulteriore punto da proporre è il riferimento al *disegno* e ai suoi rapporti con la scrittura, aspetto trascuratissimo dalla critica, che sarà affrontato magistralmente, proprio in relazione all'ambito poetico, solo da Giovanni Pozzi, come si vedrà. Cardona 1990, 189:

È sorprendente quanto poco si studi l'associazione di scrittura e disegno, considerate per solito ambiti di studio e di specializzazione diversi [...]. Non si conoscono studi che presuppongono una stessa mente alla base dell'ideazione dello scritto e del disegno e che cerchino di vedere che cosa passi nel registro scritto, cosa nel registro delle immagini e come si colleghino.

Oggi la consapevolezza sui valori del mezzo scritto e sulla *literacy* – volendo richiamare Goody e Ong – sembra comunque non porre dubbi, così come appare generalmente condivisa la critica al fonocentrismo stretto. La riflessione sul tema ritorna di necessità nell'ambito degli studi sulla punteggiatura, anche se i contributi non considerano lo spazio tipografico, se non per semplici e brevi accenni. L'idea corrente dell'alfabeto come trascrizione postuma di fonemi viene nuovamente sollevata e confutata nel primo capitolo di *Storia della punteggiatura in Italia* (2008), dove si argomenta lo statuto linguistico della punteggiatura:

Il rapporto fra parlato e scritto non è semplicisticamente in termini di derivazione del secondo dal primo. Per certi aspetti lo scritto si può considerare, come il parlato, una manifestazione concreta di strutture linguistiche astratte caratteristiche della nostra mente.²³

La cura del volume è di Bice Mortare Garavelli (un punto di riferimento per i lavori testuali e retorici), che ha dedicato alla punteggiatura ampia parte delle sue ricerche. Si può citare in particolare il suo *Prontuario di punteggiatura* (2003), che riporta in apertura un suggestivo capoverso sulla pervasività della cultura scritta, attraverso i riverberi nella lingua comune:

Sappiamo che la scrittura proietta la sua immagine nell'attività di parola attraverso modi di pensare e di dire che vanno dalla nobile costellazione delle metafore raffiguranti il mondo (la natura è un libro scritto in caratteri matematici) e la mente (le espressioni dantesche: «libro della memoria», «o mente che scrivesti ciò ch'io vidi») a stereotipi di larga diffusione, come «voltare pagina», «tra le righe», «sopra le righe», «non capire un'accia», compresi quelli che si riferiscono all'ortografia e alla punteggiatura: «mettere l'accento

²² Cardona 1981, 31.

²³ Lepschy 2008, 5.

su...», «mettere i puntini sulle i», «sottolineare», «punto e basta», «punto e a capo», «senza cambiare una virgola», «non manca una virgola», «puntini puntini», «(detto) tra parentesi / tra virgolette».²⁴

Dopo le considerazioni generali il prontuario prende in esame i diversi segni di punteggiatura, comprendendo un paragrafo sugli spazi bianchi, i sistemi di paragrafazione e di divisione in capoversi. Ancora una volta la spaziatura richiama gli usi della poesia:

Da espediente utile alla comprensione dei testi e adatto alla lettura veloce e silenziosa – un espediente applicato in orizzontale – lo spazio bianco si è imposto anche in verticale, nella disposizione dello scritto sulla pagina. Pensiamo alla poesia: il bianco che segna la fine del verso, che si frappone a parti di uno stesso verso [...], che distanzia unità, in serie o costanti o occasionali, dal margine sinistro, che divide le strofe, eccetera, è un potente segnale ritmico e metrico. La funzione assegnata alle diverse misure delle interlinee fa parte degli accorgimenti che regolano l'impaginazione. Fra questi ha valore interpuntivo, e pertinente non solo alla disciplina esteriore ma alla costituzione interna del testo, l'organizzazione dei capoversi e dei paragrafi.²⁵

Specie nei testi poetici novecenteschi – dove la punteggiatura diventa luogo di sperimentazione, fino alla scelta della sua rimozione – lo spazio assume tra le sue sfaccettature caratteri interpuntivi: diviene fattore d'ordine e strutturazione argomentativa ed elemento ritmico-intonativo, più generalmente metrico. Questi, almeno, sono gli aspetti su cui più si concentra il discorso metrico-stilistico, come si vedrà.

Tornando alla punteggiatura, la prospettiva dominante, pur evitando la *doxa* fonocentrica, resta strettamente linguistica e testuale. Proprio la linguistica del testo, di cui si possono menzionare anche gli studi recenti di Angela Ferrari e Letizia Lala (in ampia parte dedicati alla punteggiatura), offre coordinate fondamentali per la comprensione delle strutture e delle disposizioni testuali, utili a osservare le relazioni tra lingua e forme grafiche, benché le qualità materiali e spaziali dello scritto vengano lasciate da parte.

Un'eccezione riguarda il già menzionato lavoro di Elisa Tonani, che associa il ragionamento sulla punteggiatura all'indagine stilistica e letteraria riferendosi alla teoria francese, di cui contribuisce la diffusione. La *punctuation blanche* è parte integrante delle ricerche di *Punteggiatura d'autore* (2012), che comprende nella sua seconda parte una prospettiva dedicata interamente alla poesia, considerando “per medaglioni” alcuni fra gli autori maggiori del secondo Novecento.

²⁴ Garavelli 2003.

²⁵ *Ivi*.

1.3.2. Stilistica e metrica

Gli studi metrici accolgono la maggior parte dei riferimenti al fatto grafico nell'insieme delle riflessioni sul metro libero. Persa la stabilità prosodica, il *découpage* – un concetto visivo e spaziale – diviene l'unico elemento di precisa definizione del verso e dunque della poesia, distinta dalla prosa. Si tratta di una constatazione pressoché unanime, anche nella metricologia italiana.²⁶ Si può riprendere ad esempio Menichetti 1993, che definisce il vuoto di fine verso uno dei connotati indispensabili alla 'metricità' del testo letterario (p. 447). Questo *vuoto* è catalogato anche come indicatore pausale e intonativo, vicino ai ruoli della punteggiatura tradizionalmente intesa. Viene infatti menzionato in un capitolo dedicato al ritmo e le pause, un termine cumulativo con cui si intende:

ogni tipo di 'vuoto' presente all'intorno e all'interno dell'opera in versi; da un lato ai silenzi che idealmente la circondano, ai bianchi (tipografici ma anche mentali e/o orali) che eventualmente la suddividono in parti (canti, strofe, lasse, movimenti ecc.), quelli che segnano la fine dei versi o che li scompongono in emistichi ecc.; d'altro lato alle giunture tra le frasi, a quelle tra i sintagmi e agli stessi spazi che separano una parola dall'altra.²⁷

Oltre a questo valore strutturale e fondativo, l'aspetto più menzionato dalla critica riguarda proprio la *fonicità* che lo spazio dovrebbe simbolizzare. Le prime libertà prosodiche, consapevoli e inconsapevoli, coincidono con la graduale scomparsa di una maestria ritmico-musicale quasi intuitiva e universale, un tempo «concessa all'ultimo degli avvocati» (Contini), oggi persino difficile da concepire.²⁸ La perdita dell'*orecchio metrico*, assieme all'affermarsi di una metrica per l'occhio, è un aspetto più volte menzionato e ben noto in ambito italiano, inseribile a pieno titolo nel ragionamento di Genette sull'affermazione di un modo visivo della percezione letteraria.

Anche per le sperimentazioni grafiche di inizio Novecento l'attenzione della critica è rivolta, più che al visivo, a una nuova *fonicità* commista alla spazializzazione. Nel 1969 – sono gli anni in cui Italia si arriva a un diffuso utilizzo della spazialità in poesia – Contini ragiona sulla liberazione metrica menzionando l'esperienza futurista delle parole in libertà. Se il loro risultato espressivo si riduce a una «grossolana elementarità, prossima a divenire accademica», è

²⁶ Riprendo la frase da Giusti 2005, 35, che riporta in nota alcuni riferimenti: Beltrami 1991, 16-17; Barberi Squarotti, Di Girolamo 1976, 104; Menichetti 1993, p. 1. Naturalmente la distinzione prosa-poesia è argomento complesso e dibattuto. Proprio riguardo al *découpage* non mancano argomentazioni contrarie e ammonitive, come quella di Esposito 2000.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Cfr. per es. Zuliani 2009, 16: «il venir meno della competenza metrica collettiva diviene evidente nel Novecento, in parallelo con la dissoluzione delle misure tradizionali nella pratica letteraria».

l'assunto culturale di questi testi a interessare il critico: rappresentano un'«arte strumentale e visiva, non meno, o più, che vocale» (Contini 1970, 589-590). Contini sposta poi l'attenzione su un altro esempio, di indubbio rilievo lirico – il *Coup de dés* di Mallarmé – esponendo quello che definisce un problema di grande importanza, con una domanda che appare un insospettato invito allo studio:

In un testo di questo genere, come nelle *Calligrammes* di Apollinaire (temperamento così incantevolmente melodico) e scritture affini, qual è il rapporto tra la riuscita fonica e la riuscita figurativa? Basti aver impostato la questione.²⁹

1.3.3. La partitura musicale

La questione impostata in un lampo da Contini sembra dare dignità alla componente visiva, unita a quella fonica, immaginando i nessi della loro interazione. Si tratta di una riflessione ripresa all'interno di testi teorici sulla metrica italiana, soprattutto a partire dagli anni '90.³⁰ In particolare, il rapporto tra fonico e visivo viene interpretato attraverso l'immagine della partitura musicale, figura davvero ricorrente, specie se si considera che i riferimenti al fatto grafico sono sempre limitati a brevissimi capoversi – quasi in contrasto con le affermazioni di importanza impiegate dai critici.

Si possono passare velocemente in rassegna alcune di queste menzioni. Pinchera 1990 definisce lo spazio bianco una «reale funzione della struttura poetica novecentesca» (p. 260). Nel notare la sua progressiva e decisiva importanza prende a riferimento la poesia ermetica, calcando sul concetto di musicalità:

Lo spazio bianco assume una funzione propriamente dinamica: dilata il tempo della parola, della frase, del verso o del 'periodo ritmico'; [...] diventa uno spazio di risonanze armoniche [...], viene accolto con dignità nel sistema specifico delle pause, che non riveste importanza minore del sistema dei suoni. In definitiva, lo spazio bianco entra nella 'esecuzione' del testo poetico.³¹

Il critico menziona poco dopo la scrittura spazializzata di Elio Pagliarani, una «partitura musicale» regolata dalle pause dinamiche del bianco (*Ivi*, 261). La descrizione prende al

²⁹ *Ivi*, 591-592.

³⁰ In questo periodo vengono pubblicati diversi manuali di metrica italiana che suppliscono a una situazione di assenza o arretratezza di contenuti, comprendendo approfondimenti sul verso libero e la metrica liberata (cfr. Beltrami 2015, 440).

³¹ *Ibid.*

contempo una direzione visiva dal tono ecfrastrico. Si tratta di una connotazione frequente nei discorsi critici sullo spazio grafico, quasi fosse indotta dall'apparente assenza di contorni dell'oggetto di riflessione, o più semplicemente, dalla sua natura non linguistica.

Essi, prima di venir letti, vogliono essere *guardati*: figurazioni astratte: nero su bianco; e al contrario (o meglio: contemporaneamente) bianco su nero. Una tensione c'è, nel senso della profondità: una sorta di flusso e riflusso dei colori, in cui sta l'indeterminatezza vera propria del singolo frammento, che poi genera l'indeterminatezza *anche* delle parole, quando si passa a leggere. [...] dal fondo di uno spazio bianco sono saliti a galla, affiorano, emergono, e ondeggiando, i relitti di un discorso; straniate intermittenze di un significato perduto, e perfino di una misura metrica.³²

Nello stesso anno Mario Pazzaglia parla delle spaziature tipografiche nel suo *Manuale di metrica italiana*, dapprima notandone il valore espressivo:

Già nella tradizione molti poeti hanno compreso nel processo della messa in forma poetica anche particolari dell'esecuzione grafica, e cioè della stampa, dei versi. [...] È frequente, nella poesia novecentesca, quest'uso dei *bianchi* tipografici per dare un'intensificazione semantica o patetica a certe parole, come riscoprendo il valore elementare della spezzatura nel testo poetico. ³³

Si arriva poi all'aspetto musicale con l'esempio di una poesia *aerata* di Giorgio Caproni, autore per eccellenza musicale, che dagli anni Settanta dispone i suoi versi in serie di gradini alternati. Non è solo la melodia dei versi e la formazione del poeta a suggerire però la conclusione di Pazzaglia, che assume caratteri evidentemente generali: «il poeta indica qui come su uno spartito musicale un modo di esecuzione: l'ordine, le pause, gli stacchi temporali con cui la frase deve essere percepita».³⁴ A distanza di anni la stessa metafora chiave viene citata e ribadita con forza da Pietro Beltrami 2015, 442:

Il poeta indica come su uno spartito un modo di esecuzione. È questo, va ridetto con anche maggiore evidenza, il modo proprio della poesia del Novecento di comunicare la propria forma metrica, cioè di renderla interpretabile, perché non ci sono regole, o non ce ne sono di abbastanza stabili, per consentire di ricostruirla anche in assenza di indicatori grafici. [...] Disposizione grafica come indicatore, *spartito* si può dire appunto, di un sistema di pause e di ritmi, della 'musica del testo' (che è tutt'altra cosa dalla 'musicalità').

Quest'ultimo inciso lascia intendere la complessità del concetto di partitura, oltre un'interpretazione semplicistica che tenderebbe a ridurla a una sola mappa per l'esecuzione e la realizzazione del suono. Allontanando per un attimo la prospettiva, non sembra azzardato

³² *Ivi*, 263.

³³ Pazzaglia 1990, 8-9.

³⁴ Ancora a proposito del verso libero Pazzaglia torna sul ruolo di segnale ritmico e unità metrica della spaziatura, riproponendo la figura della scrittura-partitura, funzionale a un'esecuzione: «acquistano importanza metrica decisiva pause e spezzature durate e giaciture verbali, fortemente evidenziate dalla pronuncia, cui viene spesso offerta una precisa didascalia dall'uso dei "bianchi" tipografici» (Pazzaglia 1994, 158).

leggere fra le righe di questa insistenza sul lato fonico una sorta di giustificazione e di riqualifica della schematicità grafica astratta, necessariamente chiamata in causa, ma di difficile interpretazione nella sua purezza e in ogni caso, come si è potuto vedere, problematica.

Se lo spazio entra insomma nei principi formali della poesia – prima totalmente interpretati in base al dato ritmico-temporale e fonico della prosodia – il contatto tra fonico e visivo continua a produrre un senso di contraddizione che porta a concepire la coppia in termini antinomici. Per darne un'idea più evidente si può riprendere una constatazione perentoria di Gross 1964, in cui traspare un contrasto che arriva a trasferirsi nello stesso discorso critico:

La prosodia è un simbolismo aurale, un arrangiamento significante di fenomeni acustici. Dal tempo però in cui la poesia è stata scritta e, ciò che è anche più importante, *stampata*, le qualità visive hanno contribuito all'arrangiamento prosodico. Finali di verso, forma strofica, presentazione generale della poesia sulla pagina: tutto contribuisce all'effetto ritmico. Questi elementi visivi, tuttavia, sono, e devono essere, secondari: proprio come le indicazioni scritte su uno spartito musicale non sono affatto la musica, ma semplici guide, anche se utili, per una esecuzione corretta. Gli elementi visivi sono aiuti per l'esecuzione di un pezzo letterario: ricordando che «esecuzione» include la silenziosa ricreazione di una poesia mentre la leggiamo da soli mentalmente.³⁵

Ironicamente, è grazie al corsivo autoriale – un mezzo enfatico puramente visivo – che quel *devono* acquista la forza desiderata. Nel corso di questo lavoro si cercherà di approfondire e problematizzare la questione. Si può anticipare il fatto che la stessa idea di partitura in ambito musicale cambi forma nel Novecento. La nuova musica impiega con sempre più frequenza partiture affidate al giudizio interpretativo e creativo dell'esecutore, per le quali non esiste un'esecuzione corretta e stabile. Si arriva inoltre, anche in musica, a partiture visive dove l'aspetto grafico prevale (si pensi ad esempio a certi lavori di Sylvano Bussotti o di Karlheinz Stockhausen).³⁶ La metafora critica richiederebbe dunque un aggiornamento interpretativo che potrebbe essere d'aiuto a fare luce sulla coppia *phoné-gramma*. Ad ogni modo, tornando al resoconto sugli studi, si può ribadire che se da un lato l'essenzialità del suono in poesia non manca di essere rimarcata, lo spazio, il mezzo che dovrebbe figurare questo suono, viene lasciato in disparte: le proprietà peculiari e visive dello scritto non sono veramente prese in considerazione.

Giovannetti-Lavezzi 2010 è l'unico manuale di metrica che si sofferma con ampiezza sulla questione del visivo, intitolando un paragrafo agli espedienti grafici attraverso esempi da vari autori secondo-novecenteschi, di cui viene osservato soprattutto l'impiego del verso a gradino e del *blanchissement* (lo spazio interno al verso). Nella parte teorica introduttiva si segnala il rapporto

³⁵ Gross 1964, 130.

³⁶ Cfr. Gutkin 2012.

tra dimensione aurale e visiva – metro per l’occhio e metrica per l’orecchio – ricordando che la sensazione di un conflitto ineliminabile viene in qualche modo sedata da una concezione sinestesica, in cui visivo e auditivo si confondono, agiscono in poesia simultaneamente: «proprio alle soglie del secondo Novecento, lo scoglio epocale dei due opposti sembra per un attimo dar luogo a una loro magica *fusione*, se non a un vero e proprio superamento» (*Ivi.*, 30). È la stessa pratica poetica a sciogliere disposizioni dicotomiche che ripresentano su altra forma la controversia fra oralità e scrittura – forse proprio perché la stessa scrittura è un sistema polivalente, complesso e poco studiato.

1.3.4. Il disegno, la parola dipinta

Un’altra eccezione fondamentale riguarda gli studi di Giovanni Pozzi. *La parola dipinta* (1981) e *Poesia per gioco* (1984) rappresentano contributi ricchissimi e una guida per la riflessione sulla spazialità grafico-linguistica *tout-court*, benché spesso associati unicamente a una nicchia marginale di *straordinarietà* letterarie. Il punto di avvio, ancora una volta, è la concezione della scrittura e dei suoi valori, di cui si registra la pervasività:

Il fantasma del rigo nero che attraverso il bianco del foglio si è installato così profondamente nella coscienza delle nostre culture alfabetizzate, da farci apparire la lingua come una linea di *paroles* che attraversa la *langue*, una linea di senso che attraversa una nebulosa di concetti, una linea di suono che attraversa un silenzio.³⁷

Per descrivere l’iconismo letterario Pozzi pone l’accento sull’autonomia del mezzo della scrittura, sul ruolo di rappresentazione della lingua (quest’ultima intesa anche attraverso parametri spaziali) e sui rapporti con l’intermediario fonico. Vale la pena riportare per intero un passo che offre una sintesi di questa postura, assieme alla menzione del ruolo guida della pratica poetica nella percezione della spazialità linguistica.

L’intermediario che mette in contatto le marche della quantità che lingua e disegno posseggono in comune è la scrittura, intesa come modo di fissare il linguaggio; le masse e le posizioni dell’entità linguistica, divenendo masse e posizioni scritte, divengono per ciò stesse linee e superfici. Parlando d’intermediario, non intendo affermare che la scrittura sia il semplice sostituto ottico della realtà acustica della lingua. La scrittura può essere considerata come un rappresentante linguistico in alternativa al rappresentante fonico e quindi a lei non soggetta. Non importa che, storicamente, lo scritto succeda all’orale; scrittura e recitazione possono considerarsi due modi con cui le stesse forme del pensiero si manifestano in due diverse sostanze.

³⁷ Pozzi 1981, 34.

Quanto è, se non meno vero, meno frequente nel linguaggio comune, è invece frequentissimo nella pratica poetica (e in quella iconica soprattutto) dove il grado del fonico è saltato di pari passo. L'intero circuito con cui è prodotta e consumata certa poesia si compie senza che un solo elemento fonico venga mai esternato: dall'invenzione e composizione del testo, apertasi l'una e protrattasi l'altra nel muto colloquio fra penna e foglio, fino alla lettura, chiusasi senza un solo muovere di labbra. Tutto ciò non toglie, tuttavia, che si parli di una materialità della lingua come tale e diversa come tale da quella della scrittura. La scrittura può infatti esser considerata come un rappresentante della lingua che veicola oppure come un'entità grafica in se stessa. [...] inoltre la scrittura va riferita al supporto che la ospita.³⁸

Riferendosi dunque alla scrittura linguistica, il discorso di Pozzi lavora sull'equilibrio tra aurale e visivo dando piena importanza a entrambi, mostrandone i valori autonomi e le interazioni. È la prospettiva seguita anche dal lavoro qui proposto.

1.3.5. Sui poeti e sui dettagli

Gli studi dedicati a singoli poeti e a specifici aspetti della *mise en page* verranno ripresi e citati nel corso di questo lavoro assieme a importanti testimonianze dei poeti stessi. Si possono ricordare qui solo due saggi che introducono questioni di carattere generale.

Brugnolo 2006 impiega una rara prospettiva critico-visiva su un testo della tradizione, o meglio sul principale testo della tradizione lirica italiana, l'autografo Vaticano latino 3195 di Francesco Petrarca. Viene notata innanzitutto una doppia interazione. Il macrotesto condiziona il libro e il libro condiziona il testo: «si può leggere l'originale del Canzoniere come il primo e forse massimo esempio di un 'programma' grafico-visivo – di scrittura, impaginazione e presentazione della poesia – che fa tutt'uno con la concezione estetica e strutturale dell'opera» (Brugnolo 2006, 31). Lo specchio di scrittura mostra un'impostazione atta ad ospitare il metro base del Canzoniere, ossia il sonetto. Brugnolo fa luce anche sulle modalità di trascrizione del testo poetico; prima dell'arrivo alla scrittura in colonna (implicata da ragioni sostanzialmente concrete e materiali) la grafica del sonetto era concepita in versi sistematicamente trascritti a due a due sulla stessa riga: è questa l'«immagine ottica che Petrarca voleva dare ai suoi versi» (*Ivi*, 38). Tale scrittura comporta una serie di strutture e di rimandi che possono risultare oscurati da una disposizione verticale, per versi (aspetto sul quale è tornata Sabrina Stroppa, 2022). Viene dunque mostrata una possibilità di indagine sul visivo rivolta al canone della tradizione italiana, non confinata al solo ambito avanguardistico o novecentesco.

³⁸ *Ivi.*, 32.

Riprendendo Mengaldo, «il critico dello stile – a differenza del pretore – è assolutamente tenuto a *curare de minimis*».³⁹ Molti aiuti interpretativi al ragionamento sulla spazialità grafica arrivano proprio da studi su aspetti minuti, come le indagini sui confini versali e l'*enjambement* nel verso libero. Da questo insieme è necessario richiamare con anticipo Zucco 1999. L'articolo, dedicato al verso a gradino nel primo Caproni, comprende un'introduzione che ripercorre la storia dello stilema assieme ad alcune caratteristiche linguistiche e sintattiche specifiche delle zone di stacco. Si tratta di una guida interpretativa importante non solo per il verso a gradino ma anche per la schedatura delle costanti linguistico-retoriche coinvolte nell'uso generale degli stacchi grafici, adottata per questo studio.

1.4. Altre discipline

Sono utili al lavoro discorsi provenienti da altre discipline, soprattutto su una linea di soglia ibrida fra letterario e artistico. In questo insieme *altro* viene compresa anche la produzione e teorizzazione della poesia concreta e visiva, vicina al lavoro inter-artistico della neoavanguardia, specie negli anni Sessanta e Settanta. Pur guardando a espedienti liminari al linguaggio (di cui la poesia si giova sollecitandone i canali di realizzazione, quello fonico e quello grafico) l'oggetto di questo studio è riservato alla poesia come espressione linguistica e letteraria. Si resta dunque entro i limiti di un «precipizio» – con un'immagine di Pozzi – «oltre il quale l'essere linguistico verrebbe annullato perché i suoni, i grafi, i legami, gli intrecci, non agirebbero più secondo una dinamica di natura linguistica» (Pozzi 1984, 9), o perlomeno non più a dominanza linguistica; e oltre il quale, si aggiunge, gli strumenti di indagine della metrica lasciano il posto a quelli propri delle arti visuali.⁴⁰ La poesia visiva secondo-novecentesca, riprendendo Spatola:

Prende l'avvio, nel suo processo di formazione, dai linguaggi tipici di altre arti, in particolare delle arti plastiche, per farsi «oggetto» che rifiuta la lettura: la lingua [...] non è più infatti un codice per comunicare, ma una materia cui bisogna dar vita.⁴¹

³⁹ Mengaldo fra queste attenzioni accoglie per altro quelle al dettaglio visivo: «E siano grafia e impaginazione. Tynjanov ha notato l'importanza degli spazi bianchi in Puškin, ed è il medesimo che ha scritto: “il fatto è che con lo smantellamento della grafia abituale emergano immagini sonore e motorie fraponentesi tra grafema e significato (e che nella scrittura abituale spariscono)”» (Mengaldo 2001, 9).

⁴⁰ Analoga scelta viene percorsa e motivata in Giovannetti-Lavezzi 2010: «Si abbozzerà una classificazione di alcune tecniche presenti nella poesia a dominante verbale. Si escludono cioè riferimenti al parolibero e alla poesia visiva, che richiedono strumenti di indagine differenti da quelli metrici, vale a dire iconografici o pittorici» (p. 202).

⁴¹ Spatola 1969, 11.

Sarebbe più appropriato parlare, anziché di poesia visiva, di *pittura verbale*, una pittura fatta di parole (lo suggerisce Pignotti 1972, 73). Il lavoro e le teorizzazioni della poesia concreta hanno però un interesse estremamente rilevante, a partire dal loro valore culturale. Sono un riferimento interpretativo e un utilissimo strumento di confronto per osservare e rintracciare modi espressivi meno evidenti, nascosti o filtrati nella poesia a dominante verbale. In generale vale la prospettiva di Gasparov 1989: «nel XX secolo la poesia da arte della parola udita diventa arte della parola letta, i versi nel libro vengono riconosciuti innanzitutto dall'aspetto esteriore e mentre in origine la poesia si combinava con il canto e la musica, adesso essa si combina con l'arte grafica» – o meglio, si combina *anche* con l'arte grafica, alla luce delle osservazioni viste finora.⁴²

Il riferimento principale, oltre la poesia figurata antica e le esperienze dell'avanguardia storica, è quello dei movimenti poetico-visivi che prendono piede dagli anni Cinquanta arrivando a una sorta di esplosione nel decennio '70. Si parla di «concretismo», assommando esperienze internazionali: la Svizzera, con Eugen Gomringer, il Brasile, coi «Noigandres»; in Francia spicca il lavoro di Pierre e Ilse Garnier, in Germania le teorizzazioni di Max Bense. In Italia, ad esempio, si può citare la ricerca e la teorizzazione di Adriano Spatola; alcuni poeti alternano nella propria produzione verbale parentesi completamente *visive*, o vi lavorano in parallelo (fra questi Emilio Villa, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Patrizia Vicinelli). Proprio questa fioritura secondo-novecentesca può riconoscersi come stimolo parallelo o segnale, rispetto alla ricezione di una consapevolezza visiva (di una sensibilità comune, con esiti differenti) nella realizzazione poetica *tout-court* del periodo considerato. I punti di riferimento per questi lavori visivi sono, oltre le esperienze dell'avanguardia storica (futurismo, dada e poi surrealismo) anche Joyce, Pound, Cummings, Mallarmé (con il *Coup de dés*): autori fondamentali che segnano l'intera modernità letteraria e che proprio nel dopoguerra e specialmente all'inizio degli anni Sessanta cominciano a circolare più diffusamente in Italia, con traduzioni complete.⁴³

⁴² I ragionamenti sulla poesia visiva di Max Bense, Pierre e Ilse Garnier o Eugen Gomringer procedono in parallelo alle ricerche italiane e sono ben noti e ripresi in testi teorici, come Accame 1973 o Pignotti-Stefanelli 1980.

⁴³ Su questo, Raboni 1976, 245: «è stato nel periodo dell'immediato dopoguerra, con le prime traduzioni non episodiche e con la circolazione delle grosse antologie, che l'immagine di questa poesia ha fatto un'irruzione nel cerchio dei nostri interessi e ha cominciato a suscitare certe reazioni comuni, a corrodere certi contorni, insomma a porsi come parte attiva di un complesso rapporto».

Inoltre, altre tracce menzionate nel corso del lavoro coinvolgono la storia culturale, la filosofia, la semiotica, la tipografia e il *design*, la cultura visuale, la psicologia e le neuroscienze, il cinema, la teoria musicale. Come nota Lesiewicz, il ragionamento sulla visualità del testo ha specifici tratti ricorrenti e non schivabili:

[...] Intersémioticit , hybridité, matérialité, voire extériorité artificielle et travestissement chez les plus hostiles, et relativit  (notamment contextuelle). Pourrait-on aller jusqu'à dire que s'engager dans cette voie, c'est donc tourner le dos à la pureté, à l'idéalité et à l'absolu ? C'est en tout cas s'aventurer sur la voie périlleuse de la transdisciplinarité pour son observateur.⁴⁴

II. La poesia italiana nel secondo Novecento

L'uso delle potenzialit  grafiche in poesia e nell'espressione letteraria esiste sin dall'antichit , sia nelle forme pi  estreme che in versioni sottili o celate. Nella modernit  – per il caso dell'Italia, soprattutto nel secondo Novecento – lo spazio grafico non   pi , per , prerogativa di nicchie della letteratura o di sole avanguardie. Molti autori a forte diacronia, che scrivevano prima degli anni Cinquanta, cambiano radicalmente impaginazione (i casi pi  vistosi: Mario Luzi, Giorgio Caproni, Andrea Zanzotto); le pagine delle nuove raccolte contengono *mises en page* sempre pi  originali ed eterogenee, sia nella cerchia della neoavanguardia che in autori non direttamente legati alle scelte programmatiche di un gruppo. Anche le forme testuali dall'aspetto *normale* (si torner  su questo aggettivo) – che in proporzione restano prevalenti – usano le propriet  visive della scrittura. Gli stilemi spaziali entrano nell'orbita di una sensibilit  diffusa, diventano questione sulla quale interrogarsi. Perch ?

In parte, lo si   detto, si entra in un processo storico internazionale e di ampio respiro che riguarda la modernit  letteraria. I temi fondamentali, le forme e le spinte universali del discorso poetico restano e al contempo creano problemi, cambia l'ambiente in cui si inseriscono, i modi in cui si affrontano e si esprimono; muta in definitiva il linguaggio della poesia. Il passaggio al secondo Novecento segna in ambito italiano una cesura molto netta. Si rende soprattutto manifesta una sorta di insoddisfazione per un tipo di linguaggio che non   pi  adatto a esprimere nuove realt  personali e collettive: l'elaborazione dei drammi di due guerre mondiali, l'affermazione anche in Italia del nuovo capitalismo e della societ  dei consumi. In generale la poesia comincia a fare i conti pi  direttamente con il reale, a non schivarlo. Sul piano formale,

⁴⁴ Lesiewicz 2019, 75.

apre a tendenze prosastiche e narrative, immette modalità teatrali e inflessioni del parlato assieme a voci diverse da quella di un io lirico ormai in crisi. Si usa una lingua spesso quotidiana, arrivando a inglobare il brusio caotico della società di massa. I modi della lirica possono accompagnarsi ai concetti della moderna riflessione filosofica, scientifica e psicanalitica, creando ibridazioni con le forme saggistiche. Riprendendo le riflessioni di Umberto Eco per *Opera aperta*, un nuovo orizzonte epistemologico aperto dalle scienze (matematica, biologia, fisica, psicologia) impone all'arte, alle sue strutture formali e ai programmi poetici, di far fronte «alla provocazione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente» (Eco 1962, 2). Va sottolineata la progressiva ibridazione degli oggetti artistici e del lavoro artistico, dalla quale traspare un «convergere di problemi ed esigenze», che le arti riflettono attraverso quelle che si potrebbero definire delle *analogie di struttura* (ivi, 56). Si registra inoltre la tendenza a una maggiore riflessività metapoetica, connessa alle possibilità della parola e a quelle della poesia stessa; come ricorda Pier Vincenzo Mengaldo «la poesia moderna nasce tipicamente inseparabile dalla metapoesia, e contiene in sé la propria critica» (Mengaldo 2003, 16). Queste caratteristiche di apertura (o di *inclusione*, riprendendo la nota formula montaliana) accompagnano una definitiva apertura metrica, espressa in forme liberate o del tutto libere. È dunque un linguaggio nuovo a richiedere nuove forme.

Proprio l'apertura metrica carica la spazialità di un peso formale, in primo luogo demarcativo (metrico, in senso letterale), poiché lo stacco identifica le parti del testo – a partire dalla lunghezza versale – e accompagna la loro successione o disposizione. Questo dato fondamentale guida la prospettiva d'analisi proposta nei prossimi capitoli. Allo stesso modo, si cercherà di mostrare quanto l'uso dello spazio nella pagina risulti funzionale alla gestione delle tendenze sopra menzionate e della connaturata polisemia e polifonia poetica. Lo si nota in particolare nei testi a più voci, in presenza di sintassi devianti, lacune, stratificazioni e sovrapposizioni ambigue di significati. Da qui la doppia accezione, fra ordine e disordine, che può alternarsi rispetto all'uso del mezzo visivo.

Restando su un piano storico letterario, serve sottolineare il ruolo della neoavanguardia nella rinnovata sensibilità allo strumento grafico. Le ricerche orbitanti attorno al gruppo '63 alimentano un continuo scambio interartistico e sono come si è detto in stretto dialogo con le esperienze della poesia *concreta* (in pieno sviluppo proprio dagli anni Sessanta) ma anche con le ricerche della nuova musica, del cinema, dell'arte figurativa; impiegano e indagano risorse sperimentate dalle avanguardie storiche, rimettendole di fatto in circolo e contribuendo a renderle comuni, a farle entrare nel dibattito poetico. Soprattutto dagli anni Settanta si arriverà a uno sperimentalismo «sfilacciato e pulviscolare, diffuso un po' ovunque» (Afribo 2017, 23); la

modificazione grafica, prerogativa dell'avanguardia, diviene (a vari livelli di intensità) un tratto quasi naturale del fare poesia, utilizzabile da tutti senza scandalo; è anzi paradossalmente molto più vistoso scegliere di usare le forme della tradizione, come accade per i neometrici negli anni Ottanta.

La scrittura del periodo cerca allo stesso tempo una continuazione (e si direbbe un'autorizzazione) con le pratiche più tradizionali della poesia. I poeti usano in prevalenza forme già codificate dalla tradizione letteraria, non solo dunque acquisite da un'avanguardia ormai divenuta tradizionale. È significativo che lo stilema più sfruttato – davvero moltiplicato dopo gli anni Cinquanta – sia il verso a gradino, una forma che deriva dalle impaginazioni teatrali (anche operistiche), estesa poi alla gestione dell'endecasillabo sciolto ottocentesco (in poesie stichiche) e nella ripresa dell'alessandrino (cfr. Zucco 1999). Nel primo Novecento lo stacco a gradino acquista criteri di utilizzo ben definiti, che continuano nella seconda metà del secolo arricchendosi delle sfumature stilistiche di suoi illustri utilizzatori (Montale, su tutti); e si ibrida al contempo al suo utilizzo d'avanguardia, si pensi ad esempio alla *lesenka*, la “scaletta” sistematica usata da Majakovskij, legata a principi metrici e prosodici.

Le dichiarazioni dirette degli autori – benché disperse e spesso occasionali – sono le prime a testimoniare la consapevolezza sul ruolo della *mise en page*, o *mise en texte*. Proprio la voce di Montale, su questo, è chiarissima:

I confini tra verso e prosa sono molto ravvicinati: oggi il verso è spesso un'illusione ottica. In una certa misura lo è sempre stato; una impaginazione sbagliata può rovinare una poesia; I fiumi di Ungaretti non sono comprensibili senza lo stillicidio verticale delle sillabe. Gran parte della poesia moderna può essere ascoltata solo da chi l'abbia veduta». ⁴⁵

⁴⁵ Montale 1962.

III. Per una classificazione delle forme

3.1. Riferimenti spaziali e riferimenti linguistici.

Per lavorare sugli spazi seguendo gli obiettivi proposti viene sempre tenuta presente una doppia prospettiva. Il primo e più immediato aspetto da considerare è visivo, riguarda la possibilità di riconoscere forme (in senso puramente visivo) ricorrenti nello spazio della pagina, con un doppio sguardo, sullo spazio occupato dalla lingua e sullo spazio bianco. Un segmento scritto viene quindi inteso anche nella sua sostanza spaziale, come elemento che contemporaneamente genera lo spazio bianco, o si genera da esso, ribadendo ancora una volta un'ambiguità necessaria. In questo scambio reciproco, a seconda dei casi, l'uno o l'altro saranno più o meno illuminati. Mantenendo i punti di riferimento della tipografia si può facilmente riportare un elenco finito delle possibilità del *bianco*: lo spazio attorno al testo, spazi interni alla linea di scrittura (il bianco orizzontale / *blanchissement*) o ai suoi estremi (i confini del verso), spazi tra una riga e l'altra, la sfasatura del testo rispetto alla giustificazione a sinistra (entro cui è compresa la forma del verso a gradino) o a destra, quando si alternano linee di differente lunghezza. Infine la *dispersione*: uno spazio diffuso dove sintagmi e parole si trovano distribuiti senza chiari punti di riferimento.⁴⁶ Queste tipologie di stacco rilevano simultaneamente le *unità grafico-linguistiche* di cui si compone la poesia – compresa la sua forma globale. Come ricorda Michel Favriaud, «en poésie la ponctuation blanche actualise le vers [...] le segment, le verset, la strophe, le texte tout entier» (Favriaud 2016, 473). Oltre le forme della tradizione metrica (il verso, la strofa) l'uso novecentesco della pagina permette di identificare anche altre unità definite visivamente: gruppi di parole, sintagmi, singole parole, sillabe o grafemi isolati.

Il secondo e contemporaneo aspetto da considerare è quello direttamente linguistico (assieme ai riflessi fonico-intonativi ricavati dal parallelo con la sua realizzazione aurale). Le *unità grafiche* entrano naturalmente in relazione con un sistema di partizione ulteriore, quello della sintassi. La frizione tra la dimensione strettamente spaziale e quella linguistica può considerarsi il centro d'attenzione per l'indagine, ricercando un'interpretazione metrico-formale dello spazio. Se anche nelle forme chiuse il luogo di maggiore tensione tra metro e

⁴⁶ Si riprende e amplia una classificazione di Isabelle Chol riferita alla poesia francese: «par-delà de la diversité des productions, quatre types d'espace manifestent le souci de créativité formelle toutefois conditionnée par les possibilités de l'impression mécanique: l'insertion d'un intervalle intralinéaire, le décalage des segments par rapport à la justification de gauche, l'insertion d'un espace interlinéaire, et la dispersion des unités linguistiques. (Chol 2016, 416).

sintassi è il confine di verso o di strofa segnato dall' *enjambement*, persa la fissità prosodica l'inarcatura diviene un fatto eminentemente visivo, che segnala non più i rapporti fra metro e sintassi, ma fra spazio e sintassi. Poiché interrompe arbitrariamente la frase si può considerare nei versi liberi un marcatore del bianco tipografico, unico tratto davvero certo di definizione dell'unità "verso".⁴⁷ Quest'ultimo resta il riferimento centrale, rispetto alla possibilità di avere, come si è detto, anche altre unità grafico-linguistiche, che potrebbero considerarsi esiti dell'evoluzione e della metamorfosi del verso. In questo contesto lo stesso valore dell'*enjambement* richiederebbe di essere ridiscusso, ampliato o riadattato. Si può ancora parlare di *enjambement*, ad esempio di fronte a una frase scomposta in una serie verticale di parole?

3.2. Il corpus, le schedature

Il corpus comprende una quarantina di poeti che pubblicano attraverso gli anni Sessanta e a partire dagli anni Sessanta. È stata svolta una schedatura dettagliata per tutta la produzione di ogni autore, considerando, quando presenti, anche le raccolte pubblicate nella prima metà del Novecento, in modo da poter sondare un possibile cambiamento diacronico e per rapportare gli usi grafici alle tendenze storiche. Di seguito l'elenco dei nomi, ordinati solo indicativamente in base alla cronologia di nascita: Eugenio Montale (1896-1981), Attilio Bertolucci (1911-2000), Edoardo Cacciatore (1912-1996) Giorgio Caproni (1912-1990), Vittorio Sereni (1913-1983), Mario Luzi (1914-2005), Emilio Villa (1914-2003), Franco Fortini (1917-1994), Andrea Zanzotto (1921-2011), Giorgio Orelli (1921-2013), Bartolo Cattafi (1922-1979), Luciano Erba (1922-2010), Pier Paolo Pasolini (1922 -1975), Giovanni Giudici (1924-2011), Alfredo Giuliani (1924-2007), Elio Pagliarani (1927-2012), Corrado Costa (1929-1991), Amelia Rosselli (1930-1996), Edoardo Sanguineti (1930-2010), Fernando Bandini (1931-2013), Giovanni Raboni (1932-2004), Nanni Balestrini (1935-2019), Antonio Porta (1935-1989), Jolanda Insana (1937-2016), Carlo Bordini (1938-2022), Cosimo Ortosta (1939-2019), Adriano

⁴⁷ Giovannetti-Lavezzi 2010: «La contemporaneità, il moderno, premono per definire verso tutto ciò che, tipograficamente parlando, *si presenta come un verso*, vale a dire va a capo prima (o eventualmente, nel caso dei versi lunghi, dopo) che sia esaurita la giustezza della riga; e ciò avviene in modo del tutto indipendente dalla sostanza intrinseca della misura in questo modo isolata» (p. 16). Zuliani 2012: «Oggi la sola cosa che distingue sempre un testo in versi da uno in prosa è il *découpage*, ossia «il semplice andare accapo» prima che sia finita la riga» (p. 345). Serça 2012: «N'étant pas imposé par la langue, le blanc créé par le retour à la ligne après chaque vers devient ainsi le critère définitoire du texte poétique, car il permet l'enjambement et [...] il y a vers dès qu'il y a possibilité d'enjambement» (p. 103).

Spatola (1941-1988), Patrizia Vicinelli (1943-1991), Maurizio Cucchi (1945), Vivian Lamarque (1947), Vittorio Reta (1947-1977), Patrizia Cavalli (1947-2022), Eugenio De Signoribus (1947), Ferruccio Benzoni (1949-1997), Umberto Fiori (1949), Milo De Angelis (1951), Antonella Anedda (1955), Alessandro Fo (1955), Mario Benedetti (1955-2020), Valerio Magrelli (1957), Giuliano Mesa (1957), Fabio Pusterla (1957).

Da questo insieme eterogeneo, oltre la singolarità stilistica di ogni autore, si possono ricavare raggruppamenti differenti, seguendo diversi parametri. Dal punto di vista dell'impaginazione sono rappresentate scritture molto caratterizzate spazialmente e visivamente, assieme a scritture graficamente piane, o *normali*. La trattazione intreccia di proposito autori e testi molto differenti, entro cui si manifestano medesime declinazioni della forma espressiva, connessa alla spazialità, via via affrontata e descritta.

Brevemente, una descrizione sui criteri per la raccolta di informazioni alla base del lavoro. La schedatura è stata limitata da chiavi di lettura date dalla frequenza e dalla pregnanza di determinate situazioni (sintattiche, fonico-ritmiche, semantiche) coinvolte all'interno di fatti grafici. Lo sguardo è guidato da effetti ricorrenti e caratteristici, soprattutto quando si verificano contemporaneamente più parametri, senza perdere l'intento ricavare anche un'idea quantitativa sulla diffusione e l'impiego delle forme. Considerare per ciascuna poesia tutte le zone di confine fra testo e spazio (attacchi e chiuse versali, strofiche, testuali, ciascun elemento spazializzato, anche in poesie dove ogni singola parola è isolata graficamente) avrebbe comportato una rilevazione inutilmente troppo ampia: non sempre la spaziatura si attiva a fini espressivi mirati.

Nei testi che presentano impaginazioni non esibite, le forme principali in cui si rileva un'azione stilistica degli spazi sono il verso a gradino, i versi brevi in contrasto con la misura versale prevalente, i versi isolati, i sintagmi in *enjambement* in punta di verso preceduti da punteggiatura nera o da *blanchissement*. Le unità linguistiche messe in evidenza in queste conformazioni sono per lo più brevi sintagmi o singole parole, sostanzialmente gli inneschi e i *rejet* delle inarcature. Quando invece lo spazio viene usato in modo diffuso queste singole forme (e le loro costanti linguistiche) diventano per la schedatura dei punti di orientamento, ritrovandosi amplificate in versi a gradino multipli o nelle spaziature orizzontali che isolano brevi unità linguistiche, interne al verso e alla riga tipografica. Lo sguardo sulle unità minime si allarga alle unità grafiche ulteriori: gruppi di parole allineate, colonne parallele, elementi linguistici disposti simmetricamente a intervalli intessuti al testo orizzontale e così via. Queste unità non canoniche vengono messe in relazione per somiglianza, ricorsività e funzioni

coinvolte. In tutti i casi viene al contempo considerata l'azione di segni di punteggiatura nera, la presenza di variazioni come il corsivo, il maiuscoletto, la riduzione o l'ingrandimento dei caratteri, l'inserzione di segni tipografici marcati e disegni. Uno sguardo particolare è rivolto all'immagine del testo nel suo insieme, specie nei casi di distribuzioni mimetiche assimilabili al calligramma.

Per le zone testuali circoscrivibili, marcate dal bianco, sono stati annotati gli elementi linguistico-grammaticali coinvolti, ovvero sostantivi, aggettivi, verbi, avverbi, pronomi. Assieme a questi, alcune specificazioni: la segnalazione di sostantivi astratti e nomi propri; l'indicazione di alcune tipologie verbali (verbi stativi, durativi, verbi essere, avere, pensare). Vengono indicate le forme deittiche, specificandone la natura: spaziale, temporale, personale. Sono inoltre segnalati sincategoremi o categorie funzionali: congiunzioni (avversative, coordinanti), articoli, proposizioni, interiezioni. Altre etichette segnalano le tipologie frastiche, in particolare la presenza di frasi interrogative, esclamative o parentetiche e la segnalazione del discorso diretto. Sono inoltre registrate determinate figure retoriche, specialmente figure di parola legate alla *dispositio*, come ripetizioni, anafore, epanadiplosi, assieme al coinvolgimento delle ripetizioni foniche e della rima.

Per ogni rilievo viene precisata la sfera semantica coinvolta, notando che le spaziature, specie se allusive, prediligono determinati contesti di significato: la menzione di eventi imprevisi, i riferimenti spaziali, gli indici direzionali e di movimento (soprattutto caduta o discesa). L'uso di salti temporali, l'allusione al tempo, alla memoria, alla morte (negazione, assenza, mancanza, vuoto, non essere, non avere), all'ignoto (non sapere) e ai tratti onirici, all'inconscio, al soggetto. Altri ambiti ricorrenti rimandano a fenomeni sensoriali, acustici (voce-silenzio) e ottici (luce-buio, cromatismo). Infine, gli interventi metapoetici e i richiami inter-artistici o intermediali. Un ultimo aspetto trasversale è la considerazione di eventuali varianti grafiche rintracciabili nei testi selezionati, limitata alle pubblicazioni che offrono un apparato critico che tenga conto di tali aspetti, e ai documenti autografi di una selezione di autori.⁴⁸

⁴⁸ Le osservazioni di natura filologica in questo lavoro traggono supporto dalla consultazione di materiale autografo relativo a una parte degli autori del corpus: Fernando Bandini, Bartolo Cattafi, Giorgio Caproni, Mario Luzi, Eugenio Montale, Giovanni Raboni, Amelia Rosselli, Giorgio Orelli, Pier Paolo Pasolini, Antonio Porta, Vittorio Sereni e Andrea Zanzotto. I documenti visti sono conservati presso il Centro Manoscritti di Pavia e presso l'archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» (Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze) da ora in poi citati con le abbreviazioni CMP e ACGV.

3.3. Interpretazione e riordino dei rilievi

Per primo viene considerato l'aspetto propriamente scritto, architettonico e logico argomentativo del testo. Di qui l'attenzione per la sintassi, le tipologie frasali, le congiunzioni, i segni di punteggiatura. Una specificazione di questo ambito riguarda la funzione dello spazio nelle poesie con andatura narrativa, in cui gli stacchi possono marcare la progressione del racconto, segnalare eventi, salti memoriali o distinguere la diegesi, gli inserti dialogici e l'immissione di voci differenti da quella dall'io lirico. Oltre lo stacco singolo, altre architetture spaziali mostrano quanto il testo possa seguire principi grafici di ordinamento. Costruzioni simmetriche possono riprodurre la geometria della sintassi, per questo una certa attenzione è stata riservata alle figure retoriche di posizione. Sebbene la lettura abituale ne risulti disorientata, rientra tra le forme d'ordine visivo anche l'emergenza di linee sintattiche sovrapposte alla principale, che producono possibilità simultanee di lettura, come nei versi intessuti.

Gli aspetti fonici si intrecciano direttamente alle considerazioni sulla sintassi. I medesimi rilievi permettono di osservare la resa dell'oralità: la restituzione delle variazioni intonative, le pause, la gestione delle dinamiche dialogiche. Il linguaggio *in situazione* implica riferimenti deittici, sospensioni del dettato, inceppamenti, ripetizioni di particelle linguistiche, come l'insistenza sulle congiunzioni. Allo stesso tempo, osservare l'isolamento dei suoni, le forme di riverbero, la rima e altri richiami fonici permette di mostrare gli effetti puramente aurali amplificati e gestiti dalle spazature. Per il portato ritmico, oltre la più ovvia considerazione dello spazio come pausa, i rilievi sono interpretati nuovamente in base al rapporto con il ritmo della sintassi e a eventuali cadenze ottenute dagli intervalli spaziali. Un ulteriore punto riguarda il legame delle spazature con la prosodia e i residui metrici; è per questo stata svolta una scansione metrica su esempi mirati.

Per l'aspetto semantico, alle osservazioni sull'accresciuta efficacia espressiva della spazatura e il suo maggiore utilizzo in determinate aree tematiche e di significato, si aggiungono considerazioni su altri effetti e intenti specifici: i rilievi su sostantivi, aggettivi e verbi consentono di inquadrare il ruolo dello spazio nella *mise en relief* di parole o sintagmi chiave, nella messa a fuoco di dettagli e particolari, con effetti ravvicinabili a quelli dell'inquadratura fotografica o cinematografica. Gli spazi sono dunque «vettori di attenzione» di ciò che segue e precede (cfr. Dürrenmatt 2016, 461) e possono di conseguenza agevolare anche i rimandi intertestuali o interautoriali, che sono stati dunque ricercati. Un'altra possibilità del bianco è quella di manipolare i significati delle parole di confine. Particelle grammaticali e verbi ausiliari sospesi

possono rientrare in strategie di assolutizzazione o semantizzazione ottenute delle spaziatore. Questo aspetto si nota ad esempio nella pausa sul verbo essere o sulle particelle di negazione, che acquistano una momentanea autonomia dovuta alla sospensione. Il dettato interrotto dopo alcune tipologie linguistiche gioca allo stesso modo sull'ambiguità e sulla stratificazione dei significati, creando ad esempio anfibologie momentanee.

Un ulteriore aspetto fondamentale e trasversale legato alla semantica è il valore mimetico e allusivo della spaziatore, fino agli esiti iconici, non solo visivi ma anche fonico-ritmici. Ecco che l'attenzione su determinate categorie linguistiche si associa all'osservazione di spaziatore che accompagnano e amplificano specifici significati. Una sospensione su un verbo stativo o durativo può avere ad esempio effetti mimetici inducendo una pausa che trasferisce sulla lettura, rallentata, la sfumatura di significato compresa nei verbi. Tali aspetti divengono più marcati con l'iconismo, quando forme e spazi visualizzano elementi menzionati nel testo. I tratti metapoetici, legati alla materialità della scrittura e spesso alla difficoltà della scrittura, sono ad esempio spesso correlati a valenze iconiche. È infine considerato il valore di mezzi visivi non linguistici interpolati alla scrittura e la forma della scrittura stessa, se proposta come oggetto.

Poiché uno stesso luogo testuale o uno stilema grafico somma contemporaneamente più valenze, gli esempi testuali saranno osservati attraverso le loro diverse sfaccettature, privilegiando, per situarli nella classificazione, la funzione prevalente. Le momentanee approssimazioni troveranno dunque maggiore completezza nel corso dell'analisi.

Sintesi dei parametri di analisi

<i>Spazio, segni</i>	<i>Parti del discorso</i>	<i>Semantica</i>	<i>Figure retoriche</i>	<i>Effetti/funzioni</i>
Verso a gradino	Sostantivi	Evento improvviso	Ripetizione	Segnale sintattico
Versicoli	Verbi	Riferimenti spaziali	Anafora	Stacco tonale/argomentativo
Verso isolato	Aggettivi	Segnali direzionali	Allitterazione	Cambio di persona grammaticale
Attacchi strofici/testuali	Deissi	Movimento	Anadiplosi	Organizzazione visiva
Chiuse strofiche/testuali	Articoli	Tempo e salti temporali	Epanadiplosi	Oralità
	Preposizioni	Suono/voce/silenzio	Anfibologia	Effetti ritmici
Verso a gradino diffuso	Congiunzioni	Luce/ombra		Effetti fonici
Blanchissement diffuso	Interiezioni	Colore		Mise en relief
Allineamenti		Morte, assenza, ignoto		Richiamo intertestuale
Raggruppamenti	<i>Tipologia frastica</i>	Sogno		Sospensione
Bi-tripartizioni		Metapoesia		Interruzione
Segni di punteggiatura	Discorso diretto	Intermedialità		Semantizzazione
Calligrammi	Apostrofe			Mimesi
Disegni	Frase interrogative			Iconismo
	Frase parentetiche			Deviazione della lettura
	Frase esclamative			Sintesi verticale

3.4. Come numerare i versi

Usare il riferimento del conteggio dei versi crea un problema concreto e non poche ambiguità di fronte all'esigenza di rimandare in modo accurato a una porzione di testo, avendo a che fare con *mises en page* molto differenti: testi ampiamente spaziati, gradini diffusi, zigzaganti, bianchi orizzontali e allo stesso tempo impaginazioni compatte, poesie metriche, a volte con strofe simmetriche, singoli gradini, un versicolo, dove una sostanziale corrispondenza tra verso e riga non pone problemi di riferimento. Per uniformare appare più economico e pratico indicare il numero della riga tipografica, abbandonando il verso come unità di riferimento (solo sul piano di questi rimandi funzionali). La scelta è stata adottata ad esempio nell'edizione dei Meridiani Mondadori di Mario Luzi curata da Stefano Verdino (Luzi 1998) dove "costellazioni" di versi a gradino confondono il lettore rispetto all'identificazione dell'unità versale. La numerazione per righe scavalca il verso e consente di rimandare ad altre unità linguistiche in modo più preciso, sebbene per le spaziature orizzontali che dividono elementi sulla stessa riga servirebbe anche l'asse delle ordinate, oltre a quella delle ascisse, in un ipotetico piano cartesiano di riferimento.

Si persegue dunque anche in questo modo l'idea che possa essere fruttuosa, almeno per dare conto degli usi spaziali, la prospettiva di ragionare soprattutto in termini di unità grafico-linguistiche, e di riconoscerne il valore. Naturalmente questa scelta pratica riscalda indirettamente la questione enorme della definizione del verso una volta persa la stabilità prosodica, che anche nelle sue manifestazioni più comuni deve aggrapparsi al principio dell'acapo, quindi a una segmentazione grafica in rapporto con le misure sintattiche: è l'illusione ottica di cui parla Montale.

3.5 Direzioni di lettura nello spazio

La percezione possiede orizzonti che hanno altre possibilità di percezione, e sono tali possibilità quali noi potremmo avere, se dirigessimo in altro senso il processo della percezione, se cioè dirigessimo lo sguardo anziché in questo, in un altro modo, se noi andassimo avanti, o di fianco, e così via...

(Edmund Husserl, *Meditazioni cartesiane*)

Nel sistema occidentale la scrittura procede da sinistra a destra formando righe orizzontali accumulate una sotto l'altra, in verticale; la disposizione si adatta a un supporto codificato: pagina rettangolare orientata con altezza di misura maggiore rispetto alla base. Sono ovvietà da cui è necessario cominciare per formulare un'indagine che, di fronte a una forma tanto abituale, appare in partenza poco sollecitata. La superficie di supporto e le convenzioni della scrittura sono la base per poter interpretare ciò che esce dalla codificazione e smaschera il sistema, mettendone in luce le possibilità alternative. Nel corso della trattazione compariranno forme che eludono una direzionalità acquisita e apparentemente univoca di lettura, seguendo o suggerendo direzioni verticali, oblique e trasversali nello spazio. Un senso di disorientamento o disordine di fronte a formulazioni di questo genere è normale e inevitabile, in quanto produce o suggerisce una deviazione rispetto all'abitudine percettiva del lettore. D'altra parte il porsi "fuori dal comune" è un tratto essenziale del linguaggio poetico. Proprio il lettore contemporaneo è inoltre avvezzo a testi che sollecitano un'interpretazione e una decodifica attiva, aperta, dipendente anche dalle scelte e dalla sensibilità individuale. Ciò che tutt'ora manca è piuttosto la consapevolezza su quello che succede o che viene messo in campo, specie quando non appare evidente.

Le anomalie rispetto alla forma grafica *standard* e alla percezione di lettura lineare non significano automaticamente disordine; vi si riconosce un «ordine per rapporto a altri ordini e non un disordine per rapporto all'ordine» (Pozzi 1981, 296). Nella maggior parte dei casi nuove disposizioni sono di fatto agenti d'ordine e di orientamento: propongono *forme* razionali a partire dalle proprietà spaziali della scrittura, che possono anche riflettere strutture alternative della lingua, forme foniche. Sono dunque modi di disporre e ordinare la sintassi (anche anomala), magari accrescendo le potenzialità espressive della poesia. Una poetica che considera lo spazio della scrittura come mezzo significante può in alcuni casi arrivare a usare questi procedimenti

anche in funzione conoscitiva – come una sorta di stimolo alla formulazione dei contenuti. La disposizione spaziale in generale ha infatti «un valore non solo illustrativo ma anche euristico, cioè permette di fare scoperte, e addirittura consente di sviluppare dimostrazioni, e quindi di giocare un ruolo in processi di tipo deduttivo» (Perondi-Romei 2012). Si pensi alla potenzialità cognitiva degli schemi grafici, che possono in qualche modo entrare nella disposizione poetica dei testi.

IV. Tra scrittura, redazione e pubblicazione

Connu Mallarmé vivant, et qu'elles eussent, comme moi-même, entendu ce grand homme discuter (au sens presque de l'algèbre) les moindres détails de position du système verbal et visuel qu'il avait construit, si elles l'eussent assisté, vérifiant minutieusement le montage de cette figure en qui devaient se composer le simultané de la vision avec le successif de la parole, comme si un équilibre très délicat eût dépendu de ces précisions, je les assure que l'idée, jamais, ne leur serait venue d'abolir, au moyen d'interprètes, tout ce profond calcul par le hasard !

Paul Valéry, *Le Coup de dés. Lettre au directeur des Marges*

Osservare la *mise en page* e gli stilemi grafici di opere concluse o almeno di versioni del testo così come fissate dalla stampa – e dai lettori che ne fruiscono – comporta delle incertezze preliminari e subliminali: la pagina rispecchia l'aspetto desiderato dall'autore? Tale aspetto, che importanza ha? Quali sono i margini di eventuali, possibili, variazioni?

Si può costruire una risposta a queste domande con il supporto di documenti d'archivio e materiali autografi. L'officina scrittoria offre la possibilità di rilevare il modo in cui i poeti *vedono* l'articolazione dei propri testi e di conoscere i mezzi materiali impiegati per realizzarla. Le indicazioni che gli autori forniscono agli editori per la stampa fissano il desiderio tipografico comunicandolo a chi lo deve realizzare. Infine, gli esiti della pubblicazione, confrontati con questi primi due momenti, mettono in luce il rispetto o le variazioni apportate ai testi, quanto gli autori siano disponibili ad accettarle, quanto queste incidano sull'equilibrio stilistico delle poesie. Indugiare sulle citazioni letterali permetterà di dare conto dei toni comunicativi spesso perentori che può assumere il dialogo fra autori ed editori riguardo alle questioni grafiche.

4.1. Le richieste autoriali: perizia e armonia estetica

A livello di senso comune si può dire che le questioni tipografiche vengano tendenzialmente ritenute di importanza secondaria; passano in secondo piano o non entrano nemmeno nello spettro della considerazione del lettore. Le indicazioni grafiche fornite dagli autori in vista della stampa possono essere per contro minuziosissime e lasciano spesso intravedere una difficile comunicazione col mediatore, ovvero l'editore e chi svolge il lavoro redazionale. Il desiderio

autoriale deve infatti passare attraverso imposizioni materiali ed economiche che coinvolgono la forma e l'aspetto del libro. Deve anche, semplicemente, essere compreso. Per quanto ci possa essere estrema precisione nella prassi e nelle norme della composizione tipografica, le scelte visive appaiono in maggiore balia della soggettività rispetto a quelle linguistiche; senza il riferimento a una grammatica grafica condivisa, aspetti importantissimi possono apparire, ad altri occhi, irrilevanti. La poesia è del resto il terreno privilegiato in cui la lingua può evadere dalla norma, anche nelle sue manifestazioni visive.

Per cominciare a rendere tangibile la perizia autoriale a cui si allude basterà riportare una serie di annotazioni riconducibili a una ricerca di armonia puramente estetica della pagina – almeno a un livello superficiale di osservazione. Nella correzione per la riedizione dei *Primi scritti*, Amelia Rosselli appunta a penna precise indicazioni, come: «Iniziare tutti gli “a capo” al 4° spazio (circa), (spazio 3 tra paragrafo e paragrafo) (così com'è)»; «(iniziare tutti gli “a capo” al sesto spazio circa, non il quinto!)». ⁴⁹ Andrea Zanzotto, nella correzione alle bozze di stampa Mondadori per la raccolta *Pasque*, segnala la misura degli spazi strofici in *Misteri della pedagogia*: «Tutti gli spazi interstrofici vanno raddoppiati in questo componimento», indicando poi minuziosamente ogni punto del testo a cui applicare questa modifica. ⁵⁰ Nel dattiloscritto per la stampa di *Nel grave sogno* Giovanni Raboni indica con un tratto verticale e una freccia («| ←») di preferire i titoli allineati al testo, e non centrati. ⁵¹ Giorgio Caproni nella prima correzione alla bozza della raccolta *Il Conte di Kevenhüller* appunta a penna: «abbassare il testo in modo che l'ultimo rigo venga a cadere pressappoco, qui», tracciando una freccia e una linea che indicano la posizione esatta del “qui” nella pagina. Replicherà poi l'annotazione in altre carte, con identica dicitura. ⁵²

Semplici aspetti di superficie sono un punto d'avvio per problematizzare una sorta di passività legata alla percezione visiva della pagina scritta. L'attenzione degli autori all'aspetto dei loro testi supera infatti molto spesso la pur lecita istanza estetica. Le forme grafiche implicano inferenze e instaurano, in termini semiotici, potenziali processi di significazione. Sono segnali che arrivano per paradosso anche da aspetti apparentemente insignificanti, come la grandezza dei caratteri.

Amelia Rosselli usa questa possibilità con intenti comunicativi. In una nota per *Diario in tre lingue* l'autrice chiede di ridurre la dimensione dei caratteri, per alludere a un'importanza

⁴⁹ CMP: ROS-01-0007, c. 20. Sottolineature autoriali.

⁵⁰ CMP: ZAN-01-0045-0009, c. 212. Appunto a penna rossa.

⁵¹ CMP: RAB-01-0001.

⁵² ACGV: GC II.1.18.1 c. 15. (cit. in Tonani 2012, 305).

minore e relativa rispetto alle altre poesie e prose presenti nella raccolta *Primi scritti*.⁵³ La prova del *Diario in tre lingue* è infatti una sorta di laboratorio di scrittura, un quaderno di appunti preparatori in cui si mostra l'inizio di un pensiero poi riorganizzato. Si tratta insomma di un libero tentativo di “presa” su ciò che la mente elaborava in quel primo periodo creativo. L'autrice intende porre in evidenza questo carattere di abbozzo preparatorio, di allenamento a corpo libero del pensiero; e i mezzi per renderlo immediatamente percepibile al lettore, sono ancora una volta grafici. Rosselli usa proprio il termine «segnale» nella lettera per la nuova edizione dei *Primi scritti* indirizzata ad Armando Marchi (segretario letterario della nuova Guanda, cfr. Rosselli 2012, 1394) in cui specifica il suo desiderio di rimpicciolire e smorzare il *Diario* – menzionando inoltre il mancato rispetto di questa intenzione nella prima pubblicazione del testo:⁵⁴

Per h) pezzo ottavo cioè «Diario in tre lingue», trovo che contro ogni mio consiglio la Guanda del 1979-1980 vi ha dato soverchia importanza. Vorrei chiederLe se v'è modo di rimpicciolirne proprio quella importanza, che allora evidentemente andava di moda. Un carattere più piccolo, un ridurre proporzionalmente le spaziature? Un usare un corsivato piccolissimo e leggero? [...] È un diario del tutto privato, in senso letterario. Come esprimere questo privato studio in meno spazio? [...] Si potrebbe forse diminuirne la sua importanza in senso spaziale-visivo, che per il grosso del pubblico è sempre sfortunatamente un segnale.

La sfortuna menzionata dall'autrice è proprio legata a un segnale grafico, ossia il maggiore spazio occupato dal testo, anche a livello macrotestuale (51 pagine, più lungo dunque degli altri testi di *Primi scritti* – Rosselli 2012, 1408).

Un indice apparentemente solo estetico può avere dunque precise finalità comunicative. L'attenzione per la dimensione dei caratteri compare anche in Andrea Zanzotto, compresa all'interno dei significati espressi nelle poesie. Nei commenti per la raccolta *Pasque* l'autore specifica che alcuni sintagmi in maiuscoletto debbano invece essere in maiuscolo e avere quindi una dimensione leggermente maggiore rispetto a quella riportata.⁵⁵ Il rilievo grafico darà corpo all'immagine di parole in *pètel* (il linguaggio dei bambini, per i bambini), esistite da sempre e riportate a testo come copiate da antiche incisioni. Alcune sono cerchiare da un tratto circolare, che l'autore giustifica in nota come allusione a un «carattere eccelso (faraonico, da stele di Rosetta?)» (Zanzotto 1999, 458). La poesia è *Pasqua di maggio*:

[...]

⁵³ CMP: ROS-01-0007, c. 35: «Se possibile (in quanto diario) Tutto in corsivo in minimo spazio (proporzionale) dando importanza molto relativa a questo testo, rispetto agli altri nove».

⁵⁴ CMP: ROS-01-0009 (cfr. Rosselli 2012, 1385).

⁵⁵ CMP: ZAN 01 0045.

ah MIMO SAIU quanto chiamata aizzata divorata
i sassolini-uovi tuoi
nei sassolini quanto mi hai perduto MILOMIMO

[...]

Anche il corpo ridotto di alcuni testi della raccolta *Idioma* è opzione d'autore, presente sin dalla prima edizione (Zanzotto 1999, CXXXIV). Si tratta delle poesie dialettali delle sezioni *Mistièroi* e *Onde éli*, in cui viene ripreso il dialogo coi morti – filo conduttore della raccolta – usando il dialetto pievegino, una lingua privata, anch'essa ormai morente, che riemerge dalla pagina. Attraverso la grafia ridotta i testi acquistano una sorta di patina semantica che ingloba i significati della diminuzione e della riduzione: visiva, acustica e cognitiva in senso più ampio – come si trattasse di un *a parte* e di qualcosa di appartato. Ogni poesia è dedicata a un abitante scomparso della contrada, figure minute e semplici, per lo più femminili. Come riportato a commento, «il punto di vista dell'io è ora del tutto interno al sistema umano rappresentato e lo stesso rimpicciolirsi della dimensione grafica costituisce, duplicemente, il segno dell'estinzione di un mondo e il segno dello sprofondamento-autocancellazione dell'io che lo registra» (Luzzi, in Zanzotto 1999, 1654). In *Aneme sante e bone*, il testo che chiude la sezione di queste “figurine”, le due dimensioni tipografiche e le due lingue (il dialetto e l'italiano) si accostano con un forte cambio di tono, come se anche il timbro vocale, da una lingua all'altra, fosse differente. Le valenze stilistiche legate alla visualità del testo sono spesso di carattere intonativo e sovra-segmentale, come si avrà modo di approfondire.

Aneme sante e bone
mi no so si ò fat mal
a tìrarve 'fa calcomanie
o fursi 'fa stris e scaprie
sul parabis de l'auto
vecia che la se strassina
de no inte 'na sbò,
 anème sante e bone
 de la contrada e anca de pi in là
.....

A, ma me par che 'l monte
da 'n canton del cortivet
un udor fondo scur e petadizh
che 'l ciapa-dentro, 'l stornis
inte le só vis'ciade
ma caro caro – quel dei cavalier
a mier sui só gardizh

Gramolete che le fa na piovesina,
scheet che i casca inte la musina...
E tì, siben che tu te sent
fora del mazh, tu sé squasi content
e tu pensa a 'n bisset pi brut che bel

ma da la só seda infassà
lassù inte 'l terzho zhiel.

Noi-io lumi di moccio, ci risolvemmo,
in finissimo etra
o magari in sciolina

Nella decalcomania
ogni riga è sfasata
e dovrebbe essere al posto di una precedente
Occorre un tenue conato di vomito
per riportarsi al punto giusto di lettura
 un dentello di rincorsa e poi
 scivolio lungo le giustezze
 volo di velleità: rècipe
 rècipe rècipe: sciolina

Un simile impiego della dimensione dei caratteri, metapoeticamente alluso, si trova in una poesia di Antonella Anedda, da *Il catalogo della gioia* (2003) libro che raccoglie forme miste di prosa poetica e poesia trascritta in versi. Si riproduce, nella citazione, la spaziatura della pagina come figura in Anedda 2023.

Voce. Che si tramanda all'indietro di figlia in madre, un
acuto che sale dalle valli sotto Corte e si unisce al suono di
un pianoforte: un Mozart atterrito, cantato in un francese
dall'accento corso, una musica inselvatichita dalla finestra
aperta al vento, dalla lepre che salta nella neve.

Una voce abbassata dall'asma
voce di testa che conosce l'acuto
dei suoi ghiacci, lo slegarsi dei mille suoni
nel petto che si schiarisce, si apre
e diventa pianura.

I tratti grafici di superficie possono dunque interagire con i contenuti interni al testo. Lo spazio svolge però anche funzioni ritmiche e strutturali, come è evidente e dichiarato nella poesia di Amelia Rosselli. È noto che la perizia grafica in queste poesie non è mero capriccio estetico bensì strumento formale alla pari dei suoni e dei contenuti linguistici. Dopo la fase elaborativa poi raggruppata in *Primi scritti*, l'autrice arriva a definire la forma originale entro cui disporre il proprio discorso poetico: nella struttura del *cubo* si rende manifesta la rilevanza primaria e compositiva – metrica in senso stretto – che Rosselli affidava alle misure spaziali.⁵⁶ Non sono allora annotazioni maniacali quelle che si ritrovano nel fascicolo che raccoglie i

⁵⁶ «Nel leggere senza vocalizzare, a volte tutti gli elementi sonori scompaiono, e la frase anche poetica è solo senso logico associativo, percepito con l'aiuto di una sottile sensibilità grafica e spaziale (spazi e forme sono silenzi e punti referenziali della mente)» (Rosselli 2012, 184).

dattiloscritti di *Serie Ospedaliera*. L'autrice segna a lapis la lunghezza al millimetro del verso più lungo del *cubo*. Se ne ricava una media aritmetica della raccolta, appuntata a inizio fascicolo: «Verso massimo della Libel, è di 13' circa media massima 12' media 11 circa».⁵⁷ L'unità versale è infatti stabilita sulla base di principi spaziali che implicano anche una durata, un'approssimazione attorno a un'unità di tempo che si ripete a ogni rigo, come esplicitato nel saggio teorico *Spazi metrici*:

Nella lettura ad alta voce ciascuno dei versi era poi da fonetizzarsi entro identici limiti di tempo, corrispondenti questi agli eguali limiti di lunghezza o larghezza grafica previamente formulati dalla stesura del primo verso. [...] Le lunghezze dei versi erano dunque approssimativamente eguali, e con esse i loro tempi di lettura; esse avevano come unità metrica e spaziale la parola e il nesso ortografico, e come forma contenente lo spazio o tempo grafico, quest'ultimo steso però non in maniera meccanica o del tutto visuale, ma presupposto nello scandire, e agente nello scrivere e nel pensare.⁵⁸

Le implicazioni strutturali della spazialità grafica e l'immagine della poesia sono elementi fondamentali anche nella vicenda poetica di Giorgio Caproni, che «segna uno dei momenti più alti di *mise en relief* dello spazio tipografico e della strumentazione interpuntiva» (Tonani 2012, 283). Una progressiva rarefazione della voce e della parola scritta fa acquisire ai testi caproniani una fisionomia tipica, dove in qualche modo viene visualizzato un sottile equilibrio fra linguaggio e assenza di linguaggio, fino all'impiego allusivo di spazi bianchi e segni paragrafematici, come le parentesi. Tra le comunicazioni agli editori reperibili, quelle di Caproni mostrano forse al meglio il rigore compositivo riservato all'architettura della pagina. L'autore non manca di raccomandare il rispetto della *mise en page* in ogni lettera per la pubblicazione delle sue raccolte conservata presso l'archivio Bonsanti. Nel 1976, per *Il Franco Cacciatore*, scrive all'editore Mondadori, Marco Forti:⁵⁹

Caro Forti, ecco le poesie per l'Almanacco. [...] Una cosa mi raccomando: l'assoluto rispetto degli spazi bianchi tra verso e verso, secondo il dattiloscritto.

Ancora, per l'edizione della raccolta *Il Conte di Kevenhüller* a Piero Gelli:⁶⁰

Come nei miei precedenti libri, ogni pagina stampata deve corrispondere in tutto alla rispettiva pagina dattiloscritta: a) numero delle righe, b) rientrare, c) spazi bianchi, d) allineamento o posto delle parole dove

⁵⁷ CMP: ROS-01-0001.

⁵⁸ Rosselli 2012, 188.

⁵⁹ ACGV: GC II.9.3 c. 138 r; lettera dattiloscritta del 1976, sottolineatura autoriale.

⁶⁰ ACGV: GC II.1.10 c. 15 datata gennaio dell'86.

il verso è troncato. Insomma, la pagina stampata dev'essere lo specchio, nella sua architettura, della pagina dattiloscritta. Lo dico fin d'ora per poi non tormentare le bozze. [...] Affida il libro in buone mani, ti prego, come hai fatto per IL FRANCO CACCIATORE e per TUTTE LE POESIE, dove sono stati rispettati in tutto i miei desideri (nel MURO DELLA TERRA, no) [...]

Infine per *Res Amissa*, nelle bozze di una lettera indirizzata all'editore Oldani:⁶¹

Le mando: [...] tre inediti, lasciandola libero di sceglierne uno. Pongo però come precisa condizione (anzi come *conditio sine qua non*) che il testo conservi tipograficamente la stessa esatta struttura del dattiloscritto, coi suoi rientrare [i suoi spazi bianchi, i suoi versi tronchi ecc., che a scanso di equivoci ho segnato a matita [...]

Tenendo a mente tali raccomandazioni, si può spostare ora l'attenzione sull'effettiva gestione della pagina da parte degli editori, inquadrando un caso particolare.

4.2. Modificazioni editoriali. Il caso delle spezzature forzate

La spezzatura grafica per adattare i testi poetici alla *gabbia* della pagina è uno degli interventi tipografici più frequenti ed evidenti nelle pubblicazioni poetiche. Non è raro nella poesia moderna il caso di versi con una lunghezza che supera il perimetro reso disponibile dalla dimensione del foglio. L'eccedenza viene solitamente riportata con un rientro a destra e segnalata da una parentesi quadra.⁶² A ben vedere la soluzione, talvolta necessaria, non sempre è innocua, specie quando l'unità versale non è definibile attraverso parametri prosodici.

Nella revisione per la riedizione di *Cantilena per Rocco Scotellaro* (in *Primi scritti*) Amelia Rosselli appunta: «[...] 7° poesia a p. 16. Il suo terzo verso è lunghissimo, e se proprio deve essere spezzato, pazienza. Però se possibile, non spezzare».⁶³ La poesia in questione è *Si chiarirà*, la settima della serie di brevi testi che tracciano il lamento funebre per l'amico, morto prematuramente.

Si chiarirà
l'angoscia è svanita
Tu con la testa spaccata morto morto morto per terra tu con la testa spaccata
Un lungo tempo
mediti
di sollevarti

⁶¹ ACGV: GC II.1.23 carta 2 verso datata 7 luglio 1989.

⁶² «Qualora si presenti la necessità di dividere una riga di poesia, perché troppo lunga, essa deve girare alla riga seguente, e, preceduta da una parentesi quadra, deve essere allineata al limite destro della giustezza» (Serra 2004, 112).

⁶³ CMP: ROS 01 0007, c. 5.

La differenza visiva sul piano cognitivo è immediata, il verso è un *attrattore*. Ciò che è diverso infatti risalta, viene percepito immediatamente e isolato dal resto.⁶⁴ La netta differenza spaziale rispetto ai versicoli del componimento vi conferisce un'alterità che dall'immediata riconoscibilità visiva si sposta poi sul piano dell'esecuzione e dei significati. L'attacco allocutivo, con il pronome "tu" in evidenza, innesca uno stacco intonativo dai caratteri simili a quelli di un inciso; l'autonomia del verso è poi rafforzata dalla ripetizione del sintagma «tu con la testa spaccata», che lo incapsula. Sul piano ritmico-esecutivo l'eccezionalità corrisponde a una tendenziale accelerazione della lettura che induce a perdere i respiri interni, anche favorita dall'assenza di punteggiatura. Sembra che l'immagine violenta della morte arrivi immettendo un dolore in contrasto con la pronuncia rallentata e forse con la ricercata quiete che evocano i versicoli («l'angoscia è svanita», «mediti», «un lungo tempo»).

Si può ora osservare lo stesso testo con un'impaginazione spezzata, come figura per necessità in Rosselli 2012, 518:

Si chiarirà
 l'angoscia è svanita
 Tu con la testa spaccata morto morto morto per terra tu
[con la testa spaccata
 Un lungo tempo
 mediti
 di sollevarti

In questa versione è inevitabile, al momento della lettura, un'esitazione sul pronome «tu» in giacitura esposta e sul sintagma isolato dalla parentesi quadra. Si ha a che fare con una sorta di *enjambement* indesiderato che costringe a ricostruire l'unitarietà a posteriori. In qualche modo, dunque, l'immediatezza drammatica e soprattutto il respiro del verso risultano alterati. L'aspetto è ancor più rilevante nella scrittura di questa autrice, che come si è visto concepisce i versi in termini di durata, secondo un sistema vicino a quello musicale. È lecito dunque in questi

⁶⁴ Gli studi sulla grafica e la percezione visiva non mancano di formalizzare questo fenomeno intuitivo: «Di norma viene privilegiato tutto quello che emerge, la figura rispetto allo sfondo e più in generale tutti gli elementi che "rompono" la continuità dell'immagine. [...] Questi elementi vengono definiti attrattori perché dirigono e attraggono l'attenzione. In un artefatto grafico ad alto contenuto denotativo (scritto) gli attrattori rivestono un valore fondamentale, in quanto servono a dirigere la lettura (Perondi 2012, 100).

casi riconsiderare la neutralità di queste soluzioni tipografiche e osservare se la disposizione comporti devianze significative.

La percezione visiva dei testi risulta disturbata da intromissioni tipografiche non autoriali specie se sono presenti usi marcati come il verso a gradino o il *blanchissement* (le spaziature interne al verso). È questo il caso ad esempio dei testi di Caproni o della *mise en page* zanzottiana a partire da *La beltà* (1968). L'autore pievegino ha infatti ben presente il problema. Nelle correzioni per la stampa di *Pasque*, ad esempio, indica sempre di «alzare», cioè di togliere le spezzature dei versi, arrivando a indicare di «lasciare allineato a costo di uscire dal margine». ⁶⁵ Come ricorda Stefano Dal Bianco nella nota all'edizione «I Meridiani» Mondadori (*Le poesie e le prose scelte*, 1999), «l'utilizzo smodato delle consuete spezzature forzate dei versi avrebbe letteralmente distrutto l'assetto grafico dei testi» (p. CXXXIV). Il problema della gabbia fissa obbligata dalla collana è stato dunque superato con diverse scelte di adattamento e spesso con l'uso di un corpo minore, proprio per rispettare l'originale disegno tipografico della pagina. Quando inevitabili, le spezzature sono state segnalate da una doppia parentesi quadra ([[]), «uno stratagemma antiestetico che ha però il pregio di non confondersi con la messe di segni e simboli chiamati in causa dalla poesia di Zanzotto». (*Ibid.*) Si tratta di una scelta approvata dall'autore, che ha rivisto e controllato la pubblicazione supervisionando anche gli aspetti propriamente tecnici dell'impaginazione (cfr. *Ibid.*).

Alcuni esempi che coinvolgono spaziature e parentesi possono rendere l'idea del sovraccarico segnico in poesie dove il grafismo assume valore ritmico e allusivo. La parentesi è parte del codice semantico-segnalatico zanzottiano, dove l'extra-linguistico serve in qualche modo ad aggirare il linguaggio “normale” e normato. Un verso spezzato, segnalato da quadra, non gioverebbe in un testo come *Sovraesistenze* (*Pasque*), «uno dei componimenti di punta – in *Pasque* e in assoluto – per quanto riguarda l'oltranza linguistica e la libertà, sempre e comunque vigilata, delle associazioni» (Dal Bianco 1999, 1548).

⁶⁵ CMP: ZAN-01-0045; ZAN-01-0024, c. 227.

[...]

Oh che come un fiotto di fiotti bandiere balza tutto il circo-
[[cocò
Biglie bowling slot-machines trin trin stanno prese
nella lucente [] folla tagliola del marzo –

[...]

Sempre dalla raccolta *Il galateo in bosco*, *Sotto l'alta guida* permette di osservare ancor più da vicino l'interferenza della spezzatura sul ritmo grafico e su altri segni autoriali. L'ambiguità visiva deriva soprattutto dalla somiglianza con gli effetti creati dagli spazi bianchi intra-versali:

Attraverso contropelo le stagioni
con cattiveria e immortalità e immoralità
[manette] [contro i polsi di scribi] [alle zampe, ceppi]
intollerabile
caparbiamente definiente spazi
incomprensibilmente spazi rameggiati come elitre
avido verso le mucillagini e l'agar agar
minatore dei fiori
e poi scaccola-presenze mucillagini

[...]

anzi omicida a tempo perso
particolari dissimmetrie inventando
contropelo, scortica-cotiche, scalpatura, rigurgito
e signore ombre [[di acquai carsi e stomaci

Attraverso questa tipologia testuale la lettura, già messa alla prova dall'autore, si trova in uno stato attentivo aumentato e, si potrebbe dire, pronta a essere destabilizzata. Ai vv. 5-6 ad esempio il percorso da sinistra a destra può essere deviato in verticale suscitando una doppia lettura, incentivata dalla ripetizione della parola allineata «spazi». L'occhio è infatti istintivamente spinto a cogliere e raggruppare elementi simili e vicini⁶⁶ ed è quasi impossibile non seguire per un attimo la linea «caparbiamente definiente spazi» – «spazi rameggiati come elitre», aggiungendo poi l'avverbio isolato «incomprensibilmente» e rileggendo la seconda parte del verso. Come si può notare negli ultimi versi citati una spezzatura forzata crea un disorientamento simile, che deve essere però corretto in quanto non autoriale.

⁶⁶ I principi di *vicinanza* e *somiglianza* rientrano tra i fattori di unificazione o di organizzazione del campo percettivo, secondo quando formulato nella *Gestalt-theorie*, in particolare da Max Wertheimer (cfr. Kanisza 1980, 45).

Esistono inoltre casi più pericolosi in cui, per la spazzatura forzata, non vengono usate parentesi, ma solo il rientro a destra. Si può vedere ad esempio come appare *Il canto animale* di Alfredo Giuliani, una poesia tratta dalla raccolta *Tautofono* (dall'edizione tascabile Feltrinelli *Versi e non versi*, 1986) dove l'autore adotta una misura versale molto ampia e prosastica.

Ho rivisto il nostro cantante a me piaceva lo stesso i lunedì
mattina come sono
belli i lunedì io gli toglievo il fiato esplodendo le vocali dal
naso completamente
libero di labiali e dittonghi genuini insomma quando non
canta è uno spettacolo
e appena non canta più è una creatura forse soltanto le
gingive più erotiche e minerali

la nostra piccola atmosfera soffre di un accumulo di onde
disritmiche e ci perturba
più del barrito degli elefanti e poi c'è la grande lezione
silenziosa dei gatti dio
com'era bello con la ventosa della gola godere strisce
d'aria e sputare sul sole
quanto mi piace il muso ottuso dell'amore che respira muto
tra la vegetazione nasale

Il primo aspetto da rilevare è un dato di ambiguità: non è immediatamente certo se la disposizione sia decisa dall'autore o se sia obbligata dai limiti tipografici dell'edizione. Ciò comporta uno sforzo antieconomico a cui si aggiunge la disposizione scomposta, affaticante rispetto a versi spazialmente distesi, strutturati su due strofe di quattro versi:

Ho rivisto il nostro cantante a me piaceva lo stesso i lunedì mattina come sono
belli i lunedì io gli toglievo il fiato esplodendo le vocali dal naso completamente
libero di labiali e dittonghi genuini insomma quando non canta è uno spettacolo
e appena non canta più è una creatura forse soltanto le gengive più erotiche e minerali

la nostra piccola atmosfera soffre di un accumulo di onde disritmiche e ci perturba
più del barrito degli elefanti e poi c'è la grande lezione silenziosa dei gatti dio
com'era bello con la ventosa della gola godere strisce d'aria e sputare sul sole
quanto mi piace il muso ottuso dell'amore che respira muto tra la vegetazione nasale

La forma completamente snaturata del testo nella prima versione affatica la percezione dei contenuti, già poco lineari. Non sarebbe inoltre del tutto inopportuno sospettare che un poeta di stampo avanguardistico possa giocare su queste ambiguità grafiche imposte dalla stampa.

Le soluzioni per evitare la spezzatura sono note e molteplici, anche per i testi che più mettono alla prova il difficile compito dell'impaginatore. Oltre alla già menzionata riduzione della dimensione dei caratteri e delle spaziature, il testo si può trovare capovolto, con una

scrittura che procede lungo il lato più esteso della pagina – il libro viene così sfogliato dal basso all’alto e non da destra a sinistra. Solo a titolo di esempio si può vedere come appare una struttura testuale di Antonio Porta, simile alla poesia già vista di Alfredo Giuliani, nell’edizione Garzanti 2009, *Tutte le poesie* (Porta 2009):

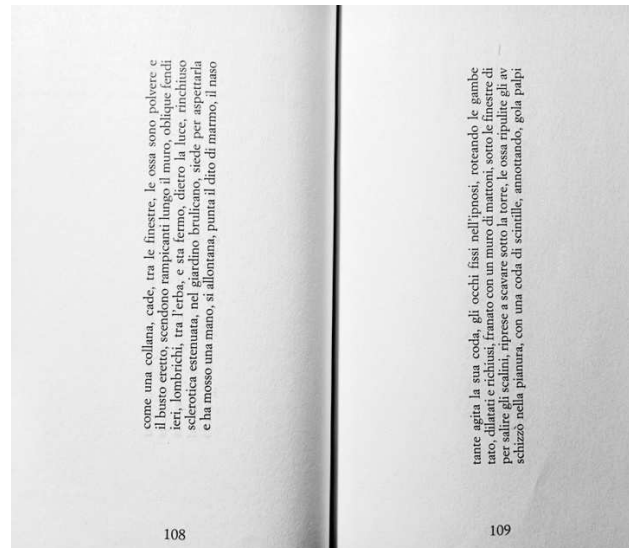


Fig. 1, Antonio Porta, *Zero* (1963-1964), Porta 2009, pp. 108-109.

Quando questo non basta è possibile scegliere di modificare la dimensione *standard* della forma libro e quella che in gergo tecnico viene chiamata *gabbia*. Ne dà esempio la recente edizione «Il saggiatore» di tutte le poesie di Elio Pagliarani, in cui viene adottato un particolare formato di dimensioni 30x15. Andrea Cortellessa, che ne firma la curatela, la definisce una scelta generosa, «che finalmente consente ora di leggere, nella loro piano e impareggiata estensione, i testi “impossibili” di *Lezione di fisica & Fecaloro* (cfr. Pagliarani 2019, 488).⁶⁷

Tali soluzioni per quanto bizzarre dal punto di vista delle forme, appaiono meno invadenti e più rispettose dei testi. Ciò che in definitiva conta, ai fini della fruizione, è che la lettura scorra seguendo la linea e il ritmo grafico voluto dall’autore.

⁶⁷ «Atto di coraggio e immaginazione editoriale che tanto più colpisce in tempi così distanti, in tutti i sensi, dal 1968 della *princeps*» (*Ibid.*).

4.3. Modificazioni digitali

Un approfondimento a parte andrebbe riservato alla produzione e alla fruizione del testo nel sistema digitale, molto meno controllabile della stampa, mobile e modificabile quasi per statuto. L'instabilità e l'incertezza grafica si può presentare anche nei libri formato *E-book*. Confrontando le pubblicazioni su carta e le pubblicazioni digitali di poesie dalla *mise en page* aerata, si nota in effetti che gli *E-book*, pur rispettando gli stacchi, riportano spesso spaziature aumentate e incoerenti. Il lettore ha inoltre la possibilità di ingrandire e diminuire i caratteri, modificando ulteriormente la disposizione testuale. Si può vedere ad esempio un testo di Mario Luzi, tratto dall'edizione digitale *Poesie ultime e ritrovate* (Garzanti 2014), in cui non è chiaro se spaziature tanto ampie, che non coincidono con la soglia canonica del verso a gradino, siano autoriali:

Ambigua verità del senso.
dal verde-tenebra del bosco
lei, ninfa o che altro, mi guardò
incredula, da quella distanza.
leggiadra silhouette,
e dall'approssimarsi.
e cupidigia sino a quando
un raggio che penetrò
nella minima radura
la disfece in uno sciame
di vivide faville
e così rese
più fondo il suo mistero...
ma quello era, quello
a inseguirla l'unico sentiero,
perso, ritrovato di quando in quando.

Sorse
Si ritenne,
dal correr via
Esitò tra spavento
ad infinitum

Nei siti internet e nei blog i testi trascritti dipendono dalla molteplicità dei soggetti che possono comporli. Ci si limiterà qui a riportare uno spunto di riflessione su una tendenza estetica particolare e frequente, ossia l'impaginazione centrata. Di seguito *L'infinito* di Giacomo Leopardi, come si può leggere ad esempio anche nel sito ufficiale di *Casa Leopardi*, la casa museo dell'autore, a Recanati.⁶⁸

⁶⁸ https://www.giacomoleopardi.it/?page_id=6343.

L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Quando si ricerca una poesia su internet è altissima la probabilità di ritrovare trascrizioni centrate, da cui traspare l'idea che questo tipo di *mise en page* possa infondere una maggiore "aura poetica" ai testi. In molti casi la punteggiatura non è curata ed eventuali spaziature o versi a gradino saltano. Si tratta spesso, a ben vedere, di siti amatoriali o ingenui, di cui si può apprezzare la buona volontà o il sincero spirito di chi li gestisce, alla ricerca di una serietà che fallisce però il suo scopo (formula che Susan Sontag usa per descrivere il gusto *Camp*, molto vicino alla sfera più nota del *Kitsch*).⁶⁹ Un punto di vista critico rispetto a questa tendenza è stato espresso da Alessandro Fo – poeta e studioso molto attento, anche alla visualità dei testi – che vi dedica il paragrafo di un suo saggio (Fo 2018). Con toni vicini all'invettiva, non completamente ironici, non esita a definire la centratura una «uniformante, banalizzante, ignorante, dogmatica e inappellabile peste»:

Una presunta e malintesa eleganza, fomentata dagli usi dei blog e delle pagine internet, presenta selvaggiamente testi di ogni genere, da quelli antichi a Leopardi, Montale e qualunque altro poeta, con l'umiliante appiattimento della disposizione centrata. Come agevolmente comprende chiunque abbia intelletto di poesia, questo infestante sopruso è specialmente grave nei riguardi di chi pensò i propri testi disposti in tutt'altro modo, e tanto più laddove intervenga a obliterare disposizioni di parole o frasi studiatamente predisposte da un autore con una consapevole intenzione.

Si tratta in fin dei conti di un ulteriore indizio indiretto riguardo all'importanza della disposizione spaziale del testo, da parte di un poeta.

⁶⁹ Sontag 2022, 375.

4.4. Varianti grafiche

La gestazione di un'opera è una fase mobile per statuto, soprattutto da un punto di vista grafico. Nelle edizioni critiche o in pubblicazioni che intendano fornire informazioni sull'officina autoriale, le varianti grafiche tendono a essere omesse a favore delle varianti linguistiche, specialmente per ragioni di economia di spazio e per la necessaria mediazione del lavoro filologico, che implica scelte mirate. Si può porre però in questione il fatto che, tra le scelte di apparato, la componente grafica debba quasi sempre meritare il primato dell'omissione, anche in autori in cui lo spazio viene usato come mezzo stilistico.⁷⁰

Le varianti grafiche possono fornire importanti informazioni sulla struttura e in generale sulle scelte compositive di una poesia. Non sono rari i testi le cui fasi elaborative manifestano una notevole mobilità o indecisione proprio sulla presenza e sulla posizione degli stacchi visivi.

⁷⁰ La questione è stata marcata già da Cardona 1990: «perfino tra gli stessi filologi, storici della lingua, editori di testi c'è scarso interesse per questi problemi. Un'edizione critica di un testo raccoglie in genere in poche righe o sotto un'intestazione come "ortografia" o simili, quella che sarebbe materia di ben più lungo studio, ma ben raramente all'edizione è sottesa una teoria adeguata dei livelli di rappresentazione, dei limiti di rappresentatività di una scrittura» (p. 151).

V. A prima vista. Antepreme generali e categorie visive

La percezione della spazialità comincia dall'immagine del testo, prima o dopo l'effettiva lettura. Ma cosa può comunicare la fisionomia di una poesia, vista da lontano? Il discorso si muoverà tra prime impressioni e pregiudizi; sono per questo necessarie delle premesse. Anche forzando lo sguardo su una panoramica dall'alto, non si evitano (non sono evitabili) i riferimenti alla lingua e ai contenuti che formano o riempiono effettivamente le immagini testuali. È utile considerare a monte le dinamiche per cui una poesia prende un certo aspetto sulla pagina. Si pongono tre strade 1) la scelta di una forma prestabilita, dunque uno schema grafico a cui adattare una lingua che si presta a reagire e ad essere regolata da questo schema, più o meno rigido; 2) un disegno libero: scrivendo, la lingua induce delle forme o degli stacchi arrivando poi modellare un'immagine complessiva non premeditata; 3) la via di sintesi – la più frequente – ossia che possano agire entrambe le posture, a diversi gradi.

Nicolas Ruwet pone la questione in modo leggermente diverso, partendo dal problema di fondo, quello «di determinare che genere di relazione intrattengono i tratti tipografici speciali della poesia scritta con le sue proprietà linguistiche particolari» (Ruwet 1986, 80). Si può confermare il «sospetto» espresso dal critico per la metrica libera, ovvero «che capitino questi tre casi, con tutta una gamma di tipi intermedi»: 1) che la disposizione tipografica abbia tratti autonomi, suggerendo ad esempio rapporti di senso tra elementi del testo per mezzo dei soli mezzi grafici; 2) che rifletta rapporti di equivalenza o caratteristiche sintattiche, foniche, semantiche, presenti nella lingua 3) che serva semplicemente da camuffamento e dissimuli in versi una prosa ordinaria approfittando delle abitudini tipografiche del lettore.

Lasciando sospesi i riferimenti, con l'idea che possano svilupparsi nel corso della trattazione, è utile sottolineare il parametro dicotomico del *rispecchiamento* o *contrasto* della figura grafica rispetto ai contenuti. In altre parole, (se non assume valenze neutre) una forma può rispondere e riecheggiare ciò che viene espresso, amplificarlo, confermarlo oppure apportare una spinta contraria, creare un contrasto di segno opposto a ciò che si esprime.

L'aspetto visivo di una poesia sembra avere sempre qualcosa da dire, specie in un sistema – il contesto post-metrico – caratterizzato da un'ampia varietà di *mises en page* distinte e distintive. L'immagine del testo trasmette una sorta di messaggio preliminare che viene poi rapportato a ciò che effettivamente è espresso dal linguaggio scritto. Si tratta di interrogare il ruolo della percezione cognitiva delle forme visive in rapporto ai contenuti. Il campo d'indagine tocca l'interesse della psicologia e delle neuroscienze. Per le possibilità di questo studio si farà riferimento in modo non approfondito alle leggi sulla forma della *Gestaltpsychologie*, a supporto

di un approccio intuitivo e di una segnalazione di questioni evidenti che pure sembra efficace per rilevare fatti espressivi ancora poco considerati in ambito stilistico. Restando su un'osservazione di superficie, è interessante provare a mettere a fuoco sensazioni visive o differenze percettive tra immagini diverse e in contrasto. L'obiettivo non è stabilire parametri interpretativi fissi – il che appare forzato e poco fruttuoso – ma proporre una via concreta di osservazione per avvicinare il tema. Per organizzare il discorso, allora, si considerano categorie ordinate per coppie contrastive, messe a confronto: breve/lungo, regolare/irregolare, aerato/compatto. Naturalmente, le categorie nella maggior parte dei casi si intrecciano.

Quanto alla *brevità* o *lunghezza* di un testo e delle unità versali o grafiche di cui si compone: vedere nella pagina una breve poesia, come questa di Patrizia Cavalli, da *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, (1974):

Ma per favore con leggerezza
raccontami ogni cosa
anche la tua tristezza.

oppure questa, da *L'io singolare proprio mio*, (1992):

Io qui. Tu là.
Tu lì. Io qua.

prelude ad attese completamente differenti rispetto al trovarsi di fronte a una poesia come *Dittico del fecaloro: I. Fecaloro* (Fecaloro, 1968), di Elio Pagliarani:

Scirocco sui quaranta, tira scirocco sulla bocca dilatata dello stomaco
dei quaranta mi accarezza la pancia e il significato

Oblanda melanura
Occhialone
Occhiata
Occhiogrigio
Occhiogrosso
Occhio spinoso dalle mezzefasce
Ociuro codagiatta
Ociurus chrysurus
Ofidio maculato
Ogcocephalus nasatus
Ogcocephalus radiatus
Ogcocephalus vespertilio
Oligocottus

io tiro i remi in barca

tu tiri i remi in barca abbiamo dalla nostra anche l'araldica

Marx che disse dopo i cinquanta ragazzi ci aspettano vent'anni di pausa e alla figlia esercizio di ricamo

da un punto di vista topico

l'elemento feci appare rimosso: nell'esperienza individuale
vengono concesse o negate nell'ambito di una struttura primordiale di lotta-scambio
che ci sembra l'essenziale della situazione anale

tirare i remi in barca

le cosiddette costipazioni vent'anni di pausa intestinale

si possono sbloccare se si esamina il complesso del denaro nel soggetto

la serie può essere rappresentata usando il termine più pregnante per ogni elemento

feci dono denaro tempo

l'originario

interesse erotico per la defecazione destinato a esaurimento

il denaro

quasi il contrario dello scorrevole "visibile dio" da noi conosciuto

cominciare a distinguere dai denti: i denti centrali superiori
ampiamente triangolari, seghettati ai margini; il colore non ha particolari
nero grigiastro scuro sul dorso, sfumature bianche nella parte inferiore
larghe carene ai lati della coda, due pinne dorsali: può essere un buon carattere
distintivo la posizione della pinna anale in rapporto alla seconda dorsale, è probabile
che nuotino continuamente e mai si posino sul fondo bruciano molto nel tubo digerente

io tiro i remi in barca

tu tiri i remi in barca abbiamo dalla nostra anche l'araldica

il denaro si sarebbe tentati di chiamarlo

fecaloro per assonanza e affinità con fecaloma la massa fecale ritenuta e indurita

sino alla consistenza della pietra

il tempo alla fine si presenta anch'esso

l'ostinazione

come impostazione di rifiuto della defecazione (e memoria sui glutei delle pacche materne)
nel contenuto stomacale si sono ritrovati i corpi intatti di un leone marino di una foca
di un cane di Terranova di due minori della stessa specie

azzurro, bianco, col berretto

che si scalda al sole, limone

grigio, marmoreggiato, sonnolento

il tratto dell'ostinazione per esempio con la connotazione sado-masochistica

qui ci troviamo di fronte alla continuazione di una situazione già data in partenza

tanto che viene da chiedersi se non si tratti di una disposizione di base

che passa inalterata attraverso la fase anale

l'ostinato adesso

il tempo infine

si presenta anch'esso come tempodenaro dell'obbligazione della misura

che distribuisce e frammenta la vita in cose e sottocose identiche

abbiamo una pulsione o tensione dell'ambito sadico-anale che rimossa ritorna

spostandosi attraverso la mediazione del dono sul denaro e sul tempo

abbiamo un tempodenaro accumulato diviso distribuito in esatte porzioni

abbiamo un tempodenaro accumulato diviso distribuito l'ostinato

di allora l'ostinato di adesso

corroso slabbrato è lo stesso

se me la cavo

me la cavo perché non ho barca c'è scirocco non c'è vento portante sono scaricate le pile
andrò avanti a bile a umori a me non mi occorre inventare rancori.

Se per le poesie brevi di Cavalli, segnate da un certo equilibrio visivo, è chiaro che il discorso si compirà e chiuderà rapidamente (magari simmetricamente), per i lunghi e numerosi versi di Pagliarani il lettore si prepara a un maggiore sforzo, a un respiro mentale differente, a un percorso non abituale.⁷¹

La seconda categoria binaria è quella della *simmetria/dissimmetria* o della *regolarità / irregolarità* visiva. Una struttura simmetrica comporta un senso di ordine che si sovrappone a ciò che viene scritto. Si può fare riferimento in questo caso al principio gestaltico della *buona forma*: quanto più le immagini sono regolari, simmetriche, coesive, omogenee, equilibrate, semplici, concise, tanto maggiore è la probabilità che queste si impongano alla percezione. Sono più facilmente intuibili e comprensibili, rispondono a un principio armonico.⁷² Simmetriche sono tendenzialmente le forme della tradizione, ma anche in assenza di metro fisso, le strutture grafiche equilibrate e regolari sono altamente percorse e di decisivo rilievo. Come ricorda Tonani 2012, 21:

mano a mano che il verso e la strofe perdono il ruolo strutturale che possedevano nella lirica tradizionale, sempre più s'impone una visualità come residuo della metrica; una scansione pur sempre in strofe, in versi (talvolta anche in rima), ma data più dalla disposizione grafica sulla pagina (e quindi dalla percezione visiva che se ne ha) che dall'effettiva realizzazione del metro canonico.

Dunque, gli schemi grafici hanno maggiore resistenza o inerzia rispetto alla perdita degli schemi prosodici e rimici a cui tradizionalmente si trovavano associati. Quanto alle *mises en page* tradizionali, una traccia regolare che continua con una certa frequenza nel secondo Novecento, interessante per degli esempi su questo discorso, è quella del distico. La partizione a coppie di versi guida il lettore organizzando i contenuti per insiemi brevi e omologhi, che scandiscono il testo anche sul piano del ritmo visivo. I prossimi due esempi, oltre a dar conto dell'ovvia proporzionalità visiva del distico, consentono di osservare l'altra categoria interpretativa trasversale formulata per questo lavoro, quella del *rispecchiamento* o *contrasto* della figura grafica rispetto ai contenuti e le forme linguistiche espresse. La forma può infatti assecondare e rinforzare i contenuti linguistici, come in *Orazione di Giuda* (da *Gesta romanorum*, 1967) di Giovanni Raboni, che sceglie eccezionalmente di ordinare per distici i versi, di misure irregolari ma

⁷¹ L'esempio di Pagliarani contiene inoltre un segnale visivo anticipatore: una serie di brevi versi allineati e accorpati a destra, per lo più monorematici e tutti accomunati dall'iniziale «O» maiuscola (rr. 3-15). Si preannuncia la fisionomia della lista, uno schema registrato nella cultura scritta, che prepara la lettura a un contenuto elencatorio, a una certa postura e a un certo ritmo intonativo.

⁷² Cfr. Appiano 1993, 46.

visivamente simili (dalle dieci alle quattordici sillabe), facendo accordare la disposizione tipografica alle strutture sintattiche doppie, di natura ossimorica, che caratterizzano il testo.⁷³

O giudei bianchi e neri, compagni
della mia vita in questo fuoco e vento,

ecco, io vi tendo la mano del perdono:
io, l'agnello sacrificante e sacrificato

due volte, nell'amore e nell'odio,
apostolo una volta dell'ulivo

fraterno, una volta dell'ulivo
suicida. E a voi romani tendo la mano

del perdono, perché ogni cosa sia fatta
due volte, e ogni uomo guardi con quattro occhi.

Viceversa, le disposizioni simmetriche per distici (spesso alternate a singoli versi isolati) di Mario Benedetti in *Pitture nere su carta* (2008) sono uno strumento versatile che offre in particolare un contrasto o contenimento alla sintassi accumulativa. L'aspetto visivo conferisce una sensazione di ordine e guida, specie nelle poesie caratterizzate da elenchi di materiale.⁷⁴ Se ne percepisce il valore confrontando la versione originale allo stesso testo, privato delle partizioni autoriali:

Ammassi globulari, ammassi aperti.
Occhi codificati nel giallo, nel viola, nel nero.

Spirali del pianeta descritte dai cicloni.
Aberrazioni ottiche, di sfericità.

Amigdala su lava, amigdala in quarzite,
amigdala in calcare, su osso di elefante.

Oh fulmine, alone del sole, alone della luna.

Ammassi globulari, ammassi aperti.
Occhi codificati nel giallo, nel viola, nel nero.

Spirali del pianeta descritte dai cicloni.
Aberrazioni ottiche, di sfericità.

Amigdala su lava, amigdala in quarzite,
amigdala in calcare, su osso di elefante.

Oh fulmine, alone del sole, alone della luna.

⁷³ «La struttura sintattica che insiste su coppie ossimoriche formate da elementi coordinanti [...] e che rimanda ad un livello superiore (e generante) di opposizione e riconciliazione [...] sembra alludere ad un valore iconico del distico, nato dalla duplicità di uno sguardo e di una voce che mentre nomina le differenze ne annuncia o prefigura la composizione» (Magro, 2002, 385-86).

⁷⁴ Per altri esempi testuali e un approfondimento sulle forme della lista cfr. p. 160.

La versione in distici appare più leggera; ogni insieme viene messo a fuoco facendo procedere la lettura passo-passo, dando il tempo quasi di osservare, di considerare le parti.

Nella metrica libera l'assenza di schemi fissi non comporta la perdita di sistemi partitivi ordinati, ma una loro moltiplicazione. Forme di organizzazione visiva simmetriche e ordinate, non ascrivibili alla tradizione, sono diffusissime. La spazialità è anzi forse il principale mezzo per ordinare un materiale linguistico che può sfuggire o susseguirsi in articolazioni complesse. Le simmetrie e le geometrie compaiono con grande frequenza in zone precise all'interno di testi spazializzati e disposti apparentemente in modo caotico (lo si vedrà meglio nei prossimi capitoli) oppure strutturano l'immagine complessiva del testo. Il lavoro di Nanni Balestrini può valere da esempio. Il poeta italiano del *cut-up*, riprendendo Fausto Curi, «è in realtà un costruttore, un ingegnere o se si preferisce un architetto della poesia [...] il nuovo nasce da un'ordinata progettazione del disordine. Se si tiene presente tutto ciò, appare meglio comprensibile il suo coltivare testi verbali e collages visivi» (Curi, Balestrini 2018, 360). Ecco una di queste architetture, tratta da con *Lalinguafuori* (*Caosmogonia*, 2010):

uno

non aspettatevi granché
neviccate salate
l'imbuto del presente
una gran sete
piccoli pezzi senza
si sfa per dire
ce n'è per tutti
polvere spazzature
polpette avvelenate
impazziti coriandoli
mappamondi fritti
filologi alticci
ritorno ombelicale
filtrano avidi
amniotici messaggi
connettono insondabili
labili lambendo
instabili figure
solitario intrigo
rifacevano il verso
nelle pericolanti grate
tagliuzzati lacerti
tutto fa brodo
gorgogliando si espande
pagine strappate
tutto all'aria canzoni
rimaste sgonfie
brutti modi di dire
direzioni ottuse

[...]

Nel suo ripescaggio e ritaglio di frammenti Balestrini assembla il materiale linguistico in modo ordinato o coerente sul piano visivo. Ciò accade nella disposizione di uno stesso testo e sul piano macrotestuale: una serie di testi di una stessa sezione o raccolta tendenzialmente mantiene uno schema visivo simile, fisso. I molteplici abiti grafici sperimentati dall'autore sono così distinti e riconoscibili, mirati, organizzati. Se il caso Balestrini dovesse apparire eccezionale, vista la dichiarata attenzione dell'autore per gli sconfinamenti visivi e concreti, è necessario ribadire quanto la tendenza all'ordine e alla simmetria ottica sia uno strumento formale davvero trasversale, in particolare nelle scritture dove la sintassi e la lingua tendono a far perdere l'orientamento. La spazialità consente di dare forma, mostra al contempo strutture foniche, ritmiche e semantiche poco percepibili e aiuta la fruizione, anche una fruizione *nuova*, che si vorrebbe potenziare a favore della complessità e simultaneità dei valori di una poesia. Si possono interpretare in questo modo i testi su doppia colonna di cui si parlerà ampiamente. Basti qui come esempio la poesia di Andrea Zanzotto *Pericoli d'incendi (Il galateo in bosco)*, che in una versione manoscritta appare ordinatissima, con strofe parallele alternate e non sovrapposte,⁷⁵ come invece avviene nella versione finale a stampa:

PERICOLI D'INCENDI

Zirli di principi passato a crivello babil di chicchi sèmi	un qualche suono alberi indizi-alberi là e qua chicchi a picco nel cavo e non mai brulla la betulla dal favo
Voci a strada ll la folla la folla guarda	sosta netta anche se sopra vi posa la mano il crepuscolo sorta d'alberi appena appunto
Cresci come incerta vocazione, o selva... Cedi come adeguato sonno sommo...	Somme voci sommesse Somme di voci sommesse Somme di dei-panta-hrei
Riduci non altro Riaccompagna non altro Raccatta come a cavo	Va' memoria e si sbatte la scopa E quasi eccitazioni o fatiche e quasi devozioni ombre e quasi invocate da setebonde acque dilavate
Avevi eletto in principio d'arte arte di rivi e clivi	Fili vivi d'alberi, rivi mai visti, miti e perfidi Spini in pupille in dediti, dedite fratture Spini alberi Datasi a inquisire Rii di cigli in cigli sparte in correntie quanto di noi, ad arte

Fig. 2, Andrea Zanzotto, *Pericoli d'incendi (Il Galateo in Bosco)*, Zanzotto 1999, 573.

⁷⁵ CMP: carta 29 r.tif.

Restando sullo sguardo *da lontano* che pertiene a questo capitolo, basterà sottolineare che già solo vedere le due colonne su cui si distende il testo pone un riferimento di ordine visivo, anche nella versione finale, dove la lettura è ripartita, alternata e sovrapposta. La nota curata da Stefano Da Bianco e controllata dallo stesso Zanzotto offre uno spunto di interpretazione per la molteplicità di valori intrecciati alla *mise en page*:

È possibile che la disposizione tabulare del testo risponda a un'intima esigenza di ordinamento dei materiali, ma il risultato è un vario dislocarsi della scrittura in "focolai" che mimano la dispersione degli indizi di poesia nel bosco. Il "doppio binario" allude altresì a una partitura musicale per due cori.⁷⁶

La terza coppia di parametri da tenere in considerazione è in parte già comparsa, almeno nella comparazione proposta per i distici di Benedetti. Si tratta della differenza di percezione tra un testo *aerato* e uno *compatto*, secondo la terminologia di Ruwet 1986 risignificata in accezione puramente visiva. I due termini usati in senso denotativo (per distinguere poesie *con* o *senza* spazi bianchi) portano in sé una conseguenza semantica direttamente allusiva. La forma attraversata da spaziatore (con diversi gradi di rapporto) può apparire alleggerita e ariosa mentre un rettangolo uniforme riempito di scrittura potrà dare sensi di staticità, saldezza, definizione, chiusura, scarso respiro.

Pensando alla compattezza e alla saturazione grafica, il primo nome che arriva alla mente è quello di Amelia Rosselli, per la sua iconica forma *cubo*: densi quadrati testuali (anche se con dei margini di variazione possono diventare dei rettangoli, con varie proporzioni), esito di una teoria metrica originalissima fondata su principi linguistici, musicali e spazio-temporali. Il principio visivo della *buona forma* si associa qui a quello della compattezza, che forse tende inizialmente a prevalere, causando di primo impatto una sensazione di saturazione; la maggior parte dei testi non è visivamente "leggera" (non lo è nemmeno nei contenuti). Da *Cinque poesie per una poetica* (*Serie ospedaliera*, 1969):

Perché cercavo essere chiara. Perché ti morivo, insonne nottambulo
le mie emozioni. Per le notti che presero la lungaggine di
un infarto rimai lussureggiante lussuria permanente. Per le
notti birichine nell'incastro delle notti veramente non ho
fine. Per le membra insaziabili per la bestia insensibile
per le notti per lo sguardo, per l'occhio che nel frangente
s'appese al vocabolario, corta ricetta di ricotta tu mi guardi
e non mi vedi tu mi senti e mi disperì. Per la protagonista
che si bilanciava settimanalmente ti rispondo: non ho, non
vedo, non chiarisco il settimanale rispondere che sono brava.

⁷⁶ Dal Bianco 1999, 1586.

Qui è opportuno ricordare che la riflessione di *Spazi metrici* passa anche attraverso la *Gestaltpsychologie*. Rosselli studia con attenzione *La psicologia della forma* di David Katz (1950) e le applicazioni della teoria della forma in ambito musicale praticate da Henri Pousseur, il quale fa riferimento anche al *cubo di Necker*, un'illusione ottica che crea un'impressione di profondità (cfr. Carpita 2013).

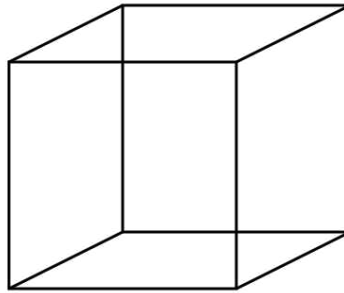


Fig. 3, *Cubo di Necker*.

Parlare di *cubo* e non di *quadrato* riferisce un desiderio di volume: contenuta dai perimetri della forma grafica bidimensionale si apre una terza dimensione, quella dell'esperienza, tradotta poi in linguaggio, quindi anche in concetti, suoni, «formicolii» timbrici e ritmici (cfr. Rosselli 1962, 187).⁷⁷ Il testo è da intendere come unità compatta, un'unica pennellata o «rullo» di scrittura senza gerarchie e interruzioni oltre il respiro delle frasi e la loro concatenazione:

Il quadro era da ricoprirsene totalmente e la frase era da enunciarsi d'un fiato e senza silenzi ed interruzioni; rispecchiando la realtà parlata e pensata, dove nel sonoro noi leghiamo le nostre parole e nel pensare non abbiamo interruzioni salvo quelle esplicative e logiche della punteggiatura.⁷⁸

Si ricorda che a questo si sovrappone un ideale principio d'ordine spazio-temporale, quello della durata di esecuzione dei righe che compongono il testo: la medesima lunghezza corrisponde a un'unità identica di tempo. Un flusso linguistico spesso magmatico e irrequieto è dunque regolato in diversi modi, ma in primo luogo contenuto da un principio puramente grafico, una stabile immagine geometrica. Riprendendo Carpita:

⁷⁷ «Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo “quadro” dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa vi permaneva, e fondervi la sua propria dinamicità interiore» (Rosselli 1962, 185). È interessante ricordare la vicinanza di queste riflessioni con l'idea dell'*inquadratura* cinematografica e i punti di contatto con la coeva ricerca sul cinema svolta da Pier Paolo Pasolini (Fusco 2007, 65).

⁷⁸ Rosselli 1962, 187.

Il quadrato o cubo che inquadra i versi è definito «forma» e come la forma gestaltiana è caratterizzata per essere delimitata, spiccante, coerente o ‘chiusa’. È strutturata ed organizzata. Esattamente come quest’ultima è costruita come un’unità percettiva che ordina e contiene lo stream of thought dell’io poetico, argina il caos, opponendo resistenza al dominio dell’alea.⁷⁹

È interessante ricordare inoltre quanto l’idea di simmetria e proporzione della metrica tradizionale, in particolare del sonetto, incida su quest’autrice (e non solo):

La Rosselli aspirava alla creazione di una geometria regolare. Nel laboratorio condotto da Pagliarani, la scrittrice definiva il sonetto trecentesco “cubico”, proprio per indicare un modello di regolarità, di equilibrio e di armonia. Parlando della sua poesia come poesia cubica, dunque, la Rosselli si riferiva all’applicazione di certe formule regolatrici della composizione, come avveniva per i sonetti del Trecento «[...] mi immaginavo questa classicità non neoclassica») e probabilmente al fatto che, come accade in geometria, nel cubo ogni elemento (quello sonoro, quello visivo o semantico) avesse un medesimo peso nel testo.⁸⁰

Rosselli, giovane, comincia negli anni Cinquanta da una scrittura libera e aerata (funzionale agli appunti del *Diario in tre lingue*, soprattutto) per poi formulare una modalità metrica compatta, che abbandona sia il verso neoclassico che quello libero, ritenuto esausto, troppo sfruttato e banalizzato.⁸¹ Il processo è contrario a quello che accade per molti autori a forte diacronia che passano per la cesura di metà Novecento cambiando stile grafico (e naturalmente linguistico). Un poeta perfetto per confrontare le categorie *compatto / aerato*, facendo attenzione qui soprattutto alla percezione o sensazione che ne deriva, è Giorgio Caproni. Nella prima parte del proprio lavoro poetico – sono gli anni Quaranta – Caproni usa diverse forme della tradizione, soprattutto i modi brevi della canzonetta; in alcuni casi, il sonetto, trascritto però senza le canoniche partizioni grafiche fra quartine e terzine. Le immagini testuali visivamente compatte ospitano un contenuto tragico espresso da una struttura sintatticamente coesa e legata, a gittata unica. Lo stesso Caproni dichiara:

Poiché questi, pur nella loro disubbidienza ai rigidi canoni metrici, sono Sonetti, voglio avvertire di non aver abolito a caso la tradizionale spaziatura fra quartine e terzine. Essa fu nell’ordine di quelle ragioni d’equilibrio architettonico e musicale (e anche logico), per cui ciascuna quartina o terzina (come del resto ciascun verso), stando quali membri distinti nel corpo della composizione, risultavano parti concluse in un loro singolare giro. Proprio quel giro che invece in questi sonetti è unico, essendo qui ogni verso così strettamente legato al successivo (fino al quattordicesimo) da formare un solo “tempo”; un compatto blocco privo di membri, dove se pur esistono nuclei che staticamente potrebbero in certo modo reggersi anche isolati dal contesto, non collimano né con una quartina né con una terzina» (dall’introduzione di Caproni ai cinque Lamenti usciti su «Poesia», VII, luglio 1947).⁸²

⁷⁹ *Ivi*, 77.

⁸⁰ Fusco 2007, 58.

⁸¹ *Ivi*, 51.

⁸² Caproni 1998, 1133.

La motivazione grafica dipende direttamente de scelte sintattiche, ritmiche e foniche, nonché semantiche, per le quali gli stacchi tradizionali avrebbero creato un disturbo. Al contempo la forma aggiunge un suo senso al complesso testuale, lo corrobora. Il primo sonetto da *I lamenti* (*Il passaggio di Enea*, 1956):

Ahi i nomi per l'eterno abbandonati
sui sassi. Quale voce, quale cuore
è negli empiti lunghi - nei velati
soprassalti dei cani? Dalle gole
deserte, sugli spalti dilavati
dagli anni, un soffio tronca le parole
morte - sono nel sangue gli ululati
miti che cercano invano un amore
fra le pietre dei monti. E questo è il lutto
dei figli? E chi si salverà dal vento
muto sui morti - da tanto distrutto
pianto, mentre nel petto lo sgomento
della vita più insorge?... Unico frutto,
oh i nomi senza palpito - oh il lamento.

Dagli anni Settanta la pagina caproniana riflette invece una scrittura sempre più rarefatta, asciutta, ma ancora melodica e mossa, che sfida, fra gli altri, i temi dell'assenza e del nulla. La veste più tipica di queste poesie, oltre a brevi o brevissime forme compatte, è quella di versi con ampie spaziature a gradino che accompagnano l'andatura sintattico intonativa. *Aspirazione* (*Il franco cacciatore*, 1982):

In una via di Lima.

O di qui.
 Non importa.
In sogno, forse.
 In eco.
Nel battito già perdutoamente
dissolto di una porta.

Un ultimo caso interessante per un confronto contrastivo, mantenendo il filo conduttore del sonetto, arriva da Mario Luzi, altro autore che sceglie dopo gli anni Sessanta *una mise en page* aerata e diffusa, per una sintassi e un linguaggio fatto di aggiunte, che lievita su sé stesso e che si adatta perfettamente a queste modulazioni grafiche, tanto da considerare lecito domandarsi se non sia la ricerca grafica talvolta a precedere, dunque influenzare la progressione del testo e

la sua struttura. Per il ragionamento riguardo alle prime impressioni, sono interessanti le traduzioni luziane di alcuni sonetti di Mallarmé. Le versioni originali, trascritte con le canoniche spaziatore fra terzine e quartine, appaiono più compatte e simmetriche rispetto alla scelta grafica di Luzi, con la quale asseconda il piglio anche visivo dato alla sua scrittura dagli anni Settanta. Una nota autoriale aiuta ad approfondire:

In tempi recenti quando si produsse nella mia propria scrittura un assestamento nuovo e un ricorso ai valori primari dell'aggregazione verbale e del ritmo, ecco che cimentarmi con Mallarmé fu quasi inevitabile: un paragone, ora, non più ontologico ma linguistico. Scelsi i sonetti più famosi: i più splendidi e marmorei. Per l'operazione usai il procedimento dello smontaggio ma in modo che lo smontaggio stesso fosse paradossalmente costruttivo. I nuclei creativi della forma vennero isolati ed esaltati in sé e ordinati per questo in uno spazio libero. Ma quella libertà era piena di necessarie concatenazioni, per cui si creò un serrato ordine equivalente. Il *Coup de dés* mi sembrò autorizzasse quest'operazione.⁸³

Si da testimonianza dunque di una composizione per unità grafico ritmiche e semantiche significative. Luzi parla di «aggregazione verbale», «nuclei creativi della forma», a loro volta ricavati, per la traduzione, da una scomposizione del testo «marmoreo» di partenza. Sono principi importantissimi per comprendere la concezione formale degli stacchi grafici novecenteschi, non solo in Luzi (proprio in relazione allo *smontaggio/montaggio* dei materiali). Restando però sull'immagine del testo, si possono vedere i due esiti grafici, dapprima la versione di Mallarmé, asciutta, netta:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

⁸³ Luzi 1995, 245.

E la traduzione, scomposta e ricomposta, dilatata dall'equilibrio visivo – in versi liberi – di Luzi:

il vivido l'intatto
 lo splendido oggi è qui
e strappa a colpi pazzi d'ala
 il perso l'indurito lago
che sotto la brinata assediano
 trasparente ghiacciaio
i voli che non si sono levati

 Un cigno d'altri tempi si ricorda che è lui
magnifico
 si dibatte senza speranza però
 perché non ha cantato
la plaga dove vivere
 quando l'inverno sorge raggiando sterilità

Per tutta la sua lunghezza il collo
 scrollerà quell'agonia
 bianca

inflitta dallo spazio
 a lui uccello che lo spazio nega
non l'orrore del suolo
 dov'è con le sue prime piume preso

 Fantasma dal suo puro
fulgore condannato a questo luogo
 si blocca
nel freddo pensiero di disprezzo
 e ne è fasciato
per tutto il suo esilio inutile il Cigno.

Il modo migliore per saggiare le differenze percettive di un'immagine grafica, come si è in parte mostrato, è dunque quello di immaginare gli stessi testi impaginati con modalità opposte – soprattutto – oppure diverse. Sono esperimenti compiuti in prima persona da molti autori, non solo a livello minuto, con singole varianti grafiche, ma anche in relazione alla forma generale. È interessante approfittare allora del precedente confronto Mallarmé-Luzi per una digressione sul peso dell'aspetto visivo nelle scelte luziane e sull'incidenza di diverse disposizioni nella percezione del testo, nel ritmo di lettura, nella sua resa espressiva. Nei taccuini dell'autore toscano, sempre afferenti all'ultima fase poetica, si rintracciano stesure di una stessa poesia, diversa solo per l'impostazione grafica. Si può vedere la trafila di *Il pianto sentito piangere* (*Per il battesimo dei nostri frammenti*) con sei riscritture. Dapprima a gradini alterni:⁸⁴

⁸⁴ ACGV: fondo Mario Luzi, ML II 3 59. Agenda con copertina rossa, 1977; le stesure coprono le pagine che vanno dal 15 al 27 gennaio.

Il pianto sentito piangere
in una camera contigua
xxxxxxxxxxx albergo
poi dovunque
dovunque nella notte
in un finimondo di colori
in ogni possibile orizzonte
dilagando di la dai divisori
di epoche e lingue

Una carta successiva comprende una versione simile alla sopracitata e un'altra, invece trascritta senza spazi, come segue:⁸⁵

Il pianto sentito piangere
nella camera contigua
di notte, in uno strampalato albergo
E poi irrompe
nel finimondo di colori
di ogni possibile orizzonte
dilagando
oltre tutti i divisori
delle epoche, delle lingue
sentito bene [...]

Nella pagina successiva⁸⁶ ancora una riscrittura spaziata da gradini, poi, di nuovo, ⁸⁷ la versione compare come segue:

Il pianto sentito piangere
nella camera contigua
di notte
in uno strampalato albergo
poi dovunque
nel finimondo di colori
in ogni possibile orizzonte
dilagando
oltre tutti i divisori
delle epoche / delle lingue
[...]

⁸⁵ 18 gennaio.

⁸⁶ 19 gennaio.

⁸⁷ 21 gennaio.

I versi prendono in seguito un'andatura a serpentina⁸⁸ che entrerà nella stesura a stampa:

poi dovunque
dovunque
nel buio danubiano
e nel finimondo di colori
di ogni possibile orizzonte
dilagando
oltre tutti i divisori
delle epoche
delle lingue

Mentre ancora nella pagina successiva⁸⁹ Luzi prova un'altra disposizione con gradini alternati. La versione finale è questa:

Il pianto sentito piangere
nella camera contigua
di notte
nello strampalato albergo
poi dovunque
dovunque
nel buio danubiano
e nel finimondo di colori
di ogni possibile orizzonte
dilagando
oltre tutti i divisori
delle epoche
delle lingue

sentito bene sentito forte
nel suo forte rintocco di eptacordio
e rimesso nel fodero di nebbia
del sonno
e della non coscienza
risposto nel buio nascondiglio
del sapere non voluto sapere
fino a quando? –

Qualche osservazione sulle varianti. L'iniziale alternanza basata sui gradini (una sequenza frequente nella scrittura di Luzi) comporta una sezione ritmicamente cadenzata, con effetti di sintesi e intreccio verticale di lettura (l'esempio, nel foglio del 19 gennaio, lo evidenzia). La scelta dell'andatura a serpentina per una determinata porzione di testo cambia la percezione di lettura, che segue una figura fluida e con molta probabilità subisce uno scarto: maggiore velocità

⁸⁸ 24 gennaio.

⁸⁹ 25 gennaio.

di esecuzione e potenziale variazione tonale. Esistono altre occorrenze in Luzi di questa disposizione,⁹⁰ che in tutti i casi coinvolge sequenze testuali semanticamente associate all'*arrivo* di qualcosa e a un movimento. Questa osservazione non può valere però come precisa motivazione della scelta, poiché in questa fase della poesia luziana la tematizzazione del movimento (il volo, il moto dell'acqua, le mobilità vocale, ma anche un movimento spesso inquieto del pensiero) è pervasiva, così come la presenza di dicotomie e l'associazione di opposti, (passato/presente, vita/morte, luce/ombra, suono/silenzio, e così via), con le quali potrebbe giustificarsi l'alternanza dei gradini. La disposizione grafica generale reagisce dunque potenzialmente, in modo vago e non sistematico a questi significati, e potrebbe dirsi con più certezza un primario strumento ritmico e organizzativo. Nel caso di *Il pianto sentito piangere*, la funzione semantica è comunque esplicita: la serpentina risponde all'espansione del pianto, al verbo «dilagare» (r. 10), mentre il passaggio all'alternanza dei gradini arriva sul «rintocco di eptacordio» (r. 15). Tornando con una suggestione al tema della *prima impressione*, il lettore vedendo queste curve si prepara in qualche modo a scivolare o a farsi trasportare dal percorso sinuoso della scrittura.

Abiti grafico-stilistici. Un'ultima considerazione va dedicata all'apparenza visiva della scrittura come tratto caratterizzante e riconoscibile dello stile di un determinato autore. Nel secondo Novecento la fisionomia grafica dei testi diviene un marchio distintivo. Per molti poeti si può parlare di formule grafiche stabili, forme, appunto di uno stile di scrittura. Immaginando di sfogliare un libro privo di copertina in molti casi non sarà difficile riconoscerne l'autore o l'autrice, conoscendone gli usi impaginativi. Il quadrato di Amelia Rosselli è tanto emblematico quanto le lunghe linee cesurate da gradini sistemici Edoardo Sanguineti, che mantiene questo schema per tutte le sue poesie. Un esempio qualsiasi, da *Reisebilder* (1971):

⁹⁰ Da *Fraasi e incisi di un canto salutare: Nel mare del non dormito sonno; Non tardò; Lei com'è adesso; Mare. mare sempre presente.*

dovevamo patire, finalmente, nel tempio tropicale di Victoria-Regia-Haus (conviene leggere “réghia”, nel caso), ein heftiges Verlangen di camminare sopra le acque: cioè, sopra questi burchielli di padelle vegetali (che reggerebbero al mio magro peso, forse – ma è prudente rinunciare: anche se nessuno, qui, ci sorveglia), tra una mirabile nymphaea lotus in fiore e una superba nepenthes superba:

e poi, siamo tutti in caccia

di un’istruttiva flora insettivora, con contorno di orchidee da chez Proust, di viali cimiteriali, di sconclusionati scoiattoli: e del solito piatto di Schnitzel:

(mi è scoppiata una vocazione botanica, oggi, temo: erborizzerò negli anni estremi: ho degli eccellenti precedenti, in questo senso):

ma l’impulso più modesto (e più umano, se è vero che riposa in der menschlichen Natur, se investe Künstler und Dilettanten), per tutto quello che vediamo, è allora, ancora, questo: Worte zu finden:

Alcune *mises en page* saranno più distintive, specie se mantenute con costanza. Va sottolineato che lo stesso fattore di riconoscimento visivo coinvolge scritture che prediligono forme brevi e compatte, più tradizionali. Si potrà dire allora che molti autori usano un’impaginazione *normale* – con tutte le complicazioni di uno stereotipo – la quale sarà comunque caratterizzante.

Per chiudere, un esempio suggestivo da una poesia inedita e caricaturale di Giorgio Caproni, dove in calce si appunta a matita «Per imitare Zanzotto». Datato 1968, il testo fa ironicamente eco al piglio linguistico dell’autore pievegino nella raccolta *La Beltà* appena pubblicata; per imitare Zanzotto, a questo punto, è impossibile omettere la manipolazione o il gioco grafico, un tratto distintivo in cui si riconosce uno *stile*. Ecco il testo:⁹¹

⁹¹ ACGV, Fondo Caproni, II.1.17, c. 9.

Zopæus

“Ma l’arco, quando diverrà portante,
l’arco, è importante?”

Zigomo zigomar il luccio
non è questo l’hospedaluccio (uccì uccio
che puccio di crist) Gianizzi
etrante, ri(membro)t
Ma i trecento eran forti son morti
biondi biòs lyndi glucidico
seme semantico sperp sperm
sper core, non vi trema, Stelio, il cuore
nella Venezia di vetro? E lui, che il mantello (rtello)
aveva dimenticato, e il cane! (Esprit, 18)

Jouissance” Mot obscène! E la Dindina,
Flaubert? La Dindindina che gode
la neve (ah “godes!!”, “aerticles en caoutchoue”)
caciucco (Il peint – Krokold – depuis vingt ans),
la Dindina et son gode che gode
avec son gode en caoutchous, kakaù cacca U ?

Ma poi i Frimalli montarono
e – disse Lacan – le dispersioni
semiologiche e bine, perché la neve non viene
a rinfrescare il nasino rosa, Zuccoli (o Zanella)
la Lontra e la Marmotta e la Sposa
magari, sotto il lenzuolo di Neve?

O Hobbes, l’uomo-lupo, oh il Leviatano,
mai un “calcolo dei piaceri
fondato sull’utilità e il danno”

,
,
mo
fungo ?
rbo ?
... Cile .

Nel Candide il suo maestro Pangloss
ma tutto, dice Tina, tutto va per il meglio e il meglio
la maglia E quale cateratta “utilitarismo”
mama, minatore di Brecht e di Fismho
a sette gradi centigradi
il Polo non e siste più ma il “polo”
è un gioco (che)+_)+ o- (stop?

12/5/68

VI. Spazio, tempo e ritmo

Moderni studi di prosodia richiedono, mi sembra, una confluenza di discipline ed una capacità sintetica che è forse nostro compito promuovere più che fingere di possedere. Basti pensare che di regola quasi tutti i discorsi metrici o di ritmica cominciano dalla fonazione e dagli elementi sonori mentre sfuma nell'incerto il rapporto fra parola parlata e scritta, quindi fra i «bianchi» tipografici e i «silenzi», tra segno ritmico o metrico e segno del segno.

Franco Fortini, *Metrica e libertà*

Il concetto di ritmo coinvolge un ampio spettro di fenomeni, si trasferisce nelle attività e realizzazioni umane, interessa le chiavi di percezione, i tentativi di interpretazione del reale: «l'organizzazione ritmica è una nostra necessità estetica, o addirittura fisiologica» (Dorfles 1967, 76). La generalizzazione della parola *ritmo* nel sistema occidentale moderno coinvolge l'idea di un'«ampia unificazione dell'uomo e della natura da un punto di vista di “tempo”, di intervalli e di ricorsi uguali» (Benveniste 1966, 390). Proprio da questo Émile Benveniste avvia il suo celebre saggio sulla parola greca ῥυθμός (*rhythmós*) riproponendo un significato originario del termine e portando quindi l'attenzione alla concezione di ritmo come *forma, configurazione*. Se il vocabolo greco σχῆμα, traducibile con *schema*, indica lo stato duraturo e fisso di una configurazione, *ritmo* serve a concepire invece uno schema o una forma creata in un sistema mobile, a indicare «la conformazione *in atto* di un determinato movimento» (Praloran 2011, 4).

Ecco altre definizioni generali premesse a indagini sul ritmo nel testo letterario e soprattutto poetico. Praloran 2011 (che a sua volta riprende e riassume il saggio di Benveniste):⁹² «la nozione più consueta di ritmo è correlata al tempo, ma ancor più a una successione di durate, di gesti anche non orientati cronologicamente ma disposti uno accanto all'altro» (Praloran 2011, 3); Menichetti 1993 parla di un «disporsi nel tempo di elementi riconoscibili e significativi» (p. 17); Fortini adotta una definizione di J. La Drière: «alterazione ricorrente in serie temporali di dati percettibili, di uno o più elementi relativamente più evidenti alla percezione con elementi meno evidenti» (Fortini 1859).⁹³ Bastano queste citazioni per ricavare dei punti cardine: il concetto di ritmo (anche in poesia) coinvolge nella sua sostanza il tempo,

⁹² Dal saggio di Benveniste prendono avvio altre importanti trattazioni sul ritmo: Meschonnic 1982 e Bertinetto 1973, ad esempio.

⁹³ J. Craig La Drière, *Dictionary of world literature*, a c. di J. T. Shipley, 1953 New York Phil. Library pp. 322-327.

un movimento o una progressione che nel tempo si attua, progressione che attraversa o è segnata da ritorni, ripetizioni, ricorrenze (è dunque implicita la presenza di un'alternanza, la comparsa di *intervalli*). Se alcuni studiosi calcano l'idea della regolarità come elemento costitutivo del fenomeno – ciò che renderebbe il ritmo veramente tale e riconoscibile – si ammette irregolarità o non prevedibilità nella percezione di una successione di elementi marcati entro un arco temporale.⁹⁴ Ridimensionare la questione della regolarità (considerarla in senso non assoluto) serve anche a non escludere da un ragionamento pratico-operativo, oltre che teorico, formulazioni interpretabili in senso ritmico (implicanti una durata e ricorrenze) che escono però da simmetrie abituali, specie nella sensibilità novecentesca e contemporanea. Proprio un'idea di movimento o mutamento (variazione) all'interno del movimento stesso del ritmo è del resto necessaria affinché si eviti la percezione di una stasi e una perfezione inerte, in un certo senso morta. «A mere recurrence kills rhythm»: Dorflès 1967, riprendendo il filosofo e matematico A. N. Whitehead, pone l'accento sulla necessità, per ogni creazione artistica, di un «ritmo non sempre simmetrico e ben lungi dall'essere statico» (*Ivi*, 76).

Dunque, tornando alle definizioni, il sistema è connotato in senso temporale. Come considerare lo spazio da un punto di vista ritmico? Si è in parte accennato a quanto l'estensione del concetto di *ritmo* apporti valenze fluide, talvolta ambigue anche nella specificità degli ambiti in cui viene utilizzato in senso tecnico, per le quali si rendono di volta in volta necessari precisazioni e limiti. Indugiare ancora momentaneamente fra le maglie larghe del termine, su un piano inter-artistico, può servire però ad avvicinare il senso preciso dei ruoli ritmici indotti dalla spazialità grafica in poesia.

Da tempo infatti il riferimento al ritmo viene esteso a conformazioni visive statiche; nel lessico della critica d'arte è usato per indicare elementi compositivi contrastanti ma caratterizzati da un rapporto di periodica ricorrenza.⁹⁵ Nel Novecento, anche a sostegno di questa estensione, studi psicologici hanno sottolineato una qualità multisensoriale nella percezione del ritmo a livello cognitivo. Il fatto viene menzionato anche nelle trattazioni sul ritmo in poesia o in musica, ecco due esempi:

⁹⁴ Esistono dei limiti fisici: «naturalmente gli elementi ripetuti dovranno essere, se non eguali, abbastanza simili per essere avvertiti come tali. E perché un intervallo di tempo possa esser percepito come alcunché di unitario secondo alcuni (Wundt) occorrerebbero dodici secondi; mentre il più piccolo intervallo percepito come discontinuità sarebbe quello di 1/20 di secondo per la vista (Delacroix) 1/40 per il tatto, 1/100 per l'udito» (Dorflès 1967, 74).

⁹⁵ Cfr. Grassi-Pepe 1978 alla voce “ritmo”.

Nello studio psicologico del ritmo ci si è posti ben presto la domanda: la percezione del ritmo è limitata a un solo organo sensoriale, o può essere percepita da qualsiasi organo? Dopo accurati esperimenti, la risposta fu che la percezione ritmica è possibile ad ogni organo.⁹⁶

O ancora:

Il ritmo non è altro che il movimento più o meno ordinato che può essere assunto da qualsiasi entità fisica, da qualsiasi fenomeno percepibile con i sensi; non solo suoni, dunque, ma anche corpi fisici mobili, e persino forme statiche dotate di mobilità esclusivamente visiva o lineare.⁹⁷

I riferimenti ossimorici a una mobilità di forme statiche, «esclusivamente visiva o lineare» possono lasciare però dei dubbi. Un aiuto per far avanzare il discorso arriva dal ragionamento di Gillo Dorfles tratto da *Il divenire delle arti* (1967). Il critico considera parallelamente diverse manifestazioni artistiche (pittura, scultura, architettura, danza, poesia, cinema) facendo il punto sulla sensibilità estetica novecentesca e soprattutto sulle direzioni dell'arte nel momento critico di fine anni Sessanta. Ambiguità, multidimensionalità, ruolo attivo del fruitore sono le chiavi interpretative di accesso a una sensibilità comune a diverse manifestazioni estetiche (la stessa sensibilità affrontata da Umberto Eco in *Opera aperta*, pubblicato negli stessi anni), che comprende, come si è detto, la tendenza a sconfinare su altri ambiti, a ibridarsi. Quanto alla simultaneità o ibridazione fra spazio e tempo non è irrilevante ricordare che dopo la teoria della relatività le categorie sono considerate effettivamente inscindibili a livello fisico e dividerle sul piano concettuale implica semplificazioni o astrazioni. In generale si comincia a “tenere assieme,” si apre, anche su un piano epistemologico, alla complessità. Non sembrano aliene da questa consapevolezza le realizzazioni artistiche e le considerazioni teoriche che considerano soprattutto l'*informale* in pittura, l'*asintattismo* in poesia, l'*atonalismo* in musica. Dorfles parla ad esempio, in senso generale e trans-artistico, di una ritmica spazio-temporale:

Il fatto che lo spazio, come il tempo, venga a sua volta a subire la suddivisione e la ripartizione proporzionale in minute schegge ricorrenti ed omologhe mi sembra una riprova di quell'identità topocronologica considerata come univoco medium entro il quale si vengono a svolgere i fenomeni cadenzali e armonici che sono alla base d'ogni arte sia musicale che visuale.⁹⁸

⁹⁶ Chatman [1965] 1972,103.

⁹⁷ La via 2006, 47.

⁹⁸ *Ivi*, 75.

Arriva poi a giustificare l'estensione del concetto di ritmo all'ambito spaziale in questo modo:

Il ritmo è costituito dalle pulsioni successive – spesso ineguali, spesso interrotte – dei suoi elementi [...] Se il ritmo attraverso la sua periodicità vale così a sezionare e ad ordinare discontinuamente la temporalità potremo anche estendere il significato alla spazialità che attraverso al ritmo sarà resa “proporzionale”; avremo, dunque, nell'attribuzione del concetto di ritmo allo spazio, il primo verificarsi d'un elemento proporzionale. [...] Tali ritmi saranno da considerarsi come ripetizione di elementi omologhi in successive o contemporanee suddivisioni spaziali.⁹⁹

Concretamente, ecco come si giustifica l'uso della parola *ritmo* ad esempio in architettura:

Il concetto di ritmo, già per gli antichi non era distaccabile dal concetto di movimento, e il fatto stesso di parlare di ritmo a proposito di un'arte essenzialmente statica e immota come l'architettura significa che noi le attribuiamo quelle caratteristiche di dinamica che ne fanno una creatura viva e non un ammasso inerte di pietre o di cemento. Naturalmente nella parola ritmo è implicito anche il concetto di simmetria, di equilibrio e di proporzione [...] Quando parliamo di ritmi di colonnati o di finestre, di portici o di lesene, o quando discorriamo di acceleramento del ritmo, ci riferiamo sempre ad una ripetizione che è anche una successione di elementi eguali o simili in un rapporto più o meno costante.¹⁰⁰

Resta in queste interpretazioni una parvenza di astrazione: tornano gli intervalli e l'immagine di un'alternanza (pensati per altro solo nei termini dell'«equilibrio» e della «proporzione») ma il tempo e il movimento, che dovrebbero considerarsi come costitutivi del ritmo, sembrano funzionare solo in senso altamente metaforico. Si dovrebbe parlare propriamente di *schema* o *conformazione* statica, tornando alla terminologia rischiarata da Benveniste. Lo stesso riguarderebbe la percezione visiva di una conformazione in sé statica come la pagina scritta, nella quale il “ritmo” della lingua compare solo in forma di «prodotto inerte». È la posizione espressa Osip Brik in un celebre saggio del 1927 sul ritmo in poesia, dove affiora il problema dello spazio della scrittura:

È necessario distinguere con la massima precisione il movimento dai suoi effetti: se una persona attraversando una palude, lascia delle tracce, la serie di queste tracce non è ritmo, per quanto regolare possa essere. La marcia potrà esser stata eseguita ritmicamente, ma le orme costituiranno soltanto elementi di giudizio intorno ad essa, e, in linguaggio scientifico, non ha senso dire che sono disposte ritmicamente. In un testo poetico stampato ci troviamo appunto di fronte all'organizzazione di tracce consimili del movimento. Solo il discorso in versi può essere realizzato ritmicamente, non i suoi prodotti inerti.¹⁰¹

Anche in questo caso si tratta di una concezione fonocentrica del linguaggio da cui dedurre l'idea di una sostanziale secondarietà del sistema scritto, discussa nel capitolo introduttivo. Si è già ampiamente argomentato il fatto che la fruizione principale avvenga nella poesia novecentesca e contemporanea quasi unicamente sul piano scritto. È quindi in gran parte

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ivi*, 137.

¹⁰¹ Brik [1927] 2003, 154.

affidata al lettore, da uno scrittore che intende trasmettere un suo “messaggio” e una conformazione linguistica pianificata, pensata. Le tracce di cui parla Brik perdono inerzia, possono essere controllate da chi scrive in modo da indurre una certa esecuzione e una certa struttura; suggeriscono un’andatura poi affidata alla sensibilità e alla percezione – anche alla libertà – del fruitore o interprete, che è parte attiva nel sistema e realizza a sua volta la poesia, in prevalenza solo mentalmente. Volendo mantenere il concetto di ritmo per il sistema visivo della scrittura si può tenere conto dunque anche dell’estensione del termine impiegata dalla critica d’arte, ma serve piuttosto precisare la domanda iniziale e arrivare finalmente al punto: è possibile concepire una nozione di ritmo spaziale (anche per lo spazio della scrittura poetica) in senso proprio, fuori da un’astrazione linguistica figurale?

Il termine *ritmo* riacquista in questi casi le sue accezioni dirette se si porta la prospettiva all’effettivo tempo-movimento realizzato dallo sguardo o dalla lettura del fruitore, a sua volta esecutore, o meglio esecutore guidato. Ciò è valido per l’immagine del testo scritto così come per un colonnato o per successioni visive di altro tipo, che vengono viste nel loro complesso e poi percorse. Forse proprio da questo – dal movimento dello sguardo o del corpo attraverso dettagli che si ripetono e suggeriscono un tracciato – dipende la rimozione della stasi nella percezione di un oggetto immobile che per essere percepito deve essere letteralmente percorso.¹⁰²

il movimento che interviene nel rappresentato è reso indirettamente col ricorso a un altro principio percettivo. L’esperienza d’un movimento visivo presuppone che la percezione si rifaccia a un punto di riferimento o immobile o mobile in senso inverso.¹⁰³

L’immagine di una traccia da percorrere o interpretare, presupponendo e figurando un movimento e una durata, richiama indirettamente la figura della partitura, riconfermandone un ruolo quasi ermeneutico nella contemporanea interpretazione formale del testo poetico. È utile a corroborare quanto in parte già citato da Beltrami 1991, che a proposito di ritmo si esprime in questi termini: «il discorso in versi si attua nel tempo: il tempo reale della dizione e della lettura, o il tempo virtuale presupposto dalla lettura mentale», tutti sistemi entro i quali riconoscere «il disporsi nel tempo di elementi riconoscibili e significativi» (pp.18-19).

¹⁰² Si aggiunge trasversalmente che nulla nella percezione umana può considerarsi realmente fisso o immobile. La vista, anche quando fissa su un oggetto fermo si realizza attraverso una rapidissima sequenza di movimenti oculari, le microsaccadi (cfr. Martinez-Conde, Macknik 2007 per un approfondimento divulgativo).

¹⁰³ Pozzi 1981, 35.

Considerare il ritmo spaziale in poesia. Il ritmo spaziale comprende dunque una componente visiva ed estetica, dovuta a equilibri simmetrie e dissimmetrie, da non trascurare. Oltre la percezione statica, questo ritmo agisce però principalmente sul processo di lettura (dunque su un movimento situato nel tempo) con un portato demarcativo e pausale.¹⁰⁴ Per tentare una lettura di ciò che accade a livello stilistico la via percorsa è quella di considerare e sottolineare l'interferenza tra gli elementi grafici (spaziature o segni di punteggiatura) e i sistemi linguistici di azione sulla ricorsività e la durata: i ritorni fonici (rima, anafora, ecc.), la successione degli accenti prosodici, la sintassi (con pause e curve intonative).

Delle brevi considerazioni su questi elementi appena elencati. La rima, riprendendo l'approfondimento di Antonelli 1998, da sempre condiziona il ritmo, non solo in quanto essa stessa elemento iterativo, ma anche perché tradizionalmente «segna il punto di cesura, di divisione, di “fenditura” fra un verso e un altro verso, fra un ritmo e un altro» (*Ivi*, 194). È insomma un elemento demarcativo (pausale, nell'attimo della presa d'atto di un ritorno), un segnale di segmentazione che nel passaggio alla scrittura si associa alla conclusione versale nel suo limite grafico. Una volta persa la stabilità di questo segnale fonico-grafico ne resta certamente la memoria. A questo si può ricondurre il fatto che con altissima frequenza le pause grafiche servano a mettere in luce ricorrenze foniche, anche interne ai confini versali. A ritornare, inoltre, è anche la semplice pausa, per la quale Antonelli offre una interpretazione suggestiva:

La rima, sparita come ripetizione di suoni, permane però in quanto fenditura, spezzatura, segnata dallo spazio bianco tipografico [...]. Lo spazio bianco rappresenta dunque il grado zero della rima, il Silenzio.¹⁰⁵

Quanto alla successione di accenti, tradizionalmente i confini delle unità prosodiche (i versi della tradizione) sono identificati nella scrittura con la marcatura grafica. Serve allora porre attenzione alle segnalazioni grafiche di fine verso, alle pause interne a schemi prosodici tradizionali, alle variazioni e agli slittamenti che nella metrica libera intercorrono tra sequenze prosodiche riconoscibili e confini grafici.

¹⁰⁴ «Le blanc est le signe majeur de l'accentuation visuelle. La dimension d'un blanc autour d'un segment, la situation du segment dans l'espace de la page sont facteurs d'accentuation. Le rythme visuel a deux caractéristiques essentielles. Il accentue non pas une syllabe mais un segment discursif (à tout le moins un mot) qui peut aller jusqu'à la dimension du vers. Il crée une syntaxe et une sémantique plurielle de page ou de texte, et une sémantique de vers ou d'unité blanche – hors la phrase» (Favriaud 2004, 21).

¹⁰⁵ *Ivi*, 198.

È inoltre fondamentale considerare la metrica accentuale, un sistema ritmico che trova molto spazio nella scrittura novecentesca. In questi casi il testo (o una sequenza testuale) si struttura seguendo una costanza temporale fra accenti, come accade naturalmente nelle lingue a isocronia ritmica (l'inglese, ad esempio). In italiano, per ottenere delle sequenze riconoscibili di accenti forti (che scandiscono un'andatura riconoscibile, oltre la normale accentazione sillabica) si lavora sulla preminenza di accenti lessicali (propri della singola parola), di un sintagma fonologico (suoni veri e propri organizzati gerarchicamente da una testa lessicale) e sui culmini intonativi di un'arcata sintattica (Giovannetti-Lavezzi 2013, 272). Insomma, all'interno di una serie sillabica può riconoscersi un accento preminente (*vertice d'inflessione*, con Pinchera 1990) che vale come unità ripetibile e cadenzata; normalmente, si conta uno stesso numero di accenti per ogni verso (o linea di scrittura).

I parametri di selezione o scelta di quale sia e se ci sia un *ictus* dominante entro una serie sillabica, sono in italiano, come noto, un po' incerti e molto affidati alla variabile sensibilità individuale. Tuttavia appare spesso molto chiara e percepibile una ricerca ritmica di questo tipo. La spazialità grafica entra in sinergia proprio con l'individuazione di *ictus* accentratori selezionando (isolando) le sezioni testuali accentate. Queste – riprendendo la nomenclatura di uno studio di Antonio Pinchera per descrivere i versi asintattici della neoavanguardia – si possono interpretare come *ritmemi*: unità lessicali o parole sintattiche che corrispondono a un'unità ritmica significativa e riconoscibile se ripetuta. O con *intonemi*: brevi sequenze, gruppi ritmico-sintattici con un vertice d'inflessione.¹⁰⁶ (Sono concetti che si avvicinano a quello dei *cola*, nella retorica e nella metrica classica). I ritmi liberi moderni si strutturano spesso organizzando il materiale linguistico in serie di gruppi semantici semplici, che la spazialità grafica aiuta a individuare: accerta le pause che li individuano o le crea a propria volta. Considerare questi aspetti coinvolge dunque in modo ancora più diretto anche il valore ritmico delle pause sintattiche e intonative.

¹⁰⁶ Pinchera 1990.

Questi sistemi ritmici saranno via via considerati partendo dall'osservare i legami fra spaziature grafiche e schemi prosodici o forme metriche tradizionali. Da questo si arriva poi alla diretta modalità grafica di costruzioni ritmica: la ripetizione, più o meno simmetrica e costante, di unità grafico-linguistiche omologhe (simultaneamente, di stacchi grafici), con conseguente realizzazione di fenomeni di alternanza visiva, i quali riflettono o forzano – secondo una delle dicotomie individuate – le strutture linguistiche. Verranno considerati ritorni e alternanze di unità grafico-linguistiche e di stacchi assieme a percorsi ritmici o cadenzati nel movimento di lettura. Il discorso procede osservando serie binarie e ternarie (le più riconoscibili e stilisticamente connotate), e partizioni di numero maggiore. Le conformazioni si realizzano graficamente in vario modo: alternando lunghezze versali in contrasto, usando il tratteggio e la punteggiatura (ad esempio corsivi, parentesi), impiegando il verso a gradino o il bianco orizzontale e verticale. Fra le partizioni grafiche la riconoscibilità ritmica assume sfumature diverse. Sarà maggiore se concorrono fattori di uniformità visiva (partizioni simmetriche e lunghezza uniforme degli elementi isolati/marcati – più percepibili se brevi, con un accento linguistico predominante) e di somiglianza linguistica (grammaticale, fonica, sintattica), entro cui rientrano le aspettative intonative della frase. Identiche partizioni possono ripetersi in uno stesso testo, definendo una determinata andatura; quando invece si presentano come *unicum* tendono soprattutto a rilevare una sezione particolare, come la chiusa. Le accezioni ritmiche ottenute da pause grafico-linguistiche sono naturalmente implicate anche in partizioni non simmetriche. Una seconda parte sarà dedicata ai fenomeni, più che ritmici, di durata (agogici, per riprendere un termine musicale): soprattutto pause, sospensioni, rallentamenti rafforzati dal bianco.

6.1. Cesure metriche, cesure grafiche

Un primo punto di osservazione sul ritmo grafico è quello dell'intersezione con la prosodia. Vagliando l'inerzia e il riuso della tradizione, si considerano sottolineature grafiche di cesure metriche in versi canonici, assieme agli echi di questi sistemi in versi liberi. Per il concetto di "cesura", si tiene conto della definizione di Canettieri 1999: «uno stacco che ripartisce il verso in sottostrutture sillabiche, non necessariamente uguali fra loro, ma spesso coincidenti con altre dell'insieme poetico in cui il verso è posto» (p. 509, n. 40). Una singola cesura interna al verso produce naturalmente una bipartizione visiva che si ottiene anche attraverso il più tradizionale degli strumenti grafici, il verso a gradino. Nella forma più tipica un unico stacco divide il rigo versale in due parti (non necessariamente simmetriche) creando piani differenti in successione. Questo *décalage* per la percezione visiva può creare un effetto, anche concettuale, diverso dalle disposizioni parallele ottenute da *blanchissement* (affrontate nel prossimo paragrafo). Va sottolineato che le sfumature stilistiche fra le possibilità grafiche dello stacco possono anche essere minime.

Lo stacco a gradino svolge diverse funzioni, soprattutto testuali, con notevoli conseguenze ritmiche. Si può parlare di *gradino metrico* quando si presenta una relazione tra stacco grafico e cesure o andature prosodiche tradizionali. Sono punti di riferimento il riconoscimento, entro confini grafici, di versi della tradizione come endecasillabo e settenario; la cesura nei versi doppi (alessandrino, quinari e senari doppi) o l'osservare, in testi endecasillabici o con andatura endecasillabica, gli accenti di quarta e sesta, dove cadono per convenzione le pause tipiche e "giuste" di questa misura. Si entra dunque nel complesso e incerto terreno dei richiami e dei residui della tradizione nelle scelte libere. Rimettendosi ai limiti di questo lavoro, verrà considerato un caso mirato (la poesia di Vittorio Sereni) ribadendo che si possono attuare simili verifiche a livello generale (saranno segnalate correlazioni fra spazi e prosodia negli esempi da altri autori, nel corso della trattazione).

6.1.1. Prosodia e versi a gradino

Prendendo un indirizzo comune ai poeti della propria generazione (e successivi) dopo la crisi metrica, Sereni (soprattutto con *Gli strumenti umani*, 1965 e *Stella Variabile*, 1981) sviluppa la polimetria, «usa tracce metriche del passato in modo del tutto soggettivo», «mescola misure e ritmi canonici e non canonici», come nota Piasentini 2023 (pp. 103-104) nell'ambito di

un'accurata analisi metrica sulle due raccolte. Entro un sistema che accoglie misure libere e varie, dalle più brevi, fino anche oltre le venti sillabe, Sereni usa in maggioranza l'endecasillabo, direttamente seguito dal settenario, prevalentemente con cadenze giambiche (cfr. *ivi*, 113). Le misure della tradizione, oltre a essere rimodulate (magari inserendo accentazioni non canoniche, come l'*ictus* di quinta nell'endecasillabo) possono non combaciare con l'unità versale. Riprendendo la terminologia di Mengaldo 1989 si parla di endecasillabi *intraversali*, o con l'estensione e specificazione di Menichetti 1983, di fenomeni *trans-versali* e *subversali*: «i primi riguardano versi collocati a cavallo di altri versi, i secondi versi interni a unità lunghe» (Giovannetti-Lavezzi 2010, 223). Ecco che lo stacco a gradino, molto impiegato dall'autore nell'intera raggiera delle sue possibilità stilistiche (sintattico-intonative, semantiche, ritmiche) diviene appunto anche uno strumento per identificare i movimenti prosodici delle poesie. Si ritrovano dunque con una certa frequenza versi a gradino che identificano endecasillabi, settenari, oppure che cadono sulla cesura *a maggiore* e *a minore* dell'endecasillabo (sulla 6^a o 4^a sillaba). Nella prima raccolta (*Frontiera*, del 1941) i sei versi a gradino presenti sono tutti metrici e identificano una cadenza anapestica; con una sola eccezione, dividono il verso dopo l'accento di sesta:

Della strada elegante □ s'oscura (<i>Temporale a Salsomaggiore</i> , r. 6)	3 ^a 6 ^a /9 ^a
Improvvisa ci coglie la sera. □ Più non sai (<i>Terrazza</i> , r. 1)	3 ^a 6 ^a 9 ^a / 11 ^a 13 ^a
Dopo l'ultima pioggia: □ ora (<i>Strada di Creva I</i> , r. 6)	3 ^a 6 ^a / 8 ^a
Altre vele sui laghi: □ il vento ancora (<i>Strada di Creva II</i> , r. 9)	3 ^a 6 ^a / 8 ^a 10 ^a
O mia voce più dolce... □ Ma sempre (<i>Te n'andrai nell'assolato pomeriggio</i> , r. 8)	3 ^a 6 ^a / 9 ^a

Dal *Diario di Algeria* (prima edizione 1947, rivista e accresciuta nel 1965) la situazione comincia a movimentarsi. Delle tre poesie che contengono stacchi a gradino, due (*Rinascono la valentia* e *Il male d'Africa*) sono parte di un lavoro successivo alla prima pubblicazione e rientrano nel periodo degli anni Sessanta. Con *Gli strumenti umani* e *Stella Variabile* la versificazione è definitivamente aperta. Aumentano in modo consistente i versi a gradino, con un ruolo diretto nella gestione dell'inclinazione narrativa e vocale della scrittura, che arriva a giovare anche di testi lunghi e di unità grafico-versali varie. Restando qui sulle questioni metriche, all'interno della varietà ritmica di queste raccolte continuano diverse corrispondenze prosodiche nell'uso

dello stacco a gradino. Molti sono gli stacchi che cadono subito dopo un accento di 6^a o che rendono visibile una sequenza endecasillabica. Di seguito alcuni esempi di stacco sull'endecasillabo:

quel rigoglio ruggente di pionieri: □ sul secolo giovane (<i>Gli strumenti umani, Una visita in fabbrica I</i> , r. 12)	3 ^a 6 ^a 10 ^a / 13 ^a 16 ^a
della noia □ col suono della pioggia sui sagrati...	3 ^a 6 ^a 10 ^a 14 ^a ma anche 3 ^a / 2 ^a 6 ^a 10 ^a
oggi diritti regolari argini, □ lo spazio (<i>Gli strumenti umani, Intervista a un suicida</i> , rr. 50-51, 59-60)	1 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a / 14 ^a
scavalla lo spettro televisivo –... □ ecco che torna (<i>Stella Variabile, Revival</i> , rr. 23-24)	2 ^a 5 ^a 10 ^a / 12 ^a 15 ^a

Con i fenomeni prosodici (ma anche sintattici) trasversali e subversali si riaccende la questione della considerazione dell'unità *verso* nel metro libero: anche la sua semplice identificazione con l'unità grafica lineare e allineata alla bordura sinistra della pagina diventa stretta. Possono assumere il valore di *verso* altri segmenti di scrittura rilevati graficamente, interferendo con la concezione *standard*, come si è già avuto modo di argomentare. In questi esempi sereniani il verso identificato dalla prosodia tradizionale occupa una sola parte del *verso grafico a gradino* (normalmente inteso nella sua unitarietà composita), per cui sono possibili diverse ipotesi di scansione, in base alle varie partizioni grafiche considerabili, date dal bianco e dalla punteggiatura. Lo scorrimento prosodico (si può forse parlare di *enjambement* prosodico?) rimescola, crea movimento e rende possibile o accettabile il ricordo metrico – una specie di musicalità radicata, di eleganza ritmica – dopo la presa d'atto dell'impossibilità della lirica (è ciò che accade sicuramente in tutti i poeti della terza generazione). Allo stesso tempo la partizione grafica consente di seguire priorità pausali, sintattiche e semantiche di estremo rilievo. Dunque, si intrecciano e sovrappongono diversi sistemi di partizione. Si veda a questo proposito la prossima sezione di *Appuntamento a ora insolita* (*Gli strumenti umani*), rr. 15-19:

Ha vinto. E già mi sciolgo: «Non
arriverò a vederla» le rispondo.
(Non saremo
più insieme, dovrei dire). «Ma è giusto,
fai bene a non badarmi se dico queste cose,

La prima parte del verso a gradino è un perfetto endecasillabo (di 4^a, 6^a, 10^a), che può continuare con accento sulla 14^a sillaba, se si considerano i limiti grafici usuali. Ciò che segue, racchiuso graficamente dalla parentetica, svela d'altra parte un altro endecasillabo: «(Non

saremo / più insieme, dovrei dire)», con accenti sulla 3^a, 6^a e 10^a sillaba. In questo caso entra in questione anche la scelta esecutiva. La forte pausa grafica dell'inarcatura, che sospende il verso su un sintagma carico semanticamente e assolutizzato (così come la messa in rilievo della particella di negazione ripetuta) aggetta allo stesso tempo sul seguito sintattico e prosodico. Si creano così alterazioni, giochi di forza, pause inedite entro ritmi noti. Alla prosodia si può sovrapporre poi una struttura ritmica *accentuale* creata dalla sintassi e dalla punteggiatura, giocata su tre accenti forti per linea versale (che divengono quattro, ad esempio, nel verso che contiene il gradino: forse un altro motivo per staccare).

Ancora un ultimo esempio, con un'altra poesia fondamentale, *Un posto di vacanza*, da *Stella variabile*. Dalla IV sezione, rr. 30-37:

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

Dopo i primi due endecasillabi della sezione la prosodia si sfasa, assieme alla sintassi. La riga 32, con la forte inarcatura tra articolo e aggettivo, avvia un'andatura prosodica con accenti in 3^a e 9^a sede, a cui si può aggiungere un ambiguo accento ribattuto sulla 10^a sillaba, coperta dall'articolo «il». Il verso a gradino successivo avrebbe così accentate la 3^a, 5^a e 9^a sillaba. Considerando però la curva sintattica della serie «il mancamento, il vuoto: l'amaranto», si recupera un endecasillabo canonico con accenti in 4^a, 6^a e 10^a sede, con cesura grafica *a maggiore*. L'ambito è quello della dizione alta, fatta, nel Novecento, anche di rallentamenti e silenzi come inglobati nel linguaggio. Per approfondire sembra efficace estendere un'osservazione di Stefano Dal Bianco dedicata agli stilemi “tragici” di rallentamento e ambiguità nella scrittura di Zanzotto:

il rallentamento è spesso tributario di un ritme o di uno stilema generatore, in prima istanza, di ambiguità. I vari stilemi dell'ambiguità obbligano il lettore a una quasi impercettibile sosta scansionale di decodificazione, determinando così il rallentamento. Tale rallentamento della scansione, o faticosità, o

riflessività del verso, alla luce di molti fattori soprattutto semantici, assume caratteristiche tragiche, ovvero esalta la tragicità immanente al testo.¹⁰⁷

Tra i mezzi di rallentamento tragico-riflessivo elencati per Zanzotto, Dal Bianco cita: una *variatio* ritmica ad oltranza e bruschi cambi ritmici, le figure di ripetizione intra e inter-versale, le pause scansionali dovute a *rejet* e *contre rejet* nelle inarcature, l'accento d'enfasi anche su parole povere (come pronomi, aggettivi, preposizioni) (cfr. *Ibid.*). Sono forme usate, naturalmente in modo diverso, anche da Sereni, e che sempre, in generale, entrano nell'orbita attiva/reagente della spazialità grafica. In questo testo, mosso su una linea simbolica ambigua, si esprime un rapporto con il lutto (la mancanza) e un'estrema difficoltà – tragica – del dire, espressa anche in termini autonimici, svelando il processo di scrittura (altra costante delle implicazioni grafiche, su cui si tornerà al cap. X). In questo sistema vale dunque anche una tecnica precisa:

moltiplicare le occasioni di rallentamento scansionale, in modo da creare spazi di silenzio interni alla scansione fino a ottenere *per via iconica* una rappresentazione del vuoto e della morte che vada al di là del mero messaggio.¹⁰⁸

Va inoltre sottolineato un equilibrio particolare in questa sorta di sistema di sfasature che coinvolge sintassi, ritmo e confini grafici. Alla spezzatura si sovrappone un contemporaneo effetto coesivo, dovuto alla sostanza stessa delle inarcature grammaticali, alle spinte contrarie fra interruzione e continuazione prosodica e sintattica a cavallo fra le unità grafiche.¹⁰⁹ È un modo stilistico tipico in Sereni, che alla spezzatura grafica fa spesso seguire congiunzioni. Specie quando il *rejet* riprende con la congiunzione *e*, il legame può rinforzarsi con eventuali sinalefi a cavallo dello stacco.

La menzione delle congiunzioni offre il passaggio per tornare alla rassegna di cesure metriche in Sereni, ricordando che anche in una stessa poesia i diversi stacchi a gradino possono non seguire ragioni prosodiche. Nei prossimi esempi di cesure interne all'endecasillabo compaiono le costanti grammaticali dello stacco a gradino e la coincidenza fra cesura e sinalefe

¹⁰⁷ Dal Bianco 1995, 19.

¹⁰⁸ *Ivi*, 17.

¹⁰⁹ Su questo Piasentini 2023, 110: «sembra evidente la ricerca insistita di una rottura o di uno staccato di ciò che, in altre occasioni, il lettore è invitato dal testo a unire. È una tensione fra atteggiamenti vocali opposti che ispessisce notevolmente la grana ritmica del testo [...]. Se da una parte la relazione reciproca fra diradamento interpuntivo e logica sintattica additiva suggerisce un effetto legato (di ciò che è in realtà discontinuo) dall'altra, poggiandosi sul confine dinamico fra un segmento versale e l'altro, il poeta impone una certa spezzatura».

(nei casi 1, 2, 3, 7 del prossimo elenco). Va sottolineato infatti quanto lo stacco, che coincide con passaggi prosodici tradizionali, segna soprattutto delle pause sintattico-testuali naturali e tendenzialmente forti, dunque non un urto tra metro e sintassi ma una modulazione, riferendosi all'accezione musicale del termine.

- | | |
|---|--|
| 1. non è più questo il punto.» □ E raffrontando e
(<i>Gli strumenti umani, Una visita in fabbrica IV</i> , rr. 3-4) | 4 ^a 6 ^a / 10 ^a |
| 2. Certo che abboccherà □ e per un niente
(<i>Gli strumenti umani, Nel sonno IV</i> , rr. 3-4) | 1 ^a 6 ^a / 10 ^a |
| 3. con giusta impudicizia. □ E dopo tutto | 2 ^a 6 ^a / 10 ^a |
| 4. scesi con me per strada □ da un quadro
(<i>Stella Variabile, Addio Lugano bella</i> , rr. 8-9, 32-33) | 1 ^a 6 ^a / 10 ^a |
| 5. lungo i filari? □ Di qui non li vedo
(<i>Stella variabile, Un posto di vacanza II</i> , rr. 9-10) | 4 ^a / 7 ^a 10 ^a |
| 6. su questi specchi multipli. □ Ma guarda
(<i>Stella variabile, Un posto di vacanza III</i> , rr. 22-23) | 2 ^a 4 ^a 6 ^a / 10 ^a |
| 7. mossi dal venticello. □ E poi rieccoci
(<i>Stella variabile, Niccolò</i> , rr. 25-26) | 1 ^a 6 ^a / 10 ^a |

Di seguito, cesure a gradino che identificano settenari:

- | | |
|---|---|
| è loquace per te? □ Quello che precipitò
(<i>Gli strumenti umani, Una visita in fabbrica III</i> , rr. 3-4) | 3 ^a 6 ^a / 7 ^a 13 ^a |
| la casa tra le acque □ evidentemente in rovina
(<i>Stella variabile, Lavori in corso</i> , rr. 2-3) | 2 ^a 6 ^a / 12 ^a 15 ^a |
| proprio tu che rispondi? □ Oh i paramenti
(<i>Stella variabile, Requiem</i> , rr. 6-7) | 3 ^a 6 ^a / 8 ^a 12 ^a |
| Un verde vaporoso. □ Che altro?
(<i>Stella variabile, A Parma con A. B. I</i> , rr. 3-4) | 2 ^a 6 ^a / 9 ^a |

Infine versi interpretabili come doppi settenari con cesura al mezzo:

- | | |
|---|---|
| alla città selvosa: □ – Chiamo da fuori porta.
(<i>Gli strumenti umani, Una visita in fabbrica V</i> , rr. 3-4) | 4 ^a 6 ^a / 1 ^a (4 ^a) 6 ^a |
| rotta di luci fiacche – e □ Gibilterra! un latrato
(<i>Gli strumenti umani, Il male d'Africa</i> , rr. 58-59) | 1 ^a 4 ^a 6 ^a / 3 ^a 6 ^a |
| Era l'eterno stesso □ puerile dei terrori
(<i>Gli strumenti umani, Intervista a un suicida</i> , rr. 47-48) | 4 ^a 6 ^a / 2 ^a 6 ^a |
| va su col suo coraggio. □ Parli – gli grido dietro
(<i>Gli strumenti umani, Pantomima terrestre</i> rr. 19-20) | 2 ^a 6 ^a / 1 ^a 6 ^a |

L'ultimo verso citato consente un'ulteriore osservazione. La poesia *Pantomima terrestre* è (anche) la narrazione di un dialogo, segue una voce in movimento, quella di un interlocutore che a un certo punto «va su», «per giravolte di scale», rr. 16-26:

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

La serie di versi a gradino apporta una valenza mimetica al discorso, coinvolgendo il movimento di lettura, in rapporto al movimento vocale che viene narrato, senza tralasciare una tendenza al rafforzamento iconico-semanticamente della disposizione scritta, quando si parla di scale, gradini (come si vedrà in altri autori al paragrafo 10.4.2.). Ecco che qui, il doppio settenario serve soprattutto a costruire due versi simmetrici che hanno un valore ritmico prettamente grafico: il verso che precede il doppio settenario, spazialmente identico, ha accenti prosodici ineguali: 2^a 5^a / 4^a 7^a. La struttura simmetrica dell'ultimo esempio non comporta la percezione di una cadenza oscillatoria nella lettura, poiché la sintassi e il giro intonativo delle frasi coinvolte evitano la ripetitività. Le sfumature stilistiche addotte dalla spazialità sono tanto varie quanto le possibilità espressive ricavabili dalla lingua.

6.1.2. Versi doppi e stacco orizzontale

Per segnalare le cesure nei versi doppi è più frequente l'uso di punteggiatura (la lineetta, su tutti) e del bianco orizzontale, rispetto al verso a gradino; in questo modo le due parti del verso (da intendere simultaneamente, come unità composta) restano sullo stesso piano. Il *blanchissement* è d'uso come segno di cesura già da inizio Novecento. Seguendo un suggerimento di Giovannetti-Lavezzi 2010, si ricorda il verso endecasillabico “epico” di D'Annunzio, nella *Notte di Caprera* (1901), esemplato sul *décasyllabe* della *Chanson de Roland*, dove gli emistichi sono segnalati appunto con un bianco orizzontale (*Ivi*, 208).

Usare una segnalazione grafica di accompagnamento alla struttura ritmico-prosodica (e alla sua visualizzazione) prosegue dunque una convenzione d'uso, coinvolge istanze d'ordine (anche estetico) sull'aspetto scritto ed è allo stesso tempo un modo per segnalare a prima vista una struttura ritmica. Il valore metrico-ritmico della segnalazione grafica diventa per il lettore contemporaneo non indifferente. Come già detto, la coscienza metrica ha perso sensibilità nella percezione naturale dei fatti prosodici. Ci si accorge della cesura, a una prima lettura, grazie soprattutto allo *spazio*, segnale di struttura, poi, anche per fatti non fissi e incerti (l'arcata sintattica, gli accenti forti, eccetera).

Si considerano due esempi per avere sotto gli occhi un'immagine di questa cooperazione tra impaginazione e prosodia, anche con finalità di confronto con altre soluzioni simili, non più prosodiche. Le poesie appartengono al periodo degli anni Cinquanta, ancora una fase di passaggio rispetto ai cambiamenti formali più drastici dei due decenni successivi. In questo periodo usare chiare disposizioni metriche, riconoscibili a prima vista, ancora poteva essere una scelta neutra, ambientata nel *paesaggio* lirico, anche se già i contenuti possono dare un senso di scarto rispetto alle forme. Nella poesia *Miracolo a Milano (Le IX Ecloghe)* Zanzotto impiega la lineetta orizzontale per marcare la bipartizione metrica e ritmica del doppio settenario; l'alessandrino, il verso *doppio* per eccellenza, prevede di frequente una trascrizione con stacco orizzontale, a segnare la cesura. A coppie procede anche la rima, assecondando un'andatura binaria movimentata (appunto, ritmata) da ulteriori partizioni interne segnalate da punteggiatura (rr. 5, 7, 8):

Dai campi dalle pietre – dalle stagioni labili
 eroso il volto e il corpo – in macchie miserabili,
 semimuta natura – natura in masse spenta,
 funzione che divampa – e scade sonnolenta;
 5 io, infine: subumano? – Io forse trascendente?
 Io che abbandona al margine – la storiata corrente?
 Piano: tre volte all'anno – milanese divengo,
 dunque storico, umano, – funzionale mi tengo.

Una modalità grafica analoga e più consueta è quella di segnalare il verso doppio con un bianco orizzontale, per la quale si può vedere un esempio pasoliniano. Tutta la sezione *I Colùs* (da *Romancero*, 1953) in dialetto friulano, è composta da poesie cesurate al mezzo; sono «villotte friulane» – nota l'autore – che seguono la metrica di canzoni epico-liriche, su modelli diffusi in tutta la poesia popolare italiana, basati sul dialogo e lo scambio di battute (cfr. Pasolini 2003, 156). Anche qui, la rima di fine verso è baciata, ma si evita lo stacco grafico che evidenzia il

distico; si può ipotizzare (come anche per l'esempio di Zanzotto) la volontà di non sovraccaricare graficamente la stesura e la sua percezione ritmica con un'ulteriore partizione grafica. Va sottolineato d'altra parte che le ragioni delle scelte di *mise en page* hanno ampi margini di variazione, in base alle occasioni, ai contesti e alla sensibilità autoriale.

IL SOLDÀT DI NAPOLEON

«Adio, adio, Ciasarsa, i vai via pal mond,
 mari e pari, iu lassi, vai cun Napoleon.
 Adio, veciu país, e cunpàins zovinùs,
 Napoleon al clama la miej zoventù.»
 Co al leva il soreli, al prin lusòur dal dì,
 Visèns cu'l so ciavàl di scundiòn l'è partit.
 A ciavàl ch'al coreva, di lunc su il Tilimint
 pai magrèis di Codròip, pai boscùs di Ciamin,
 e co a suna misdi, al soreli leòn,
 Visèns al si presenta a di Napoleon.
 Co son passàs siet mèis a son in miès la glas
 a conquistà li Rùssiis, pierdùs e bandunàs,
 co son passàs sièt dis a son in miès il zèil
 ta li grandis Polòniis, firis e prisonèirs.

IL SOLDATO DI NAPOLEONE. «Addio, addio, Casarsa, vado via per il mondo, il padre e la madre li lascio, vado via con Napoleone. Addio, vecchio paese, e compagni giovincelli, Napoleone chiama la meglio gioventù.» Quando si alza il sole, al primo chiaro del giorno, Vincenzo col suo cavallo, di nascosto se n'è partito. A cavallo correva, lungo il Tagliamento, per i magredi di Codroipo, per le boschine di Camino, e quando suona mezzodì, sotto il solleone, Vincenzo si presenta a Napoleone. Come furono passati sette mesi, sono in mezzo al ghiaccio a conquistare la Russia, perduti e abbandonati; come furono passati sette giorni, sono in mezzo al gelo della grande Polonia, feriti e prigionieri.

Fig. 4, Pier Paolo Pasolini, *Il soldàt di Napoleon (Romancero)*, Pasolini 2003, II, 137.

Come anticipato dai gradini simmetrici di *Pantomima terrestre*, altre scelte grafiche consentono di testimoniare valori ibridi, intermedi, che legano le spaziature a sistemi metrici della tradizione (accenti prosodici e rima interna) mostrando allo stesso tempo un apporto ritmico legato a simmetrie visive e al rilievo di unità grafico-linguistiche accentuali. Queste sovrapposizioni sono evidenti in scritture *liberate*, che mantengono forti legami con i sistemi della metrica tradizionale. Con un salto temporale notevole, torna utile considerare la scrittura di Alessandro Fo, autore che mostra sensibile attenzione alla spazialità visiva, testimoniata da interventi critici e chiaramente visibile nei testi, molto curati anche dal punto di vista dei suoni e dell'andatura ritmico-prosodica. Fo usa gradini e bianchi intra-versali in poesie in metro libero, ma con molti appigli tradizionali e una sintassi nella norma. Nelle prossime poesie da *Corpuscolo* (2004) le spaziature grafiche al mezzo marcano quasi sempre una pausa in concomitanza di una rima

interna (a distanza), ribadendo così una costante dello stacco grafico – quello della segnalazione rimica e della pausa. Se la motivazione della rima sembra essere il fattore prevalente, si devono anche considerare la tendenza endecasillabica dei versi e un concomitante effetto di cesura prosodica. Inoltre l'andatura dei testi tende ad assumere una cadenza binaria, soprattutto dovuta alle coppie rimiche:

Dare/avere

Per 'Nasupin' un giorno poco bello.
È finito l'amore, e il mondo è stretto
per il suo cuore, e lei sta lì sul letto, e
continua a piangere; non ne può più.

Sopra una sedia, da un po', e suo fratello
la guarda zitto, tutt'uno col legno.
Cosa fare per lei? Le fa un assegno:
«Compra qualcosa: ti tiri un po' su».

Ma noo, ...
Lei dalla vita non vuole che affetti.
Be'; è un bel
rischio puntare tutto lì; perché
lo vedi, Nasupin: non sta solo a te.

Ma ghé mai vist un gat a pipàa? «No, certo;
ma se mi capiterà non ci vorrà un esperto:
camminerò sulle nuvole, i tetti» ...

Leggendo in treno poesie

...già, i suoi capelli bruni
«belli come le chiome di Lauretta
la donna benedetta» ...
Stanze, aure, ore, aurora, fresche correnti
di Valle Chiusa, verdi erbe obbedienti
all'acqua dolce che vi sparge a onde
spiegando vostra morbida lunghezza
come libere ai venti,
allori, pruni, elci, ginestre, fronde,
per lucentezza, dove non colore,
chiare improvvisamente,
foste subito chiome, viso, amore.

Strumento musicale

Ora voglio rimare la sua voce
che rassomiglia a quella di un clarino.
Voce fantastica al mattino,
amministrata in chiusa economia.
Liquida, ma sempre scura, la sera.
E non so dir com'era,
ricomposta in un saluto per via
in una notte; e già alla notte assorbita,
alla mia vita; come venne, veloce.

Quando le partizioni del bianco riguardano singole e brevi sezioni testuali (uno o due versi) lo schema simmetrico e assieme a questo il ritmo (visivo, spesso anche linguistico) che gli è proprio possono servire a introdurre una variazione puntuale di andatura, sempre più o meno motivata (ad esempio dal desiderio di una marca ritmica per i finali di poesia, come in *Strumento musicale*). Segnare il respiro metrico può conferire particolari qualità espressive di rinforzo. Per chiudere questa finestra sui legami con la prosodia sono interessanti delle riflessioni teoriche di Fo, legate alla pratica traduttiva, un indice di attenzione anche per la produzione poetica dell'autore, in italiano e metro libero. Lo stacco grafico come segnalazione del ritmo prosodico è infatti una risorsa per difficili esigenze di traduzione, specie nelle scelte che tentano di dare conto del ritmo originale dei testi, in lingue con tutt'altra metrica e diverso incedere – dunque ancora meno apprezzabili da un lettore di altra lingua madre. Per alcune traduzioni da Catullo, Fo precisa:

In corrispondenza delle dieresi centrali di priapei, galliambi e pentametri ho istituzionalizzato uno spazio bianco. Un analogo spazio, con differente significato, ho ritenuto opportuno introdurre per gli scazonti. Ho infatti lungamente riflettuto su come elaborare un sistema che mettesse in adeguata evidenza la “frustata” che si determina con la brusca inversione di ritmo causata, nell'ultimo metron, dal trocheo in attrito con i precedenti giambi. In origine, pensavo di poter sfruttare in tal senso una “scalinata”, ma la risorsa presentava l'inconveniente di una asimmetria rispetto al testo “a fronte”, e finiva anche per sollevare incertezze quanto alla vera e propria numerazione degli stichi/versi. Alla fine ho deciso di sottolineare il contraccollo con la risorsa grafica della spezzatura orizzontale del rigo (che a volte realizzo indicando la separazione di sillabe interne a una stessa parola).¹¹⁰

Oltre a dare conto della cura dell'autore rispetto a questioni ritmiche e di *mise en page* la testimonianza consente di sottolineare esigenze concrete di chiarezza (ad esempio sulla scelta del bianco orizzontale e non del gradino) e indirettamente conferma il portato ritmico sulla lettura affidato a mezzi di interruzione visiva.

¹¹⁰ Fo 2018, 54. La scelta è adottata anche da altri traduttori.

6.2. Ritmi grafici binari

In sistemi liberi si esce dalla definizione stretta di *cesura* per rintracciare forme che si possono avvicinare o sovrapporre alle funzioni di cesura nei versi tradizionali, ma che soprattutto acquistano anche valore autonomo. Si mantiene dunque qui il termine “cesura” avvertendo che entrando nell’ambito della metrica libera il suo senso terminologico si allarga e diviene meno specifico. Con questo si sposta l’attenzione su una diversa valenza ritmica dello stacco grafico (specie del bianco orizzontale), con la quale si evidenziano non cesure prosodiche di versi tradizionali (almeno non soprattutto), ma strutture retorico-sintattiche simmetriche (isocolia, in particolare *bicola*), con, tendenzialmente, una parallela corrispondenza ritmica di tipo accentuale (a ogni membro, un ictus accentratore). E, oltre a questo, strutture simmetriche puramente grafiche non assecondate dagli elementi linguistici “ritagliati” dagli spazi. Questi equilibri retorico-sintattici e talvolta puramente grafici sono un mezzo fondamentale e frequentissimo nelle scritture a sintassi anomala. Un precursore in Italia nel riuso di simmetrie grafiche è Emilio Villa, che usa queste forme in funzione di una concezione estremamente raffinata della struttura testuale, sempre legata ai contenuti e a una postura quasi religiosa, gnostica, della ricerca poetica attraverso il linguaggio (che pure fa direttamente i conti con tutte le sollecitazioni del reale). Basti solo vedere, a testimonianza di bipartizioni e tripartizioni (che si osserveranno a breve) il testo *Geografia*, tratto da *E ma dopo*, raccolta pubblicata nel 1950.

GEOGRAFIA

Sconfina, forma reale, nella balugine arsa delle chiome
inanimate! eludi il nome! penetra

il nesso fantastico delle matematiche particolari: e sparsa
furia di là là dove la tempesta

musica nidiate di appennini e i verecondi

nerbi delle foci essenziali
e dei congegni libratì a larghi schemi nell’anello

continentale e dei coefficienti

di vili radici, percettibili

appena nella sinossi fiorita, e il sesso stralunato delle pleiadi,
gentili narici sottovoce.

Fig. 5, Emilio Villa, *Geografia (E ma dopo)*, Villa 2014, 144.

La poesia di Villa è un riferimento (allo stesso tempo instabile, completamente smarcato e autonomo)¹¹¹ per le scritture sperimentali che negli anni Settanta dettano una sorta di *modo di fare* poetico molto riconoscibile, tipico, recepito soprattutto dai giovani che cominciano a scrivere in quel decennio. Fra i poeti attenti a questo autore “imprendibile”¹¹² c’è anche Andrea Zanzotto, che dalla fine degli anni Sessanta, come si è detto, sfrutta al massimo grado le potenzialità grafiche della scrittura, contribuendo alla diffusione e alla sedimentazione di particolari stilemi grafici (a loro volta mutuati dalle nuove avanguardie, dalla poesia internazionale, da altre forme artistiche). Fra questi, le simmetrie ottenute da stacchi orizzontali sono frequenti. Si possono vedere degli esempi di bipartizione interna al corpo testuale dalla scrittura degli esordi di Giuliano Mesa, caratterizzata da una forte influenza zanzottiana-villiana, sul piano della ricerca linguistica e grafica. *Che poi s’accende* (da *Schedario*, 1977):

[...]

ma non m’assento
fabula intacta est e trovo nomi per le finestre
ADERIRE
ai sensi
intuire la torva regressione acconsentirla la resa

ecco si fece giorno
fredda nel naso la punta e la tua/sua mano sullo scorrimento
permettimi
9 un ghigno di consenso la tua fronte occidua un baciobacetto
darò ma statico non cedo
te nel mio muschio coltre remota
quando giocavo col cane sull’erba era passato
t’amando smarrii(irò) le improferite metafore d’assunzione
scopriti e trilla litanie al tuo scheletro
resto accanto all’albero resta dove te vuoi.

Il testo permette di notare quanto il *blanchissement* che divide semplicemente in due parti le righe di scrittura abbia una maggiore valenza pausale e agogica (rr. 9-10 della citazione), mentre diviene più chiaramente ritmica quando le unità linguistiche separate sono graficamente

¹¹¹ «Poeta volontaristicamente marginale rispetto al panorama italiano coevo, in aperto e spudorato conflitto con la Neoavanguardia, dal momento che i referenti formali delle sue innovazioni sono piuttosto i pittori e gli artisti (da Duchamp a Rothko, dall’*action painting* all’astrattismo) che hanno rimesso in discussione le norme della sintassi visiva» (Portesine 2016, 49).

¹¹² Villa è stato poco considerato e studiato dalla critica, non solo per la lateralità della propria ricerca, ma anche per la difficoltà nel reperirne il lavoro; molti dei suoi scritti sono stati curati e raccolti solo di recente, in Villa 2014. Il poeta infatti sabotava la riproducibilità dell’opera e rifiutava i meccanismi del commercio editoriale.

uniformi e con accenti forti speculari, come accade nell'ultimo verso, nel quale l'effetto è potenziato dall'anafora («resto» – «resta»). Si nota inoltre un certo gusto fonico, quasi un piacere del suono che oltrepassa quello del senso, come nel verso «scopriti e trilla litanie al tuo scheletro», con l'insistenza sul nesso occlusiva-liquida. La *mise en page* con bianchi orizzontali comporta inoltre deviazioni e sovrapposizioni nelle possibilità dei percorsi di lettura, che possono virare in verticale seguendo le aggiunte più vicine.

Come già accennato è molto frequente che l'innescamento dei ritmi grafici coinvolga le chiuse strofiche o testuali, dando una sorta di cadenza che sancisce la conclusione. Possono testimoniare questo rintocco conclusivo le prossime due poesie di Mesa (da *Schedario*):

3.

quando passante mai sfiorare i petali di terra
per troppo rancore innescando le voci roche
se poi dei primi mattini ripassando le ore
un pudore asfissiante per troppo infinito bloccato
la corteccia il fiore minimo interiezione-appassionando
di là per oltre estati e maree (ma il tropo datato)
l'anodino) e
quest'odore di foglie
e di rogge

ardere per più di noi qualche parola
che adorna o che stride che stride che ritorna di poi
quanti ne sono stati interdetti scivolati
su indietro giostrati giù nelle ore di mezzo
– e comunque si perde
già già qualcosa come
flebile candore gli sguardi (di vari tipi e intenti)
logorio d'altr'onde balbettio

q-u-a-n-d-o(ooh ,con compiacimento

In quest'ultimo verso bipartito l'effetto è quasi unicamente grafico: l'uniformità spaziale contrasta con contenuti linguistici diversi, anche di incerta pronuncia (per la scrittura dell'avverbio «quando»). Nella poesia che segue il verso di chiusa è invece perfettamente simmetrico sia sul piano grafico che su quello linguistico e viene preceduto da un'ulteriore disposizione binaria. Si allude inoltre metadiscorsivamente al grafismo e al segno.

inane l'incontenibile ansia in
 qualche età ritirata la mano dal
 giochino delle ossa e dei vuoti dal
 tattilmente o il muscolo o il grumo il gergo
 nell'instabilità di qua dai vuoti fra le
 ossa questo per reiterare il vuoto umbrabile
 la giocosa giacenza o ininteriorizzata che
 grazioso in certo senso straziante rapportare
 spaziando-spazio e viceversa e di nuovo
 per spazio-a spazio a cuoricino a boccioletto
 « ed in questa stagione minima, parziale (gr-
 grafismo »
 melisma grafico) attesassenza)
 grafiatra)

 a cuoricini a boccioletti

maggio 1974

Nell'area dell'epigonismo post-neo-avanguardistico si colloca anche il lavoro di Vittorio Reta, utile ad ampliare gli esempi su questo stilema. Reta impiega una scrittura spazializzata e dinamica, che può includere versi bipartiti cambiando momentaneamente, in senso binario, il passo di lettura. Nell'ultimo verso di *Le mie parole formano puddinga* (*Visas*, 1976) la bipartizione è rafforzata dall'uso della barretta verticale, un espediente anche zanzottiano:

«la mancata notazione/ /si schiaccia sui denti»

È bipartito il terzultimo verso di *Über dich wie hier berichtet*, una poesia formata da versi visivamente piani e omogenei:

ad aspettare seconda la ricchezza

O ancora, in *Flip flap che lascia couler la sua argilla*:

[...]

guarda i cristalli senti quest'ora
 kata cata lyse è da giorni che t'amo

Per chiudere la sezione si considera più approfonditamente un esempio da Zanzotto, che consente di osservare da vicino ritmi ed equilibri visivi motivati in senso espressivo dalle strutture retorico-sintattiche e concettuali del testo, inquadrando lo stilema generale nella declinazione personale di un autore. La bipartizione grafica corrobora spesso schemi semantici e concettuali di tipo oppositivo (fatto che in generale tende a caratterizzare la scrittura del periodo – si pensi allo stesso Villa, ma anche a Porta, Caproni, Luzi). Gli accostamenti antinomici sono un tratto tipico anche della scrittura zanzottiana che, come ha notato Stefano Agosti, presenta spesso una «compresenza di tensioni – inasestabili e in fuga – appartenenti a campi in opposizione polare». A ben vedere «la stessa fisiologia mobile e spesso imprevedibile del testo, risulta essere nient'altro che il prodotto di un'antinomia, i cui estremi non solo non si assidono mai nelle polarità rispettive, ma addirittura si rovesciano nei loro contrari» (Agosti 1982, 164). È quello che accade anche nella poesia *In un XXX° anniversario* (da *Idioma*, 1986):

«In una sera fredda eppure dolcissima
 di lieve, celestiale delusione
 Come se ringraziassi della delusione
 che forse non aveva nemmeno ragione di esistere
 5 Si può provare dunque una felicità
 quasi un traboccare puro in dedizione
 sentendosi come un fattore
 di suspense o
 abbandono o o raccoglimento
 10 dentro la delusione?»

O voi di stento e soprattutto di freddo,
 per malattie da freddo, morti,
 proprio per questa limpida assolutezza di nevi
 e azzurro
 15 su cui è necessario puntare tutto
 e che tutto supera, da tutto lievitando
 e allontanandosi con mite noncuranza
 e imperiale soavissima perfidia
 Oh morti per malattie da freddo, o
 20 assiderati dentro questo sommo, assiderato amore
 del mondo, inteso solo a se stesso,
 in nevi effuse alluse distribuite con affetto
 in azzurri sospesi sospesi ma
 presi sul fatto distribuiti con passione
 25 Oh almeno potessi io dirvi, per un
 unico
 tocco-di
 come quel segno d'oro-neve
 in fondo all'obiettivo,
 30 che il mondo ha dato, ha saputo!
 Nonostante la vostra nuda, ombrata,
 inutile, ammiranda morte!
 Oh – mi basterebbe – potervi dire
 «ecco, ora, perché» all'orecchio
 35 vostro di azzurra morte
 Per malattie da gelo,

da scarsa legna, da poche coperte,
 provocate, da assideramenti
 in apparenza non tragici,
 40 da digiuno, in apparenza non straordinario,
 voi dentro queste figure di luce trasgredienti
 coesi || inappellabilità ||
 come quel fulminato azzurro-baratro-nord.

Ma mi compongo deluso
 45 sto negli aloni assai fatati della delusione
 ma mi considero come annesso
 a un vano retroscena deluso da
 dal vostro acquietato desio, non-mormorio, dal
 non potervi in nulla
 50 dal sentir giusto questo non potere
 nulla e nessuno – e allora
 regalo via lo sguardo all'azzurro
 al punto-fermo, forse, o futuro,
 là rabbrivisco là esaurisco

Una voce che viene da estremamente lontano
 ed è comunque una voce



La poesia (scritta per l'anniversario di un «male» che, su nota d'autore, si comprende essere un doloroso episodio depressivo) si muove per accostamenti antinomici: la *delusione*, al centro del discorso, viene trattata come un sentimento ambivalente e ogni elemento riconducibile a una connotazione negativa trova sempre un contrappeso di segno positivo. Dalla prima strofa: la sera è «fredda, eppure dolcissima» (r. 1), la delusione è «lieve, celestiale» (r. 2). Esiste una «felicità» nella delusione (r. 5). Vengono poi citate possibilità concomitanti e alternative: ci si sente un «fattore di suspense o abbandono o raccoglimento» (r. 8). Nella strofa centrale la «limpida absolutezza di nevi e azzurro» (r. 18) si allontana con «mite noncuranza», con «soavissima perfidia». Ancora, nella terza strofa, la voce lirica sta negli «aloni assai fatati della delusione» (v. 45), e così via. È interessante notare che la rete antinomica agisca anche a distanza per il tramite di legami fonici, fittissimi nel testo. Si possono vedere ad esempio le coppie «Delusione» – «Dedizione» (vv. 3-6), «Delusione» – «Desio» (vv. 45-48).

Sul piano grafico l'equilibrio sui due poli può riflettersi in strutture simmetriche inserite implicitamente in questo clima concettuale proporzionato. La simmetria più evidente è a r. 9, dove gli ultimi due membri di una serie scandita dalla congiunzione oppositiva vengono disposti in modo letteralmente speculare, grazie a un bianco interno al verso delimitato dalla ripetizione antisintattica della «o». Questa sorta di inceppamento linguistico genera sul piano visivo una figura perfettamente simmetrica: «abbandono o o raccoglimento». Una conformazione

affine si può notare al rigo 19, racchiuso a sinistra e destra dalla stessa vocale, che genera un'epanadiplosi metrica: «Oh morti per malattie da freddo, o». Ancora, altre strutture ritmiche simmetriche, anche se non direttamente oppostive sul piano linguistico, interessano le righe 22-24:

in nevi effuse alluse distribuite con affetto
 in azzurri sospesi sospesi ma
 presi sul fatto distribuiti con passione

e 52-54:

regalo via lo sguardo all'azzurro
 al punto fermo, forse, o futuro,
 là rabbrivisco là esaurisco

Tutte queste disposizioni sono l'esito grafico di un lavoro correttivo e in particolare di cancellature di cui lo spazio bianco mantiene la traccia. Al v. 9, tra le due «o» residue compariva una parola poi nascosta da un tratto di bianchetto. Leggendo il rovescio del foglio in carta velina, sembra si possa leggere «speme» (un ulteriore elemento positivo, fra le antinomie bipolari sopra menzionate).¹¹³ Lo stesso vale per le righe 54 e 52. Quest'ultimo presenta una cancellatura a penna sempre ripassata da bianchetto, sopra cui è stato poi riscritto, leggermente più a destra, il sintagma «all'azzurro»:

Regalo via lo sguardo ~~all'azzurro~~ > regalo via lo sguardo all'azzurro

Nella sezione a rr. 22-24 invece lo spazio tra «effuse» e «alluse» compare direttamente a testo, non è frutto dunque di cancellatura. La struttura si forma invece con l'aggiunta successiva, a penna, della coppia parallela «distribuite con affetto», «distribuite con passione»,¹¹⁴ ottenendo di fatto uno schema simile a quello creato attraverso un riuso creativo delle cancellature. Nella poesia di Zanzotto le zone testuali molto spaziate possono effettivamente derivare anche da una

¹¹³ CMP: Fondo Zanzotto, unità archivistica ZAN-01-0062, cc. 23-24.

¹¹⁴ Aggiunte successivamente, con una penna di colore diverso (ZAN-01-0062, c. 24).

fatica della scrittura, se non direttamente esplicitata nel testo, espressa attraverso segnali impliciti, ri-connotata e sfruttata come veicolo di senso. Questa ipotesi collima con una dichiarazione dell'autore, che risponde a una domanda sul rapporto «fra i cambiamenti del suo modo di scrivere e quelli del suo modo di vivere». Zanzotto parla a questo punto di esperienze «dolorosissime»: depressioni ed esaurimenti nervosi «hanno lasciato tracce molto profonde nella mia scrittura; da omogenea e rettilinea che era, è diventata tutta spezzata, con degli spazi bianchi in mezzo, quasi ad indicare la fatica che uno fa a scrivere» (Zanzotto 1981, in Id. 1999, 1266). La prospettiva del bianco come traccia del processo variantistico non vale però come postulato generico. Gli spazi grafici possono infatti seguire altre vie, arrivare a testo direttamente dalla penna dell'autore e senza indugio, proprio come riflesso di impulsi ritmici.

6.3. Ritmi grafici ternari

Le composizioni trimembri identificano un nucleo ritmico (quello appunto triadico) connotato e basilare, un'altra partizione *aurea* impiegata in poesia. Come le bipartizioni, possono seguire una *ratio* simmetrica nell'immissione degli intervalli (o pause) e talvolta sottendono uno schema duale (l'elemento centrale può essere il perno per considerare i due estremi); senza scomodare tutto ciò che culturalmente e artisticamente riguarda il senso di compiutezza legato al numero tre, basti considerarlo come indice, da sempre, di formulazioni connotate e riconoscibili, anche nel campo visivo della scrittura e nelle sue accezioni ritmiche.

Prima di arrivare alle soluzioni grafiche spazializzate (stacchi a gradino e orizzontali) è utile passare per i moduli sintattici che possono sottendere tali conformazioni, guardando alle unità versali divise in tre parti, soprattutto segnalate da punteggiatura *standard*: una partizione visiva di grado zero alla quale può sostituirsi, su analoghe pause, lo stacco spaziale del bianco. (Si ricorda allo stesso tempo che in alcuni casi le scelte grafiche agiscono in senso non-sintattico, anche con l'effetto di produrre visivamente un ricordo intonativo e ritmico poi non confermato, o non del tutto confermato, dai contenuti linguistici). Un simile verifica avrebbe potuto riguardare naturalmente anche le bipartizioni; se la tripartizione del verso è diffusissima, la comparsa di un segno di punteggiatura o di formule sintattiche che lo dividono in due sono ancora più frequenti e spesso prive di rilevanza stilistica – sarebbero materiale di confronto debole, se prelevato senza altri parametri linguistici di selezione; questi potrebbero essere il tenere conto delle costanti linguistiche e prosodiche dello stacco (in parte intraviste),

considerando la frequenza dell'incertezza redazionale e di varianti grafiche proprio in concomitanza di tipiche zone sintattiche e pause, segnate da punteggiatura.

Considerata la lunghezza media del verso nella poesia italiana, che anche nelle scelte libere tende soprattutto a coprire lo spazio di un endecasillabo o di un settenario, la tripartizione ottiene in moltissimi casi sotto-unità brevi, che possono coincidere con sintagmi e singole parole isolate; divengono dei centri ritmici dal punto di vista della metrica accentuale, per la quale, si ricorda, conta l'accento forte, rilevato in modo variabile (talvolta dubbio) da accenti lessicali, *ictus* di sintagmi fonologici o culmini intonativi (cfr. Giovannetti-Lavezzi 2010, 272). Sono dunque conformazioni che si strutturano spesso su tre accenti forti, una sorta di base ritmica triadica già rintracciata come formulare da chi ha cercato di definire e descrivere la metrica accentuale (su tutti Franco Fortini, in Italia), e che viene fatta coincidere con l'andatura logaedica:¹¹⁵ il modulo è dunque significativo e marcato. Se poi all'unità grafica non corrisponde un singolo accento forte, resta ad ogni modo la ricorrenza delle pause che tripartiscono il verso, la forza del terzo membro, che in moltissimi casi si trova sospeso in *enjambement*, con un effetto di contrasto e rilancio rispetto alla compiutezza visiva della partizione.

Come detto, queste scansioni ritmico-sintattiche sono frequentissime e si ricollegano a una tendenza alla ripartizione della sintassi interna al verso, che passa anche, ad esempio, per la poesia di Pascoli (con una punteggiatura ritmica che può anche ricordare le esitazioni del parlato). Alcuni autori sembrano prediligerle e usarle con più evidenza come clausola ritmica. Si propongono esempi di questo genere da Sereni, Benzoni e Anedda. Per i primi due autori la costruzione di questi moduli ritmici asseconda soprattutto inflessioni oralizzanti e modulazioni vocali, molto più dissimulate nella scrittura di Anedda. In generale, l'elemento centrale corrisponde a un'escursione intonativa fra i due poli dell'unità grafico-ritmica.

La tripartizione versale come cellula ritmica-intonativa è uno stilema molto caro a Sereni sin dalle prime raccolte ed entra a far parte poi delle strutture usate per gestire gli inserti vocali e la variazione intonativa, o, con parole di Fortini, una personalissima *partitura per dizione* (Fortini 1966, 182). Di seguito, una carrellata di occorrenze:

¹¹⁵ Giovannetti-Lavezzi 2010, 274.

Da *Frontiera*: «chiamandoti: ma ferma – ora»; «in fissità, nel gelo: ed hai» (*Inverno*, vv. 5, 12); «io non so, giovinezza, sopportare» (*Piazza*, v. 5). Da *Diario d'Algeria*: «pensa – dicevo – la guerra è sul finire»; «d'incamminarci, despinis, nel sole» (*La ragazza di Atene*, vv. 15, 47); «gioventù – quasi mi grida in faccia – in credito» (*Il male d'Africa*, v. 86); Da *Gli strumenti umani*: «va, tutta case, la via» (*Via Scarlatti*, v. 4); «Tutto, si sa, la morte dissigilla» (*Le sei del mattino*, v. 1); «più duramente (non occorre) si stringerà la morsa» (*Una visita in fabbrica IV* v. 9); «La parte migliore? Non esiste. O è un senso» (*Una visita in fabbrica V*, v. 1); «Ma venga, a ora tarda, venga un'ora» (*Scoperta dell'odio*, v. 8); «La città – mi dico – dove l'ombra», «Caro – mi dilleggia apertamente – caro»; «Ha vinto. E già mi scioglio. «Non»; «Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è» (*Appuntamento a ora insolita*, vv. 1, 12, 15, 25, 26); «Sfrecciò vano, ora è poco, l'ultimo pallone»; «Lo picchieranno, dopo, più di gusto» (*Nel sonno IV*, v. 4,6); «rispose per lei (per me) una siepe di fuoco»; (*Intervista a un suicida*, v. 17); «Ma senti – dice – che meraviglia quei cip sulle piante»; «un girotondo di prigionieri (dicono) sulla parola» (*Pantomima terrestre*, vv. 1, 33); «amore – cantava – e risorta bellezza» (*L'equivoco*, v. 7); «Di colpo – osservi – è venuta» (*Finestra* v. 1); «Che tempi – mormori – sempre più confusi» (*Gli amici*, v. 15); «Un gesto appena, – si disse – cerca d'essere uomo»; «Caro – gli dice all'orecchio – amore mio...» (*La poesia è una passione?* vv. 13, 46); «Sono favole – disse – non si passa» (*Un sogno* v. 12); «Ti conosco, – diceva – mascherina» (*Ancora sulla strada di Creva*, v. 22); «ci conosciamo, – disse – sono Isella» (*Al distributore*, v. 7), «Incredibili – dirò più tardi – le visioni» (*La pietà ingiusta*, v.33). Da *Stella variabile*: «ce n'erano tanti – dicono – ce ne sono tra colombe e falchi» (*Lavori in corso*, v.18), «Non ama – si dice – in verticale» (*A Venezia con Biaison*, v. 22), «smettila – dico – se no» (*Sarà la noia*, v. 4), «...amami – lui dice – di ritorno» (*Domenica dopo la guerra*, v. 4), «tutto questo,» dice la donna, «ti darò» (*Un posto di vacanza III*, v. 9), «Passano – tornava a dirsi – tutti assieme gli anni» (*Un posto di vacanza IV*, v. 19).

Come si nota, la somiglianza ritmica di questi versi è principalmente dovuta all'alternanza intonativa del modulo metrico-sintattico tripartito, generata il più delle volte dall'intromissione, al centro, di incisi, vocativi e *verba dicendi* (l'inserito di indici diegetici). Qualcosa di simile si nota negli usi di Ferruccio Benzoni, noto per il «serenismo» (cfr. Afribo 2017,127) dichiarato e quasi epigonico, anche se l'uso di questi moduli di per sé non vale come indice diretto di parentela fra gli autori, poiché accomuna gran parte delle scritture che avvicinano in vari modi un parlato naturale. Molti dei prossimi versi giocano sullo scarto intonativo centrale di un inciso o di una parentetica con indici di mediazione diegetica:

Da *Notizie dalla solitudine* (1986): «Un pessimo idillio – mi dico – disorientato» (*A Ilse*, r. 7); Da *Numi di un lessico figliale* (1995): «affettata (ammetto) sfiatata» (*Senza eredi*, r. 6.), «Quando (suppongo) tra vita e morte»; «dovrò (o per me qualcuno) decidere», «con quei robi da bambini (o gnomi?) decrepiti» (*Covare la messinscena*, rr. 5, 6, 23). Da *Sguardi dalla finestra d'inverno* (1998): «Mai vissuta – potrei ribattere – intravista», Il mare (controluce) un fruscio (*Giorni ricontati*, rr. 8, 25); «Bianchi (ripetevo) bianchi» (*Reperti in limine*, r.12); «O (prima delle mosche) i resti», «Ecco (sospiro) vienimi vicino», «tremando – finché (compunta)» (*Il talamo*, rr. 8, 12, 17); «E quanta – pensa – neve è caduta» (*Guarda – mi dico*, r. 11); che preghi (cui credi) consolandoti! (*Di traspirante tristezza*, r.14); «paterne dimore (provvisorio) portami» (*Mala strana*, r. 7).

Allargando lo sguardo all'insieme testuale, si potrà dire che i versi suddivisi sintatticamente possono comparire in poesie generalmente attraversate da punteggiatura e sospensioni, assieme dunque a diversi principi di partizione ritmica e a ritorni di moduli simili. Si crea in questi casi una sorta di coerenza nella ripetizione di schemi grafico-sintattici, tuttavia mai del tutto prevedibile. Se compare invece una sola di queste partizioni – in contrasto rispetto a versi su cui la sintassi si stende senza pause – si avrà naturalmente un maggiore valore di messa in rilievo per via del mezzo ritmico-pausale e grafico. Per la prima possibilità (più versi bi- e tripartiti da

punteggiatura interna in un singolo testo) si vedano i prossimi esempi, sempre da Benzoni, riportati con maggiore contesto. Da *Canzoniere infimo e altri versi* (1983):

Ma solo poesie tu scrivi?

Ma solo poesie tu scrivi? Chi sa
se poesia solo. Io scrivo. Se poi
parli, mi chiedi, allora io vivo.

Azzurra e fosca, rr 11-14:

Altri sogni ormai ti faranno stornare ma
azzurro e fosco il mare (l'amore) perché
non muore mai – quella cosa che eri tu sola in
me
tanto vasta, troppo, elementare.

Intarsio di luce, rr. 18-23:

Se poi è un'ipotesi la vita – questa mia
di nuvole stracciate – è il sogno la tua nuca e raro
di un orfano incupito che amò le siepi d'ottone
i maceri. Così ti sfioro d'autunno
i rami smagriti e il tenue strazio – tu, crepitio
di riso e nervi, così aspra tu, ossicino mio.

Cinema

Keaton o harold lloyd? Più goffo ancora per
non più dire (ah, charlot!) ti amo alla follia.

Mio idillio sperduto

non dare all'ortica quel tanto di vanità e tremore.
Devo pur vedere (richiamerai?) come cede un appiglio,
di che languore muore. Ogni altra cosa mi è limpido esilio.
È inesistente il mio chiedere, terribile: arte di figlio.

Gli stralci citati sono scelti anche per mettere in luce la tripartizione usata come clausola finale. Non è raro che proprio questi moduli siano usati come cadenze ritmico-intonative per sancire la fine di una poesia (come si è visto anche per gli schemi binari). La tripartizione serve spesso a dare un taglio conclusivo ai componimenti, forse anche in quanto figura di un ritmo temporale e visivo ben determinato e *perfetto*. Ecco altre occorrenze di conclusive, sempre da Benzoni:

Da *Canzoniere infimo e altri versi*: «agitava ai saluti: oltre la porta ne piangevo, nel sole» (II *Azzurro*, *aggettivo più caro delle giovanili cose*); «mi sarà caro morire – scusa – viaggiare altrove (*Scriccioli*); Da *Notizie dalla solitudine*: «un gradino dopo l'altro, piano, non inciampare» (*Floriana*); «agro, d'infanzia bruciata, asfissiante» (*Acquarola una sera*).

Restando ai moduli ternari conclusivi si considerano ora alcuni versi tratti dalle poesie di Antonella Anedda, dove compare con una certa frequenza la scelta di questa cadenza nell'ultimo verso delle poesie:

Da *Residenze invernali* (1989): «Il Morto, La Trinità, Santa Maria» (*Così lontano dalle nostre ceneri*), «*sfere, aghi, candele.*» (*Per noi serbavo un tempo*). Da *Notti di pace occidentale* (1999): «ciò che per suono muto – ancora – non ha nome» (*Se con esattezza cosa sogno*); «privo – come il tuo – di luce» (*È vero, l'allarme si alza dalle stelle*); «per l'attesa marina – senza grido – infinita» (*Se ho scritto è per pensiero*. Il verso chiude la prima strofa); «che fuggendo – da sola – sostiene» (*Come pesa l'assenza come con freddezza ci nutre*); «lino – in bilico – in eterno nella periferia della resurrezione» (*aprile, notte*); Da *Salva con nome* (2012): «ma l'aria brucia e rade – a falce – il passato» (*Mette in fila i ricordi*); «con il suo “c'era una volta” e la sua fine» (*Sera 18:00-21:00*).

Come annunciato, più raramente (ma dal punto di vista della sfera grafica, con una certa frequenza) si impiegano mezzi propriamente spaziali (a capo, bianchi interni al verso, gradini) e non solo grafici (la punteggiatura standard) per costruire e marcare queste conformazioni sintattiche. La scelta della doppia spaziatura intraversale e del doppio stacco nel verso a gradino, per ottenere tripartizioni, è più vistosa rispetto allo stacco singolo, specie del verso a gradino, che è mezzo visivo compreso nella tradizione. Fra gli autori qui considerati, solo Sereni usa il gradino tripartito con molta parsimonia (per motivi specifici, che verranno illustrati) mentre questi versi sono assenti in Benzoni e Anedda. Esistono però diverse modalità grafiche che possono coadiuvare (con più riserbo) ritmi di questo genere. Restando su Antonella un esempio si ricava dalla poesia *Chini sui pozzi* (*Residenze invernali*, 1989), che finisce con tre versicoli in scarto rispetto alla misura versale prevalente:

Chini sui pozzi
o dritti dentro stormi di uccelli
sul confine di mura erette in fretta.

5 Prime ore di luce,
vento e paglia tra le fessure, pavimento di foglie.
Terribile sollevare la testa, semplice rabbrivire.
Che oserebbe cingere questo luogo di piante
scuotere terra sui giornali
e stendere olio lungo ferri di porta?
10 La neve cade obliqua
(tu prova a rivedere le tre scodelle
la candela, il cucchiaino,
ripeti sulla fiamma il gesto ardente
il polso che schiuma miele
15 il rame già troppo sottile).
Ora è suono d'incudine non tremito d'ombra
altre vite si affollano sul corpo di quelli che partono
le assi si curvano sotto le ginocchia dei nuovi bambini
culle sconosciute dondolano
20 ancora in bilico ancora inchiodate
battono tra il nulla e un arco già teso.
Ascolta il tonfo diseguale della pendola
segui col dito le crepe.
Oltre il fischio che scuote l'ala del cuculo
fuori del suo sussulto di legno
molto più in alto del suo steccato
rovesciati
minuti
sfavillano

Si noterà che entra in gioco in questi ultimi versi un tratto distintivo della spazialità, quello del lavoro sull'ambiguo e sulla moltiplicazione delle possibilità associative. Partendo dall'osservazione grafica di moduli riconoscibili si può seguire una strada di analisi testuale particolare, intesa a sottolineare o riconoscere echi di uno schema nella struttura generale e nei significati allusi del testo: anche il piano delle strutture spaziali si intreccia alle scelte stilistiche che fanno una poesia, la rendono un insieme coerente, il più delle volte in modo non esposto. In questo caso il finale scandito in tre versicoli richiama la terzina isolata di apertura, entrambe zone di rilievo alle quali si associano echi semantici e sintattici diversificati, come serie ternarie di verbi reggenti: «cingere», «scuotere», «stendere» rr. 7-9, elenchi trimembri (quasi *en abyme*): «le tre scodelle», «la candela», «il cucchiaino» (rr. 11-12) e poi «il gesto», «il polso», «il rame» (rr. 13-15). Non manca una variazione su riconoscibili bipartizioni versali cadenzate, alle righe 5 e 6. La cadenza bi- e soprattutto tripartita, riecheggia indirettamente un'insistenza semantica esplicita, su un ritmo battuto e irregolare: il «suono d'incudine» (r.16) il dondolio delle culle che «in bilico ancora inchiodate / battono» (rr. 20-21), «il tonfo diseguale della pendola» (r. 22). Le tre parole conclusive, che la scelta grafica consente di rallentare, sono grammaticalmente

ambigue proprio in virtù della mancanza di punteggiatura. Con una virgola dopo «rovesciati» e dopo «minuti» quest'ultimo elemento diventerebbe di certo un aggettivo, lasciando il soggetto plurale indefinito, lo stesso dunque ipoteticamente dei versi iniziali. Viceversa, la spazialità lascia ambiguo quel «minuti», che potrebbe essere un sostantivo, legarsi all'immagine della pendola e alle immagini ritmiche-temporali del testo.

6.3.1. Gradino tripartito

Come annunciato, il gradino trova una fisionomia sempre tipica, ma più rara, quando diviso in tre parti da due cesure grafiche. Se usato in versi tendenzialmente medio-brevi provoca delle cadenze molto pronunciate (che verranno recuperate in seguito); mentre l'uso della tripartizione può servire soprattutto alla strutturazione di versi lunghi, come nei tre casi sereniani. Compiono in due poesie già osservate per spezzature a gradino singole. La prima, *Pantomima terrestre*, rr. 39-48:

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

La scelta della tripartizione grafica arriva proprio a sancire la fine del testo. Dopo la barretta orizzontale seguita da congiunzione (tipico strumento di stacco e legatura) un quinario e due settenari gradinati scompongono in un *tricolon* la cadenza sintattica finale, rallentandola e staccando da una sezione testuale riflessiva per tornare a esprimere la contingenza imposta da un evento improvviso, l'inizio di un temporale. Va anticipato che spesso lo stacco a gradino sul piano semantico asseconda cambi di prospettiva, la menzione di eventi inattesi – Montale in questo è maestro – e movimenti di discesa, come quello della pioggia. (Per questo si rimanda ai paragrafi 9.5. e 10.4.9).

Le altre occorrenze sereniane di gradini tripartiti fanno parte di *Un posto di Vacanza*, un testo come si è detto, complesso (anche nella sua gestazione) e autonimico, dove non mancano

riferimenti intertestuali, fra i quali torna molto nitida l'eco di alcune scelte montaliane. Dalla prima sezione, rr. 18-30:

Un fiume negro – aveva promesso l'amico –
un bel fiume negro d'America.
20 Questo era il dato invogliante. Opulento a fine corsa
pachidermico
in certe ore di calma.
Era in principio solo canne
polverose e, dalla foce, mare da carboniere...
25 Chissà che di lì traguardando non si allacci nome a cosa.
...(la poesia sul posto di vacanza).
Invece torna a tentarmi in tanti anni quella voce
(era un disco) di là, dall'altra riva. Nelle sere di polvere e sete
quasi la si toccava, gola offerta alla ferita d'amore
sulle acque. Non scriverò questa storia.

In questo caso il gradino cade all'interno di una strofa. La scelta grafica aiuta a scomporre e alleggerire (in senso visivo) un verso molto lungo e allo stesso tempo sembra avere la funzione semantica di aumentare ulteriormente il peso di quel «pachidermico», facendogli coprire un'intera unità grafica e allargandone quasi il significato su tutto il verso, che ritmicamente rallenta e digrada, lasciando vedere forse l'andatura del fiume di cui si parla. L'ultima gradinatura, su «Era in principio solo canne» (r. 23) si può leggere anche come gradino sintattico aggiunto al primo stacco connotato sul piano semantico e ritmico. Con la coda si apre infatti un nuovo giro sintattico ma allo stesso tempo la percezione visiva la associa alla struttura tripartita di partenza: si torna nei sistemi di interruzione-legatura o scorrimento di cui si è già parlato in merito ai rapporti fra confini grafici e prosodia. Come si può notare, dall'esempio di *Pantomima terrestre* e da quest'ultimo, la scelta di spazializzare coinvolge zone testuali di rilievo o semanticamente dense e in generale versi lunghi. L'altra occorrenza, dalla seconda sezione di *Un posto di Vacanza*, coinvolge una tripla ripetizione a stretto contatto, rr. 1-20:

Tornerà il caldo.
Va a zero la bolla di colore estivo, si restringe su un minimo
punto di luce dove due s'imbucano spariscono nel sempreverde
dando di spalle al mio male
5 – e io al mare – e sull'attimo
di cecità di silenzio si dilata uno sparo.
Chi ha fatto chi fa fuoco nella radura
chi ha sparato nel folto tra campagna e bosco
lungo i filari?

10 Di qui non li vedo,
solo adesso ricordo che è il primo giorno di caccia.
Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai
una storia c’era da raccontare.
Sentire

15 cosa ne dicono le rive
(la sfilata delle rive
le rive
come proposte fraterne:
ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me).
Pare non ci sia altro: il mio mutismo è il loro.

Il discorso stacca per la prima volta a gradino su un cambio argomentativo netto («sentire», r. 14), *ex abrupto*, come a segnare una svolta del pensiero, qualcosa di più importante rispetto a ciò che l’autore di nuovo dice di non voler scrivere («non scriverò questa storia – mi ripeto», r. 12). Il «sentire», sospeso, viene semanticamente assolutizzato, per un attimo: prima che sentire “qualcosa” si ha a che fare con il «sentire» in sé. I versi successivi contengono un gradino tripartito (r. 16), dove, si noti, viene messa in massimo rilievo la ripetizione della parola «rive», in assonanza interna con «sentire» (altra costante dello stacco a gradino): è quello insomma che si vorrebbe sentire, che si vorrebbe scrivere, con una triplice ripetizione a contatto, come se il poeta volesse far parlare con la scrittura – ne ripete il suono linguistico – un paesaggio in realtà muto. Lo stacco tripartito dunque replica una ripetizione e ingloba i suoi ultimi due membri, segnando con la cesura un’anadiplosi e mettendo in rilievo, isolata al centro, la parola in questione, anche con l’effetto di creare una sintesi verticale tra verbo e oggetto («sentire» – «le rive»). Non si esclude una certa associazione percettiva tra l’andatura digradante della scrittura e ciò che si vede («la sfilata delle rive») a cui si tenta di dar voce. Infine, può essere interessante ricordare che un altro memorabile stacco grafico di Montale si trova nella poesia *Riviere* (*Ossi di seppia*, 1925), dove in fase di chiusura del testo si isola a gradino il verbo «potere» e poi, a poca distanza, con un verso monorematico, proprio la parola «sentire», rr. 56-70:

Ed un giorno sarà ancora l'invito
di voci d'oro, di lusinghe audaci,
anima mia non più divisa. Pensa:
cangiare in inno l'elegia; rifarsi;
non mancar più.

Potere

simili a questi rami
ieri scarniti e nudi ed oggi pieni
di fremiti e di linfe,
sentire
noi pur domani tra i profumi e i venti
un riaffluir di sogni, un urger folle
di voci verso un esito; e nel sole
che v'investe, riviere,
rifiore!

Tornando a Sereni, si coglie l'occasione per segnalare una variante, proprio sul gradino in questione. Nella prima redazione sembra che esista già la decisione di una tripartizione grafica, che trova nell'esito finale una diversa conformazione linguistica. Da Isella 1995, 742:

E dopo.

La sfilata delle rive, le rive

come proposte fraterne.

Ma si fanno scoprire, sono mute, non inventano niente per te

Altro discorso riguarda il rintracciare schemi tripartiti in scritture che usano sistematicamente la gradinatura come mezzo grafico-espressivo costante e versatile. Si considerano qui due casi emblematici: la scrittura dell'ultimo Luzi e quella di Elio Pagliarani, a cui si aggiungono poi degli esempi da Vittorio Reta. Quanto a Mario Luzi, si è già avuto modo di parlare di una ricerca propriamente ritmica e accentuale nella gestione grafica della sintassi, che divide il testo in sintagmi creando cadenze e simmetrie di vario genere, dove bipartizioni e schemi tripartiti si riconoscono come la matrice più frequente. Per una prima immagine, si veda per intero *Gli alberi a cui il frutto cade* (*Per il battesimo dei nostri frammenti*, 1985):

Gli alberi a cui il frutto cade
 colmo ancora
 o traboccato fuori
 dalla sua rotta cute
 5 e gli altri
 a cui viene scerpato verde
 trinciate foglie e rami
 e quelli ancora
 che frutti non ne danno
 10 solo bacche
 e pigne
 e coccole
 o neanche
 tutti gli alberi
 15 tutti indistintamente
 in una oscura
 e prepotente
 inequabile parità
 si tendono
 nelle loro cuspidi
 20 si stirano
 nelle loro barbe
 allungano
 i loro filiformi nervi
 aridi verso l'acqua
 25 o l'umidore sotterranei
 tutti
 nell'ispido forteto
 o altrove nell'arioso
 dirupo o nei vivai
 30 si preparano all'invaso
 della nuova fertilità
 che si stipa tra terra e cielo
 e romperà...
 Oh aprimi le labbra grinzose,
 35 non lasciarmi alla mia inveterata sterilità.

 Cantata questa canzone
 da lei in tempi antichi?
 Forse, nessun ricordo,
 nessun passato. Ma canta
 la memoria. Canta la sua deserta profondità.

La partizione grafica segue il progredire libero e accumulatorio della sintassi, ne segna le componenti, soprattutto sintagmi, strutturando i versi principalmente per schemi binari e ternari intrecciati, in cui agisce anche la forza di un sistema accentuale. Ogni sequenza (di due o tre membri) indica insomma un insieme e la sua progressione, che influenza il ritmo e l'intonazione di lettura. Si segnala, anche per Luzi, la presenza costante della memoria metrica: in questa poesia ci sono schemi endecasillabici che la partizione grafica rispetta anche nelle occorrenze delle cesure prosodiche. Alcuni casi: 2^a 4^a 6^a □ 8^a 10^a (r. 7); 2^a 6^a □ 8^a 10^a (r. 9); 1^a 6^a □ 8^a 10^a (r. 15).

sfolgorò landa accecata
 dall'incendio di tutte le sue acque
 quella
 in cui mi trovavo
 gettato da che nave?–
 dimenticato lo scafo,
 cancellato l'equipaggio.
 E in alto
 le aquilavano più venti
 e più rapidi
 che in ogni altro mattino.

Oppure *Memoria della memoria*, con un gradino tripartito composto da un gruppetto centrale omogeneo, alle righe 8 e 9. Rr. 1-12:

Memoria della memoria.
 Deve
 in qualcuno dei mortali
 esistere
 una traccia di me –
 mi parve dire
 nella sua
 8 tutta incavata
 9 non consunta
 divinità
 una Persefone
 in lei che mi vendeva anemoni.

In questi casi la partizione grafica del gradino mostra una certa affinità strumentale con la partizione strofica, che si può osservare anche nella scrittura di Elio Pagliarani. Nelle poesie di questo autore lo stacco a gradino serve a regolare e pausare un respiro versale molto lungo, per il quale, come si è potuto vedere, si rendono necessari formati di supporto anomali, o ancora, torna utile trascrivere i testi “rovesciati”, sfruttando il lato più lungo della pagina. Ecco cosa scrive a questo proposito Cortellessa 2019, 40:

Proprio la *lunghezza*, in tanti sensi, è la caratteristica più appariscente della parola di Pagliarani. A partire dalla *Ragazza Carla*, e poi in misura devastante in *Lezione di fisica* e nella *Ballata di Rudi*, quello di Pagliarani è un verso che si espande sempre più, oltre ogni misura conosciuta dalla tradizione italiana (e con buon titolo potrebbe candidarsi a veri primati mondiali) sino a doversi frammentare – per poter essere “retto” dal fiato del declamatore – in due o più “scalini”. [...] Non ha più senso, evidentemente, misurare i versi informali di *Fecaloro*; i quali, al culmine del finale *Fecamore*, equivarrebbero a più di quaranta sillabe d’un verso tradizionale.

Appunto, anche in questo caso il *verso* come unità di misura vacilla, confermandosi allo stesso tempo un appoggio concettuale: il verso di Pagliarani è così lungo, in primo luogo, perché «deve accogliere tante cose» (cfr. *Ibid.*). Diventa, come detto, quasi un contenitore strofico. Per considerarlo è più semplice centrare l'attenzione sulle unità grafiche, stese e scalate su una stessa progressione da sinistra a destra. Si tratta insomma di individuare delle partizioni visive che mostrino dei ritorni e segnino al contempo una guida per il lettore/interprete. L'allusione al «fiato del declamatore» nella citazione di Cortellessa non è neutra, poiché Pagliarani dà estrema importanza alla realizzazione orale (alla *performance*, secondo una parola dibattuta negli anni Sessanta e Settanta) e pone i propri testi in una prospettiva teatrale (anche cinematografica e musicale, come si avrà modo di approfondire);¹¹⁶ questi versi sono recitati dal poeta stesso con particolare espressività, velocità e incedere variati.¹¹⁷ Ancora una volta la dimensione grafica trova una fortissima motivazione nei suoi risvolti agogici, ritmici, esecutivi: è l'immagine della partitura, che sembra unire nel Novecento i due estremi solo apparentemente opposti della percezione visiva e della percezione acustica, senza sancire predomini o regole strette. Molto dipende, anche qui, da chi legge. Tornando brevemente alle osservazioni di Cortellessa, soprattutto con *La lezione di fisica*:

la dimensione esecutiva diventa stimolo concreto al farsi del testo. Diceva già nel '67 Boselli che Pagliarani, con l'esplosiva disposizione tipografica del suo nuovo libro, «rende "citabili" non soltanto i linguaggi ma anche i gesti» (e ci si ricorda allora delle tavole parolibere dei futuristi; vere e proprie partiture da performers).¹¹⁸

¹¹⁶ Si è parlato spesso, per la scrittura di Pagliarani, di una sintassi musicale. E va ricordato che lo stesso autore, oltre a lavorare per cinema e teatro, collabora effettivamente con musicisti sperimentando la scrittura per musica (cfr. Cortellessa 2019, 63).

¹¹⁷ Esistono diverse registrazioni di queste letture, rintracciabili anche nei canali di ricerca sul Web. Si può vedere ad esempio una lettura da *La ragazza Carla* al seguente collegamento: <https://www.youtube.com/watch?v=Qtt12Yq4ECI&t=5s>.

¹¹⁸ Cortellessa 2019, 34.

Hanno ragione quelli che ti accusano
 anch'io ti ho colto in flagrante
 ti mordevi le labbra a sangue

5 perché uno diceva che l'arte
 Da Milano adesso comprano i terreni a Los Angeles
 qui inventano le congiunture parallele e subito diventano esempio
 di funzione della comunicazione

L'arte anche a me pare di poco conto
 ma è il nostro affare
 10 e il nostro da fare al momento
 è saltare è saltare è saltare
 se no sulla coda ci mettono il sale

Non dire anche tu che l'arte non c'entra col tempo
 quando è uno dei modi del tempo
 15 di essere, quando sono di più
 i modi di non essere del tempo
 Ho amato tanto

quelli che cambiano con ritmo seminale
 del mondo
 20 adesso mi stanno stufando

Quantità di storia maturata, dicevo
 cercando nei disegni nel fisico
 adesso cerco altro nella gente

cerco le permanenze
 25 cerco le permanenze del presente
 (Non che, beninteso, eccetera)
 Sarà che è finita la crescita

nostra, da tempo, e vorremmo fermare
 per non curvarci nella
 30 mobilità del mutamento

Mettiamo anche questo nel conto
 Non si tratta di chiudere, per quanto
 è altro rischio che mi trova disposto

Si tratta di dire io faccio questo
 35 e non ho ancora finito di farlo
 e poi questa gente mi esaspera

Sono io la gente, certamente
 e bisogna che ci litighi

Piccolo cuore grande buco
 40 la pubblicità della lavatrice al cinema
 e va benissimo Così l'amore, è giusto

che si risparmi il cuore
 è tutta salute e figli crescono
 ma siamo matti

45 a metterlo in dubbio?
 È che non so amare diverso
 che mettendo in gioco

anche nel cuore di impulso
 non saprò più amare tra poco
 50 ammesso che l'abbia saputo

Neoromantici, gotici pietra su pietra muratori ai tralicci, non mistici o mistici come
 chi è in gabbia

ed elabora prove teoriche dell'inesistenza di ogni evasione
 cavalieri con macchia e paura cavalieri di mezzo ideale
 un'impronta affidata a un giornale, mio cuore
 di merda e sbocco finale.

La poesia citata mostra una fisionomia majakovskiana nella disposizione delle serie gradinate (dove compare anche una gradinatura quadrupla). Lo stesso poeta parla in effetti della propria *mise en page* nei termini di una «fisarmonica spalancata» (Pagliarani 2019, 264), riprendendo chiaramente l'immagine usata per la *Lesenka* (la spezzatura del verso a gradino, o

“scaletta”) di Vladimir Majakovskij. Si può dire che anche Pagliarani unisca le due possibilità individuate da Šapir riguardo alla spezzatura, quella di usare le partizioni in funzione sintattica (alla Andrej Belyj) e come modulo metrico (come invece nella poesia di Majakovskij).¹¹⁹ Usa un ritmo grafico che sostiene la sintassi, che è talvolta metrico (dunque autonomo, non coincidente con gli snodi sintattici) e che certamente ha una sua funzione nella percezione di un equilibrio ritmico visivo autonomo.

Ultimo caso, leggermente diverso, con una variazione da *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza* (1977) dove una serie compatta e ossessiva, anche fonicamente, stacca proprio in chiusura con una tripartizione la cui ritmicità viene annunciata metadiscorsivamente:

(b1)

provano ancora col pope: popi, intorno un gran colonnato, poi pope su pope, Nandi, ci fosse
 sul pope un colonnato di popi, un punto sette punti del pope caprini se fossero, e i tre sopraccigli cisposi
 la macchia a cavallo del pope, di pope che cola in un angolo, mobile pope in colonna
 corrosa intasata di popi, di popi che seguono i bordi del colonnato dei popi, debordano oltre
 si spargono sul tempo dei popi, popi fon dentro al midollo dell'osso del tempo, papi di vento: bel ritmo

papi garanti dell'oro

della fame-serbatoio

della forza-lavoro

Tipologie simili, specie in versi lunghi, rientrano nella disposizione grafica e testuale che, semplificando con un'etichetta di comodo, si può definire *anni Settanta*. Il già menzionato Vittorio Reta ne fa ampio uso. Un gradino tripartito chiude la seguente sezione di *Visas*:

¹¹⁹ «Non è solo il ritmo accentuativo che può essere riprodotto in serie, ossia metrizzato e semiotizzato. Processi tipologicamente paralleli si possono rilevare a tutti i livelli della struttura versale, ad esempio nell'evoluzione della grafica poetica [...]. A iniziare esperimenti sistematici in questo campo è stato A. Belyj, la cui insolita scansione grafica permetteva, in primo luogo, di «raffigurare» il ritmo (l'intonazione) [...]. Ma assai presto l'elaborazione grafica del verso si è trasformata in un mezzo per sottolinearne in prevalenza il metro. Gasparov ha dimostrato che nella “scaletta” [lesenka] di Majakovskij gli spazi a gradino fra le parole servono a delimitare non gli aspetti individuali, ma quelli generali nella struttura del verso [...]. Sembra dunque che la “scaletta” di Belyj abbia lo scopo di creare un'immagine fonica individuale, mentre nella “scaletta” di Majakovskij l'immagine è normativa e visuale. Questo fenomeno è in una certa misura correlato con l'orientamento della poetica simbolista verso la realizzazione sonora [zvučanie], verso la musica, mentre la poetica del futurismo è orientata verso la raffigurazione, la pittura e la grafica; è inoltre probabile che si tratti di una delle conseguenze del carattere relativamente meno normativo del segno fonico, cangiante e transitorio, rispetto alla maggiore normatività del segno visivo, consolidato e immutabile» (Šapir 2013, 63).

*

In qualunque direzione vada sono a corto di vene

in qualunque direzione vada a corto di vene di sangue
di un passaggio

 uno sprazzo di luce che
si era aperto fra i tuoi archi sopraccigliari
 (ancora non ne vado alla ricerca) qui
quando ho cercato di dimenticare in un cut-rate
viaggiando fra le sete puzzolenti,
 in vulsioni di
stravolto rifacendo le ellissi del tuo passaggio di velluto
 di velluto rosso

gli specchi che riflettono oh maybe
diagrammi di tempi e scale per kilocicli al secondo
 scale della casbah,
i disegni ottenuti da film a raggi x, mi drappeggio il tuo sorriso
dimostro la mancanza sulle tue dita, ambiente vocalico di colori
sul luogo che indicano le frecce, in cui furono scattate le fotografie
su quella città d'oltretomba,
 il momento preciso
 un grumo di flash inutilizzati.

O ancora, nella prossima sezione, un gradino tripartito (r. 25 della citazione) introduce la tipica cadenza ternaria dopo una sezione movimentata da bipartizioni e allineamenti che deviano la lettura su linee verticali. Si presenta un allineamento fonico-grafico (sulla lettera «s», ai rr. 16-19), uno stilema che verrà ripreso in modo approfondito (cfr. p. 213). Si noti che il gradino tripartito è visivamente armonico ma di fatto sproporzionato sul piano sillabico, se si considera lo svolgimento verbale della cifra «2^a».

6.3.2. Tripartizioni e bianco orizzontale

Venendo a schemi ritmici tripartiti generati da *blanchissement*, si possono seguire considerazioni simili a quelle fatte sulla bipartizione, sottolineando nuovamente che porre elementi distinti graficamente sulla stessa linea oppure su una gradinatura, può implicare delle conseguenze percettive e semantiche differenti. Al rimando all'uso grafico dello stacco orizzontale che tradizionalmente segna le cesure prosodiche si aggiunge un ulteriore riferimento, dalle avanguardie storiche e dal modernismo, per gli usi ritmici delle spaziature orizzontali, specie se iterate su schemi base (binari, ternari, quaternari). È necessario citare di nuovo l'influenza di Ezra Pound, che usa l'artificio soprattutto con la funzione di «razionalizzare il ritmo primario» (Giovannetti-Lavezzi 2010, 208). La spaziatura ritmica viene usata anche in vari modi dai futuristi. È interessante notare un certo grado di spontaneità nelle scelte trascritte in funzione ritmica, grazie al caso di Giovanni Bellini, un poeta autodidatta vicino all'orbita del futurismo che impiega diffusamente il bianco orizzontale. La prefazione di Fernando Agnoletti all'unica raccolta postuma, del 1921 è utile a rinforzo di certe considerazioni generali sull'uso della spazialità grafica, specie in relazione alla parentela con la punteggiatura. Agnoletti scrive:

Bellini adoperava segni di interpunzione quando annotava pensieri o strofe per la prima volta [...] ma li adoperava male. Erano per lui una biffatura provvisoria, piuttosto vaga; ricopiando e modificando la sostituiva man mano con spazi che segnassero le pause logiche e quelle del ritmo. Avrà imparato dai futuristi? A giudicare dai manoscritti [...] sembra che Bellini non potesse imparare se non da sé, cercando e ricercando. [...] Vien naturale, l'artista toscano e probò non maneggia l'istrumento che ancora non gli si adatta bene; finchè non sia maestro si fida solo del pollice. Giovanni Bellini autodidatta, ma repugnante a imitare, non poteva copiare da qualcuno l'uso dei punti e delle virgole, non ne vedeva chiaramente la funzione e preferiva intanto dare alla sua sintassi il respiro degli spazi e delle maiuscole e basta.¹²⁰

Lasciando la parentesi e tornando al secondo Novecento, si può ripartire da Andrea Zanzotto, che all'uso del gradino preferisce la spaziatura orizzontale, con la quale ottiene partizioni ritmiche e cadenze che selezionano molto spesso unità brevi con singoli accenti forti. Il bianco orizzontale come innesco ritmico unisce un sistema reticolare di funzioni o esiti: movimento della sintassi, moltiplicazione delle possibilità di lettura e dei significati allusi dalla messa in evidenza del supporto. Quanto alle tripartizioni, in questo autore è molto frequente la divisione triadica del verso anche ottenuta con segni di punteggiatura. Qualcosa di molto simile

¹²⁰ Agnoletti 1923, 33.

allo stacco orizzontale si forma con l'uso della lineetta, che inserisce l'idea di un inciso centrale. Se sono certe la percezione dello schema visivo e quella di un'andatura intonativa alternata, non sempre nei significati si realizza una gerarchia sintattica e un effettivo valore parentetico. Di seguito alcune occorrenze:

Da *La Beltà*: «Essere beato – contro me – mi prescrivi» (*Alla stagione III*, r. 18); «Qualche cosa di – anche – più eterno», «un – creduto possibile – persiflage?», «un – creduto possibile – collage?» (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni IX*, rr. 2, 16, 19). Da *Il Galateo in bosco*: «in quell'unico – indarno – primaverile effettuante» (*Attraverso l'evento*, r. 3); «che fascia e sfascia – con alberi e stelle – ogni collusione» (*Indizi di guerre civili*, r. 10); «nella morsura scuro – tra gli alberi – sorgi», «voglia di salvezza – bocca a bocca – d'oscuro» (*Perché cresca*, rr. 9, 20); «e non farmi – così di brutto – fuori» (*Che sotto l'alta guida*, r. 13). Da *Fosfeni*: «(tralice) (traoro) (tracapelli e poi chi sa)» (*Come ultime cene*, r. 67), «dai suoi – come inaccessibili – apparati sessuali» (*Silicio, carbonio, castellieri*, r. 53); «ora ora – e si staccano steli – dopo dopo» (*Loghion*, r. 32); «ora il battente – crarack – in faccia» (*Varietà del rosa e ioni*, r. 11); da *Idioma*: «misconosciuta – prima – zona di ogni zona» (*Nix Olympica*, r. 56); «Raggi d'emblema e – santificato – incipiente autunno», «ogni tempo – unicamente – verrà», «Là fu, mai fu, là – unicamente – accogliere» (*Stanza immaginata o intravista*, rr. 1, 9, 14); «e regno di – alitando – sopravanzare» (*Docile, riluttante*, r. 13).

Per confronto, vengono riportati alcuni versi tripartiti da stacco bianco:

nel vuoto spinto outré
(*La Beltà, Oltranza Oltraggio*, r. 2)

9 - ma la strada s'allunga sempre più capo
(*La Beltà, Possibili prefazi o riprese o conclusioni VIII*, r. 22)

Sulle tue -ude, sui tuoi freschi -eri
pegni a scadenza per: te, noi, silhouettes, -ine
(*La Beltà, Profezie o memorie o giornali murali XIII*, rr. 21, 33)

desmissiete butta lo slip dispèllati
è necrofilia somma necro sommo
E aguzzo i sensi i coltelli i sanguini
i pueri feriti noi pueri feriti mi congiungo
carezzare carezzare (sassi spine braci)»
(*Gli sguardi i Fatti Senhal*, rr. 89, 129, 179, 207, 259)

autorità umori nervi
(*Pasque, Misteri della pedagogia*, r. 154)

Eh dopo mi pare
que e in vvv
(*Pasque, La pace di Oliva*, rr. 6, 7)

tra nubi ed erbe un po' sfollate fuori
(*Pasque, Qualcuno c'era*, r. 2)

Appoggiato a un un filo di lustro – in creativo
(*Pasque, Chele*, r. 3)

O le collane di empiriche scelte i tagli
(*Pasque, Xenoglossie III*, r. 2)

nervosismi insistenze di stelle e come-respiro
la morte mediamente si comporterà

(*Pasque, Biglia*, rr. 84, 89)

di ricchezze e carenze qua e lì li e là
(*Il Galateo in Bosco, Gnessulôgo*, r. 24)

del tempo, dare nella breccia
nel mandala allo sportello se cadrà la rimozione
(*Il Galateo in Bosco, Diffrazioni, eritemi*, rr. 63, 89)

mio comporre compitare con voi chino, chini
a tengo-e-mollo di rimando il ramo
(*Il Galateo in Bosco, Attraverso l'evento*, rr. 16, 37)

della convivenza affabilità decenza
(*Il Galateo in Bosco, Sotto l'alta guida traiettorie, mosche*, r. 3)

casa-rapina casa-abisso incrina-inclina
(*Il Galateo in Bosco, Inverno in bosco-osterie-cippi-ossari case*, r. 31)

e intavolare e svolgere Blu oro pluriblù

(*Fosfeni, Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro*, r. 9)
e forze e buone e mamma di verità

(*Fosfeni, Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro II*, r. 59)

colpi bassi ssst! e sintesi
(*Fosfeni, Reti*, r. 13)

di induranza di pudore di cala-la-tela
(*Fosfeni, Laghi ghiacciati, sotto montagne 2*, r. 11)

non pentirsi non dire troppo non affastellare
a inventare a incavare a irretire
(*Fosfeni, Futuri semplici – o anteriori?* rr. 6, 9)

cippi hypnos pretendere
(*Idioma, Verso il 25 aprile*, r. 92)

in nevi effuse alluse distribuite con affetto
(*Idioma, In un XXX anniversario*, r. 22)

eroinizzato slombato paesaggio
(*Meteo, Currunt*, r. 4)

Questo tipo di schema ritmico, così come quello bipartito, si ritrova in varie zone testuali, attivando un ritmo che può trovare risposte ed eco controllate e variate, mai pervasive. Anche Zanzotto, per marcare ritmicamente le zone di chiusura, sceglie talvolta la scansione tripartita. Un caso particolare è il ritornello cadenzato e variato che chiude tutte le poesie della sezione *Recitativo veneziano* di *Filò* (1981):

Oci de bisca, de basilissa
 testa de fogo che'giasso inpissa
 nu te preghemo: sbrega su fora
 nu te imploremo, tutto te inplora:
 móstrite sora, vien su, vien su
 tiremo tuti insieme, ti e nu

aàh Venessia aàh Venissa aàh Venùsia

Anche per questi schemi simmetrici ottenuti da *blanchissement* esistono casi in cui uno dei tre membri cresce in verticale, mantenendo il proprio valore di unità grafico-ritmica. Compare in Zanzotto (si veda la citazione a p. 150 di questo lavoro) e, molto simile, in questo esempio di Giuliano Mesa (la sequenza «ti amo a volte» / «l'umor mio» / «(toi j' t'aime parfois)» da r. 8), che consente di osservare da vicino un insieme di differenti partizioni grafico ritmiche, concludendosi su una *mise en page* bipartita, allineata alle due estremità della pagina.

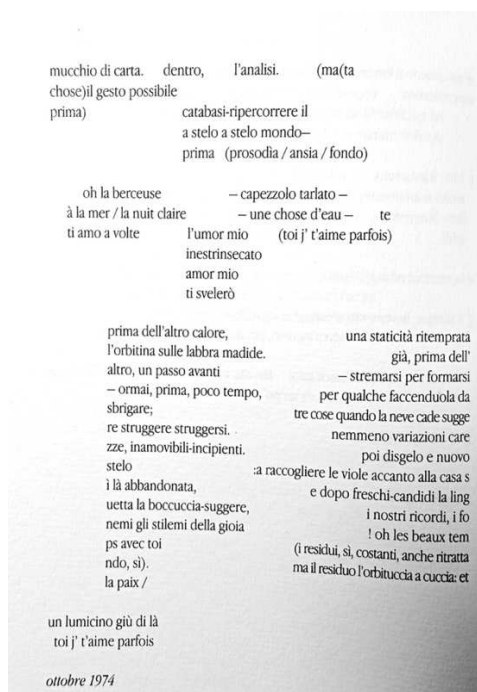


Fig. 6, Giuliano Mesa, *L'orbita accanto*, 16 (*Schedario*), Mesa 2010, 44.

Le tripartizioni orizzontali disposte in serie formano sequenze ritmiche, come nella sezione da *L'orbita accanto n. 22* dallo *Schedario* di Mesa:

[...]

tenacemente flaccido; portare avanti. anche
se la neve, la voce portare a fondo. (parestesia
paralalia), detto troppe volte, che ci credo
veramente, (nozioni di cultura) (ma resta la cesura)

[...]

6.4. Macrostrutture ritmiche binarie

È in generale più frequente che le sequenze ritmiche si trovino allineate, ordinate su colonne parallele. Si entra in una dimensione visiva d'insieme, che supera le occorrenze nei singoli versi (qualcosa di accennato riguardo alla cesura in testi interamente costruiti su versi doppi). L'andatura bipartita che si ottiene con verso a gradino e *blanchissement* può coinvolgere unità grafiche di dimensioni *strofiche* (sempre per mantenere un riferimento rispetto alle definizioni tradizionali). Considerando dapprima le strutture binarie, si sono già incontrati schemi su doppia colonna interpretabili anche come macrostrutture (macro-ritmi) grafici e testuali: il testo di Zanzotto a p. 64 e quello, a gruppi alternati, di Balestrini, p. 65. L'impaginazione che propone blocchi testuali alternati a un asse centrale, pur rara, ricorre in diversi autori d'area sperimentale. Si può vedere ad esempio come Giuliano Mesa organizza la poesia (*chanson d'hiver pour j*):

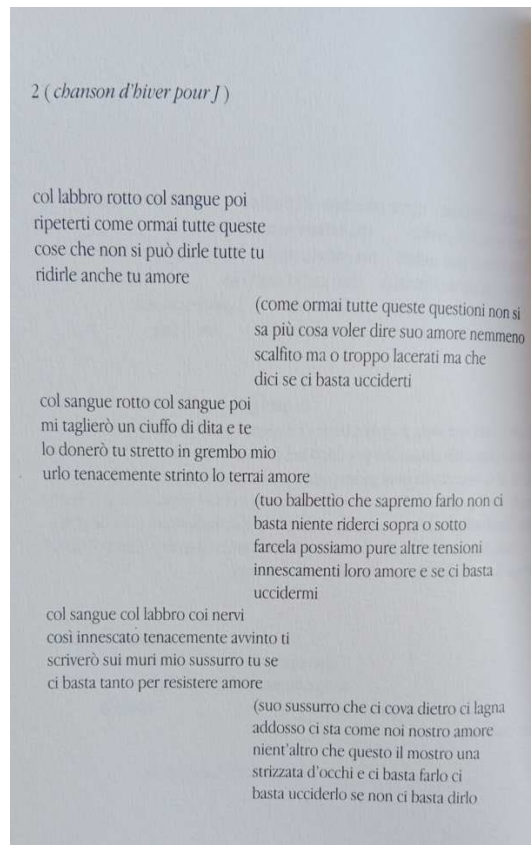


Fig. 7, Giuliano Mesa, *Chanson d'hiver pour J* (*Schedario*), Mesa 2010, p. 60.

L'alternanza ritmica dei blocchi è soprattutto un'alternanza visiva e poi intonativa, suggerita dalla disposizione grafica e rinforzata dal segno della parentesi, aperta e non chiusa, a introdurre ogni gruppo della colonna di destra. Nelle scelte grafiche si sommano anche ragioni puramente estetiche, ma il più delle volte sono fattori legati alla ricezione visiva e al movimento della lettura a dominare. In questo caso, un maggiore senso di scorrimento o progressione con l'indizio visivo di un'alternanza.

Anche le più frequenti disposizioni parallele su doppia colonna sono interpretabili pensando a una sorta di *cesura* fissa che crea di fatto la conformazione grafica: alla lettura, da destra a sinistra, il rintocco diventa protratto, continuo. È un espediente usato in modo caratterizzante da Antonio Porta, dove il ritmo binario appare sul piano visivo coadiuvato dall'uso di una metrica accentuale. L'autore può usare cadenze singole, anche conclusive come nel prossimo stralcio da *N. X Determinazioni* (Cara, 1969) composta da sei parti strutturate come le prime due, qui riportate:

•
come esistesse un punto senza moto
una camicia alzano sopra la bocca piumata
presto per uscire subito per chiedere

•
Come salissero agli orti senza disegno
un orto guardano sulla terrazza scoperto nel sogno
presto per toccarsi subito per dirlo

[...]

Più di frequente, le coppie parallele si allungano. In *Come è scomparso Mallarmé (Cara)* una prima parte compatta si chiude su due gruppi paralleli creando un'astratta cadenza da "botta e risposta". Naturalmente, la doppia colonna comporta *in sé* l'idea della simultaneità e una moltiplicazione delle possibilità di lettura (orizzontale e verticale) specie quando sono coinvolte unità grafico-linguistiche non chiaramente consequenziali sul piano sintattico e semantico:

Com'è scomparso Mallarmé

Le piume araldici massacrati tremano
sotto una pelle più scura tra le labbra
vergine schiuma una coppa sta riversa
luccica sopra una bava non è una sirena
non nuota una bambina stringe
sotto l'ascella ha vermi come peli
negra supina sopra il muro di tela
come aprono una finestra lacerano lenzuola
come passo più indeciso conservandolo eretto

Beve con la saliva un'ardente fanfara
nella cera colando sulle palpebre a stormi
cigni sbiancati dunque alza le sue coppe
al centro del corridoio come batte le ali
sbava melma e rubini sopra le scale come ride
come la scuote sui guanciali dal vestito discende
lo raccoglie in una tazza all'angolo della bocca

nel salone vuoto	presso i vetri chiusi
vacanti a nord	a sud Stéphane
accende i liocorni	sopra una folla argentata
ardono sul marmo	la console cadono
le palpebre del gioco	ultimo incanutiti
peli di sirena	cauterizzate amazzoni
con un semplice	biglietto d'invito

Le disposizioni parallele arrivano a prendere la fisionomia dell'elenco *infinito*. Accade nelle poesie di *Come se fosse un ritmo* (*Cara*) un titolo che è anche importante segnale di ciò che l'autore ricerca sul piano formale:

	I.	
	Si servono di uncini	si alzano dalle sedie
	chiedono dei fagioli	azzannano i bambini
	amano la musica	si tolgono le scarpe
5	ballano in cerchio	seguono lo spartito
	escono dalle finestre	vanno a fare il bagno
	aprono la botola	rientrano dalla finestra
	cambiano posizione	si chinano sul water
	controllano l'orario	escono di chiesa
10	pieni di medicine	cadono dalle sedie
	si appendono al soffitto	colano con lentezza
	si servono di forbici	li prendono a pedate
	calcano sul coperchio	ci affondano le dita
	scendono dall'alto	si perdono nella foresta
15	stringono le mutande	ricuciono le labbra
	corrono con le fruste	scivolano sulla neve
	scuotono la criniera	ci ficcano le dita
	succhiano lo zucchero	aderiscono col miele
	sopportano le mosche	trafitti da uno spillo
20	traspaiono le alette	ripiegano le code
	scattano le molle	saltano sui tetti
	se il gancio non sorregge	corrono all'aeroporto
	usano le banane	l'asciugano con le bucce
	l'odore lo si sente	tappano le fessure
	sigillano le buste	leccano le fragole
25	vuotano le bombole	bevono l'orina
	nel scendere di corsa	escono dall'orbita
	li agganciano col bastone	accarezzano i cani
	ansano con un sibilo	si osservano l'un l'altro
30	accendono tutti i fari	saltano sui fili
	innestano la marcia	scendono nel lago
	alzano le bandiere	dipingono dei numeri
	scuotono il bacino	decifrano dei telegrammi
	ondulano la pianura	usano le stecche
35	preparano la sabbia	aspettano la doccia
	coltivano le unghie	dipingono sul muro
	incidono testicoli	iniettano cemento
	se rimangono incinta	sporgono le labbra
	si chinano in avanti	partoriscono ancora
	escono prima i piedi	annaffiano i capelli
40	battono con la mano	lo stringono con foga
	ne fanno dei pacchetti	spediscono via radio
	si alzano sui corvi	salgono planando
	scendono sulle ali	sbarrano le finestre
	aguzzano le punte	rivendono le pelli
45	spingono più forte	fuoriescono a pezzetti
	li spingono di fretta	li cuciono nei sacchi
	pareggiano le buche	dormono fino alle cinque
	si alzano alle quattro	aprono posti letto
50	li accompagnano sulla porta	sigillano con cura
	li osservano dall'altro	impastano il sudore
	se diventano azzurri	versano l'acqua calda
	alzano le scale	pesano di più

	con un nodo ben fatto	attendono all'eleganza
	sono stretti alle gambe	c'è una parete a fiori
55	sono camicie di velluto	sono cravatte di seta
	preparano il cemento	disegnano dei cerchi
	ci infiggono dei vetri	si vedono le foglie
	seduti sulla collina	cancellano lo spazio
	cola un filo di bava	salgono le pareti
60	con le zampe ventose	ingialliscono in poche ore
	hanno bisogno di luce	percorrono le cupole
	l'aria si fa più fredda	sigillano le fessure
	non ci sono passaggi	si tratta di barriere
	crescono sul corallo	si tratta di pareti
65	se riescono a mangiarsi	vivono sette giorni.

Sono modalità testuali che possono per certi versi respingere, anche perché i nessi logici tra le parti appaiono inizialmente aleatori. Accettando la lettura del testo, si accede a una costruzione tutt'altro che casuale, non solo graficamente. Ogni unità grafico-linguistica è composta da due accenti principali, dunque ogni riga orizzontale forma una struttura del tipo 2 + 2. La forma frasale prevalente di ogni unità (verbo + complemento) lascia spazio a variazioni non meccaniche (alle righe 9, 21, 26, 54, 59). Sul piano fonico si incontrano inattese tracce allitterative e assonanze (come quella tra «neve» e «miele», rr. 15, 17), per le quali non si esclude un processo analogico di progressione fonica. Ancora, esistono nessi semantici fra le azioni citate in zone ravvicinate: il lettore viene indotto a seguire una pista, principi di senso e associazioni che moltiplicano in modo surreale i legami semantici. È chiaro alle righe 36-46, dove entrano nel testo il corpo, una componente vagamente sessuale e soprattutto l'immagine del parto, alla quale si associano potenzialmente immagini stranianti e crude, quasi macabre: «spingono più forte // fuoriescono a pezzetti; «li spingono di fretta // li cuciono nei sacchi» (rr. 45-46).

Sul piano dei contenuti le coppie associate da Porta rovesciano la tecnica ermetica dell'analogia: «l'associazione degli oggetti ha luogo in forza della loro reciproca estraneità anziché in forza del loro reciproco richiamarsi» (Curi 1965, 125). Non ci sono dunque legature ma un assemblaggio di elementi semantici attraverso processi combinatori (dichiaratamente mutuati dalle contemporanee ricerche di Nanni Balestrini)¹²¹ rispetto ai quali critici e poeti-critici non esitano a ricordare il cinema (manifestando un'attenzione, in generale, da non trascurare); si anticipa la questione delle interferenze e coincidenze fra taglio grafico e taglio cinematografico (ripresa al cap. IX). Così Sanguineti definisce le unità grafico-linguistiche «fotogrammi di una pellicola cinematografica, ridotti a enigmatiche istantanee, cui è

¹²¹ cfr. Lorenzini 2009, 27.

naturalmente sottratta la compiutezza del senso, loro derivante unicamente dalla continuità del movimento»;¹²² o ancora, Zanzotto: «questi lampi neutri, ma pieni di una coagulata violenza, trovano il ritmo di una serie di diapositive fatte passare l'una dopo l'altra ossessivamente (fenomeno che si è notato in più di un autore e che, con tecniche analoghe, è apparso anche nei film)».¹²³ Il ritmo a cui si fa riferimento dunque è soprattutto quello della progressione seriale dell'unità sintattica coincidente con l'unità grafica (il verso, il distico eccetera).

Sono forme che servono alla poetica portiana, segnata da un surrealismo spesso tragico e carico di una tensione politica di denuncia sul reale. Pier Vincenzo Mengaldo sottolinea l'origine

propriamente espressiva, per non dire viscerale, dello sperimentare portiano [che rivela] apparenti o marginali le tangenze col ludismo formale dell'avanguardia più volontaristica e cerebrale: ad autenticare la ricerca di Porta sta un reale, inguaribile rapporto traumatico col mondo e l'esistenza, di cui le sue strutture dissociate e il costante martellamento ritmico con cui egli aggredisce il materiale verbale sono il necessario e quasi biologico riflesso.¹²⁴

Il ritmo di Porta è antinomico, rispecchia «la tendenza cioè del suo mondo percettivo e conoscitivo a presentarsi secondo polarità irriducibili» (*ivi*, 1975). Fra i tratti formali legati a questa postura e alle strutture dicotomiche del verso rientra la stessa rima, «usata con oltranza inflazionistica, che si presenta sempre, a coppie minime» (*Ibid.*). Alcune sperimentazioni binarie procedono proprio da una ricerca sulla rima, giocata su una serialità coadiuvata dalla stesura grafica. Esempio emblematico per questo sono le serie di *Rimario* (*Week end*, 1974) dove coppie rimiche monorematiche si trovano disposte sulla pagina in vari modi. Su una doppia colonna, moltiplicando le possibilità di lettura:

¹²² Sanguineti [1964] 2001, 102; anche in Porta 2009, 621.

¹²³ Zanzotto [1975] 2001, p. 114; anche in Porta 2009, 629.

¹²⁴ Mengaldo 1990, 976.

I.	II.
abbruttiti appetiti	vergine marginine
calzoni bocconi	luccica stuzzica
pagliacci ghiacci	profitto conflitto
bava schiava	sommuove rimuove
neve beve	confine divine
[...]	

Oppure con stacchi che differenziano il percorso con una sfasatura “a gradino”, suggerendo diverse alternanze:

IV.	
rimario	lava
rosario	bava
bava lava	
rimario rosario	
sogno	escrementi
bisogno	denti
denti escrementi	
sogno bisogno	
[...]	

VII.

lama
chiama

neve
beve

caduto
muto

lama	muto
chiama	caduto
neve	lama
muto	beve

Le possibilità combinatorie possono essere pensate anche come matrici scritte per poi costruire dei testi a partire dalla parola rima; in effetti, e paradossalmente, è il modo tradizionale di comporre una lirica.¹²⁵ Niva Lorenzini parla di «un linguaggio che mette in scena una critica della poesia, delle sue rigidità formali, cominciando dalla metrica chiusa (distico, sonetto, rima) e dalle convenzioni liriche» (Lorenzini 2009, 30). Forse anche, ne rivitalizza e riadatta le modalità:

Porta evidenzia nella sezione *Rimario* problemi fondamentali del fare poetico [...]. Manciate di vocaboli, in una specie di lancio di dadi mallarmeano, vengono disseminate sulla pagina; ma essi corrono a congiungersi secondo regole che restano da investigare, e riferibili sia alla lingua che all'operatore.¹²⁶

Tutto ciò ribadisce indirettamente il valore della rima in senso ritmico, come indice demarcativo da sempre associato alla pausa di fine verso o alla pausa interna. E in effetti, la rima, intesa anche come coppia di suoni, struttura ritmi e conformazioni metriche. È interessante vedere, dopo gli esercizi di Porta, la scrittura di Giorgio Caproni, autore che lavora sulla rima, le alternanze binarie sintattiche e grafiche, anche come resti della tradizione. In *Res Amissa*, la compresenza di opposti diviene un nodo tematico saliente. L'incedere dei versi, asciugati all'estremo, segue brevi strutture concettuali binarie assecondate dalla rima, da sempre strumento fondamentale per la musicalità della poesia caproniana. Nella produzione finale la leggerezza fonica contrasta con i contenuti, serve a segnare uno scacco, in forme testuali che

¹²⁵ «Il poeta iniziava dalla fine; selezionato uno schema metrico (prosodico e rimico), un "genere", sceglieva un insieme rimico, "puntava" su una costellazione rimica e ne estraeva una serie di rimanti» (Antonelli 1998, 182).

¹²⁶ Zanzotto [1975] 2001, p. 114; anche in Porta 2009, 629.

ricordano il detto, la sentenza o il proverbio. Ecco allora, *Fatalità della rima*, con due senari a rima interna, che l'autore sceglie di disporre a gradino, sottolineando un ritmo visivo, oltre a quello fonico e sintattico:

La terra.
 La guerra.
La sorte.
 La morte.

In effetti l'uso iterato del verso a gradino anche in Caproni (così come in Luzi), può dare l'effetto visivo di due colonne di testo appaiate. Sebbene la lettura sia guidata dalla successione scalare, queste strategie possono innescare delle letture verticali quasi di sintesi (come si vedrà al paragrafo 10.3).

La riflessione sulla rima offre lo slancio per arrivare a considerare, in questo insieme di macro strutture ritmiche binarie, anche forme tradizionali, considerate dalla prospettiva della spazialità grafica. Il distico, pensato come ripetizione in coppia dell'unità grafica *verso*, è osservabile da un punto di vista grafico-ritmico come schema binario. La struttura, frequentemente ripresa nelle forme libere, consente di riflettere sull'intersezione fra tradizione e nuova metrica, anche in relazione alla perdita del ruolo metrico-demarcativo della rima. Il distico nella metrica italiana è marcato dalla rima baciata, con un rintocco fra i due versi e il cambio di suono ai successivi, normalmente divisi graficamente da uno stacco. Nelle realizzazioni secondo-novecentesche il richiamo fonico in alcuni casi si mantiene, mentre in molti ciò che resta è la struttura grafico-testuale: due versi di lunghezza uniforme disposti in serie. In entrambi i casi traspare una chiara postura ritmico-intonativa, che nel breve giro di due versi apre e chiude una sezione testuale, più spesso (ma non necessariamente) compiuta dal punto di vista sintattico; la lettura percepisce un'alternanza anche intonativa, uno schema iterato di tipo *apertura-chiusura*. Il contenuto procede per brevi e definiti passi, consentendo di inquadrare particolari da ricomporre nella loro unitarietà una volta conclusa la serie.

Anche per questa ragione il distico asseconda spesso modi iterativi o elencatori e assume un valore partitivo e organizzativo, di cui si è già parlato con gli esempi di Mario Benedetti (p. 63). Tenendo l'attenzione sui tratti propriamente ritmici della configurazione, si ritorna alla scrittura di Porta, dove l'impiego frequente di questa disposizione ricalca, fra le altre, il principio dicotomico che segna la ricerca poetica e concettuale dell'autore. Di seguito un esempio di poesia per distici a rima baciata. *Quale porzione di universo* (*Week End*, 1973):

lumache appiccicate alle foglie
donne in limitare di doglie

ai confini lo spirito si appaga
braccia incrociate sulla piaga

l'ospite pronuncia la frase insensata
nel cesso vien finita la varietà gustata

di rovescio o di diritto non muta il guardare
per capire anche una foglia è necessario pagare

al davanzale bianco appeso con un dito
la verità suprema neppure del marcito

(1973)

Le coppie versali rimate possono ricordare un'andatura cantilenante da filastrocca popolare (oltre la rima, la pura disposizione grafica mantiene la memoria di un tono e una postura che può essere riattivata, rievocata). Anche per questo tratto, sul quale gioca in rispecchiamento e contrasto la sensibilità dell'autore, la poesia – con punte semantiche disfemiche, entro uno scheletro sintattico normato e corretto – sembra aprire al nonsenso, sebbene sia più appropriato parlare di surrealtà. Alla progressione scandita Porta sovrappone, dentro il verso, l'incedere prosodico di una metrica accentuale: le unità versali sono uniformate da uno stesso numero di accenti forti, certo derivati anche dalla somiglianza sintattica dei membri iterati. Nella poesia citata i primi due distici contano tre accenti principali, a cui si aggiunge un quarto accento a partire dal sesto verso. Di fatto possono evidenziare a loro volta *ritmemi* che, si è detto, non di rado possono essere segnalati graficamente, diventando unità grafico-ritmiche (così come, a un livello superiore, lo sono il verso, e poi il distico).

Un ricordo o sensazione (di iterazione, leggerezza, filastrocca) legato alla forma grafico-ritmica del distico può servire per costruire dei contrasti strani rispetto ai temi evocati dalle poesie. Franco Fortini lavora su questi effetti formali nelle *Canzonette del Golfo* (*Composita Solvantur*, 1994), in riferimento appunto alla guerra del Golfo. La più nota, *Lontano lontano...* è in distici di doppi senari rimati, un contesto perfettamente metrico:

Lontano lontano si fanno la guerra.
Il sangue degli altri si sparge per terra.

Io questa mattina mi sono ferito
a un gambo di rosa, pungendomi un dito.

Succhiando quel dito, pensavo alla guerra.
Oh povera gente, che triste è la terra!

Non posso giovare, non posso parlare,
non posso partire per cielo o per mare.

E se anche potessi, o genti indifese,
ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!

Potrei sotto il capo dei corpi riversi
posare un mio fitto volume di versi?

Non credo. Cessiamo la mesta ironia.
Mettiamo una maglia, che il sole va via.

Il tono da filastrocca è gravoso e gravato dal privilegio e dalla distanza di chi scrive. Come nota Luca Lenzini:

[Fortini impiega] un'ironia amara e pungente per dire in forme lievi e arcaiche, in spartiti da berceuse, l'inebetimento indotto dalla falsificazione in diretta dell'«operazione di "polizia"» che si voleva propedeutica (nonché eticamente corretta) a diffondere la democrazia espansiva e globalizzata del Mercato (e quante ne sono seguite, da allora).¹²⁷

La forma serve spesso, nella poesia moderna e contemporanea, a fare ordine mentale, un ordine fittizio in un disordine o disastro che arriva dal mondo, rispetto al quale si può sollecitare (e far vacillare) il senso dello scrivere e il potere di azione di chi scrive. La stessa guerra è il riferimento per la serie *Belliche* (da *Istmi e chiuse*, 1996), di Eugenio De Signoribus, tutta in distici. Questa forma è fra le predilette dell'autore, che sceglie in generale *mises en pages* simmetriche, in testi brevi e ordinati in strofette. Un esempio fra questi è utile per vedere l'apporto ritmico della partizione grafica, in assenza di rime bacciate.

¹²⁷ Lenzini 2014, XXXII.

(vecchi muri)

saltata la scheggia nera
uno strato di rena gobbeggia

mostra i suoi occhietti di ragno
eppure nulla vita, al fondo...

raschiando, la pietra grandeggia
già prima della sua forma-luce

mostra i suoi occhietti di biscia
e null'altra faccia, al fondo...

*(vecchi muri)

saltata la scheggia nera
uno strato di rena gobbeggia
mostra i suoi occhietti di ragno
eppure nulla vita, al fondo...
raschiando, la pietra grandeggia
già prima della sua forma-luce
mostra i suoi occhietti di biscia
e null'altra faccia, al fondo...

Nella poesia ogni coppia versale ha una sua compiutezza linguistica che si irrobustisce attraverso la partizione visiva simmetrica; al contempo la partizione crea aspettative intonative che sovrapposte a quelle derivate dalla sintassi possono rendere mobile (ambigua) la posizione delle pause. La solita riprova, per osservare la pregnanza dell'apporto grafico, è quella di ipotizzarne la rimozione. Nella trascrizione stichica, a destra, si avverte un leggero disorientamento causato dall'assenza di punteggiatura nera e maiuscole (quasi non percepita nella versione originale, dove gli stacchi assolvono anche a questa funzione). Può mantenersi l'idea di una partizione per coppie dovuta alla conformazione sintattica e alla rima, ma la lettura non innesca da subito, in automatico, l'andatura tipica del distico. Si potrebbe ad esempio scegliere una pausa al quinto verso dopo «grandeggia» e leggere i versi successivi seguendo un'unica curva intonativa «già prima della sua forma-luce / mostra i suoi occhietti di biscia» (vv. 6-7), alterando quindi l'incedere ritmico per coppie.

Come si è detto questi casi non rispettano uno schema di rime precostituito. La trama fonica d'altra parte è fittamente costruita, quasi a voler mantenere in modo indiretto la caratteristica originaria di questa forma metrica. Nella poesia citata una rima interna nel primo distico («scheggia» - «gobbeggia») è ripresa al terzo con «grandeggia» (r. 5) e «già» (r. 6), un bisticcio reso impercettibile dalla pausa di fine verso. Si noti, sempre nel primo distico, l'inversione sillabica tra «nera» - «rena» e la somiglianza vocalico consonantica fra «saltata» e «strato», giocata su sibilante, occlusiva, liquida e vocale aperta. Ci sono delle ripetizioni integrali: «mostra i suoi occhietti» (r. 3 e 7) è quasi un ritornello; poi «nulla», «null'a (ltra)» rr. (4-8) e «al fondo» (rr. 4-8). Tornano suoni simili in «ragno» (r. 3) - «raschiando» (r. 5).¹²⁸

¹²⁸ Un altro autore interessantissimo per le macrostrutture binarie, da confrontare agli esempi del paragrafo, è Edoardo Cacciatore, che usa talvolta anche il distico, entro una gamma molto varia di *mises en page*, tendenzialmente organizzate e simmetriche dal punto di vista grafico. Spiccano diversi testi su lunghe colonne parallele o su lunghe sequenze di versi alternati e simmetrici (specie nella sezione *La cosa nuda e cruda*, dalla raccolta *Ma chi è qui il responsabile?* del 1974).

6.5. Macrostrutture ritmiche ternarie

Nel sistema metrico, così come il distico, anche la terzina propone una progressione temporale e visiva marcata, originariamente regolata dalla rima e che risente della successione dei tre versi nella strutturazione della sintassi e del ritmo. Le osservazioni riguardo a questo ritmo grafico possono procedere sulla traccia di quanto già proposto per il distico, che nel secondo Novecento sembra essere usato con più frequenza; naturalmente nelle terzine si perde l'insistenza polare e alternata, a favore della variazione e del maggiore movimento. È più utile, per tenere l'attenzione su ritmi grafici evidenti, considerare esempi strutturati su colonne testuali appaiate. La modalità, come nella doppia colonna, crea varie possibilità di lettura e avvia nel percorso orizzontale la cadenza ternaria che si sta cercando di mettere a fuoco. Antonio Porta la utilizza per una variazione sulle serie accentuali bipartite. *Come se fosse un ritmo VII (Cara)*:

VII.

alzano lo sguardo	chiudono le tende	dipingono le pupille
abbassano le ciglia	escono di città	scendono dalle finestre
sigillano gli aerei	scartano le buste	registrano le uscite
distesi sopra il ghiaccio	sfilano i cappelli	alzano le labbra
alzano le gambe	scartano le buste	abbassano le carte
distesi sopra il ghiaccio	sfilano le camicie	scendono dalle finestre
sigillano le scarpe	escono di mattina	dipingono le vetrate
registrano le uscite	chiudono le tende	alzano il bersaglio

Le tripartizioni fanno la loro comparsa nella scrittura di Porta anche in testi compatti, dove unità interne al verso vengono rilevate dalla punteggiatura. Nel prossimo esempio l'insieme senza stacchi propone una sorta di coesione sintattica e una linea argomentativa. L'andatura è incalzante e ripetitiva, ma non si vede immediatamente. Da *I rapporti* (1966):

IV

La punta, la finestra alta, c'era vento,
si è alzato adagio, stride, in un istante,
ovale, un foro nella parete, con la mano,
in frantumi, l'ovale del vetro, sulle foglie,
è notte, mattina, fitta, densa, chiara,
di sabbia, di diamante, corre sulla spiaggia,
alzato e corso, la mano premuta, a lungo,
fermo, contro il vetro, la fronte, sul,

il vetro sulla mattina, premette, oscura,
la mano affonda, nella terra, nel vetro nel ventre,
la fronte di vetro, nubi di sabbia,
nella tenda, ventre lacerato, nella porta.

Tornando alle colonne parallele, si può citare, ancora, un testo di Vittorio Resta, raccolto fra gli inediti (Reta 2006); anche qui l'andatura ritmica della lettura orizzontale può lasciare spazio a un percorso verticale, ma la sintassi propone chiaramente la propria sequenzialità nel movimento da destra a sinistra, scendendo man mano fra le righe tipografiche:

quando è cominciata equiparare al resto e il suo governo nella casa questo che rifiuta il peso specifico ha il potere di definirsi di ingerire cosicché che non stanno e come ripeto la terra e un rumore violento pare che l'innocenza	quando finirà il suo doppio misurò le loro mura lavoro (il testo limitato e critico) ma in nulla chiamala diversamente le connotazioni sono sempre insieme nel dizionario (di cui si tratta) infine anche il gioco finga di passarselo.	questa lotta del clan protervia traccia innominabile e là alzò uno schermo di ritaglio di uno strumento di restringere la terra e i suoi microbi sono dei veri sensi e nella grammatica di cui si scrive di una certa illusione
--	--	---

Si tratta di una formulazione che ritorna in scritte comprese in vario modo nell'alveo della nuova avanguardia. La matrice stilistica sottesa è soprattutto una ricerca di simultaneità data dalla moltiplicazione dei percorsi di lettura e dalle possibilità di significato affidate anche alla libertà del fruitore. Si arriva a voler esplicitare quanto ricercato da queste conformazioni; lo fa Renato Pedio, un autore antologizzato nella raccolta dedicata al *Gruppo 63*, curata da Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani. Il titolo è didascalico: *Poesie a schema multiplo*, e questa la premessa:

Occorre leggere questi versi almeno due volte, per esempio prima verticalmente (partendo da una qualsiasi delle due o tre colonne), poi orizzontalmente o obliquamente. Quando cominciai a scrivere in questo modo, miravo oscuramente a realizzare un'integrazione tra diversi tempi di un unico nodo di partenza multidimensionale. Miravo a una dimensione programmaticamente aperta. Col tempo mi accorsi che l'importante era la riunificazione, essa pure ovviamente multidimensionale, raggiunta con la memoria. Perciò, oltre che letti e anche colti nella loro composizione figurativa, i versi son fatti per essere recitati, almeno due volte, nelle varie direzioni che si scelgano. È chiaro che miro a un controllo del materiale multiplo: pretendo che la lettura "funzioni" nelle varie direzioni. L'incastro è indissolubile, nelle intenzioni. Ma quel che conta è l'operazione mentale che l'utente è chiamato a fare durante e dopo la lettura. Ciascuna poesia dovrebbe recare precise indicazioni. Qui, per brevità, sono riassunte: 1) una serie di scorci e di pezzi

visivi o psichici, unificati da un certo sarcasmo; 2) da sinistra a destra, la fuga da un vagone piombato SS, breve storia della rivoluzione russa, reazione o alienazione; 3) altra serie di paesaggi indefinibili, mentali.¹²⁹

Sono delle vere e proprie istruzioni per il lettore che nei fatti sembrano lasciare poco spazio alla libertà, almeno alla libertà di essere per un momento disorientati, di cercare da sé un filo del discorso (se presente). Ecco come sono impaginati questi testi – si noti l’attenzione alla formazione triadica, variamente composta e ricomposta, che segna il ritmo grafico e linguistico della composizione:

pregando, su ironici toni d'ombra veloce sui buoni ventriloqui conforti –	panorami assiepati, felci, curve frenate, sui selci sui pendii regni lubrifici, distorti	piechia la vena, senti sui boschi fraudolenti scorci rovesci, risorti
cogliendo, con lunghi vani colloqui, con pesci e pani gl'interrogativi più corti –	nelle piane dei soldati nel grano i saldi i calati morti nelle buche morti	corpi inseguì, scherzando, lo schifo recitando, tabe, sorriso ciance sugli specchi storti
subito assolto, nel cenno benigno sul rischio evitato, sul ghigno sferrato dai moribondi –	tra care violenze, preghiere per le scempie rincorse, sporche sere dove ovviamente rispondi	dove potremmo, volendo potremo, diseredando strepiti cedere ai vecchi tonti
e ripetendo, i cauti interventi i giochi gli applausi, nei fili la polvere, i mondi	perdite non curano, esiti passati di mente, sui cespiti vergognosi, sugli strapiombi...	le ciance smance dei morti e le facce e i re assorti che tu conosci e nascondi

la goccia nella polvere. Una schiuma	abile, quanto il cerchio che stalla
un quadro, un vezzo. Ma scioglievano la bandiera	le corse dei dementi
vertigine scoppiò tra due selci	sul morto, e il morto sulla terra, e la terra
abile, quanto il cerchio. Roteò la svolta	piombò di nuovo sulla morte: venne un riso
tra i cuori dei soviet, quando il soviet	forò la scorza. Ma precipiterà la morte
sotto il vagone forsennato, dal ponte piove il meriggio	cantò, promessa. Nient'altro. Mollò l'aquilone
scatenando le anfore dei petali, la vita impigliando	e il massacro ebbe conti, storici. Poi
le sue canzoni di storia e innocenza	come può un ragazzo far versi e bevute?
sul piede stronco, il ginocchio fa presa	malgrado la promessa. Poi invece il sangue avrà requie
la canna scottava ancora. Halt! furono in tre	ci hanno portato ad Eleusi il juke-box
e quando la bianca serpe raggelò il raggiero	traffica sulle ossa il prezzo del fondo
pensate a noi, dal futuro	ci hanno tranquillizzati tutti
	pensate a noi, dal futuro

Fig. 8, Renato Pedio, *Poesie a schema multiplo* 1 e 2, Balestrini-Giuliani 2013.

Il dato ritmico, la ricerca di simultaneità, la stessa disposizione testuale di questi testi contengono un richiamo diretto a pratiche compositive musicali, approfondite al cap. VII.

¹²⁹ Pedio, cit. in Balestrini-Giuliani 2013.

6.6. Ritmo visivo e sintassi seriale

Naturalmente, oltre una misura contenuta e riconoscibile si perde gradualmente l'immediata percezione di un'unità (seppure composta) entrando in uno spazio percettivo di iterazione a oltranza, dove conta l'identità degli elementi separati graficamente o, ancor più, l'identità dello stacco grafico che torna generando un ritmo insistito. Si può leggere in questo senso anche la ripetizione verticale dei versi nelle colonne bipartite e tripartite già viste. Non a caso, guardando alla retorica, «l'*isocolo* plurimembre, a partire dal *tetracòlon* (che è costituito di quattro cola paralleli) ha i caratteri dell'enumerazione e spesso ha struttura anaforica» (Garavelli [1988] 2015, 230). Sebbene una percezione di oltranza (almeno visiva) si possa ottenere anche quando unità grafiche simili replicano elementi non omogenei sul piano linguistico, la specificità ritmica delle serie (e la particolare intonazione della lista o dell'elenco) coinvolge elementi grammaticalmente identici o simili.

È una tipologia testuale graficamente connotata. La più comune forma di verticalizzazione della lettura riguarda infatti le serie additive elencatorie, incolonnate: le unità verbali – nella maggior parte dei casi parole – anziché succedersi lungo il rigo orizzontale, si trovano disposte in successione verticale, assecondando un principio d'ordine indotto dalla scrittura e connaturato ai suoi mezzi. Proprio le liste o gli elenchi, a partire dagli studi di Jack Goody,¹³⁰ sono considerate fra le manifestazioni più evidenti di quanto lo scritto possa «radicare la parola nello spazio» (Ong 1982, 175). Lo stesso uso comune del termine *lista* – una striscia, un tratto o una forma estesa, rettilinea – per intendere una sequenza linguistica elencatoria, lascia riconoscere nella sua cataresi una percezione visivo-spaziale della scrittura.

Per prevenire scarsa chiarezza di fronte a un'oscillazione terminologica, è necessario precisare che si intende prendere qui in considerazione una categoria ampia e partire da uno sguardo linguistico. Si adotterà di preferenza il termine *serie* per comprendere forme di comune matrice che accolgono, su un piano linguistico-retorico, il parallelismo (*tricola*, *tetracola*) l'accumulazione e l'enumerazione, ordinata o caotica. In questa categoria viene accolta dunque anche la lista, considerata afferente alle sole serie composte da nomi o voci (cfr. Tosatti 2017, 180). Per un sintetico punto sulle caratteristiche strette della lista si può riprendere anche Thonnerieux 2013, 314: identità o equivalenza della categoria grammaticale dei suoi costituenti (nella più tipica possibilità, sostantivi), identità di funzione e parentela semantica, un numero minimo di termini elencati, attacco e chiusa dell'insieme eventualmente marcati. Si può parlare

¹³⁰ Goody 1977, 140-196.

però anche di un «effetto lista», che arriva a contagiare appunto altre forme testuali e ha molto a che fare con il principio generale della *ripetizione*.

L'ordinamento in colonna non è un elemento definitorio e univoco di queste sequenze.¹³¹ Alcuni critici non esitano d'altra parte a definire la disposizione verticale come più naturale (Sève 2010, 28); comporta una scansione visiva delle componenti, meno nitide nella trascrizione orizzontale, che inoltre non offre un'immagine altrettanto immediata dell'entità dell'insieme.

Each unit of a list possesses an individual discrete significance but also a specific meaning for the collective by virtue of its membership with the other units in the compilation (though this is not to say that the units are always equally significant). A list is simultaneously the sum of its parts and the individual parts themselves.¹³²

Sono insiemi caratterizzati da una tendenziale a-sintatticità, in cui le parole assumono spesso una condizione «quasi atomica» (Sève 2010).¹³³ Ne deriva un tratto ritmico e intonativo peculiare, catalogato da studi linguistici sull'intonazione come tono «costante» o «costante-ascendente» (Lepschy 1978, 133; cfr. Canepari 1985, 64-65). Si tratta in effetti di leggere una successione uniforme di unità omologhe, fino alla percezione della sua interruzione o della conclusione.

In poesia la particolarità della serie entra in dialogo con la progressione verticale dei versi, instaurando interessanti cortocircuiti, relazioni e modulazioni. Come ricorda Tosatti 2017, sono numerosi i critici che rilevano un rapporto specifico tra lista e testo poetico:

La poesia rappresenterebbe un «ambiente naturale» per le liste, non solo dal punto di vista formale, visto che l'andare a capo, tipico del verso, corrisponde al principio di organizzazione per capoversi dell'elenco, ma anche a causa di ragioni d'ordine musicale e ritmico, come anafore, allitterazioni, echi melodici.¹³⁴

Nel campo aperto dei parametri formali impiegati nella poesia libera, le formule elencatorie e ripetitive diventano uno strumento compositivo relevantissimo. Naturalmente questa

¹³¹ «Un critère dont il faut relativiser la portée est celui de la mise en colonne. Certes, elle crée un véritable effet-liste, mais ce dernier ne disparaît pas si on supprime les colonnes des originaux» (Rabatel 2011, 261).

¹³² Belknap 2000, 36.

¹³³ «Dans une liste, les mots listés sont dépourvus d'articulation syntaxique ou grammaticale ; chacun est posé pour lui-même. Il a sans doute une raison pour se trouver dans une liste, mais il n'est pas rattaché par des liens grammaticaux aux autres mots de la même liste. La liste est donc agrammaticale» (Sève 2010, 25-26).

¹³⁴ Tosatti 2017, 182. Cfr. per es. Belknap 2000, 46: «It is important to observe poetry's singular advantage over prose in the creation of lists. [...] poems take forms that provide a natural format in which to list. The stacking of lines in verse provides virtual ledger entries that allow the poet to itemize, registering and elaborating one item per line». Ancora, Hamon 2013, 26: «curieusement, peut être sur un simple plan formel, la poésie, dans la mesure où la disposition typographique "en colonne" que peut prendre la liste sur la page imprimé la fai ressembler pour l'œil à la succession des vers d'un poème».

possibilità grafica coinvolge un fenomeno linguistico basilare e un universale poetico. Riprendendo un celebre saggio di Spitzer, l'enumerazione è «vecchia come il mondo», affonda radici nel culto religioso (si pensi alle forme litaniche, che lo studioso accoglie fra le «enumerazioni panegiriche») e arriva nella modernità con una particolare fisionomia, *caotica*, dove elementi disparati sono associati seguendo nuovi ordini di senso, o di nonsenso.¹³⁵

Nella poesia italiana del Novecento inoltrato queste forme entrano nei testi con note direttive ibride: proseguono matrici tradizionali e richiamano tratti sperimentali ormai acclimatati nell'uso: non più segnali di trasgressione, ma semplice mezzo espressivo. In particolare, la strada dell'accumulo caotico, per la sua frequenza, acquista i contorni di un chiaro fenomeno stilistico, estremizzandosi dagli anni Settanta, quando risalta una tendenza a perdere volutamente il controllo sugli elenchi, sempre più lunghi, privi di coerenza semantica, surreali e *nonsense* (come si è potuto osservare in certi esempi visti sinora, in casi di iterazione prolungata di un nucleo ritmico). Afribo 2017 individua questa linea definendola una «nuova e particolare isoglossa, che tiene ancora unite personalità diverse e di diverse generazioni, uno stilema che *in toto* pregiudica o elude lo statuto di testo come costruzione e selezione, come macchina progressiva del senso».¹³⁶ La propensione all'accumulo riceve e esprime una dimensione storica connotata in questi stessi termini.¹³⁷

Una rassegna di esempi servirà a osservare come queste stringhe linguistiche aderiscano alla disposizione poetica, soprattutto nella sua accezione grafica. Essendo accettata e percepita come abituale la loro disposizione verticale, si potrà vedere quanto in poesie senza particolari impieghi visivi si possa innescare una spazialità verticale di grado zero, mimetizzata e legata al procedere dei versi. Verranno osservate, per confronto, sequenze orizzontali e altre scelte stilistiche particolari.

¹³⁵ Spitzer 1945, 25.

¹³⁶ Afribo 2017, 18.

¹³⁷ Gli elenchi compaiono anche nella scrittura dell'ultimo Montale, una sorta di spugna che assorbe tendenze linguistiche e poetiche diffuse. Per degli esempi: *Fanfara (Satura)*, *Realismo non magico* o il *Tuffatore (Diario del '71 e del '72)*.

6.6.1. Serie brevi

Si riprende dalla tripartizione, unità minima dell'enumerazione (cfr. Mortara Garavelli; Lausberg) e formula ritmico-sintattica ripetibile, strutturante.¹³⁸ La scansione trimembre del verso a gradino può diventare una perfetta "scaffalatura" per nuclei enumerativi base, composti da tre elementi. Con una certa frequenza questi gradini accompagnano infatti nuclei seriali, che possono essere stimolo all'impiego delle spaziature o adattarsi a una rete ritmica complessa (dove concorrono, anche senza sovrapporsi, principi grafici, sintattici e prosodici).

Tendenzialmente la figura del gradino associata a *tricola* elencativi è adoperata in versi medio brevi e, per la forte enfattizzazione sul modulo ritmico, si adatta (specie se ripetuta) a poesie molti cadenzate e rimate, magari caratterizzate da una certa leggerezza e musicalità di fondo. Alessandro Fo usa il gradino tripartito come stilema metrico-ritmico demarcativo in questi contesti. La scelta grafica accompagna e sottolinea la sintassi elencativa ma è al contempo parte autonoma nella costruzione ritmica. È sempre necessario tenere a mente un doppio impulso nelle scelte autoriali: che la *mise en page* possa essere disegnata e guidata – persino forzata – dall'andatura sintattica, attraverso dunque una forma spaziale che si crea nell'atto di scrivere (naturalmente poi rivista, riaggiustata); oppure, che particolari strutture grafiche precedano e incanalino il flusso linguistico, il quale si adatta dunque a una forma prestabilita, per quanto passibile di aggiustamenti e modifiche (quasi mai veramente fissa).

Si può vedere *Storia del mattino*, dalla raccolta *Piccole poesie per banconote* (2001), dove l'enumerazione contribuisce a una scena percettiva legata all'olfatto, definendo i «profumi» di una mattina quotidiana registrata al suo arrivo, da un *tu* che già lavora «fasciato / dal buio ancora fondo» (rr. 11-12):

¹³⁸ Lo stilema sintattico antico si rafforza nel Novecento passando per l'uso dannunziano, estremamente significativo anche per l'enumerazione.

Sfilano dalla finestra,
 in ordine sul palco,
 nebulizzazioni di *toilettes*
 (bagnoschiuma
 5 shampoo borotalco)

Ora pane tostato.
 Ora caffè.

Profumi per uscire.
 Se no
 10 (Più tardi) bucato.

Ma prima, molto prima
 – se già stavi appartato a

15 lavorare, fasciato
 dal buio ancora fondo
 (sole e telefono sotto l'orizzonte) –:
 il loro sonno.
 E tu, mai registrato,
 mite padrone del mondo.

Lo schema tripartito accompagna la prima lista dei profumi dal bagno, separata dalla categoria “colazione”, che viene affidata ai due versicoli anaforici subito seguenti. La tipologia sintattica sembra adattarsi a una forma grafica che la accoglie e che ne agevola lo sviluppo. Il gradino in discesa viene ripetuto nel testo ospitando altri svolgimenti sintattici non elencativi. Si noti la seconda tripartizione, costruita su uno schema già visto, con un inciso centrale. Infine, la scalinatura in chiusa, che incorpora due frasi.

Quanto all'attenzione visiva generale dell'autore, si deve segnalare che la raccolta da cui sono tratti gli esempi gioca direttamente con le immagini. Le poesie sono accompagnate da fotografie di banconote in cui è riportata la loro stesura manoscritta. Si potrebbe considerare una collezione di notafilia, pensata nell'anno in cui si è avverato il cambio monetario dalla Lira all'Euro:



Fig. 9, Alessandro Fo, *Storia del mattino (Piccole poesie per banconote)*, Fo 2001, 39.

Restando sulla stessa raccolta, *Libro di Premi e Cavalli* contiene una più lunga enumerazione, caotica, raggruppata invece su due versi (rr. 1-2): scelta che sembra voler appunto evitare la sequenza verticale ordinante. Il gradino tripartito non serve all'enumerazione, ma si ritrova più in basso, a scandire un sintagma nominale, con un rallentamento demarcativo e riassuntivo, mostrando anche la funzione di messa in rilievo associata alla variazione grafica.

... storie di un frac vestito a Carnevale,
 guanti persi, re, aringhe, saponette,
 orsi, sommozzatori, amori a Mosca... E
 (così della Szymbòrska)

5 «Wisława i primi versi
 li scrisse a cinque anni
 su di una banconota
 ricevuta in dono da suo padre»:

reportages
 di un amico
 sui Nobèl,

10 letti in treno sbirciando, e
 trovando affascinante, la non bella
 signorina che si va addormentando

– la vorrei ritrarre sul taccuino... e,
 fra le carte cadute,

15 mille lire che con Federico
 raccogliemmo, e mi diede, come a un padre,
 dopo averci appuntato su la nota:

Sforando ancora nel secolo Ventunesimo e in anni recenti si può citare il lavoro di Stefano Carrai, che usa con altissima frequenza (pur non pervasiva) la gradinatura, anche tripartita, rendendola un tratto altamente distintivo del proprio stile. Spesso la scelta coinvolge matrici elencatorie e nuclei sintattici sequenziali, come in *Biografie (La traversata del Gobi, 2017)*:

Quante vite studiate
 anno dopo anno
 in forma di cappelli
 medaglioni
 schede
 cronologie
 o di note
 di notizie biografiche
 quante vite imparate
 classificate
 archiviate in memoria
 per l'interrogazione o per l'esame
 nomi
 titoli
 date
 quante vite inglobate
 dentro la nostra vita
 senza che ci sfiorasse
 neanche il pensiero che non era inchiostro
 quello
 era sangue secco
 sangue nero.

Nei prossimi esempi si inquadrano serie brevi ordinate dal rilievo grafico e dalla verticalità: raggruppamenti “fuori asse” e allineamenti grafici (che isolano con l’a-capo e il *blanchissement* determinate porzioni testuali). Dapprima un esempio singolare da Giovanni Giudici, che rientra nel gruppo di poeti a graficità “pacata” o velata, con casi puntuali dove appare esposta. Rari esempi di tentativi grafici marcati, all’interno di una produzione autoriale, possono essere interpretati come segnali o spie per una ricerca più accurata proprio sugli usi meno evidenti della spazialità, giocati sui confini versali, sull’uso di versicoli, sul trattamento della punteggiatura.¹³⁹ La poesia da vedere è *Il nome gli sfuggiva*, da *Autobiologia* (1969):

5	<p>Il nome gli sfuggiva al vieux-maître. Seguitava a fare tip-tap con le punte delle dita sulla fronte. Cococò – dev’essere Cocarelli o Coccarello il nome di quel professore. direttore. confessore.</p>
10	<p>Lui è la chiave di tutte le porte. della corte. della morte. Lui il collo di bottiglia che devi passare.</p> <p>Il nome gli sfuggiva al vieux-maître. Troppo vieux-jeu – fuoristoria. O Cocardella. Ma certo non mi poteva aiutare. Vedi che scherzi mi fa mi diceva questa puttana di memoria.</p>

Il testo trasmette la forte caratura orale che distingue la scrittura di Giudici. È altrettanto tipica la situazione aneddotica, riportata da una voce interpretabile come un doppio abituale dell’autore: «un tipo di intellettuale che, reclutato in azienda, assume i tratti impiegatizi propri di un terziario strettamente condizionato dal neocapitalismo» (Testa 2005, 144). Il repertorio colloquiale e impoetico si carica fino al disfemismo, con una sospensione ambigua e quasi violenta sul «puttana» al penultimo verso, un *enjambement* anaforico che sfrutta la spazialità-zero dei confini di verso e le inarcature. Molto meno consueta per l’autore è la scelta di spostare la lettura disponendo in verticale due serie di tre elementi in sequenza, dei quadrisillabi rimati coinvolti in una *climax* ascendente, dal concreto al metaforico. Le serie sono percepite come gruppi grafici unitari che accolgono sul piano semantico alternative sovrapposte e

¹³⁹ Si può ricordare che Giudici è altamente consapevole delle implicazioni grafiche della scrittura, se non altro per il lavoro di *copywriter* che ha svolto negli anni Sessanta e Settanta presso la Direzione Pubblicità e Stampa della Olivetti (cfr. Giudici 2000, LVX e Giudici 1978).

contemporanee, forse proprio per questo incolonnate quasi a mimare delle varianti non solo orali – dovute dall’indecisione dell’interlocutore – ma anche scritte. La disposizione può infatti ricordare i modi della scrittura a mano, di una brutta copia dove si appuntano le possibilità di stesura, a volte dopo barratura o correzione.¹⁴⁰ Assieme al carattere autonomo della breve accumulazione scatta inoltre il modulo intonativo ripetibile, elencatorio, ancora più marcato nel caso di un ritmo tripartito. In questo esempio la forma grafica sembra debordare adattandosi a un’esigenza anomala della sintassi.

Si è detto che i *tricola* ripartiti graficamente sono in generale frequenti. Lo sono anche in Zanzotto, dove figurano spessissimo disposti in orizzontale e spaziati da *blanchissement* (si possono per questo riprendere gli esempi a p. 123). Allo stesso modo, gli allineamenti verticali sono una prassi consueta con la quale l’autore tende a ordinare il materiale linguistico. Si può vedere la breve poesia *Lunedì dell’angelo*, da *Pasque* (1973). Anche qui la sintassi elencatoria fa scivolare graficamente il testo su possibilità concomitanti. La serie si allinea per altro al verbo «vedere» quasi inglobandolo nell’elenco e formando una sintesi verticale:

Gioia di vedere
 un re-di- coppe
 spade
 strade
 che arde tra le contorte lamiere

Si considera ora una sequenza inserita in una poesia più ampia per mostrare il rilievo grafico e intonativo della lista, la ripetizione della formula, altri richiami accumulativi a costruzione della trama e della coerenza testuale. Una lista breve può infatti a sua volta diventare un nucleo ritmico-intonativo ripetibile e strutturante. In (*ILL ILL*) (*Il Galateo in bosco*, del 1978), viene isolato un *tetracolon* (con una fisionomia grafica estremamente simile a quella di un esempio già visto, di Giuliano Mesa, p. 125).

¹⁴⁰ Va specificato che l’autore si autodefinisce «poeta dattilografico». Giudici tendenzialmente scriveva a macchina (poi anche a macchina “elettronica”) quasi dalle primissime stesure, pur partendo comunque da un appunto a mano: «in ogni caso la genesi del testo eccola qui: parto da un appunto scritto a mano, su un taccuino, e trasferito poi su un’agenda da tavolo che riempio via via senza tener conto della numerazione dei giorni, metto un foglio in macchina e parto con un primo verso puntando al compimento di una prima strofa; ma può succedere (e quasi sempre) che già al secondo verso io mi accorga di battere una pista sbagliata; e allora, subito, via il foglio, inserisco un foglio nuovo, ricomincio; e così di questo passo, finché la poesia non raggiunga un assetto sufficientemente concluso, da prima stesura...» (Giudici 1983, 152).

(E sei non voluta come il cielo
non voluto dei fossi
senza menu o programma)

5 Poesie su zuccheri Rosso/canna
 zolfi
 caffè
 clorofilla

10 Terreno fatto di zuccheri Caranto
 zolfi
 caffè
 clorofilla

Invenzioni dentro i sapori e i loro cocktails
 veri chicchiricchi del gallo più sgargiante
 da mandare in battaglia

15 Le memorazioni le percezioni gli oracoli
di scorci e spaccati – più o meno –
 di legni, tenebre, rosso terreno,
 ma assai assai parenetici lusinghevoli
20 né privi di olografie, di luci Kirlian,
 si sventagliano e smitragliano come in un campionario
 e botanicamente bollono come un Montello
 non ancora abbattuto (1683)
 ci si inarniano in
 aggrumate strutture di batteri, bocconi, bottini

25 divaricano tra e da si rimarginano come
un non ancora abbattuto Montello (1683)
 e il cinghiale e la volpe
 e forse il lupo e diononvoglia l’orso
 travolgono

30 zuccheri
 zolfi
 caffè
 clorofilla
 con me li coinvolgono a vita nella loro muta

1683: pertugio
 da cui mi si dice addio
 ma tra tanti profumi e grasso
 sesso animal-vegetal-minerale –
 e grezzo bendidio.

L’elenco di ingredienti ripetuto alle righe 4, 8 e 30, rimanda alle componenti materiche del terreno boschivo, indirettamente materiale della stessa poesia che ne parla. Da tali accostamenti risulta una *palette* cromatica e olfattiva che unisce la sfera del cibo e della cucina («il menù», «i sapori e il loro cocktails», il verbo «bollono») a quella della terra, riprendendo il tema “digestivo” che percorre la raccolta – con allusione alla digestione/indigestione biologica del terreno, su cui si accumulano stratificazioni naturali e antropiche, storiche, culturali.

Lo spazio grafico agisce sulla costruzione sintattica, scomponendo la serie in un tratto verticale isolato da *blanchissement*. Le spaziature rendono immediatamente percepibile come unità – e dunque anche come membro compatto di un *tricolon* ritmico in orizzontale – l'intera lista quadrimembre. Il percorso di lettura è multiplo: la strada orizzontale della riga di attacco («poesie su - zuccheri - rosso/canna») si sovrappone a un intuitivo percorso verticale che segue la lista prima di riprendere l'ultimo elemento a isolato a destra. La vicinanza visiva di «zuccheri» ai dettagli cromatici «rosso /canna» o «caranto» non è d'altra parte ininfluyente, in quanto accosta allo zucchero un rimando anche alla sua colorazione grezza.¹⁴¹

Gli elementi scanditi della lista acquistano una connotazione fonico-ritmica (corroborata dall'impasto delle fricative e delle occlusive) che viene poi re-impiegata cadenzando in tre riprese la progressione del testo. Il vistoso isolamento grafico comporta il riconoscimento immediato della serie e la previsione di un'identica postura intonativa; circonda, diviene un segnale di rilievo. Alla serie principale fanno poi eco altri elenchi distesi e meno marcati, di tre o quattro componenti: «legni, tenebre, rosso terreno» (r. 17) ; «batteri, bocconi, bottini» (r. 24) «e il cinghiale e la volpe /e forse il lupo e diononvoglia l'orso» (rr. 27-28). Così, l'intero testo dona il senso di accumulazione verbalizzato infine nel «grezzo bendidio» dell'ultimo verso.

La natura di questa serie si può approfondire con un indizio rintracciato tra le carte manoscritte del *Galateo in bosco*. Una delle carte presenta infatti a penna alcune note: «Poesia su: fumetti di vari tipi, western, fantascienza, stories varie e i colori e il disegno», e più in basso, sullo stesso foglio:¹⁴²

poesie su zucche
zolfi
caffè
clorofilla

In questo caso la fisionomia di quello che sembra essere a tutti gli effetti un appunto, scritto istintivamente in successione, è quasi identica allo schema mantenuto a testo. Un'ulteriore prova del fatto che Zanzotto conservi tracce grafiche della fase elaborativa rendendole forme attive nella produzione di senso e nella struttura dei testi. È noto quanto *l'hors-langue* sia uno spazio di ricerca poetica per l'autore. Proprio la forma *lista*, come segnala Hamon 2013, si situa

¹⁴¹ Il «Caranto» è un'argilla limosa presente nella laguna di Venezia, dal colore variabile entro marrone chiaro e grigio chiaro, con striature color ocra, non lontano dunque dal colore dello zucchero.

¹⁴² CMP: ZAN-01-0063-0029.

volentieri a i margini della letteratura, anche «du côté de l'avant- ou de la pré-littérature» (p. 23): è presente in altissima quantità all'interno del materiale preparatorio degli scrittori, divenendo raccogliitore per accumulazioni di spunti non elaborati, possibilità da sviluppare e varianti.¹⁴³

Un ultimo esempio da Emilio Villa, seguendo la linea stretta che associa le scelte grafiche dei due autori. La poesia è tratta da *22 cause + 1*, un libro del 1953 che vede i brevi testi di Villa accompagnati da disegni di Roberto Sambonet (*designer* e pittore italiano), «dedicati a piante e fiori rappresentati in linee nitide ed essenziali, fusti e foglie, fichi d'india, bananeti, felci, palme, euforbie a tutta pagina» (Villa 2014, 159). L'uso della spazialità riunisce qui in unità un'enumerazione triadica anaforica, producendo la messa in rilievo degli elementi isolati e una doppia lettura. Lo sguardo tende infatti a percepire per vicinanza il gruppo isolato prima del «non sanno», che viene ripreso a posteriori.

giglio delle foreste,	
ogni regola è assurda e imprevista,	
come una nobile imprecazione piena di dignità,	
	e i tuoi vertici
non sanno	la regola
	la misura
	la quiete

Queste serie brevi marcate da spazi orizzontali si possono confrontare a elenchi finiti e conclusi, scanditi verticalmente e adattati alla successione dei versi. L'a-capo dei versi asseconda la disposizione verticale, in qualche modo mimetizzando il valore grafico implicato dalla lista. È utile per questo una poesia di Per Paolo Pasolini:

¹⁴³ «La génétique textuelle s'intéresse aux manuscrits préparatoires des écrivains au stade pré-rédactionnel, stade où l'on retrouve de nombreuses listes» (Hamon 2013, 23).

<i>No i dis di no</i>		No, dico no.		
Caramelis i bocis a son muàrs		<i>Caramelle, i bambini sono morti.</i>	l'odour dal peciàt azùr 40 al doventa ombrena doma ombrena	<i>L'odore del peccato azzurro diventa ombra solo ombra,</i>
Ostaria li elemetars 5 a son finidis		<i>Osteria, le elementari sono finite.</i>	rabia, mal, debolessa, tramont, caligu erba nera, nula nera 45 ciavàl stelis	<i>rabbia, male, debolezza, tramonto, nebbia, erba nera, nuvola nera, cavallo, stelle.</i>
Se odour a ciantia bocis muàrs?		<i>Che odore canta i bambini morti?</i>	odour di bocis muàrs tal so cuàrp di omp 50 di nonu di corea e peciàt.	<i>Odore di bambini morti nel loro corpo di uomo di nonno di scoreggia e peccato.</i>
Odour di caramelis 10 ta l'ostaria che a OSPEDEA.		<i>Odore di caramelle nell'osteria che SBADIGLIA.</i>	ven ju, Anzul, coòpini ducius.	<i>Veni giù, Angelo, uccidici tutti.</i>
I bocis 15 no vevin coreàt?		<i>I bambini non avevano scoreggiato?</i>	La nula a si viers! 55 A còlin! Gris, fossaj, fuejs, arboladis, bestiis	<i>La nuvola si apre! Cadono! Grilli, fossi, foglie, filari, bestie, respiro</i>
A son finis tai vistis e la spussa di 20 so pari. Pari-simiteri ti bèifs il to timp di corejs azuris 25 tal got dulà che i lavris dal nonu a àn sbabosàt il so timp 30 di corejs azuris azuris.		<i>Sono finiti negli abiti e la puzza di loro padre. Padre-cimitero, bevi il tuo tempo di scoregge azzurre nel bicchiere dove i labbri del nonno hanno sbavato il loro tempo di scoregge azzurre azzurre.</i>	dal mont in agonia, 60 la nula a si viers, a còlin! Caramelis, biscos, renghis, ulivis... 65	<i>del mondo in agonia, la nuvola si apre! Cadono! Caramelle, biscotti, aringhe, ulive...</i>
Caramelis biscos renghis ulivis 35 ciarta zala mentinis varochina		<i>Caramelle, biscotti, aringhe, ulive, carta gialla, mentine, varechina.</i>		

No i dis di no è un testo primonovecentesco in dialetto casarsese, tratto dalla quarta appendice a *La meglio gioventù*, che copre l'arco temporale 1943-1949. Si tratta di una poesia esclusa dalla pubblicazione, singolare per la sua lunghezza e per la conformazione metrica, con strofe giocate su versicoli brevissimi, spesso monorematici o ridotti a una singola particella grammaticale isolata. Tende dunque, in sé, a una dimensione verticalizzante della lettura. I versi, tanto brevi, assumono un'andatura da conta o filastrocca infantile, rimarcata dalle

insistenti ripetizioni foniche e lessicali. Sul piano dei contenuti i dettagli paesani e dell'infanzia (su tutti, le caramelle, «caramelis»), sono sin da principio connotati da tratti mortuari e da una sfera sensoriale sovraccarica e acre: l'odore del cibo (le caramelle, il vino, poi le aringhe) quello delle deiezioni fisiche, della «varichina», tutto mescolato a un senso di morte ribadita e ripetuta, tanto più forte quanto associata ai «bocis», i bambini, sovrapposti ai vecchi.

Il testo contiene una lista-strofica in cui si elencano alcuni prodotti di bottega: «Caramelis /biscos/ renghis /ulivis /ciarta zala / mentinis / varochina» (rr. 33-39). L'isolamento strofico interviene a riquadrare l'insieme giustificandone l'autonomia fuori sintassi: una serie nominale senza alcuna introduzione verbale e sequenziata dagli a-capo, su cui si posa dunque un'intonazione di lettura definibile, in generale, *elencatoria*. La fisionomia netta del sottoinsieme testuale non lo rende d'altra parte un corpo estraneo al testo: i sostantivi che compongono la lista rientrano nella tramatura fonica complessiva, soprattutto per la terminazione in «-is» che puntella in particolare le prime sette strofe. La stessa formula enumerativa è richiamata inoltre da altri elenchi e forme accumulative, accolte dalla sintassi e non scandite in modo netto dagli a-capo: nella settima strofa l'odore del peccato azzurro «al doventa / ombrena doma ombrena / rabia, mal, debolessa, /tramont, caligu / erba nera, nula nera /ciavàl /steli (rr. 42-48); in quella successiva, con enumerazione anaforica, si ritrova il corpo «di omp / di nonu / di corea e di peciat» (rr. 51-53); nella penultima strofa prima del ritornello, cadono «Gris, fossaj, / fuejs, arboladis, bestiis / respire (rr. 58-60). Si può aggiungere che questo senso di rovina e caduta venga assecondato dalla percezione verticale del testo. La lista isolata può intendersi come segnale macroscopico di tutta un'andatura testuale accumulativa. Proprio la sua autonomia, anche intonativa, viene sfruttata con una funzione di ritornello, riportato e sospeso in chiusura.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Si può notare, che già nella fase che precede la cesura degli anni '50 Pasolini impieghi variazioni tipografiche, in questo caso nella parola in maiuscolo «OSPEDEA». Molte delle proprietà grafiche della scrittura sono presenti anche nel primo Novecento, utilizzate in modo non esposto.

6.6.2. Serie lunghe

Spaziature e verticalità marcano dunque i contorni di serie brevi (riquadrabili anche dallo sguardo) circoscrivendo spesso un'unità grafica composta e ritmicamente connotata, ripetibile, potenzialmente inseribile in blocco nei sistemi iterativi di una poesia. Si riconferma l'assunto generale per il quale i fenomeni di ripetizione instaurano un rapporto privilegiato con la spaziatura, che pausa, segnala e inquadra gli elementi da ripetere. Come notato dalla critica, le liste e in generale le forme seriali hanno una doppia valenza contraddittoria, oscillante tra il controllo e il non-controllo della materia linguistica:

D'un côté se laisser griser par le dynamisme propulsif, la relance et le mouvement perpétuel de l'inventaire énumératif et désignatif [...] de l'autre s'efforcer de la maîtriser en la doublant et régentant d'un mise en ordre surplombant qui classe les items permutables de la liste et la dérive infinie et non maitrisable des *etc.*¹⁴⁵

Se gli esempi finora visti rientrano nell'insieme delle unità ritmiche controllabili e ripetibili, in altri casi la successione di versicoli seriali, tendenzialmente mono-membri, mostra una verticalità senza appigli, un'unità-testo dove il senso di ripetizione è solo ascrivibile al succedersi delle componenti dell'elenco. Una serie alla quale ben si addice questo carattere di vertigine visiva struttura una poesia di Carlo Bordini, tratta dalla raccolta *Mangiare* (1995).

Fiat Ser-
vizio
Esso
Diesel

solo qui si sogna – dice

Vinci i miti –

Super 1705

Senza Piombo

1590

Diesel

1240

Molto rumore
non si

¹⁴⁵ Hamon 2013, 28.

sen
te

le Previdente assicurazioni

Self-
area

queste
tautologie

cretine

mentre nel '500
tutto è puro simbolo

piazza

Bukarest

Jakob Burckhardt, L'arte italiana del Rinascimento

Pizzeria

albergo

Cartoleria

Barbiere

Pedicure

giornali

riviste

MISANO

grande

ven

dita--

Marco

Perotti

Merceria

Cerca e

vinci

Montecar-

lo

dolcificante

dieteti

co
ipocalori
co
Bar
Bar
topexan

Il testo occupa una lunga fascia verticale che svolge un'accumulazione descrittiva¹⁴⁶ sul tipo letterario della *Passaggiata* palazzeschiana. L'insieme dei riferimenti sembra registrare uno stato ricettivo, tracciando un paesaggio contemporaneo segnato da imposizioni linguistiche: scritte di insegne e indicazioni pubblicitarie sono inframezzate a elementi riconducibili a commenti o distrazioni di chi registra l'insieme («molto rumore / non si / sen/te»; «queste / tautologie // cretine // mentre nel '500 tutto è puro simbolo»). Ancora, un'associazione mentale analogica pare giustificare la vicinanza tra «Bukarest» e l'inciso, «Jakob Burckhardt, L'arte italiana del Rinascimento», quasi un appunto pro-memoria. Il riferimento al rumore, alla benzina, i toponimi «MISANO» (scritto in maiuscolo proprio come mimesi di un cartello stradale) e «montecarlo» rimandano a luoghi di gare automobilistiche. Oltre il dato realistico tipico di ogni zona urbanizzata in epoca di capitalismo, tutto porta a un senso generale di sovraccarico interiorizzato, quasi divenuto abituale e calmo, disattivato della sua effettiva valenza impositiva e violenta. Vi si manifesta insomma sintomo secondonovecentesco di ricezione poetica dell'eccesso (si ritrova anche nel *Galateo in Bosco* di Zanzotto, solo per ricordare un riferimento da poco citato) che spesso si traduce nelle forme retoriche dell'accumulo, anche in senso mimetico. La poesia citata è parte di un poemetto, *Mangiare* – integrato nella raccolta omonima – dove figura proprio una violenza da eccesso consumistico, da opulenza e obesità, per cui si può vedere qualche verso della poesia d'inizio:

¹⁴⁶ Si può qui ricordare, riprendendo Tosatti, che la pratica elencatoria viene direttamente associata da Philippe Hamon al procedimento descrittivo: «Philippe Hamon individua nella lista una sorta di grado zero del testo descrittivo, materiale verbale che la descrizione organizza poi spazialmente, un al di qua e un al di là del testo descrittivo, poiché è anche rinuncia all'organizzazione testuale» (Tosatti 2017, 181).

Mangiare troppo rende brutti e / grassi / ma c'è qualcosa di peggio / mangiare troppo rende laidi, / perché / si imitano i topi e chi mangia troppo / è come un gigantesco / roditore / che consuma inopinatamente e senza / ragione / come un vigliacco / le risorse della terra / e la vita / altrui. / Consuma / [...] come un gigantesco sozzo roditore / e / questo / siamo noi / uomini dell'Occidente / grassi e ingrassati a / ingrassare, rodi- / tori enormi che / troppo mangiano / che tutto / mangiano / e condannano tutto il resto / della vita a / finire / nei loro stoma- / ci

Si è scelto di trascrivere il testo senza gli a-capo originali per dare l'idea dell'andatura prosastica – spesso anche saggistica – della lingua di Bordini, che trova ritmo poetico soprattutto nelle spezzature, nella verticalità degli a-capo e nelle ripetizioni, anche macro-testuali.¹⁴⁷ Per il lavoro di questo autore la disposizione grafica assume una funzione fondamentale (cfr. Pontorno 2010, 8) sia a livello dei singoli testi che sul piano delle strutture globali delle raccolte. Proprio la verticalità, in particolare, è uno stilema distintivo usato in modo puntuale, necessario anche alla tessitura fonico-ritmica. Rientra in questa forma la tmesi, che verticalizza e scompone le parole creando rotture per lo più mirate a «disfare in suono» un serbatoio linguistico (l'espressione è sempre di Pontorno). Nella prima poesia citata le spezzature colpiscono le parole «Ser-/vizio», «sen /te», «Self-/area», «ven/ dita--», «Montecar-/ lo», «dieteti / co», «ipocalori /co», marcando un ritorno di suoni vocalici («Ser», «sen», Self», «ven»; «do», «co»). Al contempo i resti delle parole spezzate tendono ad avere significati autonomi e alternativi, che intorbidano la linearità semantica della parola coinvolta e del testo (qui soprattutto «vizio», «dita», ma anche particelle minime che richiamano pronomi o altri nessi grammaticali); tornano dunque procedimenti vicini a quelli ascrivibili al surrealismo. Questa strategia verticalizzante non si limita agli elenchi ma coinvolge diverse conformazioni sintattiche, talvolta con valori di intensità patetica e di rallentamento, oppure di accelerazione. Ecco per esempio la poesia, su tre pagine (qui riprodotte in tre colonne) *Gong*, da *Strategia* (1981):

¹⁴⁷ Il valore dello stacco grafico come fattore ritmico è fondamentale. Si può vedere una nota d'autore, relativa a due varianti del poemetto *Polvere* (dalla raccolta *Polvere* del 1999): «Vorrei parlare di come è nata questa seconda versione, e dire in che cosa si differenzia rispetto alla precedente [...]. I due testi sono uguali fino al verso “chi mi aiuterà? Non certamente i miei amici, i miei amici maschi.” Il verso successivo, “Sono troppo maschi per farlo. Questo non per dire nulla contro di loro,” nella versione originaria era stato spezzato: “sono troppo maschi per farlo. Questo non per dire nulla contro / di loro”. Questa spezzatura, una spezzatura rabbiosa, determinava una continuazione più ritmata e drammatica. Nella versione successiva, invece, il verso continuava in modo piano, e questo dava luogo a una continuazione più dolce, più riflessiva. Erano come due strade che si allontanano in modo impercettibile, ma che poi, dopo diversi chilometri, conducano in due posti completamente diversi. Una volta eliminata la spezzatura del verso, ero obbligato a seguire un'altra continuazione» (Bordini 2010, 192).

Strano che io
sia un bam-
bino capriccio-
so
che protesta per-
ché la mamma
non gli dà
una mela.
Ho quarant'
anni e tu
ne hai molti,
molti
meno di me...
dici che so-
no più
piccolo di
te, è
vero,
ma è stra-
no,

tu sei la
mia mamma,
io ti voglio
bene,
so che non
mi
lascerai
mai,
non an-
dare con gli
uomini cat-
tivi,
mamma
io
n
on
voglio
io
v
o
glio
che
tu
re
sti
se
mpre
c
on
m
e

m
a
m
m
a

mamma
mamma

La distensione in verticale rimette in gioco gli aspetti visti (messa in rilievo del suono, proliferazione e ambiguità semantica) adattandosi qui al tono capriccioso della voce che parla, come singhiozzando. La percezione è quella di una parodia autoironica e seria, forse amara legata a un legame amoroso con una donna. Torna inoltre la messa in rilievo grafica del sostantivo chiave, ripetuto e variato, rallentato e scomposto, «mamma».

Tra verticale e orizzontale. Restando su lunghe accumulazioni, si osserva ora il rapporto tra disposizioni verticali e sequenze orizzontali, prendendo in considerazione alcuni testi di Mario Benedetti, da *Pitture nere su carta*, del 2008 (raccolta già osservata per le disposizioni in distici). L'intero libro segue il principio della serie e dell'enumerazione, a partire dalle sezioni e dai titoli che lo compongono: otto capitoli che comprendono poesie spesso introdotte da uno stesso titolo (*Colori, Lacrime, Reliquari, Sacrifici, Sfarzo, Smalti, Supernove*) e distinte da numerazione progressiva. La critica ha parlato di un libro-museale, o «libro-galleria» (Testa I. 2011), anche per i rimandi espliciti all'arte, sin dall'esergo dove sono riportate due citazioni su Goya. Si ha insomma l'impressione di osservare un archivio mentale, i cassetti di un accumulo percettivo fatto di oggetti e dettagli visivi raccolti nella testa del poeta: «J'ai cent peintre dans ce cervau» è un verso-citazione eloquente, dall'VIII capitolo della raccolta.¹⁴⁸ Non solo oggetti d'arte, ma tutto un campionario tassonomico si mescola a situazioni umane, biografiche; ritornano i temi autoriali della malattia e della morte (con l'insistenza sull'isotopia delle ossa, il cranio, i denti, la mandibola) della sofferenza, sovrapposti allo sfarzo, i materiali, i colori, le immagini naturali e botaniche. In questa eterogeneità, che riporta alla mente composizioni barocche da natura morta, sono frequentissime le enumerazioni nei versi.

Tali elenchi si distribuiscono entro forme diverse. La lunghezza versale varia nel conto sillabico e si aggira in generale sull'endecasillabo, tendendo all'identità per l'occhio; le poesie assumono strutture graficamente organizzate e simmetriche, spesso per distici o coppie di distici alternate a versi singoli. Queste composizioni accolgono dunque in forme spaziali razionali l'insieme degli elementi enumerati, senza che le partizioni linguistiche siano nette e meccaniche. Si potrebbe dire che in fondo si mantiene sul piano grafico lo scheletro e la funzione distributiva della gabbia metrica. Ecco qualche esempio:

¹⁴⁸ Si tratta di un verso della poesia *Sur sa fièvre*, di Jean De Sponde.

Reliquiari 1

stanza d'Africa

Legni. E la terracotta funeraria Bamileke,
il busto Komaland. Figure di antenati.

Nere, per l'acqua, per il cibo e per l'invaso
della bocca, supino il viso, le stesse labbra.

Ferri. Coltelli da lancio a quattro punte.
Zinco, ottone, ossido. Monete del Chad.

And an Ethiopian headrest... Dormono,
gli antenati come gli infanti, prima del sole.

Sfarzo 1

Incas

Lamine e piastre. Dischi d'oro.
Spilloni e pendagli, uccelli e nuvole.

Il cranio con i denti di quarzo rosa.
La falsa testa, di stoffa fine e piume.

Cristallo di rocca, topazi, venuti dal mare.
Conchiglie, sulle tombe, venute dal mare.

Le turchesi negli occhi aperti degli idoli.
Rame sulle bende e i corpi delle mummie.

Dalla resina nera delle pupille a mandorla
pendono traforati smeraldi di lacrime.

Reliquiari 2

casa

Pietra e calce. I cartocci di mais
nella tinocchia di zolfo e colorante.

Le travi, nel sasso è muta una faccia.
Latta, alluminio e rame sulle pareti.

Il letto con le ali, le travi annerite
dal fumo nella guerra. Culla di vimini.

Sulle ante degli armadietti a muro,
l'amarezza. Nel secchiaio di pietra.

E la bigoncia, i lumi a petrolio, la gerla,
le acquasantiere, la boa del Pen-Hir.

Sfarzo 3

Vaso di fiori. Fiori in vaso bianco.
Reuven Rubin, Mané-Katz. Oli su tela.

Stella alpina, stella alpina del padre.
Vegetale fantastico acquerellato, sec. XVII.

Timo violetto, timo rosa delicato, suffrutici.
Ventagli, seta e paillettes su tulle.

Spicacchi. Stecche in avorio e madreperla.
Carta acquerellata, stampata, a palmette.

La partizione in distici alleggerisce l'accumulazione ripartendo gli insiemi. Manca, in tutta la raccolta, una scansione verticale netta degli elementi, che può trovare alcune motivazioni. In primo luogo la scrittura di Benedetti tende al verso medio-lungo e impiega versicoli con funzioni di contrasto, pausa, messa in rilievo. Questo tratto perderebbe completamente il proprio ruolo con una scansione verticale, che produrrebbe inoltre un respiro inusuale per l'autore. Per le lunghe enumerazioni o le enumerazioni di enumerazioni, una sequenza verticale costituirebbe un fattore enfatico e disorientante, con effetti simili a quelli visti in Bordini, mentre in questi

casi si ricerca un'istanza di controllo e di ordine. Un esempio interessante, in questo senso, riguarda la terza poesia del settimo capitolo.

Elementi. Terra,
metalli, pietre preziose, fiori, veleni.
Anima. Mente,
memoria, oblio, pape, stupefazione.
Inferno.
Nomi di diavoli, tormento, lamento, ah, disperazione.
Quantità. Numero,
nullo, nulla, niente, aleppe, alleluimento, iota, zero.
Quantità. Misura,
forziere, valigia, in parte, spanna, scheggia, cospargere,
Particelle.
Elle, egli, ei, elleno, ello, eglino, ella.
Particelle.
O! vocante, o! dolente, o! riminiscente.

Il materiale è disposto in gruppi su versi lunghi alternati e catalogati da versicoli-etichetta che a loro volta formano una lista ben chiara, intessuta e leggibile verticalmente. Risalta in questo caso la funzione associativa della somiglianza visiva dei versicoli, che consente in generale, come si vedrà in seguito, di costruire sintesi verticali e trasversali all'interno dei testi. Il risultato è quasi una mimesi grafica di un catalogo o un indice. La funzione ordinativa appare evidente ma evita la partizione perfetta e schematica: alcuni versicoli si compongono di due elementi, dove il secondo potrebbe essere una precisazione della categoria o semplicemente il primo membro – in rilievo, ma non necessariamente – della serie. Nei versicoli, lemmi semanticamente più ampi o astratti aprono agli altri, più concreti e precisi. La punteggiatura nera qui è conservata, mentre nelle liste verticali viene rimossa in quanto sostituita dalla scansione dello spazio grafico.

6.6.3. Serie anaforiche, fasce di grafemi

È stato rimarcato il valore intonativo e ritmico dei procedimenti retorici accumulativi ed enumerativi, dove la ripetizione della categoria grammaticale con altissima frequenza si accompagna a identità foniche ripetute, coinvolgendo anafore e allitterazioni. Sul piano retorico la figura dell'allitterazione rientra del resto tra le forme dell'elenco, come «accumulazione di suoni» (Mortara Garavelli 2015, 205). Nella quasi totalità dei casi l'identità fonica si esprime anche attraverso identità grafematica; anafore e allitterazioni, combinate a un allineamento, comportano un fenomeno visivo – la traccia di una fascia verticale – che può avere un ruolo nella percezione dei testi e nelle scelte compositive degli autori. Soprattutto, alla verticalizzazione, si aggiungono strategie di allineamento a partire dal grafema identico.

Si parte dal considerare una spazialità di grado zero, la stessa della progressione versale. Per le declinazioni della serie accumulativa nella poesia italiana secondo novecentesca è importante menzionare il lavoro di Bartolo Cattafi. Il poeta siciliano adotta lo schema elencatorio, di preferenza anaforico, fra i processi prediletti di creazione poetica. È agevole riprendere Villa 2020 per sintetizzare i caratteri fondamentali della sintassi cattafiana: semplificazione estrema, paratassi esasperata, schemi elencatori e giustappositivi, nominalismo diffuso, ampio ricorso a forme participiali con tendenza alla serializzazione, forte presenza di ripetizioni lessicali. Dagli anni Settanta viene completamente eliminata la punteggiatura nera, ad eccezione del punto fermo finale (Villa 2020, 181). Cattafi adottata una *mise en page* tradizionale, talvolta introducendo mirati versi a gradino, senza scarti grafici vistosi. Le sue sequenze enumerative seguono le successioni versali e vi aderiscono, nel segno della frammentazione e della nettezza sintattica. Un primo esempio, *Luce*, da *Marzo e le sue idi* (1977):

5 Come avanza la luce
 a onde
 a segmenti
 a spezzoni
 fluttuazioni
 a shrapnel
 a trance rotolanti
 a gorgi alla van gogh
10 a trucioli che si srotolano
 a sberle in faccia
 a ditate negli occhi
 colpi bassi
 tutto colpito
 ci vuole stomaco
 fegato per la luce.

La poesia è interamente occupata da un'enumerazione descrittiva che tratteggia le caratteristiche di questa luce, interpretata nel segno della forza e della violenza. La scansione verticale dei versicoli corrobora la sensazione di un impatto iterato, poi semantizzato dalle «sberle in faccia», le «ditate negli occhi», i «colpi bassi» (rr. 10-12) immettendo, assieme allo «stomaco», al «fegato» (r. 14), tratti corporei che portano nel testo il senso del dolore fisico. L'immagine è rafforzata dall'anafora grammaticale sulla preposizione «a», suono di massima apertura e intensità vocalica. Assieme al suono, il ritmo prosodico, con sequenze di colpi sulla terza (rr.1, 3-5, 11-12) e soprattutto sulla seconda sillaba (rr. 2, 6-10). Si può sottolineare la tendenza a ridurre il materiale versale a singoli elementi, fatto che ne riduce la lunghezza dando carattere di verticalità alla poesia.¹⁴⁹ Riguardo al ritmo di versicoli a schema elencatorio, ancora non si è fatto accenno alla possibile rapidità di lettura delle unità versali,¹⁵⁰ anche se questo effetto è molto variabile; una lista potrebbe anche rallentare la lettura e molto dipende da fattori semantici. Nell'esempio di Cattafi la scansione dei versicoli sembra procedere rapidamente pur trovando in certo senso dei possibili rallentamenti dati dalla lunghezza variata dei versi e soprattutto dalle interruzioni dell'incipit anaforico, come al r. 5 (questa variazione, che isola inoltre una serie ternaria, spezza anche l'effetto ottico verticale, rendendolo meno netto).

La fascia grafica è invece chiarissima in un diverso esempio che consente di menzionare in questa rassegna formule affini a schemi di litania religiosa, attivi – esplicitamente o sottotraccia – in molte accumulazioni poetiche novecentesche. Si pensi solo alla *Litania* per Genova (*Il passaggio d'Enea*, 1956) di Giorgio Caproni, di fatto una poesia seriale su cadenza bipartita, sottolineata per altro dalla scelta impaginativa. Tornando a Cattafi, in *Pregghiera per il signore* è presente una serie anaforica panegirica isolata da stacchi strofici e curiosamente rimarcata dall'uso del trattino, a connotare ulteriormente questo spazio testuale. Il ritmo prosodico ha un andamento endecasillabico, soprattutto nella strofa anaforica, allineandosi al tono alto della poesia. Si può notare che la cadenza ripetitiva trova anche qui un'eco variata nella terza strofa, che contiene un elenco nei versi introdotti da «saremo», «canteremo», «soffieremo» (vv. 16-18).

¹⁴⁹ Per una struttura simile, si può vedere anche *Sic itur ad astra*, da *L'aria secca del fuoco* (1972).

¹⁵⁰ «La liste peut finalement être un facteur de vitesse dans la progression du poème : l'accélération, accrue par la verticalité et la réduction du volume des unités, se produit dans le temps et dans l'espace de la lecture» (Thonnerioux 2013, 323).

Trema il sangue nei lunghi belati
agli agnelli che si attruppano
sotto il tuo bastone,
la barba ti risplende nel cammino,
hai i piedi anneriti
come se uscissi dai forni.

- Tu l’emblema stampato sopra il pane
- Tu il vino dolcissimo della sera
- Tu la mano che semina la luce
- Tu la voce che avanza nella bufera
- Tu la nuvola grigia viaggiante
- Tu la tortora posata sull’ulivo.

Guardaci quando la Festa è un tumulto di scirocco
e le chiese hanno gualdrappe come cavalli,
noi straccioni odorosi d’incenso
saremo al tuo seguito rumorosi
canteremo le Lodi barcollando
soffieremo il fiato del vino
sulle facce gialle dei nemici;

Il segnale del trattino accentua il valore visivo della lista verticale e in qualche modo il fatto che queste sequenze si vedano; ancor prima di cominciare la lettura, preparano a una serie ripetitiva. Il carattere visivo delle sezioni comprende anche la possibilità di omettere la realizzazione (vocale o mentale) del nesso grammaticale o della parola iterata, considerando solo ciò che cambia. Si tratta di un principio grafico dunque potenziale anche in strutture grafiche non esposte, come in questi testi di Cattafi.

La traccia visiva della serie anaforica diventa sempre più evidente quando le liste si allungano. Si può ritornare a Pasolini, stavolta con un esempio secondo-novecentesco. Nel suo secondo periodo la pratica poetica dell’autore diviene «luogo privilegiato dell’indistinzione fra personale e politico» (Mengaldo 1978, 779), mezzo di contestazione e forma aperta che arriva ad accogliere ogni tipo di contenuto, caricandosi delle forme della satira e dell’ironia, del tono giornalistico-saggistico, facendosi spazio di critica letteraria e di commento politico. È insomma uno spazio in cui poter dire tutto e dove questo *tutto* si avvale dell’aura oracolare, talvolta intima, senza possibilità di repliche, del testo poetico (cfr. *ibidem*). Non manca la tendenza diffusissima alla serie «bastimento» (cfr. Afribo 2017, 18, per la terminologia): *Analisi tardiva* (*Trasumanar, organizzar*, 1973) è un elenco di quello che si pensa o si dice di Pasolini, che in definitiva pensa e dice lui stesso.

So bene, so bene che sono in fondo alla fossa;
che tutto quello che tocco l'ho già toccato;
che sono prigioniero di un indecente interesse;
che ogni convalescenza è una ricaduta;
che le acque sono stagnanti e tutto sa di vecchio;
che anche l'umorismo fa parte del blocco inamovibile;
che non faccio altro che ridurre all'antico il nuovo;
che non intendo ancora riconoscere chi sono;
che ho perso perfino l'antica pazienza di orefice;
che la vecchiaia mette in mostra per impazienza solo le miserie;
che non uscirò mai da qui per quanti sorrisi faccia;
che giro su è giù per la terra come una bestia in gabbia;
che di tante corde che ho finisco col tirarne una sola;
che mi piace infangarmi perché il fango è materia povera e perciò pura;
che adoro la luce soltanto se è senza speranza.

La serie mantiene d'altra parte una chiara coerenza semantica e tutto sommato una lunghezza contenuta. Come si è accennato, un ampio insieme di tendenze seriali, comprende accumuli molto più estesi e *nonsense*, specie nei lavori vicini alla neoavanguardia, ma non solo. Sono forme caratteristiche nelle prime poesie di Alberto Arbasino e di Nelo Risi, giocate su anafore grammaticali a cascata.¹⁵¹ Esempio è di nuovo la scrittura di Antonio Porta nel periodo degli anni Settanta. Senza citare il testo, si rimanda a *Quello che tutti pensano* (da *Metropolis*, 1971) dove la particella *che* introduce una serie di luoghi comuni rimodulati, protratta per pagine. Altro esempio, *A) Serie da verificare (36)* (*Cara*, 1969): la banda verticale dell'anafora sul «se» appare evidentissima, puntella la serie come un trattino, fino a perdere il suo valore linguistico.

¹⁵¹ Per Nelo Risi si vedano *Lascia che ti spieghi darling* e *Se...* (da *Polso teso*, 1956).

Se alzano le ciglia	se voltano verso sud-est
se toccano le pareti	se derubano il maltolto
se stringono gli anelli	se calzano sulle porte
se tacciono sulle tribune	se spurgano dalle orecchie
se ritirano sott'acqua	se cuciono la calzamaglia
se capovolgono le fodere	se li lasciano in un cerchio perfetto
se salvano tutti i cani	se esigono le tazze
se scambiano le corsie	se aprono tutti i box
se frugano tra le labbra	se li salivano nelle gote
se sfilano le palette	se in notturna giocano alle corse
se voltano le dita	se li scoppiano per calore
se alzano le pareti	se cancellano le due rive
se deviano il fiume	se voltano sulle porte
se stringono la calzamaglia	se tacciono derubati
se salvano le corse	se spurgano sott'acqua
se capovolgono le cuciture	se ritirano tutti i cerchi
se frugano nelle gote	se esigono le corsie
se voltano le palette	se li scoppiano nelle tazze

Il materiale linguistico sfugge, ha caratteri di vertigine anche perché sembra potersi protrarre all'infinito senza che l'ipotetica possa trovare il suo completamento; è del resto un principio di disorientamento vicino alla litania e alla mistica, motivato in questi casi da tutt'altre ragioni (che possono però giocare su questa interferenza). Per contro, risalta un'immagine grafica pulita, estremamente ordinata e simmetrica (a ripetersi è anche il nucleo ritmico binario dato dalla doppia colonna, se si legge il testo da sinistra a destra). Si è già avuto modo di smentire un'idea generale per la quale le disposizioni grafiche agevolino e generino il *caos*, o quello che si potrebbe definire uno smarrimento linguistico. In modo maggioritario la scrittura apporta invece principi d'ordine e diviene elemento formale strutturante, anche per compensare su un altro ordine percettivo una lingua e una sintassi deragliata e sperimentale.¹⁵²

Il principio d'ordine grafico prevale nella ricerca linguistica di Zanzotto, dove le derive verso il nonsenso sono la conseguenza inevitabile di una pratica di ricerca che punta a un ordine di significazione *altro*, entro il rumore di fondo della società dei consumi: «purché una verità si disponga a crescere» (Zanzotto 1999, 1113). Il poemetto *Gli sguardi i fatti senhal* (1969) scivola chiaramente verso zone di nonsenso:

¹⁵² L'enumerazione a cascata con valori di ordine strutturante è un tratto per altro già introdotto e sfruttato in modo caratterizzante all'inizio del secolo da D'Annunzio, come segnala Villa 2020: «La ripetizione si presenta alla svolta di secolo come importante impulso formativo del discorso, come elemento caricato di una responsabilità formale [...]. Le anafore a cascata ed enumerative tipiche del D'Annunzio laudistico [...] intese come replica e moltiplicazione di parole per lo più grammaticali che fanno da struttura riempibile e prolungabile a piacimento. Dunque una forma di controllo» (pp. 268, 270).

è un testo che non si presterebbe alla recitazione e che in qualche modo si nega perfino come “lettura”. Starebbe al limite tra il discorso che avrebbe un certo filo logico e il puro non-senso.¹⁵³

Alcuni nodi tematici entro cui si sviluppa la rete del testo sono però chiari. A partire dal mito simbolico della luna e dalla sua dissacrazione (nell’anno appunto della conquista lunare), si innestano linee di significato che incrociano il femminile, l’inconscio anche collettivo, le circostanze di una disgregazione e di un «consumo spaventoso» di linguaggio, immagini, «poltiglia del mondo cine-televisivo» (*Ibidem*). Il poemetto è costruito come una sorta di dialogo e scambio di battute fra luna e io lirico, riconoscibile anche dalla segnalazione grafica canonica del trattino. Ecco il caso di una disposizione verticale anaforica generata in questo contesto:

[...]

Si, è vero, ero intento || agli incerti || ai segni del tuo dissonarti
entro la rete di gesti del ferimento;
mi avevi non avevi rimedio
mi avevi tolto filtro e agogie
mi avevi insinuamenti immangiamenti a falde
mi avevi ero tutto un rogo di errori (ma)
un sacrore di morfemi e timbri
mi avevi: non senti che l’ho prodotto rifratto trovato dovunque?

[...]

Il bianco orizzontale agevola un ritmo cantilenante e isola la serie anaforica che è anche, a prima vista, colonna grafica e asse di significato maggiore della sezione. Vi si deduce l’immagine di un soggetto *posseduto* (dalla luna, dal femminile, dalla poesia, dal linguaggio?). La lista spaziata diviene anche il modo di mettere in rilievo e assolutizzare il sintagma verbale ausiliare, che acquista così significati potenziali aperti (altro tratto tipico dell’isolamento grafico sul piano semantico). Si noti inoltre la struttura tripartita del primo verso citato, ottenuta dall’impiego di doppie barre verticali.

Un’altra forma confrontabile si trova in *Collassare e pomeriggio*, da *Fosfeni* (1983) dove un asse grafico viene lasciato libero per l’anafora sulla chiave semantica e lirica del testo, un vocativo-invocativo tragico, rivolto «all’essenza del linguaggio, non certo a un ente metafisico», come specificano le note al testo (Dal Bianco 1999, 1618). Nelle ripetizioni allineate agisce allo stesso tempo un’azione di messa in risalto grafica di elementi lessicali singoli che sganciati momentaneamente dalla sintassi apportano significati potenziali sovrapposti. Il «dimmi» qui può valere anche come «nominami»:

¹⁵³ Dal Bianco 1999, 1530.

[...]

oeil de colère, ipse suum oculum videns

edens

futuens

oeil de délice dressée sur les démarches du ravage

oeil de délivrance du Mammiphère en photosynthesis

oeil du combat entre les intermédiaires du Dégoût chatouillé

oeil de l'éclat hiérotique à l'orée des nerfs des branches des trous

oeil illimité du sommeil brûlant dans les Brûambules

oeil des annexions hésitantes sans délais à long de lieulys yeux

oeil chuinté de la déchirure militante, à extirper de la déchirure

limbale tout ce qu'elle contient de Virus aurigéna, à émerger

pour s'affranchir de la Carcasse

oeil qui opère dans la nuit de l'Absorption Nue Hymnoculée pour

tracer brandir inciser branler les interférences obliques sur

les draps-déjections multiformes du Lieu huis portes fenêtres palissades

barrières, outre outre, outrui, outroeil, là où la circonférencepoint

bourgeonne halètement fouetté des solitudes et du déclic outre;

[...]

Fig. 10, Emilio Villa, *L'œil de Matta (Heurarium)*, Villa 2014, 287.

Le serie anaforiche e allitterative nei testi spazializzati possono traslare rispetto all'abituale bordura sinistra dei testi, grazie all'impiego del *bianco orizzontale*. Nel prossimo esempio, sempre da Emilio Villa, si può notare la gestione di diverse serie con variazioni grafiche di ordine compositivo e ordinativo. *Senza Armonia*, da *E ma dopo* (1950):

L'oscura punta d'essere l'essere dell'essere
 del crescere del salire: e struggere e segregare
 senza pietà
 senza armonia
 5 il punto emblema

della freccia disgiunta dallo sforzo
 con impulso decrescente, verso il lacero

Una temperatura delira sulle palpebre della catalisi
 cieca, un pensiero moderno avulso a un macero patema
 10 nel confuso segreto
 che parole!

che il primo salto
che il grido acutamente
 articolato nell'indice ialino
 nei tendini
 15 nei pori
 nel pane
 nell'aceto
 nel coke
 nell'aria

20 di cobalto, e *che* i furori delle consonanti spettrali!

nell'enfasi varia del teorema insoddisfatto
 nell'interiezione
 nella fine combustione
 nella tensione libera
 25 nell'intreccio dei vimini
 nell'apotema
 nei pori dell'antracite e nello schianto

del ghiacciaio cui incrina la lama di una primavera
 indimenticabile!

La come anticipato la pratica espressiva di Villa è estremamente strutturata. Nel proprio lavoro poetico l'autore punta anche a un'*origine* destrutturando la lingua corrente e mantenendo una linea di profonda ricerca di senso. Più volte ribadita da Aldo Tagliaferri è la matrice neognostica di questa scrittura e il carattere quasi religioso e rituale della poesia. Anche per questo (si ricorda che Villa è stato anche un biblista) sono frequentissime le cadenze iterative, variate dalla particolare *mise en page* dell'autore. Nell'esempio riportato si nota l'ambizione al disegno e alla composizione grafica in rapporto alle strutture linguistiche. Le disposizioni anaforiche, scandite soprattutto dalla preposizione "nel", sono isolate dalla spaziatura: un primo raggruppamento alle righe 14-17, con una disposizione che sembra ricercare una fluidità anche nella lettura, diretta verso una sorta di discesa ondulata, senza spigoli. La seconda serie traccia un semi-ovale, r. 19-23. Va segnalata inoltre la serie triadica alle righe 3-5, con un verso

serie verticali anaforiche, specie se portate verso il centro del corpo testuale, costruiscono quello che, cercando una definizione efficace, potrebbe definirsi un asse grafico.

Gli allineamenti anaforici acquistano un notevole effetto di *mise en relief*, specie quando l'elemento ripetuto non è un sincategorema ma una parola piena, importante per i significati di un testo. L'asse grafico diviene anche asse semantico. I lavori figurativi ascrivibili alla poesia concreta sono un utilissimo strumento per mettere in luce attraverso esiti evidenti pratiche attive sottotraccia anche nella poesia letteraria. Eloquentemente e molto noto è il testo inserito da George Perec nelle prime pagine di *Espaces d'espaces* (1974), un libro che ragiona sullo spazio, in tutte le sue declinazioni (riferimento a latere anche per le riflessioni generali di questo lavoro). La serie oltre a testimoniare il gusto per la catalogazione di Perec,¹⁵⁵ mostra l'influenza della scrittura sulle operazioni cognitive, con una sorta di schematismo funzionale. In questa fusione di anafore ed epifore lo spazio è a tutti gli effetti il centro del discorso:

ESPACE
 ESPACE LIBRE
 ESPACE CLOS
 ESPACE FORCLOS
 MANQUE D'ESPACES
 ESPACE COMPTÉ
 ESPACE VERT
 ESPACE VITAL
 ESPACE CRITIQUE
 POSITION DANS L'ESPACE
 ESPACE DÉCOUVERT
 DÉCOUVERT DE L'ESPACE
 ESPACE OBLIQUE
 ESPACE VIERGE
 ESPACE EUCLIDIEN
 ESPACE AÉRIEN
 ESPACE GRIS
 ESPACE TORDU
 ESPACE DU RÊVE
 BARRE D'ESPACE
 PROMENADES DANS L'ESPACE
 GÉOMETRIE DANS L'ESPACE
 REGARD BALAYANT L'ESPACE
 ESPACE TEMPS
 ESPACE MESURÉ
 LA CONQUÊTE DE L'ESPACE
 ESPACE MORT
 ESPACE D'UN INSTANT
 ESPACE CÉLESTE
 ESPACE IMAGINAIRE
 ESPACE NUISIBLE
 ESPACE BLANC
 ESPACE DU DEDANS
 LE PIÉTON DE L'ESPACE
 ESPACE BRISÉ
 ESPACE ORDONNÉ
 ESPACE VÉCU
 ESPACE MOU
 ESPACE DISPONIBLE
 ESPACE PARCOURU
 ESPACE PLAN
 ESPACE TYPE
 ESPACE ALENTOUR
 TOUR DE L'ESPACE
 AUX BORDS DE L'ESPACE
 ESPACE D'UN MATIN
 REGARD PERDU DANS L'ESPACE
 L'ÉVOLUTION DES ESPACES
 ESPACE SONORE
 ESPACE LITTÉRAIRE
 L'ODYSSÉE DE L'ESPACE

¹⁵⁵ « L'idée que l'esthétique perecquienne se fonderait, de façon essentielle, sur un principe d'inventaire donnant lieu à une poétique de la liste relève de l'évidence, sinon du truisme » (Reggiani 2013, 505).

Ecco un altro testo visivo (raccolto da Spatola 1978) dell'artista Paul De Vree, che riprende una notissima matrice di Gertrude Stein ordinando in verticale la ripetizione e dando uno stabile appoggio alla decifrazione:

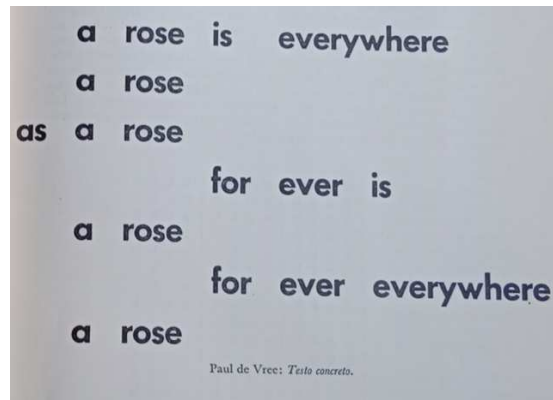


Fig. 12, Paul De Vree, *Testo concreto*, Spatola 1978.

Un'interrogazione di Hamon sulla lista offre un implicito collegamento per far avanzare il discorso:

Quels sont notamment ses rapports avec la répétition? Un leitmotiv, une répétition (de mots, de rimes, de procédé – j'étais triste, triste, triste», Maupassant, «Une famille») n'est sans doute pas une liste, mas peut provoquer un «effet de liste», et participe sans doute, dans une certaine mesure (mais en quoi?) de la liste.¹⁵⁶

Il principio base dell'incolonnamento trova sfumature differenti quando le anafore arrivano a perdere il loro completamento testuale diventando pura ripetizione. Si creano delle colonne o delle macchie di testo con caratteristiche che variano anche in base alla natura grammaticale e semantica dell'elemento ripetuto. Il processo sembra in ogni caso far risaltare un fattore generale: quando la lingua scritta esce – anche solo momentaneamente – dai normali binari sintattici, si rende visibile il significante nei suoi tratti fonici e grafici, con equilibri o sbilanciamenti sull'uno o sull'altro polo.

Il modello più noto per le tipologie di ripetizione identica (che si possono far rientrare sotto la denominazione retorica dell'epizeusi) è forse proprio la celebre serie modernista di Gertude Stein, *A rose is a rose is a rose*, ripresa dalla poesia *Sacred Emily* (da *Geography and plays*, 1922). La ripetizione comporta naturalmente delle conseguenze variate a seconda degli intenti poetici di

¹⁵⁶ Hamon 2013, 25.

chi le impiega. Tra le ragioni di questa precisa sequenza Stein dichiara la volontà di significare ciò che viene detto e null'altro, fuori da un simbolismo allusivo. In generale vale il detto «repeat the same and is no longer the same», come ricorda Marjorie Perloff, studiosa che a lungo si è occupata dell'autrice statunitense (Perloff 1996). Il processo, entrato fra i moduli della scrittura novecentesca, può ricordare certe attività infantili e ludiche: un gioco con la lingua dove si ripete velocemente e a lungo un sintagma o una stessa parola, fino a spostamenti di accento, alla perdita del senso linguistico, alla perdita dell'orientamento o dell'equilibrio su ciò che viene detto. In un tempo sospeso e trattenuto dalla ripetizione la concatenazione della sintassi lineare è interrotta o non esiste. Queste pratiche iterative mettono insomma *in mostra* il significante comportando uno stato di vertigine, apparentato a quello più volte associato alla lista (cfr. anche Eco 2009). Nella scrittura il senso di spaesamento percepibile in queste sequenze trova compensazioni con geometrie impossibili nell'orale, che di fronte a una parola identica e ripetuta può solo agire su diversi toni o intervalli temporali entrando nel campo di pertinenza della musica. Ripetendo un tratto identico si rende percepibile la sostanza grafica delle parti, fino a far acquisire a lessemi e lettere il valore di puro segno, traccia. I due poli (visivo e fonico) tornano a mostrare autonomia e interazioni.

Venendo alla rassegna di casi. In *Poesie Marxiste* (datate 1964-1965) Pasolini sposta verso il centro una sequenza ripetitiva trascritta in colonna, formando un'asse che risalta nella sua forza visiva e rende immediatamente riconoscibile il testo: si tende a vedere e leggere la serie «Mao» ancor prima del titolo, *Miagolio della donna della ricotta*:

	Senti, darling,
	nel Regno del Qualunquismo
	dopo la condanna c'è una grolla
	e un giornalista che la sgrulla,
5	(per contraddizion che lo consente)
	come dopo il niente il nulla.
	Senti, darling!
	Mao,
	Mao,
10	Mao,
	gli onori del Vilipendio
	Senti, darling!
	Mao,
	Mao,
15	Mao,
	Grolle per la coscienza
	un procuratore,
	un linciaggio al sabato
	un Gloria la Domenica
20	Signor Presidente!

Sputi, grolle e gloria
 e ipocriti di Sabato,
 arringhe televisive,
 Mao, Mao, Mao,
 25 Babbo capitale tira le orecchie.
 Senti, darling!
 Un film che non tratta di Regine
 non sarà mai recensito da Oggi né da Domani.
 Se ne occuperanno i servi della Coscienza,
 30 perché i padroni se ne lavino Mao le mani
 Senti, darling!

L'allineamento e la differenziazione grafica è qui un fattore d'ordine e vale soprattutto come segnale per una seconda voce intessuta, quella che pronuncia i «Senti, darling» e i successivi miagolii-maoisti (con ripetizione ternaria). Ritorna dunque il rapporto tra spazialità e resa della variazione vocale o intonativa, qui connotata dall'iterazione para-onomatopeica del sostantivo. Anche in questo caso la poesia accoglie una tendenza iterativa generale, giocata su serie di tre membri, come nell'anafora «un procuratore, un linciaggio al sabato, un Gloria la Domenica» rr. 17-19.¹⁵⁷ L'esempio pasoliniano mostra dunque una figura grafica netta ma formata dalla resa di una situazione linguistica di oralità.

L'uso della ripetizione prolungata a contatto si ritrova ancora una volta nella scrittura “non sospetta” di Giovanni Giudici, dove non mancano serie anaforiche che arrivano a caratterizzare intere poesie.¹⁵⁸ *Il momento che il vento*, inserita tra le disperse, è composta da una classica serie di quartine, in prosodia però libera:

Ma siamo ormai al punto
 Che ogni minuto di più è un minuto guadagnato
 Un debito contratto che sale e sale
 Un chiodo che sempre più profondo si conficca

Siamo ormai al punto
 Da quale non dico che sia proprio impossibile
 Ma certamente è sconveniente un ritorno
 E anche se non ti rifai continua a perdere

Continua a perdere continua a perdere
 Ancorché tutta la saggezza non toccata
 Concorra a sussurrarti a persuaderti
 A dirti – dove la metti, stronza, la strategia

Siamo ormai al punto
 Che abbandonare il tradimento sarebbe
 Un tradire di più – tradire quello
 Nel cui nome accettavi di tradire

¹⁵⁷ Un'ulteriore versione della poesia si trova nell'appendice a *Poesie Marxiste*, Pasolini 2003 (II), 993.

¹⁵⁸ Alcuni esempi: *Pedagogia*, *Ciao sublime*, *Gli oggetti interni (O Beatrice)*; *Nemmeno più*, *Biologia (Autobiologia)*; *Adesso (L'Ordine)*.

Continua a perdere continua
Tanto nessuno pagherà se non il corpo
Quando si piega quando si lascia
Quando immobile esiste e non possono ignorarlo

Perché ormai siamo al punto
Che alzarsi dal tavolo e dire quant'è
Che senso avrebbe che senso avrebbe
Quando è sempre più probabile il momento

Che il vento
Che il vento
Che il vento
Che il vento

Nella chiusa quattro trisillabi replicano una relativa, lasciata sospesa sul primo sostantivo, «il vento», un dato naturale e lirico prima assente, ora calcato, quasi inceppato. Il senso di sospensione è introdotto e aumentato dalla forte inarcatura interstrofica. Anche per la sua diretta implicazione nella sintassi, si ha la sensazione che la fisionomia visiva di questo gruppo arrivi in secondo piano rispetto alla componente linguistica e fonica. L'incolonnamento della ripetizione crea d'altra parte una forma immediatamente visibile e marcata, assecondando la funzione di *mise ne relief* della spazialità grafica, che coinvolge non a caso la conclusione e la ripresa del titolo del componimento. Quando si può dire senza dubbio che sia la componente visiva a prevalere sul lato fonico – senza ovviamente mai poterlo escludere?

Carlo Bordini in alcuni testi muove inequivocabilmente verso una predominanza grafica. È sicura l'attenzione di Bordini per Apollinaire, «il poeta più amato e forse l'unico che lascia qualcosa di persistente nella sua scrittura» (*Ibid.*). Dare il riferimento non significa però supporre modelli invadenti: si ha del resto a che fare con una scrittura che prende sin da principio una strada del tutto personale. Le “affezioni” poetiche possono piuttosto aggiungere indizi a una già evidente postura rispetto alle funzioni spaziali in queste poesie. Si può tornare allora al già citato poemetto *Mangiare* (p. 155) che è cadenzato da un imperativo insistente, rimodulato in diverse forme. Due colonne a formare un quadrato compatto, ad esempio:

mangia mangia
mangia mangia
mangia mangia
mangia mangia

O una colonna portante a cui si aggiungono altre ripetizioni e una variazione:

mangia mangia
mangia mangia
mangia mangia
mangia
5 mangia
mangia che ti fa bene
mangia mangia mangia
mangia

Se nel *Miagolio della donna ricotta* di Pasolini viene ripetuto e incolonnato un elemento grammaticale già in sé marcato (l'onomatopea/nome proprio «Mao»), qui si ha a che fare con un comunissimo verbo transitivo. La sospensione dello spazio bianco e la non completezza immette la polivalenza legata a queste forme isolate: il «mangia» può interpretarsi come imperativo (ed è sicuramente quello che succede al verso 6, del secondo esempio) o come un indicativo privo di complementi, a indicare un'azione durativa di consumo. Volendo andare un po' oltre, di masticazione: la suggestione deriva dal senso di durata espresso dal verbo e dalla sua ripetizione, che porta a realizzazioni foniche mimetiche insistendo sulla bilabiale e sul nesso nasale-affricata. Il primo e più forte impatto di fronte a questi testi è però visivo. Guardando al primo esempio, il «mangia» *al quadrato*: la sola ripetizione di una stessa parola non aggiunge direttamente nulla all'espressione linguistica, se non un senso di rafforzamento e marcatura. Anche il valore ritmico appare secondario all'impatto dell'insieme visivo se si pensa naturalmente a una lettura e non all'ascolto di un'eventuale recitazione dei versi (che acquisirebbe forse connotati da musica di ricerca novecentesca). Questa forma testuale è avvicicabile insomma a esiti del concretismo dove l'unità linguistica diviene un *pattern*,¹⁵⁹ funge da traccia e da materiale di riempimento di una superficie – spesso una forma geometrica base – non necessariamente significativa e allusiva. L'insieme ha molto a che vedere con il concetto di *texture* codificato nel design:

Ogni texture è formata da molti elementi uguali o simili disposti a uguale distanza tra loro su di una superficie a due dimensioni o a piccolo rilievo. La caratteristica delle textures è l'uniformità, l'occhio umano le percepisce sempre come superficie.¹⁶⁰

¹⁵⁹ «La tecnica della ripetizione di una stessa parola è adottata frequentemente [dalla poesia concreta] proprio perché, inflazionando il significato verbale, si consente all'attenzione del fruitore di concentrarsi in misura preminente sulla struttura visiva del testo» (Pignotti-Stefanelli 1980, 113).

¹⁶⁰ Munari [1963] 2022, 90.

Quello che cambia, per Bordini, è che una tale figura è parte di un insieme strutturato. In questo caso un poemetto, ma la stessa osservazione vale per il principio della raccolta poetica. La singola poesia trova maggiore senso linguistico ed espressivo nella relazione con gli altri testi. Questo gruppo formato da ripetizioni viene portato in blocco al livello delle ripetizioni che struttura l'insieme globale, nei termini di una composizione. Non è poi irrilevante il ruolo concreto della pagina, come spazio di separazione e di scansione fisica, che accoglie le parti del poemetto – talvolta ridotte a una singola parola – e la loro successione, anche ritmica. Basta poco per spostare il peso del testo sul versante fonico, grazie a mezzi grafico spaziali. Un'altra variazione della sequenza sul verbo «mangiare», che utilizza la tmesi impone alla lettura suoni puri vocalici sconnessi:

mang
ia
mangi
a
diceva la mam-
a

Composizioni visive ottenute dalla ripetizione tornano nel lavoro di Emilio Villa, come si è detto, poeta con le mani in pasta nelle arti figurative. Nella dodicesima poesia di *22 cause + 1*, chi si trova a scorrere il testo nota immediatamente un'identità grafica ed economizza la lettura, interpretando anche solo indirettamente la ripetizione e vedendo il gruppo tripartito compatto («ficodindia») come unità:

le vacche grasse le vacche magre intorno al ficodindia
ficodindia
ficodindia
traballano immote: Orfeo ha consumato sul litorale dell'ovest

La messa in rilievo del termine, attraverso il raggruppamento grafico, acquista un senso quasi materico direttamente relato al sostantivo concreto coinvolto: la ripetizione disegna e calca una forma, qualcosa che occupa uno spazio. Ricordando *Giglio delle foreste* (testo citato a p. 152 dalla stessa raccolta) si può notare quanto l'aspetto visivo e la struttura simile assuma diverse

sfumature in relazione alla materia verbale coinvolta e possa divenire insieme fattore di pertinenza: tratteggia uno *stile* visivo coerente.

6.7. Fenomeni di durata

Una prospettiva diversa riguarda i fenomeni di *durata*, sempre relativi alla lettura o fruizione del testo poetico (velocità di esecuzione, rallentamenti, sospensioni, pause). Non, dunque, direttamente alternanze, simmetrie, cadenze (che pure si sovrappongono al ragionamento) ma la dimensione che rende anche possibile lo sviluppo di un ritmo. Qualche osservazione in proposito è stata anticipata con la poesia *Luce* di Bartolo Cattafi (p. 163). Il sistema pausale e intonativo della lingua è estremamente vario e interpretabile; concorrono fatti prosodici, fonici, ma soprattutto sintattici e semantici, a rallentare o accelerare i versi, i quali segnano un primo confine grafico (si ragiona soprattutto pensando alla metrica libera), interrompendo o assecondando il fluire della lingua. La spazialità, come detto, entra nel sistema, con effetti anche di primario rilievo. Basti menzionare i versi monorematici di Ungaretti, l'intensità e la durata, suggerita dalla scrittura, sulla parola singola:

Frammentazione metrica, scansione martellata, sintassi scarnificata, restituiscono una inedita intensità della parola. Ungaretti la isola, sillabandola tra grandi spazi bianchi, quasi dovesse fisicamente emergere da un silenzio originario; la lascia vibrare nel vuoto metrico. La pronuncia tra spazi afoni.¹⁶¹

I versicoli monorematici, così come altre interruzioni e scansioni grafiche, possono essere tanto un vettore di rallentamento (più frequente) quanto un pedale di accelerazione. Come visto (e come si vedrà) trasversalmente in diverse poesie, la spazialità si riadatta e rafforza una sorta di dizione implicita inscindibile dal contesto semantico del testo. La percezione di un rallentamento può arrivare quando parole isolate o messe in rilievo dalle spaziature indicano situazioni di attesa e di durata, come nel caso di verbi stativi e durativi, che non di rado attirano la spaziatura. Si prenda ad esempio *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia (Il muro della terra, 1975)* di Giorgio Caproni, dove il ritmo grafico (secondo la fisionomia tipica della *mise en page* matura dell'autore) scandisce l'argomentazione amplificando il senso di solitudine e calma riflessiva del soggetto poetico, che parla con la

¹⁶¹ Beccaria 1995, 320.

voce dell'ultimo abitante del paesino. Le pause, anche grafiche, scandiscono uno stato di attesa e di ascolto «fuori del tempo». Rr. 21-43:

[...]

La sera
siedo su questo sasso, e aspetto.
Aspetto non so che cosa, ma aspetto.
Il sonno. La morte direi, se anch'essa
25 – da un pezzo – già non se ne fosse andata
da questi luoghi.

Aspetto
e ascolto.

(L'acqua,
30 da quanti milioni di anni, l'acqua,
ha questo suo stesso suono
sulle sue pietre?)

Mi sento
perso nel tempo.

Fuori
35 del tempo, forse.

Ma sono
con me stesso. Non voglio
lasciar me stesso – uscire
40 da me stesso come,
la notte, dal sotterraneo
il grillotalpa in cerca
d'altro buio.

(Per suggestione, gli usi verbali isolati di questo testo si possono confrontare ai passaggi e ai verbi isolati della poesia *I fiumi*, *L'Allegria*, 1916, di Ungaretti, che ha una paragonabile “velocità” di lettura). Tornando al testo di Caproni, va aggiunto che il sistema grafico gradinato, oltre a dare un'alternanza ritmica, costruisce due colonne verticali parallele e la possibilità di leggere trasversalmente i versi isolati (seguendo una sintassi verticale – fenomeno che verrà ripreso).

Altri esempi interessanti si ricavano dalla poesia di Milo De Angelis, autore con una scrittura caratterizzata dal rallentamento tragico, enfaticamente. Tra i mezzi stilistici coinvolti in questo sistema rientrano le spazature, che dispongono e gestiscono anche particolari fenomeni sintattici, concorrenti all'effetto espressivo, come le ripetizioni a contatto – forma usata con frequenza altissima, un tratto di stile. Queste figure entrano nel discorso caricando «effetti patetico-tragici e *pointes* lirico-irrazionali»:

Picchi patetico-tragici vengono raggiunti quando la ripetizione a contatto è associata ad altri stilemi enfaticizzanti, ovvero a grafie in corsivo, puntini rallentanti e/o dilatanti ed evocativi, *enjambements*, punteggiatura intensa. Tali concentrazioni si trovano soprattutto in chiusa di strofa o di testo.¹⁶²

Nella poesia *Lo stato conferito* (*Somiglianze*, 1976) la lettura rallenta su un punto preciso (r. 31) con un effetto mimetico di pausa o stasi (la parola isolata è «fermo») in contrasto netto con le immagini cinetiche e movimentate dei versi immediatamente precedenti. La scelta ulteriormente enfatica della tmesi evoca allo stesso tempo un fenomeno di oralità, quello di sillabare le parole, rallentando la pronuncia. Rr. 22-39:

[...]

Ma tu canti il madrigale.
Strappi lo stesso la canottiera e fai enormi
smorfie d'amore: segno che il figlio a scuola
25 sta indovinando
gli accenti del dettato!
È questo che dai
col movimento delle ossa e della carne
ghigni ti sdrai scrosci concedi
30 e qui fermo
fer
mo
il filosofo scettico con la mano tra le gambe
rifiuta di scomparire nel prossimo grado
35 e va a divertirsi
da solo, per terra.
Sia assurdo chi fa di lui un passaggio.
Non darà, vita quello che segue! Non è congiunto!
Non è congiunto.

[...]

Per ampliare il discorso riprendendo questioni già affrontate, si considerano fenomeni di rallentamento coinvolti in schemi grafico-ritmici canonici. Lo spunto arriva sempre da De Angelis, che usa la punteggiatura (nera e bianca) per rilievi ritmici, soprattutto partizioni binarie e ternarie. Tendenzialmente partizioni ampiamente visive sono usate con precisione e parsimonia, soprattutto con valenze enfatiche associate a un concomitante effetto di durata, di scansione su singole parole semanticamente rilevanti (non necessariamente allusive). Un esempio: *Nel giugno di un incubo* (*Terra del viso*, 1985) dove tono e significati toccano decisamente

¹⁶² Afribo 2017, 121.

le corde del tragico. Vari sono i rallentamenti ottenuti da versicoli, sospensioni, interruzioni marcate da puntini sospensivi. Il gradino tripartito (l'unico usato da De Angelis in tutta la produzione) rallenta ulteriormente e rileva un fondamentale scarto figurale che accentra i significati della poesia. Rr. 14-44:

[...]

15 Se rimani lì, diceva la voce,
non sarai preso, ti voglio dire, lo schifoso
preso che vermina
il tronco dove uccidi le mosche
purissime... tu...
... morto del cortile...

20 non puoi cadere, non c'è vento.
Ma resta, subito,
resta dentro gli uomini e le donne
"oceano di un errore che vive,
del seme: "non c'è – verrà – lo vedi

25 nel ribrezzo, nel
miracolo invocato".

Siete un attimo
delle dita – ostia sbarrata,
millimetro che li divide da un ospizio –

30 c'è una cosa incerta in voi
chiamanti
dita vecchie
spaccatevi.

35 Oppure correte,
correte via dal panico
di chi ha
tutto il tempo. È giugno,
certamente, della vita: usciva
dalla sala-parto, camminava anche lei

40 sull'acqua, ombre finite
nella realtà. "Guardaci tu,
ribattono. Guardaci: siamo
i fratelli che ti chiamavano, ritorna,
siamo i ragazzi nella terra."

[...]

Un caso simile si trova in *Largo pomeridiano* (*Somiglianze*, 1976) dove è invece il bianco intraversale, in un verso isolato al centro, a rallentare e sottolineare una determinata zona della poesia:

Ora che le canoe attraversano il fiume
 movimenti
 nel sole festivo, mentre lo sguardo
 si chiude sulle ragioni
 5 dove questa morte non è solo svanire
 ma insieme, un poco, esserci
 alla periferia della gioia
 che si apre, reca l'offerta
 leggera al brillare di una goccia
 10 ed è escluso il commento
 quando le rive al mattino
 portano la loro forza
 messaggera di un nome, in ascolto,
 e traducono la volontà del corpo, la carezza imminente

 15 guardare vivendo qui

 la stagione intatta
 che ha un tempo per durare
 ma spinge più in là
 non fruga nelle macerie e chiede
 20 una scrittura inosservata.

Della partizione ritmica prevale l'effetto di rallentamento e *mise en relief*: sono coinvolte brevi arcate sintattiche, non ripetute. Soprattutto l'effetto di durata è percepibile per confronto, rispetto alle andature dei versi limitrofi. Il verso, con l'uso della spaziatura orizzontale, si dilata, anche in termini di tempo esecutivo.

VII. Nuova poesia e nuova musica

Le corrispondenze fra spazialità e durata richiamano all'appello il parallelismo con la scrittura musicale. Soprattutto, si pone l'accento sull'estensione temporale, sull'intervallo. Per poter avvicinare su un piano formale le relazioni fra spazialità e temporalità nei mezzi dell'arte visiva e della musica sono d'aiuto alcune riflessioni di Pierre Boulez sulla pittura di Paul Klee (Boulez [1989] 2004), che toccano i temi del ritmo, della simultaneità, della scrittura musicale. Sottolineando le limitazioni fortissime di rigidi parallelismi fra le arti e mantenendo salda la specificità dei due mondi, Boulez osserva, come Klee, alcune relazioni di natura strutturale: «le relazioni aritmetiche riguardo al ritmo e alla divisione dello spazio sono molto vicine alla definizione del ritmo in musica e alle divisioni metriche» (*ivi*, 34).

Si è avuto modo di introdurre i sistemi compositivi di Amelia Rosselli, che scopre apertamente le potenzialità formali derivate del tempo di esecuzione attraverso un controllo grafico portato a un grado estremo di rigore formale. Nella scrittura metrica di Rosselli l'unità versale viene misurata al millimetro e corrisponde idealmente a una precisa durata assegnata al respiro dei righi/versi. È chiaro che il lettore farà a modo suo, se non conosce questa informazione (che viene però premessa e inclusa alla raccolta *Variazioni Belliche*). L'autrice cerca d'altra parte di indurre un'identità temporale (linguistica e di pensiero) attraverso la suggestione spaziale, che resta il tratto fisso e certo.

La tecnica ha molto a che vedere con la musica e principia dal «doppio mestiere» dell'autrice, che unisce al lavoro sulla poesia una parallela ricerca musicale e musicologica di alto livello.¹⁶³ Vicina all'avanguardia postweberniana, Rosselli frequenta la scuola di Darmstadt mantenendo una forte indipendenza creativa, libera dai dogmi del gruppo 63 e da alcune tendenze programmatiche della nuova musica,¹⁶⁴ ma è allo stesso tempo pienamente inserita, attiva e influente nelle ricerche contemporanee. È interessante osservare una simile concezione spazio-temporale in alcuni lavori di John Cage, dedicati alla riflessione sulla scrittura della lingua e alla sua esecuzione. Il testo di una conferenza da lui tenuta a Darmstadt nel settembre del 1958, dal titolo *Composition as a process*, è trascritto ad esempio su una serie di colonne parallele di identica larghezza, alludendo visivamente alla durata fissa che doveva avere ogni riga al momento della

¹⁶³ «Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema» (Rosselli 1962, 337).

¹⁶⁴ Va sottolineato, d'altra parte, che a Darmstadt non c'è mai stato un comune indirizzo artistico, se non per un periodo assai breve: «è stato un luogo dove ciascuno arrivava con un proprio bagaglio di idee e aveva imparato a realizzarle e a sostenerle con il massimo rigore» (Surian 1996, 213).

pronuncia: «each line of the text whether speech or silence requiring one second for its performance» (Cage 1978, 18).¹⁶⁵

<p>This is a lecture on changes that have taken place in my composition means, with particular reference to what, a decade ago, I termed "structure" and "method." By "structure" was meant the division of a whole into parts; by "method," the note-to-note procedure. Both structure and method (and also</p>	<p>"material"—the sounds and silences of a composition)</p> <p>were, it seemed to me then, the proper concern of the mind (as opposed to the heart) (one's ideas of order as opposed to one's spontaneous actions); whereas the two last</p>	<p>of these, namely method and material, together with form (the morphology of a continuity) were equally the proper concern of the heart. Composition, then, I viewed, ten years ago, as an activity integrating the opposites, the rational and the irrational, bringing about, i-</p>	<p>deally, a freely moving continuity within a strict division of parts, the sounds, their combination and succession being either logically related or arbitrarily chosen. ¶The strict division of parts, the structure, was a function of the duration aspect of sound, since,</p>
--	---	--	--

Fig. 13, John Cage, *Composition as a process* (1958), Cage [1968] 2009, 18.

Questi esempi sono delle fonti importanti per capire come lo spazio grafico possa essere usato in senso metrico: un senso rinnovato, riadattato, ma stabile nella sua essenza. Riprendendo Soldani 2010, 24: la metrica è forma simbolica dell'estensione temporale, «poiché scandisce la durata dell'elocuzione» e non a caso il fondamentale testo teorico di Rosselli si intitola *Spazi metrici*.

Si può inserire qui un passaggio su un'usanza particolare di Giorgio Caproni, che sfrutta la grafica musicale per indicare le proprie scansioni ritmiche e prosodiche. Sono annotazioni che non compaiono mai a testo ma si ritrovano negli apparati (le riporta Luca Zuliani, in Caproni 1998). Queste segnalazioni hanno un notevole interesse per l'interpretazione ritmica delle spaziature nei versi. La notazione musicale è un mezzo che consente di indicare anche un rapporto temporale fra gli elementi in maniera estremamente precisa. Caproni indica la misura della battuta-verso (ad esempio $\frac{3}{4}$), usa crome, semicrome, gruppetti irregolari, pause e legature per rimuovere fraintesi e dare un'immagine molto chiara dell'andatura prosodica. La

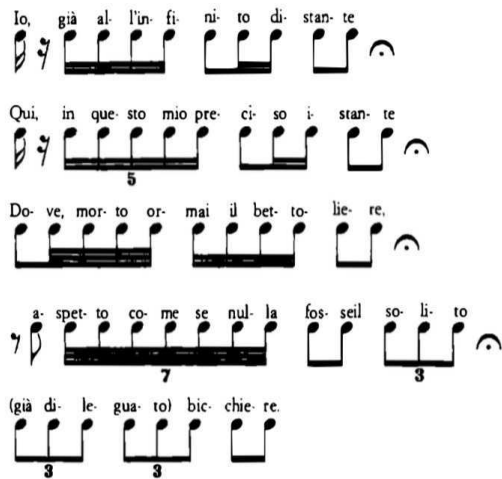
¹⁶⁵ Secondo le informazioni riportate da Carpita 2013 Amelia Rosselli aveva conosciuto Cage a Darmstadt nel 1959. In una lettera al fratello datata nel '65 aveva inoltre manifestato il proposito di tradurre in italiano i saggi di *Silence* (cfr. Carpita 2013, 82).

conoscenza musicale dell'autore è d'altra parte ben nota,¹⁶⁶ così come il fatto che certe componenti formali della musica si ritrovino in vario modo specchiate e figurate nel suo lavoro poetico. Due esempi dalla serie di *Quattro appunti (Res amissa, 1991)*; per il primo *Appunto*, in un foglietto compreso in una nota dattiloscritta inviata a Pier Vincenzo Mangaldo, Caproni annota: «Vuoi ridere? È un mio tentativo di giusta scansione. Tutti leggono: Songià oltrela mòrte, invece di Songiàòl-trela/mòrte» (Caproni 1998, 1701). La scansione del secondo *Appunto* è la seguente:

Fig. 14, Scansione ritmica di *Son già oltre la morte (Res Amissa)*, Caproni 1998, 1701.

Va notato che lo stacco grafico del verso a gradino nelle intenzioni del poeta non comporta un'effettiva pausa ritmica: è una pausa prettamente visiva o concettuale. Le due sillabe «-tre» e «Già», separate anche da un punto fermo, nella trascrizione ritmica sono una coppia di crome senza alcuna pausa. Al limite dei versi, invece, viene fatta seguire una pausa coronata, dunque un'attesa potenzialmente più lunga, comunque a discrezione dell'esecutore. Da qui si può intendere anche la scivolosità nelle considerazioni esecutive (di effettiva realizzazione vocale) della punteggiatura e della spazialità grafiche. Si veda anche la scansione, più lunga, del terzo *Appunto*, dove invece una pausa viene posta subito dopo le virgole dei primi due versi:

¹⁶⁶ Caproni aveva studiato violino e composizione (cfr. *Cronologia* di Adele Dei, Caproni 1998, LI).



Io, già all'infinito distante.

Qui, in questo mio preciso istante.

Dove, morto ormai il bettoliere,
aspetto – «come se» *Nulla* fosse – il solito
(già dileguato) bicchiere...

Fig. 15, Scansione ritmica di *Io, già all'infinito distante* (*Res Amissa*) Caproni 1998, 1702.

Le indicazioni di Caproni sono un importante elemento per considerare l'autonomia visiva delle scelte grafiche e la variabilità dell'interpretazione o dell'esecuzione degli elementi ritmico-intonativi. La lettura in finale è affidata al fruitore, che nella prevalenza dei casi non trova esplicitate a testo le indicazioni agogiche precise e le riflessioni teoriche degli autori, ma interpreta il ritmo e le pause secondo la propria sensibilità (si tornerà su questo, specie sulla questione della lettura ad alta voce, al paragrafo 9.1). Quello di Caproni, sul piano delle forme, è un riferimento alla musica soprattutto tonale, classico, ma lascia comunque intendere qualcosa di *nuovo*, ad esempio nella gestione dei temi (in senso musicale) e nei valori affidati alla disposizione grafica gradinata.

Il legame con la musica, soprattutto con la *nuova* musica, come già annunciato, filtra trasversalmente nella produzione poetica del periodo, in modi più o meno evidenti o espliciti. Lo segnala Eugenio Montale, dedicando una recensione alla rinnovata scrittura di Vittorio Sereni, in occasione della pubblicazione della raccolta gli *Strumenti Umani*, nel 1965:

Abolita la dominante, escluso il tematismo (che privilegia certe note a vantaggio d'altre), ammesso il principio che in ogni composizione ogni nota sia sempre un principio e una fine e che il centro debba essere in ogni luogo e in nessuno, i musicisti danno lezione ai poeti; e questi accettano la lezione. In Italia, negli ultimi anni, fu persino lamentato il "ritardo" della poesia in confronto alla musica e alla pittura. Pur senza accogliere una tesi tanto assurda, che mette in soffitta il carattere semantico dell'arte della parola, è però innegabile che i più avanzati tentativi della poesia d'oggi tendono a emulare le nuove codificazioni della musica atonale. C'è chi lo fa in modo pazzesco, gettando le basi di una presunta poesia *altra*, cioè di una cosciente antipoesia. Ma c'è, invece, chi tende a creare forme complesse nelle quali i significati s'intrecciano o si sovrappongono come accade in quel dormiveglia che è la vita del nostro tempo, ridotto alla condizione di oggetto degli altri e di se stesso; e fra questi metto Vittorio Sereni per il suo recente libro *Gli strumenti umani*.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Montale [1965] 1978, 329.

I riflessi di questa interazione riguardano l'uso delle figure di suono, gli schemi ritmici e ancora prima la scomposizione e ricomposizione degli elementi linguistici, i ritorni (dei nuclei di memoria che servono a strutturare l'opera), la serialità. E c'entra moltissimo la spazialità grafica. Molte delle forme osservate sin qui su un versante ritmico-temporale, mostrano apertamente un dialogo – diretto o indiretto – fra nuova poesia e nuova musica. Ci si sofferma ora sul lato più esposto del dialogo, riprendendo le macrostrutture ritmiche (i testi a colonne parallele e intrecciate) e rivolgendo l'attenzione ai concetti di simultaneità e di combinazione.

Tornando a Boulez e pensando alle analogie di struttura fra le arti, si può ribadire che «la simultaneità fra più temi indipendenti costituisce una realtà che non esiste unicamente in musica [...] ma trova le sue basi e le sue radici in qualsiasi fenomeno e qualsiasi ambito» (Boulez [1989] 2004, 37). La simultaneità, a partire dai concetti di polifonia e armonia, è però caratteristica che più di altre distingue la fruizione e la realizzazione musicale ed è esplicito quanto i poeti, nelle disposizioni grafiche simultanee, guardino alla musica. Si è già citato Zanzotto, che per una sua impaginazione a doppia colonna ha parlato di una «partizione musicale per due cori» (cfr. p. 65). L'autore usa di frequente l'immagine musicale per offrire uno sguardo interpretativo sulla propria *mise en page* e su quella che chiama una punteggiatura «potenziata», comprendente spazi, segni grafici e tipografici:

In ogni poesia c'è uno spessore polifonico; per renderlo bisognerebbe avere almeno due voci. Se fossi ventriloquo e se nello stesso tempo potessi parlare con la bocca e magari col naso anche, allora forse ce la farei. Ma poi dovrei essere un superbatterista, munito di timpani, nacchere, stecche e di altri strumenti, per fare ogni tanto dei rumori che rendano le virgole, i punti, i puntini di sospensione, le spaziature...¹⁶⁸

Si tornerà sull'idea della partitura di Zanzotto al paragrafo 9.6.2. Lo sguardo al sistema musicale arriva insomma ad essere dichiarato, anche indicato didascalicamente a testo. Alfredo Giuliani intitola *Partiture* una sezione del libro *Poetrix Bazar* (2003). I testi sono caratterizzati dall'uso grafico-ritmico del *blanchissement* che di fatto scompone i versi secondo schemi soprattutto binari e ternari. Si può vedere *Quando penso dove*, in cui spicca il cambio ritmico tripartito, a r. 11:

¹⁶⁸ Zanzotto [1981] 1999, 1268.

Quando penso dove potrebbe trovarsi lo stato
 ultimo illuminato buio della mente
 non dico originario appena più riposante
 basterebbe di qual sia notizia dal mondo

5 non trovo niente intravedo un andare s fibrato
 barcollante nel delirio e laggiù una lucina
 un fotone ammiccante? in fondo all'occhio

la citronella s'avvinghia leggera
 al viburno per non piegarsi

10 inettamente a terra

mi sono detto appassionato scancellato

 non tiro i fili

 compatisco distinguere

15 se il buio estremo coincidesse con la luce immobile
 sarebbe innaturale chiedere spiegazioni o stupirsi

noi educati alla strabiliante provvisorietà di fioriture
 monumenti continenti sentimenti luminosità di stelle morte

Il prossimo componimento di Giuliano Mesa, strutturato su tre colonne parallele, con bianchi orizzontali puntuali e ritmici (sempre su schemi doppi e tripli) si intitola *Fuga tripla*; in musica, una forma polifonica basata sullo sviluppo contrappuntistico di un tema, eventualmente e variamente sovrapposto.

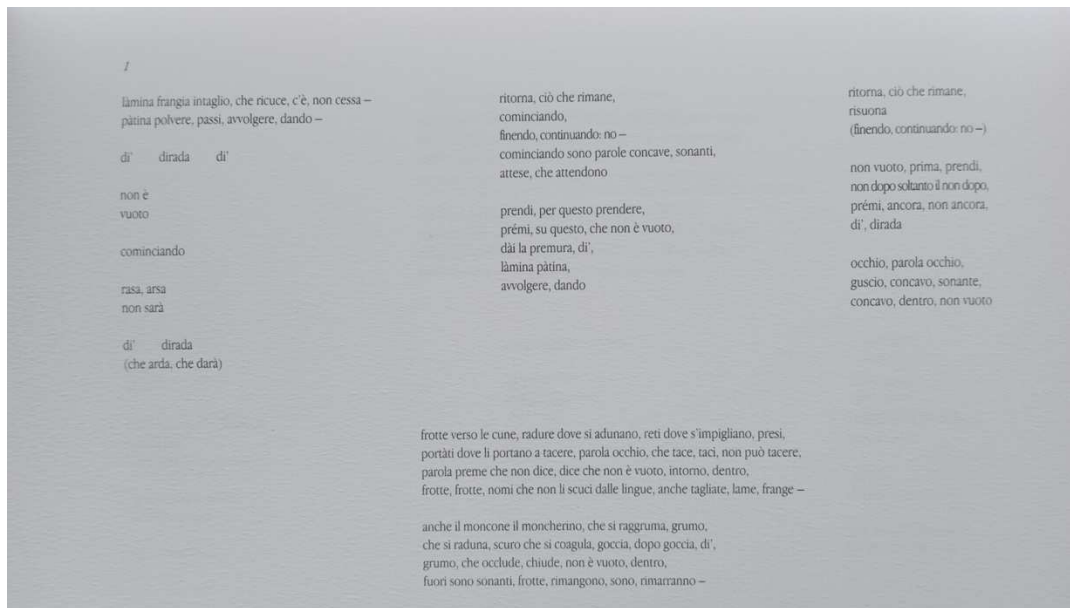


Fig. 16, Giuliano Mesa, *Fuga tripla, I (nun)*, Mesa 2010, 363.

Si noti la presenza di sotto-schemi grafico ritmici ottenuti con spaziature interne ai versi e versicoli. Poi, le frequenti ripetizioni e un uso della pagina che lascia intendere il desiderio di far percepire le parti separate, nel loro insieme. Vederle nella stessa pagina offre l'idea di una simultaneità su cui potersi muovere, ritornare.

È utile soffermarsi di nuovo sul ruolo del lettore-interprete. A differenza di un ascoltatore di poesia, chi legge non solo interpreta pause e intonazione completando le indicazioni a testo secondo la propria sensibilità, ma è portato, specie da determinate disposizioni grafiche, a una maggiore autonomia operativa, più o meno aperta. Le configurazioni grafiche che inducono ambiguità e moltiplicano le possibilità di realizzazione e lettura rientrano nella poetica dell'opera *aperta*, che tende a promuovere nell'interprete «atti di libertà cosciente» (Eco 1962). La mobilità di fruizione dipende soprattutto da testi appunto spazializzati che cercano la simultaneità, la polifonia. Si arriva a potenziare un processo normale in poesia – forma prestata normalmente, volutamente e quasi automaticamente a riletture, per la sua brevità, la densità del discorso, l'opacità, la lingua personale e le deroghe alla norma. Questo ritornare sul testo, guardare e seguirne diverse trame è inoltre forse il tratto che più avvicina la percezione della pagina scritta alla fruizione visiva – fatta di centri d'attenzione, particolari, percorsi multipli e associativi – che pertiene al disegno e alla pittura. L'intero processo rientra perfettamente nei concetti di ambiguità e polidimensionalità, di cui sui si è parlato nei capitoli introduttivi.

Riprendendo Favriaud 2016, il lettore poetico diviene sempre più un lettore *poietico*, con un margine di decisione nelle strade di acquisizione del testo. Soprattutto in testi dove si isolano unità grafico-linguistiche riassociabili, ricombinabili o che creano doppie e plurime strade di lettura: «on pourrait dire que la syntaxe y est potentielle et que le lecteur doit apprendre l'art de la *combinazione*» (Favriaud 2016, 476). In parallelo, il ruolo dell'interprete musicale nella musica contemporanea è sempre più coinvolto in processi di co-creazione:

Tra le recenti produzioni di musica strumentale possiamo notare alcune composizioni contrassegnate da una caratteristica comune: la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete, il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore (come avviene per la musica tradizionale), ma deve addirittura intervenire sulla forma della composizione.¹⁶⁹

Oltre la simultaneità, un altro punto da considerare è quello della scomposizione e ricombinazione di unità grafico ritmiche. Per avvicinare il tema è interessante considerare le effettive collaborazioni, niente affatto rare, tra poeti e musicisti. La scelta è di soffermarsi sui risultati della duratura amicizia e collaborazione artistica che ha legato Edoardo Sanguineti e Luciano Berio. Una prima composizione da osservare è *A-Ronne*, realizzata nel 1974. Berio commissiona al poeta «una poesia piuttosto breve, condotta su un discorso non lineare, facilmente segmentabile e costruita possibilmente su immagini permutabili, come fossero parte di un congegno modulare» (Berio 1991, 283): una caratteristica, come visto, distintiva della poesia di ricerca del periodo (si pensi al lavoro di Antonio Porta). L'esigenza si allinea alla ricerca linguistica e sintattica di Sanguineti, il quale risponde appunto con un testo in tre sezioni, impaginato graficamente secondo il tipico metodo sanguinetiano: modulazione grafica a gradino corroborata dall'uso originale e straniante della punteggiatura (i due punti).

¹⁶⁹ Eco [1962] 2016.

I.

a: ah: ha: hamm: anfang:
in principio: nel mio
principio:
am anfang: in my beginning:
ach: in principio erat
das wort: en arché en:
verbum: am anfang war: in principio
erat: der sinn: caro: nel mio principio: o lògos: è la mia
carne:
am anfang war: in principio: die kraft:
die tat:
nel mio principio:

II.

nel mezzo: in medio:
nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:
où commence le corps humain?
nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo
della mia carne:
car la bouche est le commencement:
nel mio principio
è la mia bocca: parce qu'il y a opposition: paradigme:
la bouche:
l'anus:
in my beginning: aleph: is my end:
ein gespenst geht um:

III.

l'uomo ha un centro: qui est le sexe:
en méso en: le phallus:
nel mio centro è il mio corpo:
nel mio principio è la mia parola: nel mio
centro è la mia bocca: nella mia fine: am ende:
in my end: run: is my
beginning:
l'âme du mort sort par le pied:
par l'anus: nella mia fine
was das wort:
in my end is my music:
ette, conne, ronne:

Come si può notare, le partizioni sono soprattutto binarie e ternarie, in alcuni punti orientate alla simmetria grafica, come nel finale della terza sezione. Il materiale linguistico è ripetuto e variato anche dalla differente segmentazione grafica, un'abitudine normale nella pratica poetica dell'autore. Berio definisce infatti la scrittura poetica di Sanguineti «concettualmente *musicale* per conto suo»:

Nella scrittura di Sanguineti si legge una tendenza a ordinare visivamente il materiale linguistico, rendendolo più facilmente fruibile e soprattutto facilmente rimaneggiabile, forse anche per il musicista. In altre sezioni il testo è impaginato seguendo i principi schematici dell'allineamento. Nella prossima serie (da *Laborintus II*) le ripetizioni anaforiche sono ordinate su due colonne verticali formate dalla cadenza grafica ossessiva del gradino iterato (soluzione raffrontabile ai testi incontrati nei paragrafi precedenti):

tutto tutto tutto tutto
dalla biblioteca
 al babbuino
dal 1265
 al 1321
dal cianuro di potassio
 alla cronaca cittadina
dalla cresima
 alla corte dei conti
dalla oscurità in cui è sempre immersa la nostra vita
 alla rendita del 4 %
dalla carotide
 alla tibia
dall'elefante di mare, grande foca del Pacifico fornita di due lunghe zanne
 al 1965
dal fegato
 al frigorifero
dal francobollo
 al formaggio
dalla prova del nove
 al cavallo di Troia
dal lapsus linguae
 alla rivoluzione russa
dal piedistallo, che sa sostenere tutte le colonne
 alla folgorazione, atto e effetto del folgorare
 alla pietra focaia
 alla luna
 al rame
 alla polvere:

VIII. Spazio e suono

Di fronte allo spazio vuoto la deduzione spontanea è riconoscervi una traccia di silenzio. È di senso comune pensare all'isolamento grafico, all'assenza di scrittura come interruzione, lacuna, qualcosa che dilata i tempi della dizione nelle sue pause. Meno attenzione si pone al fatto che la spazialità nella scrittura possa servire a isolare, ricavare, mostrare i suoni della lingua e il lavoro della poesia nel distribuirli e dare una patina fonica al testo. Si è già osservato in parte il legame della pausa grafica con la rima (una costante dello stacco orizzontale e del verso a gradino è quella di accompagnare le rime interne). Verrà dunque considerata più da vicino l'interazione fra sistemi di ripetizione fonica (rima, anafora, ripetizione a contatto, allitterazione) e la distribuzione grafica degli spazi o di altri segni.

8.1. Rime, assonanze, ripetizioni a contatto

Le unità linguistiche rilevate graficamente, soprattutto brevi, contengono (o sono), con altissima frequenza, una chiave fonica. Pause, stacchi grafici e segni tipografici servono dunque a evidenziare, segnalare, rendere maggiormente percepibile il ritorno di un suono, oppure possono talvolta occultarlo, alleggerirne il peso. La costanza dell'interazione tra suono e spazio, che coinvolge sintagmi isolati in punta di verso, versicoli, versi a gradino, la rende pressoché osservabile in qualsiasi autore, con valori generali identici, poi connotati naturalmente dagli stili particolari. Sono coinvolte ripetizioni foniche a distanza e ravvicinate (anadiplosi, epanalessi) rime, assonanze (specie se interne al verso). Per inquadrare queste forme – che verranno via via segnalate negli altri autori, nel seguito della trattazione – si sceglie allora di guardare, fra le possibili, la scrittura di Cosimo Ortosta, che comprende ampiamente tutte le variabili sopra elencate e si presta a delle osservazioni mirate. Il lavoro fonico di Ortosta è attento e riconoscibile: la lingua tende a suonare per analogia, anche con richiami “ricchi”, nei quali i suoni tornano a breve distanza quasi anagrammati in altre parole, smorzando dunque un ritorno smaccato, ma lavorando, si potrebbe dire, sul timbro e sulla saturazione.

Dopo una fase sperimentale (che corrisponde all'arcata degli anni Settanta), con testi aerati, aperti e attraversati da stacchi di vario genere, la *mise en page* dell'autore trova forme compatte, su poesie brevi, con stacchi puntuali e scarti grafici precisi. L'aspetto visivo riflette ciò che accade più in generale a livello formale: prima, la messa a punto di un «equilibrio stilistico e tematico

fra destrutturazione onirico-sperimentale e lingua poetica (con significative ascendenze ungarettiane ed ermetiche)», poi la progressiva, ulteriore riduzione del polo sperimentale (Morbiato 2022, 341) fino all'approdo ad una metrica libera vigilata, affidata a fenomeni di ricorsività (Galavotti-Morbiato 2021, 13). L'uscita dal decennio Settanta, in cui la normalità era di fatto quello che viene definito molto vagamente *sperimentalismo*, porta negli anni '80 un riavvicinamento alla forma, lontano però, in Ortesta, dagli esiti manieristi e postmoderni che marcano in modo vistoso il periodo.¹⁷¹ Seguendo questo moto di “riavvicinamento avveduto” a un equilibrio formale più comunicativo, si parte da un esempio della prima fase, per considerare poi una rassegna di stilemi fonici e in particolare l'implicazione di rime, assonanze, allitterazioni nelle unità rilevate graficamente.

Sfera del lavoro (Poesie disperse) appartiene al periodo degli anni Settanta.¹⁷² L'impaginazione è mossa: composta soprattutto con versi a gradino, contiene un allineamento (rr. 24-25) e un inserto grafico allusivo (le due parentesi chiuse su loro stesse a r. 20).

diaspora in se stessa sprofonda
 foresta nella falsa
in questa sacca
 5 clivo festa vuota
in casa queta
 regione
crolla illuminata
 ferita, rovo

10 nell'oscurità rapidamente
 al neon rannicchiata
 al ghiaccio sbattimento
 da regione circostante
 via dal fondo

15 nero
uccello
 non
 questa lampada
 puer niger familiare
 piegata in energia
 20 barra
 () giovane galassia
 sprofonda
 viene uccello
 alla punta della nave
 25 neve
 – questa sono – in ogni buco

nero
 voci?
 – taglia voce –

barra gioiosa
 partitura

¹⁷¹ «Il rifiuto della forma chiusa deriva a Ortesta da una cosciente e perseguita continuità con il moderno, che gli impedisce qualsiasi recupero archeologico dei metri tradizionali» (Galavotti-Morbiato 2021, 14).

¹⁷² Da *Sei poesie*, «Niebo», a. II (1978), n. 4, pp. 51-58. Ora in Ortesta 2021, 285.

Dal punto di vista del suono, la rete è densa. Ci sono ripetizioni integrali: «sprofonda» (r. 1) torna nel versicolo monorematico a r. 21; la parola isolata «regione» (r. 6), si ritrova nel corpo del testo a r. 12; il sintagma gradinato «nero» «uccello» (rr. 14-15) si ripete smembrato tra le righe 23 e 27; «barra», isolato a r. 20, si ripete a r. 30. A tornare è poi il deittico «questa» (rr. 3, 17, 26). Il piano delle assonanze e delle rime è quasi difficile da dipanare nella sua interezza. I suoni della prima parola, «diaspora», si ritrovano in «sprofonda» (r.1); quelli di «sprofonda» (r. 1) in «foresta» (r. 2) e da «foresta» a «questa» (r. 3) «festa» (r. 4) «ferita» (r.8). Si può sottolineare l'assonanza sul finale /-ta/, che chiude molte parole vicine in questa prima parte del testo e che diventa rima, fra «illuminata» (r. 7), «rannicchiata» (r. 10), «piegata» (r. 19). Ancora, nell'anafora introdotta dalla particella «in», allineata sul doppio gradino (rr. 3, 5), quasi un chiasmo fonico incrocia «questa» e «queta», «sacca» e «casa», rivelando scambi che rimescolano i suoni come nell'anagramma. La particella «non», isolata al centro (r. 16) può richiamarsi a «neon» (r. 10) e a «nero» (r. 14), «niger» (r. 18) a «energia» (r. 19). Alle righe 24 e 25 l'allineamento grafico sottolinea la variazione minima sui suoni «nave» – «neve» per progressione analogica, e così via.

La maggior parte delle parole isolate è dunque collegata fonicamente ad altre parti del testo: di fatto non si può ragionare in termini contrastivi poiché tutto è permeato da figure foniche e da spaziature e risalta, al contrario, il materiale meno collegato nella rete. Nella disposizione grafica si riconosce l'aggancio a una testualità e a una sintassi aperte e frammentarie, che viene in qualche modo seguita e assecondata dalla *mise en page*, dando pause, rilievo semantico, cadenze ritmiche (binare e ternarie), regolando, amplificando e variando il suono. Tenere presente questa abbondanza fonica e grafica è importante per osservare soprattutto la scrittura appianata degli anni Ottanta, quando le spaziature singole consentono di vedere con più chiarezza delle strategie foniche mirate.

Ripetizione a contatto. Una di queste riguarda il ruolo dello stacco grafico nella gestione di ripetizioni a contatto, con conseguente intervallo e rilancio sul suono ripetuto. Nei prossimi due esempi si può osservare la ripercussione di suoni a contatto evidenziata dallo stacco della lineetta, che divide in due metà i versi coinvolti. Lo stesso suono, in entrambi i casi, torna con variazione minima in altri punti del testo. Sono quasi bisticci, parole costruite sulle stesse lettere rimescolate:

La ricreazione del paggio II (Una piega meraviglia, 1999)

la **sera**, prima di cena, le convulsioni dell'uccello
fecero battere il cuore. Il mantello
rifulse come **seta** – **nera**, in un cortile
appartato, una zolla preparava
trabocchetti ordigni d'ogni sorta

da *Serraglio primaverile* (1999):

Naturalmente parti di corpi vengono composte
e nessuna di esse con pezzi avanzati
o scambiati ne forma
un **altro** – il **torso**
di un uomo **forte** la piccola testa
sul petto collare rosso
che pende e incrociate
due bianche due piccole mani

In altri casi per modulare riprese allitterative a contatto si usano versicoli e versi a gradino. Nei prossimi due esempi è coinvolta la congiunzione avversativa «ma», un funzionale mezzo di ripercussione fonica che accompagna con altissima frequenza (nel *corpus*, in generale) le zone di stacco, segnando la ripresa sintattica:

L'acqua e i suoi piedi in prima fila V (Poesie disperse, 1983)

l'orto contro il predone
a sua difesa cacciatori esemplari
ha recla**ma**to
ma se strangola, caccia o divora
erbivori di steppa o il bestiame
l'animale da preda passa alla guerra
al lupo assomigliando

*L'acqua precipitando (Nel progetto di un freddo perenne 1989),
rr. 21-28:*

Ho finito di esser cieca e mi scoppia la testa
sapendomi infelice addormentata
sempre uguale – se amo un Altro che è lontano –
e ho una casa e un nome ed ebbi
padre e **madre**.
Ma dimmi, tu per quanto tempo?
per sempre?

[...]

Accade qualcosa di simile in questo stralcio da una poesia del primo periodo, *a D.* (1977). Un bisillabo isolato rileva un suono subito ripreso dopo lo stacco da un'altra voce, in un'altra lingua. Si ripete la consonante fricativa e può esserci un'iniziale ambiguità fra l'identità grafica *per l'occhio* («*fa*» - «*faut*») e la diversa pronuncia del francese. Rr. 20-24:

[...]

Ella viene a chiome basse
otturata nel profondo succhiata
aria si leva in volto di seta bianca
e **fa**...
– il **faut** que nous baissions les yeux –

[...]

In quest'altro esempio, ancora un versicolo – che cuce la fine del testo – assuona con la parola precedente, separato dallo spazio dell'a capo. La trama fonica è lavorata ma risalta il suono sull'elemento isolato graficamente, anche per la sua posizione nel testo. *Il margine dei fossili VIII* (*La nera costanza*, 1985):

VIII

è vietato spezzare le ossa di cui
si è mangiata la carne
sgozzata la sera:
bersagliate e legate le vidi
le une accostarsi alle altre
in festa echeggiante.
Su di esse muscoli e **fiotti**
fiorivano.

In modo simile la tecnica fonica tende riprendere a breve distanza parole inglobandole in altre parole, come già mostrano alcuni degli esempi visti. Nella quinta sezione/strofa da *Il margine dei fossili* la conclusione è introdotta da un trisillabo tronco. Il pronome viene riassorbito nell'ultima parola della poesia:

V

per questa ragione il cranio e le ossa lunghe
sulle alture o su rami non portano
con **sé**
ogni mutamento di **sede**

Nel prossimo testo (da *Una piega meraviglia*, 1999) ancora l'uso della spazialità rileva un versicolo nel quale si ripete, inglobata fonicamente, la parola «amante»:

Questa furia di **amante** la lascia
a mani vuote
fiorisce, vive nello stesso giorno
e nelle cose da tempo concepite
s'acceca e si fende
incapace di beffa e di abbandono

Ancora, in *Vive* (*La passione della biografia*, 2006) il versicolo con cui si apre la poesia racchiude i suoni poi distribuiti e diffusi nei versi successivi:

Vive

la prima **neve** nel fiato dei bambini
finalmente **rovina** di pensieri chiara **vigilia**
di ogni mondana merav**iglia**.

Un ultimo caso. Nella sesta parte da *Il margine dei fossili* (*La nera costanza*) lo spazio evidenzia con un versicolo suoni poi quasi completamente inclusi nella parola in punta del verso successivo (da «denso» a «perdendosi»), marcando al contempo un'assonanza interna con la parola «verso», alla stessa altezza, nella riga precedente:

tranquilli nei giorni più **frequenti**
nella calma che preme al di qua
dei successivi **movimenti**, quasi incerti
i fossili **verso** il margine del bosco
meno **denso**
contro cui deboli **perdendosi**
gli occhi si rompono

Rima interna. Riguardo sempre alla poesia appena citata, si può notare che la virgola con la quale viene sospeso il sintagma «quasi incerti» al terzo verso, segnala una rima interna, fra «movimenti» (r. 3) e «frequenti» (r. 1). È una rima che marca i confini sintattici, non sempre assecondati da quelli versali. Per rilevare questi ritorni viene usata anche la lineetta. Ecco allora, in *Altro più non fa che piccoli rametti* (*La nera costanza*), una rima imperfetta e interna (fra «pazze» e «nozze», rr. 11-12), acuita dalla sospensione in punta di verso del sintagma «a momenti», anticipatore della parentetica. Rr. 8-13:

[...]

10 poi cominci l'ampiezza dove s'alza
e si sprofonda in quel caldo d'ombra
giungendo alla sua fine e occultando
ferite più minute e **pazze**
il giorno delle **nozze** – a momenti
moriva stringendo il suo fianco –

[...]

Nelle prossime poesie si può invece osservare il rilievo di una rima interna marcato dall'isolamento di un versicolo:

Il gelo filtra II (La nera costanza), rr. 6-12:

[...]

ma se è grave ritardo
la casa si fa ancora più bianca
delic**ata** –
e si solleva vel**ata** a negare il ritardo
sottilmente di un cuore
nella fortezza espugn**ata**

[...]

Felice perfettamente dimentico di sé (Serraglio primaverile), rr. 5-7:

[...]

muto obbed**iente** aspetta
cose rotte cose morte
sbadatam**ente**

[...]

E una simile occasione si crea con l'isolamento del verso a gradino, come in questo prossimo caso che mette in luce una rima desinenziale *a D.* (*Poesie disperse*), rr. 25-33:

25 muore
 viso dopo viso
 forestafaccia
 facciaselva

 ottur**ando**

30 in aria ed acqua primogeniti
 port**ando** a pelo d'acqua
 sopra l'aria e poi più sopra
 e poi fuori...

Ripetizione identica. Quanto alla ripetizione fonico-lessicale identica, marcata dalle sospensioni pausali dello spazio, la funzione fonica si assoggetta a quella, principale, di strutturare la sintassi e l'architettura testuale:

Passa nella latrina e vedi (Il bagno degli occhi)

Le chimere (Il bagno degli occhi) rr. 9-14:

Passa nella latrina **e vedi**
passa sul terrazzo che tu hai stipendiato
e vedi
nero cristallo al sibilo del fresco
la palma preme al filodendro
e al ventre ti gomitolli
di fiori tu

qui in somma polvere
dei giavellotti che donano mosaici
se ne escono colombe
– ma **qui?** –
al ramo si sfrenano le pupille
dove il drappo si è saldato

da *Nel progetto di un freddo perenne*, 1989)

mai però ci sono tracce o forme
d'uomini e animali (non vedo paesaggi
né distese – il suo braccio silenziosamente
e la nuca scivola in alto). **Mai però**
ci sono fiori o tracce di criniere
d'oro nel suo braccio
e nell'orto disfatto va scoprendo
che stormisce la madre velenosa

Per arrivare a delle considerazioni di compendio si considera, nella sua interezza, un'ultima poesia, *A morte in braccio (La nera costanza)*, che consente di rivedere quanto rilevato con esempi mirati.

Così pesante il miele della figlia sola
– le sue dita rozze – ancora stretta
alle braccia dell'altro la sua grazia
cadendo lentamente
5 nel ventre di bambina
sparita ingozzata d'acqua
si calma nel cuore delle settimane
dai mesi in vecchi giochi gelata
d'ora in ora senza lacrime offrendo
10 mortale
qualche stelo luminoso, frutti, il più caldo
grembo, notturno vizio della mente

è squisito l'odore nella gola spalancata
dove si getta
15 ghiotta disperata – nascosto il corpo –
la testa ardente di fiera in sé celata
come tenero paggio eccitato

(crepita il giardino e si cancella vivo
in ramoscelli da piedi possenti penetrato)
20 custode inflessibile è distolta

nell'aspro pianto coniugale
 una nelle braccia dell'altro
 così asciutta attraversata
 in accordo a un silenzio più caro
 25 prima di morire senza consolarlo

«più anni ancora e più ti avrei amato»
 con fatica – per non fargli torto –
 una dolce stagione s'inventa, tutta si raccoglie
 nella mente:
 30 un estivo ritardo mai acceso, un abbraccio
 uno scherzo garbato sulle labbra
 nella pace che cresce

può specchiarsi il sangue in fiotti uguali
 fino alle sue orecchie
 35 o staccarsi, tra sponda e sponda, e spaccarsi
 alle ginocchia
 a lui che ascolta

...così debole interrotta
 tra mondo e sole piena d'affanno
 40 così tradita non riesce
 a morte in braccio immaginarlo

La lunga poesia, organizzata in sei strofe, contiene modulazioni e rilievi grafici, ottenuti con versicoli, versi a gradino e punteggiatura mirata. Tutte le unità linguistiche rilevate graficamente sono implicate nel lavoro fonico, a diversi gradi di intensità. Il primo versicolo isolato, con una parola di forte peso semantico «mortale» (r. 10), rima unicamente, a lunga distanza, con la parola «coniugale» (r. 22); assuona, nella stessa strofa, con «settimane» (r. 7). Quest'ultimo rintocco eufonico lascia decisamente spazio all'importanza del legame di suono a distanza, per il peso semantico delle parole coinvolte. Di fatto la parola isolata e la pausa (ottica, ritmica) funge da segnale di attenzione testuale.

Il secondo versicolo, «dove si getta» (r. 14) rima a distanza con «stretta» (r.2). Consente di rilevare e pausare l'assonanza ricca, a contatto, con la parola «ghiotta» del verso successivo – parola che assuona a sua volta, nel testo, con «asciutta» (r. 23) e rima con «interrotta» (r. 38). L'intervallo grafico creato dal versicolo permette inoltre di allontanare una rima altrimenti baciata, facendola diventare interna, fra «spalancata» (r. 13) e «disperata» (r. 15); la terminazione in /-ata/ e /-ta/ è quella che più torna nel testo. Il terzo versicolo (r. 29) ha principale funzione pausale, semantica e di introduzione all'apertura sintattica successiva. Rileva allo stesso tempo la tessitura fonica a distanza: rima con «lentamente» (r. 4), «ardente» (r. 16) e ripete il «mente» di r. 12.

Venendo all'ultima strofa, si trovano due scarti di lunghezza dovuti a versicoli intervallati, entrambi a chiusura di un'arcata sintattica simile. L'a-capo consente di allineare verticalmente un suono marcato composto da oclusiva velare + approssimante: «specchiarsi», «orecchie»,

«ginocchia» (rr. 33-35). Nello stesso giro di versi è in atto il fenomeno di inclusione delle sillabe, o, visto dal senso opposto, di variazione minima (analogica) su parole con simile composizione fonica: l'allitterazione sul nesso /sp-/ o /st-»/ coinvolge una replica quasi fonicamente identica, fra «specchiarsi», «staccarsi» e «spaccarsi» (rr. 33, 35). Infine, il verso a gradino, stacca sintatticamente introducendo con i puntini il tono della conclusione, giocata su un raddoppio avviato dall'anafora del «così» (rr. 38, 40), che potrebbe anche intendersi come epifora. Oltre al ruolo strutturante, lo stacco rileva una rima interna a lunga distanza («ascolta» – «distolta», r. 20) e, più da vicino, l'assonanza interna, ravvicinata, fra «ascolta» e «interrotta», a loro volta implicate nella rete delle terminazioni in /-ta/.

Rispetto al testo aerato visto in apertura di paragrafo, in questa poesia il ritorno a una compiutezza sintattica accoglie scelte grafiche che assumono valore contrastivo. Pur manifestandosi in forme tradizionali, il ruolo del rilievo grafico non muta però nelle sue funzioni di fondo, che appaiono più evidenti. Gli scarti grafici dispongono le strutture sintattiche, seguono punti semantici e snodi di passaggio e rilievo, anche per questo caricati da ruoli fonici che vengono a loro volta marcati, amplificati della pausa grafica (di lettura, concettuale, visiva, ritmica). Resta nelle poesie di Ortesta un fittissimo lavoro sul suono, regolato a livello scritto. I legami fonici a lunga distanza, ad esempio, soprattutto se singoli, sono di fatto poco percepibili all'orecchio. L'evidenziazione grafica, con la pausa sulla lettura che ne deriva, accende una sorta di *nucleo di memoria* non solo semantico, che può aiutare a percepire il ritorno di un suono, o a rivederlo, rileggerlo. Di «nuclei di memoria» parla Pierre Boulez in ambito musicale, riferendosi ai «segnali che il compositore può fornire all'ascoltatore per aiutarlo a seguire lo svolgimento della musica», sono segnali che «fanno scattare la memoria (Boulez [1989] 2004, 107, 108). Oltre lo spartito, un'idea della struttura musicale si ricostruisce solo ascolto finito, o con più ascolti, seguendo degli appigli forniti da frammentazione e ripetizione del materiale. Boulez aggiunge: «i nuclei di memoria aiutano l'ascoltatore a procedere nel buio grazie ad alcuni segnali, tanto più forti in quanto sono stati prima percepiti separatamente» (*Ivi*, 108). L'immagine, traslata metaforicamente nel campo dell'indagine stilistica, vorrebbe mettere a fuoco un lavoro sul suono giocato su rilievi isolati, diffusione, ripetizione a diversi intervalli di distanza (spaziale, temporale), ottenuto con lo strumento grafico (i confini del verso, gli spazi). Sul piano dei ritorni ravvicinati, la disposizione grafica, di nuovo, agisce in senso distributivo e consente, come si è detto, di attenuare rintocchi smaccati, o in un certo senso di ritmarli.

8.2. Suoni isolati e diffusione fonica

Come in parte osservato già negli esempi di Ortesta, isolare nessi minimi (sincategoremi come congiunzioni, interiezioni, deittici), comporta una momentanea ambiguità linguistica che lascia spazio alla percezione del significante. Non si evidenzia così solo una giuntura sintattica e un passaggio testuale, ma anche un segno e un suono puro, che rende maggiormente percepibili sue eco nei dintorni del testo, con un effetto di diffusione o disseminazione fonica. Ancora una volta la spazialità serve a rendere visibile o ad amplificare la costruzione poetica, anche dal punto di vista del suono, alluso o eseguito. Si entra dunque nel campo della ripetitività variata gestita nello spazio.

Esempi chiari per questi processi sono nella scrittura di Vittorio Sereni. Viene aggiunto dunque un ulteriore tassello a quanto già osservato riguardo all'attenzione ritmica e fonica dell'autore. L'iterazione è una dominante formale in Sereni, usata anche come «'compenso' alla perdita dei costituenti tradizionali del parallelismo poetico, in primo luogo la rima, il cui uso è programmaticamente diradato» (Mengaldo 1971, LVI). Il lavoro sul suono, l'isolamento e distribuzione del suono vocalico, si fa notare. Montale, nella sua recensione alla raccolta *Gli strumenti umani*, parla proprio di un suono vocalico isolato: «a volte un semplice Mah! ha valore di clausola musicale: è suono ed è insieme una somma di significati» (Montale 1965, 332). Matteo Boero dà un altro riscontro: «ritmo e sintassi si cristallizzano in forme d'eco che riverberano [...] contribuendo forse più di altro a cementare l'amalgama tonale. Mi riferisco, in particolare, ai frequenti «e» e «ma» che sigillano i nodi e gli explicit sereniani» (Boero 2006, 188). L'isolamento di parole grammaticali – spesso connettivi – segnala gli snodi sintattico-argomentativi del discorso ma offre al contempo possibilità foniche e semantiche inedite. I versi che seguono, tratti dalla sesta sezione del poemetto *Un posto di vacanza (Stella variabile, 1981)* sono un esempio significativo della pregnanza fonica della congiunzione avversativa isolata, ottenuta da un verso a gradino che amplia la sua spaziatura canonica, rr. 26-31:

[...]

Aveva ragione l'interlocutore, quello
della riva di **là**, che da un po' non **dà** più segni.

Ma

29 – il **mare** incanutito in un'ora
ritrova in un'ora la sua gioventù –

dicono le voci sopraggiunte in coda al fortunale.

[...]

La pausa della sospensione grafica, assieme allo sbalzo intonativo dell'inciso, rende armonico l'incontro ravvicinato della sillaba identica «ma» con «il mare» (rr. 28-29). La sezione è inoltre segnata dal ritorno della vocale /a/, che si riverbera nell'avverbio «dà», nel verbo «dà», sullo stesso verso (r. 27) quindi, subito dopo, nella sillaba “ma” della parola «mare» (r. 29). Si possono considerare nell'insieme anche le parole dove l'accento forte cade sulla vocale coinvolta, dunque, la parola «fortunale» (r. 31), implicata nella rete anche per l'assonanza con la parola «mare». Tornano, per inciso, altre costanti del verso a gradino e delle sospensioni grafiche: un avverbio deittico («quello», r. 26), sospeso al secondo verso della citazione e lo stesso, ambiguo, «ma» isolato (r. 28) che si rivela, dopo l'interruzione fra parentesi, proprio una voce riportata (quasi assoluta); l'avversativa acquista così un valore semantico potenziato, autonomo.

Altro esempio, *Il male d'Africa*, una lunga poesia narrativa sul ritorno dall'Algeria, dopo la prigionia, nel '45. Il fatto biografico è riportato dalla voce lirica, come un racconto. Gli stacchi segnano i passaggi argomentativi, ma sono allo stesso tempo attivi nella costruzione di un raffinato tessuto fonico.

Una motocicletta solitaria. Nei tunnel, lungo i tristi cavalcavia di Milano un'anima attardata. Mah! È passata, e ora fa la sua strada e un'eco a noi appena ne ritorna, col borbottio della pentola familiare nei tempi che si vanno quietando. Diversa da Orano cantava la corsa del treno sul finire della guerra e che bel sole sul viaggio e a sciami bimbetti, moretti sempre più neri di stazione in stazione già con tutta alle spalle l'Algeria. Pensa – dicevo – la guerra è sul finire e ponente ponente mezzogiorno guarda che giro per rimandarci a casa. E dei bimbi moretti sempre più neri di stazione in stazione <i>give me bonbon good American please</i> la litania implorante. Rimbombava la eco tra viadotti e ponti lungo un febbraio di fiori intempestivi ritornava a un sussulto di marmitte che al sole fumavano allegre e a quel febbrile poi sempre più fioco ritmo di ramadan che giorni e giorni ci durò negli orecchi ci fermammo e fu, calcinata nel verbo sperare nel verbo desiderare, Casablanca.	10	Questa ciarla non so se di rincorsa o fuga vecchia di dieci o più anni di un viaggio tra tanti... – s'inquietano i tuoi occhi – e nessuna notizia d'Algeria. No , nessuna – rispondo. O appena qualche gruppo convulso di ricordo: un giorno mai finito, sempre al tramonto – e sbrindellato, scalzo in groppa a un ciuco, ma col casco d'Africa ancora in capo un prigioniero come me presto fuori di vista di dietro la collina. Quanto restava dell'impero... e il piffero ramingo tra le tende a colmare la noia e , non appena zitto, quel vuoto di radura dove il fuoco passò e gli zingari... Trafitture del mondo che uno porta su sé e di cui fa racconto a Milano tra i vetri azzurri a Natale di un inverno di sole mentre – <i>Symphonie</i> nelle case, <i>Symphonie</i> <i>d'amour</i> per le nebbiose strade – la nuova gioventù s'industria a rianimare il ballo. Siamo noi, vuoi capirlo, la nuova gioventù – quasi mi gridi in faccia – in credito sull'anagrafe di almeno dieci anni... Portami tu notizie d'Algeria – quasi grido a mia volta – di quanto passò di noi fuori dal reticolato, dimmi che non furono soltanto fantasmi espressi dall'afa, di noi sempre in ritardo sulla guerra ma sempre nei dintorni di una vera nostra guerra... se quanto proliferò la nostra febbre d'allora è solo eccidio tortura reclusione o popolo che santamente uccide. Questo avevo da dire questo gruppo da sciogliere nell'ultimo sussulto di gioventù questo rospo da sputare, ma a te fortuna e buon viaggio borbotta borbotta la pentola familiare.	70
E poi? Ho visto uomini stravolti nelle membra – o bidonville! – barracani gonfiarsi all'uragano altri petali accendersi – « <i>sono astri</i> <i>perennis</i> », « <i>no, sono fiori caduchi</i> », discorsi di cattività – farsi di estiva cenere, e quando più non si aspettava quasi fummo sul flutto sonoro diretti a una vacanza di volti di là dal mare , da una nereggiante distanza, in famiglia coi gabbiani che fidenti si abbandonavano all'onda. Ma caduta ogni brezza, navigando oltre Marocco all'isola dei Sardi una febbre fu in me: non più quel folle ritmo di ramadan	20		80
ma un'ansia una fretta d'arrivare quanto più nella sera d'acque stagnanti e basse l'onda s'ottenebrava rotta da luci fiacche – e Gibilterra! un latrato, il muso eretto d'Europa, della cagna che accucciata lì sta sulle zampe davanti: <i>Tardi, troppo tardi alla festa</i> – scherniva la turpe gola – <i>troppo tardi!</i> e altro di più confuso sul male appreso verbo della bianca Casablanca.	25		90
	30		100
	40		
	50		
	60		

Si comprende dalle sottolineature in grassetto (introdotte ora, in questi come negli altri esempi, per facilitare l'argomentazione) un lavoro sul suono e sulle vocali singole, ripetute a distanza e come addensate in alcune parti della poesia. Il suono /ma/, isolato (a partire dal «Mah» di cui parlava Montale, r. 4) e contenuto nelle parole, si affolla in certe zone testuali (da r. 24 a 27 e all'altezza del gradino «ma un'ansia», rr. 47-52). Lo stesso si può dire per la vocale /e/ e per la /o/ all'inizio della seconda sezione. Si potrebbe parlare di *nebulose* vocaliche o foniche, ispirandosi a un termine usato per descrivere una tecnica compositiva usata da musicisti post-weberniani, e riadattandolo all'ambito della poesia, con una sfumatura diversa.¹⁷³

Con la considerazione di Montale riportata a p. 188, si anticipa una tendenza critica a suggerire, per la scrittura sereniana, il confronto con la nuova musica, sottolineandone la postura controllata, non dimentica delle forme tradizionali. Boero riconosce nel verso lungo di Sereni «le fasi di avvicinamento a un tipo di atonalismo che non esclude, ma anzi implica (come nei migliori esperimenti musicali del tempo) un richiamo al sistema tonale» (Boero 2006, 197). Soprattutto, il richiamo non avviene in termini antagonisti, come invece tende a fare la nuova avanguardia.

Si veda allora la scrittura di Sanguineti, che porta all'estremo le strategie di riverbero fonico insistendo sulla perdita (non solo momentanea) di un'effettiva coerenza logica e concettuale tra le parti, invece stringente negli stacchi di Sereni. Il sistema allo stesso tempo riprende e ostenta residui, «macerie» di moduli sintattici e pause tradizionali.¹⁷⁴ Nella sedicesima poesia di *Laborintus* (1956) il modulo avversativa + avverbio, isolati nel verso a gradino, sottolinea una profusione di /ma/. Rr. 16-26; 29-37:

¹⁷³ Il riferimento è usato da Poussier 1960 per descrivere in musica la «tecnica dei gruppi», secondo cui «de sons partiels ne fusionnent plus seulement dans des pseudo-accords, dans des blocs sonores exclusivement verticaux, mais aussi bien, parfois, dans des structures mi-successives, mi-simultanées (qui peuvent se présenter sous la forme de véritables “constellations” distinctes)» (p. 63). Insomma, si parla di una scomposizione variata di accordi. Il saggio di Henri Poussier è stato studiato da Amelia Rosselli (cfr. Carpita 2013, 69), autrice attentissima alla diffusione fonica, come si vedrà a breve.

¹⁷⁴ Mengaldo 1978 parla, in questo senso, di un discorso costruito «sulle macerie della liricità e della stessa discorsività tradizionali» (p. 953).

[...]

16 (di negazione e di orizzonte) e sopra e fuori e adesso e **ormai**
ma

Dentro un sensibile cerchio Ellie dentro un cerchio di nulla

19 in cervello **meo** composta e **maturata** dentro un cerchio di incastro
tanto cerebrale tanto sensibile e **ormai** trascinata fuori
[...]

24 e **ormai** un sogno respinto **ma** in **masticazione** **ma** il sogno
ma il sogno stesso era una vita
e **masticazione** e vita e produzione e sogno in cervello **meo**
[...]

29 **ma ormai**
in un orizzonte orizzontale per forza di serietà recuperare
ma ormai recuperare in **me** per forza di sogno
ma ormai

i paesaggi del **mare** e il re **marino** tutti i paesaggi sensibili
del **mare** tutti i paesaggi recuperare in **me** e lo scheletro **maturo**
del re **marino** e lo scheletro cerebrale della figlia del re **marino**
35 et in cervello **meo** recuperare in **me** e respingere nei giorni
e in comprensione e comprensione e comprensione
ma ormai

Allo stesso modo si pone l'attenzione su un suono linguistico quasi puro, sempre protagonista della caratura fonica. Un confronto rapido con una soluzione estremamente simile, usata da Emilio Villa in *Heurarium* (1961). Il testo è in francese e viene isolata la deissi personale, con il pronome «elle» che torna distribuito nel testo, calcando la vocale singola (“e”), insistita:

au pas dernier elle crevait de complaisance cloissante
elle
mangeait le chaud de sa hanche mangeait temps
elle s'allumait
elle
avivait la digestion de ses cendres foisonnées
elle percutait une
vulve sèche
elle dégorgeait l'atlas évocatoire de fort belles
bêtes
elle présentait la bipartition inégale du pipeau
inflexiblemmmentinentement
elle donnait donc sa vigueur
aux noeuds de la rumeur d'eau
elle coupait les contextles
tout en long
elle abusait évidemment jeunement de la psyché en la
dévorant en plein voyage
elle débordait toujours de côté de griotte
elle mêlait sa
joue aux périls des grandes joues du glande vent
et abritait
franchement cinq saisons différentes dans le ravin du trou
des oreilles
ça n'est pas claire la suite des évènements

Fig. 17, Emilio Villa, *Roman (Heurarium, 1961)*, Villa 2014, 276.

Altro, diverso autore, Andrea Zanzotto, usa la diffusione fonica estendendola a molti suoni onomatopeici, versi e balbettii. Nella prossima sezione di *Pasqua di maggio 4* (*Pasque*, 1973) una congiunzione oppositiva di fatto perde la propria connotazione semantica diretta e le sue implicazioni sintattiche, arrivando ad acquisire connotati iconici, oltre a isolare il puro suono della «o». Non ci sono gradini ma viene usata una spaziatura orizzontale per rilevare il suono iterato e per individuare iconicamente l'oggetto alluso, un «ovetto» (cfr. Dal Bianco 2007, 227):

Pasqua di maggio come mi si
 risolve ancora
 il pullulare d'uova
ovi come infinite more o scivolo
 d'uova **o coltivato** d'uova primizie
 maggi**or** prato spazio scivolo **o**
 d'uova in **uovo**-vertigine
 scherzo e patito Passio
 in ogni **uovo luogo** d'**uovo**
 uovi minuscoli scivoli
 che grappolini d'uovi griglie raspi grafi

Può essere interessante introdurre qui un testo di Fabio Pusterla da *Concessione all'inverno* (1985) dove, con minore intensità, si ritrovano ripercussioni di vocali singole, anche a contatto, pausate da intromissioni sintattiche e da punteggiatura. La loro pronuncia sfocia nel rilievo del puro significante (si noti per questo anche l'uso dell'onomatopea). La poesia ha una patina ludica, di evasione infantile, di fuga e contrasto dalla situazione nosocomiale nella quale è ambientato il testo:

E le visite? Che dire?
 Vengono qui, si siedono s'incontrano fra loro
 si riconoscono (vecchi compagni, conoscenti
 occasionali, bottegai concorrenti
 5 ora impiegati in banca), organizzano
 cene, mandano saluto (alla moglie,
 ai figli, ai nipotini),
 leggono.
 Che dire? A loro intendo, spiegare
 10 che il lavandino (plik plik ah fuggire
 a cavallo di una goccia) sembra una via d'uscita?
 E il pavimento (lucido però! Allora
 in quanto a quello niente da dire:
 pulito pulito!) dove slittano carrelli,
 15 pianelle d'infermiere (e **non**, e **non**
oh non palloni di bambini, lucertole,
 ramari, formiche, anche rosse se caso),
 il pavimento! Lucido marmo che rimbalza
 gli sguardi!

20 **O** ancora la porta
 chiusa (**A**priti sesamo, ripeto, apriti
 Sesamo) **o**
 socchiusa (che è peggio: filtrano
 colori smunti (smorti) – anche il colore
 25 viene disinfettato, disammorbato,
 devitalizzato – rumori in provetta,
 voci metalliche).
 E tutto il resto?

Un' ultima poesia, di Milo De Angelis, per osservare un altro caso di rilievo e distribuzione fonica meno esposto graficamente, che coinvolge l'uso della punteggiatura e i confini versali. *Proteggimi mio talismano* (*Distante un padre*, 1989):

Marta abbiamo trovato la cassetta
 che un **m**attino nascose nella sabbia,
 nell'urto, nella tastiera, **m**arta
 una figura **u**mana non **u**limata porta
 5 quello che resta del suo accento, **m**a
domandava sempre verso un vetro, **m**a
 non c'eravamo e il vestito cadde
 sull'asfalto **m**arta c'era un segno di
 scarlattina dove inizia il petto, la
 doppia giustizia, il doppio abitacolo,
 la **m**adre di **p**iuma che noi lasciamo.

La testura è compatta e composta in maggioranza da versi metrici di misura endecasillabica. Il nesso fonico (di nuovo un "ma") viene esposto e ulteriormente marcato dalle inarcature ai versi 5 e 6, che arrivano ad esporre con certezza il rilievo di questo suono e le sue ripercussioni, anche a su un piano astrattamente semantico. È il nesso presente nel titolo, un «talismano», alluso e racchiuso proprio in queste due lettere, iniziali di un nome («Marta») che fanno rete con altri sostantivi: «mattino» (r. 2), «madre», «piuma» (r. 11). La ripetizione e la sospensione aprono anche alla percezione di un'esitazione o una balbuzie emotiva, caricando ulteriormente in senso patetico il tono tragico della poesia, che fa riferimento a una perdita, a un incidente. Ci si può interrogare sulla possibilità di considerare, entro la trama fonica del «ma», anche il suo rovescio, in «c'eravamo» (r. 7) e «lasciamo» (r. 11), con accento lessicale sulla vocale «a».

8.3. Allineamenti fonici

Nello spettro del lavoro sul significante fonico, rilevato per mezzo grafico, rientra una tecnica di scrittura (comparsa anche nella prima poesia di Ortesta citata, *Sfera del lavoro*) con la quale si tende a ordinare, sfruttando la verticalità, anche solo singoli suoni/grafemi affini, allineandoli. Si tratta di un principio d'ordine intuitivo connaturato alle possibilità della scrittura (che rientra nella tendenza a disporre in serie verticale liste ed elenchi). L'allineamento arriva a coinvolgere il singolo grafema-fonema, formando una struttura grafica che rende al contempo l'immagine di una trama fonica. In altre parole, si mostra graficamente un disegno, poco intuibile se pronunciato. Lo stilema sarà approfondito considerando testi di Amelia Rosselli e Mario Luzi.

Per osservare la genesi teorica delle associazioni fonico-grafiche nella scrittura di Rosselli è utile considerare la prova del *Diario in tre lingue* (datata 1955-56), un poemetto giovanile composto raccogliendo annotazioni disparate, trascritte sfruttando apertamente le potenzialità associative e cognitive della spazialità. È l'unico lavoro di Rosselli distribuito a *costellazione*, con spazi bianchi creati da un disegno della scrittura che segue le esigenze di una pluri-lingua (l'italiano, il francese e l'inglese) dispiegata attraverso processi formali di scrittura automatica, apertamente legati al surrealismo,¹⁷⁵ ma sempre controllati da una forte volontà autoriale. La riflessione espressa nel poemetto contiene molte tracce della futura teorizzazione della *forma cubo*, ma in questa fase, come vi si legge: «non è il contenuto che deve fit in lo spazio / ma tu che devi plasmare lo spazio / cioè il tuo contenuto deve provocare lo spazio» (sottolineature autoriali).

In questo sistema la scrittura avanza spesso seguendo ripetizioni modulate di sintagmi e parole, da cui possono nascere incolonnamenti di variazioni, allineate su medesimi campi semantici e valori grammaticali, oppure semplicemente su una lettera identica, che corrisponde naturalmente anche a un suono. La spazializzazione del materiale linguistico manifesta così, in modo simultaneo, un piano paradigmatico composto da possibilità che man mano ridefiniscono la progressione sempre libera e potenziale dei significati.

¹⁷⁵ La specifica tecnica dell'allineamento su serie di parole e variazioni di suono sembra arrivare direttamente dal surrealismo (viene usata ad esempio da Jean Cocteau).

[...]
c'est un fruit (prix)
 puit
 poire

qui vole au vent
au quatres directions du volant

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

 un puissant

sans direction

 sans
 illusions

[...]

Come si nota dalla citazione gli incolonnamenti sulle particelle foniche guidano una serie di variazioni linguistiche. In questi allineamenti l'aspetto fonico-acustico è fondamentale. Nelle prime ricerche poetiche dell'autrice la lettera veniva considerata un «elemento organizzativo minimo nello scrivere»: «sonora, ma egualmente “rumore”, creava nodi fonetici (chl, str; sta, biv) non necessariamente sillabici, ed erano infatti soltanto forme funzionali o grafiche, e rumore» (Rosselli 1962, 184). Il prossimo esempio mostra in modo chiaro l'autonomia di queste unità minime, attraverso un legame fonico-grafico verticale, totalmente astratto, tracciato dalla lettera “s”:

[...]
nous sortons alors (lons) sans brides (i King) sans cheval (i King)
 s
 s
 douxement
doublement consulté
 insulté
double-mentir
double-menton (moron)

[...]

Questi processi formali sono resi manifesti dall'uso dello spazio bianco. Simili disposizioni spaziali possono però agire in modo subliminale anche quando la *mise en page* è compatta, come nella *forma cubo*, il principio grafico-metrico che distingue in modo inconfondibile la pratica poetica di Rosselli, teorizzato nel saggio di «autoanalisi tecnica» (Mengaldo) *Spazi metrici*. Come si è già accennato, dalla prima raccolta, *Variazioni belliche*, in modo ancora più evidente rispetto al seguito, i riferimenti di contenuto recepiti da Rosselli vengono registrati e si ingorgano in un «oscuro monologo interiore» (Mengaldo 1978, 996) tra il lucido e il disperato. Una delle caratteristiche principali di questa scrittura è quella di crescere attraverso formule ripetitive fino al parossismo. Sono ripetizioni costitutive e strutturanti che molto hanno a che vedere ricerche seriali vicine alla *Neue Musik* praticate dall'autrice. Si può vedere un esempio da *Variazioni belliche* dove l'iterazione costruisce un sistema ossessivo che copre tutte le combinazioni fra i sintagmi di una singola frase, con passaggi fonici al limite dello scioglilingua:

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

La densità delle variazioni iterative genera delle serie verticali di lettere, sillabe, o parole, che si dispongono in colonna sullo stesso asse spaziale. Oltre alle ripetizioni identiche che tornano sullo stesso punto del rigo («tutto il mondo è vedovo se è vero», vv. 1,2; «tutto il mondo» vv. 2,4; «cieca», «cieco» vv. 6, 8, 10) si può notare, ai versi 3-6, la colonna del «tu», al centro approssimativo del quadrato; ancora, ai versi 6-9, una serie sulla nasale e in aggiunta la rima interna, allineata graficamente, fra «importanza» e «distanza». Infine una colonna, ai versi 8-11, sulla lettera “c” e la vocale “e”. L'alta densità della ripetizione e la disposizione delle lunghezze frasali nel quadrato fa scaturire degli allineamenti, forse non del tutto dovuti al caso. A livello generale, per casi di questo tipo, è utile riprendere un assunto di Giovanni Pozzi che riassume al meglio la questione: «le misure prosodiche, metriche o talora semplicemente sintattiche possono essere talmente frante e la collocazione dei singoli addendi riuscire così serrata che anche la materia fonica finisce per essere percepita piuttosto mediante relazioni spaziali di posizione che non relazioni temporali di ricorrenza» (Pozzi 1984, 11-12). Rosselli

sembra lavorare su questo versante gestendo le ripetizioni secondo una forma di scrittura fonico-visiva vicina alle prove svolte nel *Diario in tre lingue* – sovrapposta agli ulteriori livelli di ordine visivo e temporale impiegati, a partire dalla forma cubo. Anche la disposizione delle parole all'interno del quadrato non è affidata al caso, ma soggetta a un' *alea controllata* trasposta in ambito linguistico. Rosselli parla, in particolare, di sillabe e timbri «sparsi per il poema a mo' di rime non ritmiche», che creano associazioni «dense e sottili». (Rosselli 1962, 188). Allineamenti, soprattutto anaforici, ritornano, sparsi, in varie poesie dell'autrice. Di seguito altri versi tratti da *Variazioni belliche*, le serie sono evidenziate in grassetto:

La stanchezza riposava su due guanciali e la notte era, vv. 5-7:

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

L'alba si presentò sbracciata e impudica; io

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

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

Nell'antica Cina vi erano fiori d'andalusa. Tu non fischi, vv. 1-3:

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

Contro del re dell'universo gridavano anacoreta e amorosa, vv. 5-8:

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

La seconda poesia citata contiene un'allusione metapoetica che pare rivelare la diffusione ordinata del materiale fonosillabico. Uno stimolo grazie al quale una poesia può avanzare anche seguendo il condizionamento della collocazione spaziale dei suoni – o dei rumori, per restare fedeli alla precisione terminologica dell'autrice.

Strategie simili vengono impiegate, ancora una volta in contesto molto diverso, da Mario Luzi. L'ampissima produzione dell'autore nella svolta tarda comprende fra i diversi principi di organizzazione grafica numerosi allineamenti di suoni e grafemi. Per osservare quest'aspetto si può partire dalle concretizzazioni più prevedibili, che riguardano gli allineamenti anaforici. In *Si condensa, laggiù, la luce (Frase e incisi di un canto salutare)* è presente un gruppo para-strofico anaforico con versi allineati sul pronome «mi» (rr. 12-18); lo stacco è accompagnato da un tipico modulo congiunzione + deissi che caratterizza le zone di ripresa dopo stacco grafico.

[...]

le vado continuamente
 sopraggiunto dalle mie acque
 spinto dalla mia corrente
 ed ecco **mi** si approssima
mi è sopra con i suoi marmi
mi stringe con i suoi ponti,
mi attira nel suo ventre antico

Queste modalità possono estendersi a forme di identità fonico-grafica non esattamente coincidenti per valore linguistico e grafico. Il terzo verso della prossima citazione continua una consonanza fonica legata però a un articolo maschile apocopato, non più a un pronome femminile. Anche in questo caso compare una costante tradizionale delle zone di stacco e ripresa: la rima interna a distanza, fra «erbanza» e «sopravanza». *Lei com'è adesso (CS) Vv. 20-23:*

[...]

un po' invernale erbanza
la raggiunge,
la sopravanza, le prende
l'alito, le scende

Altri esempi, dove l'incolonnamento mette visibilmente in luce una struttura fonica altrimenti poco percepibile, i primi due tratti da *Viaggio e terrestre e celeste di Simone Martini*, il terzo, da *Frase e incisi di un canto salutare*:

Primo cantore, rr. 1-11:

Primo,
 unico
 in tutto il circostante –

spazio,
tempo – **in**figge la primizia,
il canto;
 in tutto il cavo
 inabitato argento
lo ribatte
 finché esce la luce
dal suo **in**canto, cresce
[...]

Forte. Forte la luce, rr. 1-11:

Forte. Forte la luce
e già penetrata in ogni dove
 nel più folto del fogliame.
Non ci fu vento né boria.
 L'**un**isono **s'in**franse
 si tritò
 in briciole

di **min**ima vetriglia
 prima l'**in**fima
poi la superna
cristalleria del canto.
[...]

Di che erano cavalcature? rr. 7-18:

Di chi erano?
 si **sp**andono
 brucano

erba
 e luce
 in ozio *quei* cavalli.
Si perde a contemplarli
 spaesata da quel suo
subitaneo rinfrescamento.
 Spariti i cavalieri,
 spariti i paggi
 e i dolorosi astanti.

8.4. Interferenze fonico-grafiche

Restando sugli allineamenti: come più volte osservato, una *mise en page* strutturata per colonne parallele porta in sé, quasi automaticamente, valori di sovrapposizione, simultaneità e talvolta anche di interferenza. L'argomentazione si interseca con la riflessione sul ritmo. Qui si propongono esempi esposti sul piano fonico. È coinvolta dunque una tecnica grafica per la quale si usa la spaziatura orizzontale col fine di intronnettere nel testo materiale sovrapposto, dando prova esplicita di una *polidimensionalità* o *multidimensionalità* poetica. Sono termini usati da Andrea Zanzotto in ambito critico (estesi alla poesia di tutti i tempi): l'autore pievegino non raramente impiega questi stilemi grafici, con intromissioni sempre simmetriche, ordinate, periodiche: dunque, ritmiche. In *Currunt* (Meteo, 1996) la maggiore valenza fonica di queste interferenze equidistanti è dovuta al fatto che vengono coinvolti suoni onomatopeici:

Papaveri ovunque, oggi, ossessivamente essudati,
sudori di sangui di un
assolutamente
eroinizzato slombato paesaggio,
5 sudore spia
di chissà quale irrotta malattia
– mala mala bah bah tempora currunt bah bah –
o stramazzata epilessia
Ora non strati a strati accordati
10 in fervidi iati o contatti o spartiti
ma fole di confusamente
e no, no, mai
intercettabili da menti currunt
Prati-sfatte-fucine
15 di nuovissime zanzare-tigri¹
di zecche-Lyme
di matricie stuprie
di patrie rebus-pus
sotto cieli franati nello stupore stesso
20 di sé-rottami inani currunt

Papaveri, chi cerca che?
Di che, papaveri, esantemi teoremi
stridii?
Ii Ii Ii? bah bah

*
25 Nessun consuntivo Papaveri
mie anime già miriadi e in mille,
siti e situazioni sempre vigili,
o così finemente accorti nel più soave
appena-esistere

(anni '91-93)

¹ zanzare-tigri venute a moltiplicarsi nei depositi di vecchi pneumatici abbandonati all'aperto. – Lyme: ora le zecche sono infette ed infettano del morbo di Lyme (borreliosi).

Si percepisce un incedere sintattico aulico, disseminato di lessico ricercato: una lingua esausta, «slombata» quanto il paesaggio-realtà che riferisce. All'armonia della forma contribuiscono le strutture ritmico-sintattiche tripartite, marcate da *blanchissement* (r.4), e riportate con segni di punteggiatura *standard* (r. 1, 14, 22) e gradino (rr. 22-24). La trama fonica è fittissima, lavorata su somiglianze a contatto e marcata anche dal raddoppio (sillabico e grafemico), a partire da quello presente nella parola chiave «papaveri», replicato in alcuni inceppamenti del linguaggio: «mala mala» «bah bah» (r. 7), «no no» (r. 12), ma anche in «stridi», che si protrae in una pura eco iterata tre volte, dopo la cesura a gradino (r. 23). Nella poetica zanzottiana possono valere come intromissioni non controllate della lingua e dei suoi scarti, dei *tic* imposti. Una sorta di brusio reso significativo mette in mostra zone liminari della lingua, che *parla il soggetto* (si allude qui con un *flash*, molto superficialmente, al famoso motto laciano, richiamando un autore cardine per la riflessione sul linguaggio che Zanzotto realizza soprattutto con la pratica poetica). Di fatto questa balbuzie è anche un fondamentale strumento per la patina fonica dei testi.

Venendo alle interferenze: durante il percorso di lettura la serie verticale «bah bah» - «currunt», «currunt» - «bah bah» - «papaveri» (visibile nel suo insieme, in un momento distinto, rr. 7, 13, 20, 24, 25) si inserisce nel testo e vi si fonde. Il valore fonico è marcato per diversi motivi: sono coinvolte parole estromesse dal contesto sintattico e scoperte nel loro scheletro di significante. In aggiunta, si tratta di una onomatopea raddoppiata (che sembra derivare per analogia dal sostantivo «papaveri») e di una parola latina. I forestierismi e le lingue antiche valgono anche come suoni alieni o straniati, in rapporto alla lingua principale. Queste parole/suono sono prelevate dal corpo della poesia, dove si trovano spesso ripetute e vengono, come detto, isolate e intromesse a intervalli grafici-temporali pressoché omologhi, con un risultato quasi musicale. Va segnalata infine anche la serie anaforica digradante, marcata dalla sillaba «di» (rr. 15-20). Per altri esempi del genere: *Come ultime cene*, *Varietà del rosa e ioni*, da *Fosfeni* (1983). L'autore arriva anche a interpolare a testo, su colonna parallela, altri testi. Si rimanda a *Avventure metamorfiche del feudo* (Meteo, 1996), dove i versi di una poesia di Hölderlin sono appaiati in maiuscolo a quelli di Zanzotto e intrecciati, al momento della lettura, come una sorta di controcanto non provo di valenze iconiche.

Un esempio ancora più evidente di rintocco grafico e allineamento si può osservare nella scrittura di Emilio Villa. Nella settima poesia di *22 cause +1* (1953) Villa dispone al centro di una tripartizione grafica una colonna verticale che introduce un forte rintocco fonico ritmico con un bisillabo tronco su una macrostruttura ternaria. La conformazione impaginativa porta con sé la potenziale libertà del percorso di lettura, anche se la sintassi suggerisce un movimento da

sinistra a destra, interpolato dal rintocco centrale. Il grassetto qui è autoriale e marca anche l'immagine visiva, nella sua autonomia pura:

il cuore del cuore	tupì	conosce il cuore delle erbe,
l'occhio dell'occhio	tupì	investe il riverbero delle acque segrete nell'erba,
la pianta del piede calca i delicati labirinti delle erbe,	tupì	e io registro il vento
che accarezza le erbe	tupì	

Va notato che nel testo intessuto compare un classicissimo verso a gradino (rr. 7-8), con stacco su congiunzione «e» + pronome personale, con un cambio di persona grammaticale che lascia spazio in chiusura all'esplicitazione dell'io lirico (costante testuale dello stacco).

8.5. Rifrazione fonica. Patrizia Vicinelli

Una finestra sulla scrittura di Patrizia Vicinelli consente di introdurre particolari tecniche grafiche utili a registrare e rilevare fatti acustici, specie in funzione di una pronuncia o esecuzione di una lingua di fatto lontana dall'oralità parlata. L'autrice bolognese pone estrema attenzione al versante fonico (anche direttamente in funzione della lettura vocale, della *performance*) così come ai tratti visivi dello scritto. Per circoscriverne lo stile sono stati nominati Eliot e Pound (cfr. Lorenzini 2009b, XIV), poi gli amici Emilio Villa e Adriano Spatola, esponenti di spicco della ricerca poetica, fonica e soprattutto visiva, in Italia. Alcuni lavori di Vicinelli sono libri d'arte; è certamente il caso *Apotheosis of a schizoid woman*, un libro-manufatto costruito dall'autrice (se ne possono vedere delle riproduzioni in Vicinelli 2024, 57-68). L'esordio, *à. a. A* (1967) è tipografico. Comprende testi dove la scomposizione grafica gioca sull'ambiguità, la simultaneità della scrittura e le sovrapposizioni di senso, ricavando parole nelle parole e letture trasversali. Nel prossimo stralcio, fra le altre, si ripete, variata graficamente, soprattutto la parola «vendo» – «vedo»:

entro qui con gli occhi
 ve(n)do
 tuTTto qualcheo - chehodaDire - (entro - ve(n)do): mi sembra ve(n)do
 come NieNte - nTE
 - TE
 entro - se non - entro - se non / sapESSI la vita a puntaTE - VE(N)DO -
 VEeemenzaenTRO - la (vita a) puntate di quella BamboLA rinVENUTA
 a 3500° C - essi, te,
 ve (n) do vetro - bambola venuta nell'alone sECCO della COMEta
 delle COMEte comeTE
 ed io qui tuttoquelche HO - NienTE - ve(n)do NO
 LA RAZIONALIZZAZ. DELLE COSESCRITTE
 - e ve(n)do e / ci ho pensato entro la cometa le come/te come
 una cosa colTA/FATata
 - una cosa vOLTA/FATT(accia) - cosescritte - cosescritte, coscritte

 n N
 ve do ve do ve(n)do VE DO ve d ve()do - ve-n-do V E N D O VEDO
 n o

 V E D O VENDO V + E
 COSesCRITTE COscritte qui, inTENDO meleve(n)do qui, e ri-entro qui, e,
 ovviamente,
 è quanto segue:
 che ve(n)dendole qui ora qui tutte le componenti nevrotiche cui tengo tanto mi
 SpellANO dENTRO si

Fig. 18, Patrizia Vicinelli, *à, a. A*, ed. Lericì 1967, p. 6.

Cecilia Bello Minciocchi parla per questi casi di «frammentazione o segmentazione parentetica finalizzata al polisenso», e continua: «la vocazione a usare la pagina in primo luogo come campo visivo è percepibile, già a partire dai testi lineari, nella disposizione versale spazializzata e nella stretta alternanza tra lettere minuscole e maiuscole» (Bello Minciocchi 2009, XXXIV). Sembrano forme non pronunciabili o difficilmente trasponibili vocalmente. Vicinelli lavora però, al momento della *performance*, sui tratti di colore (intensità, timbro, intonazione, velocità esecutiva) ottenendo risultati acustici contrastivi che rendono percepibile in qualche modo (in un modo molto diverso, interpretato *musicalmente*) il lavoro visivo. La pubblicazione in volume di *à, a. A* (per l'editore Lericì), è accompagnata nello stesso anno da una registrazione su disco, edita da Marcatré (Cfr. *ivi* XXXIII), dove sono pronunciate anche pagine di questo tipo:

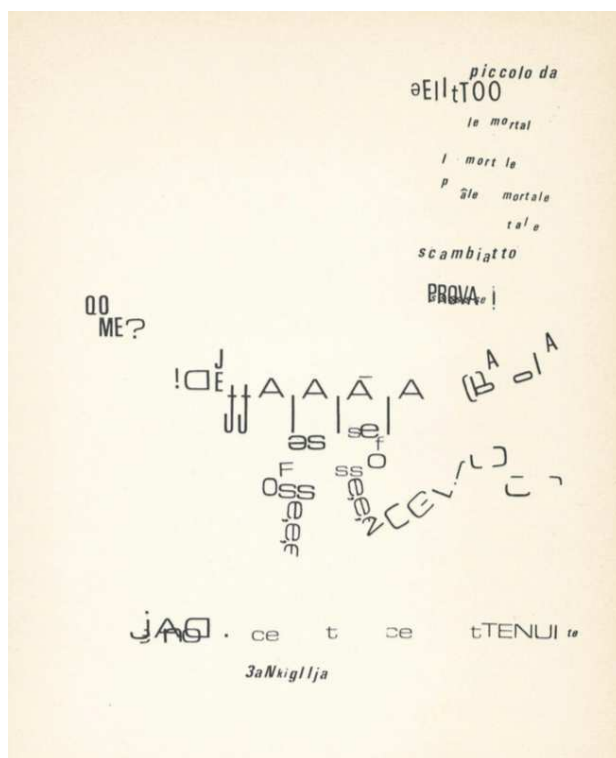


Fig. 19, Patrizia Vicinelli *à, a, A*, ed. Lericci 1967, p. 8.

Si tratta chiaramente di una traccia eseguita in modo libero, forse mai uguale, con la quale si entra nell'arte visiva e performativa, in tracciati o partiture visive che ricordano quanto parallelamente veniva esplorato dal versante della musica e dei testi per musica. Si pensi per esempio, alle partiture di Sylvano Bussotti (che Vicinelli conosceva di persona) o a *Stripsody* (1966) interpretata da Cathy Berberian, che esegue vocalmente uno spartito dove vengono riportati, anche nelle loro accezioni grafiche, vari suoni ripresi dai fumetti (una lettura poetica di Vicinelli nel '66 aveva impressionato – per chiari motivi – la cantante e compositrice, presente all'ascolto).¹⁷⁶

Non sempre ricordano (scritta tra il 1975 e il 1976, pubblicata nell'85), è considerata l'opera maggiore di Vicinelli. Consente di tornare a un ambito gestibile dal punto di vista dell'analisi stilistico-letteraria, e di mettere meglio a fuoco uno stilema fonico-grafico in particolare. Queste restano comunque le premesse:

¹⁷⁶ In occasione di un convegno del Gruppo 63 a La Spezia, nel 1966 (Lorenzini 2009b, XV).

Non sempre ricordano è un testo-partitura, un poemetto che si dilata in espansione libera, da pronunciarsi anche mentalmente, predisposto com'è a venire "detto", nelle valenze fonetiche, tra suoni tenuti e suoni che vibrano, inarcandosi: Patrizia lo eseguiva dal vivo, con quella sua abilità vocale impressionante, per duttilità e potenza, nei modi di una recitazione *free form* che si poneva ai confini tra parola e musica.¹⁷⁷

Il sostrato visivo è altrettanto importante. Il poemetto, quello che Vicinelli chiama «poema epico», è concepito nella sua forma iniziale e finale con il tratteggio della scrittura a mano. Viene poi riprodotto a caratteri tipografici per imposizioni di diffusione editoriale e per renderlo maggiormente fruibile alla lettura (Bello-Minciacchi 2009, XLII). Nella versione pre-tipografica si presenta in questo modo:



Fig. 20, Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano*, C/O a c. di F. Beltrametti, Scorribanda Productions, 1984.

Sul piano fonico si lavora sulla ripetizione, i suoni onomatopeici, l'uso del maiuscolo e del corsivo e delle dimensioni dei caratteri come indici intonativi, di intensità vocale (Lorenzini parla di «contrastì urlati»). Allo stesso tempo sono attivi strumenti estetici e visivi, anche con funzioni di messa in rilievo semantica, sintesi verticale e con la realizzazione di sintassi trasversale a distanza (per inciso, una delle tecniche grafiche più evidenti nel *Coup de dés* mallarmeano).

La collaborazione fra spazio e suono consente poi di sperimentare un lavoro di scomposizione che prevede il rilievo di unità minime ripetute, anche solo nei suoni interni alle

¹⁷⁷ *Ibid.*

parola ai «RESPIRI» (r. 4), con un cortocircuito semantico di forte contrasto, viste le caratteristiche generali di silenziosità e leggerezza dell'aria nell'atto del respiro. La lettura trasversale è chiaramente sollecitata anche dalla ricongiunzione del sintagma «INCONTRO» - «FATALE» (rr. 23, 25). Sono poi attivi principi grafico ritmici già osservati, a partire dall'uso del verso a gradino per scomporre, anche in termini accentuali, una linea sintattica (rr. 16-19) e poi, per mettere in rilievo un modulo ritmico tripartito di tipo elencatorio, ottenuto da punteggiatura *standard* («veli, camicie, RESPIRI» r. 4).

Il caso di rifrazione fonica coinvolge invece la scomposizione grafica della parola «tintinnano» (rr. 20-21), su un piano orizzontale e verticale, formando visivamente un triangolo. Si amplifica così la portata onomatopeica della parola, rallentando e marcando i singoli rintocchi allusi dal vocabolo. Si noti inoltre che il suono isolato serve a identificare una sua ripetizione a breve distanza, nella parola «INCONTRANO» (r. 23), dove per altro la sillaba figura allineata, così come, in modo antisintattico, la «E» posta sotto la parola «EMERGONO» (rr. 6-7), secondo una modalità simile a quella usata da Rosselli. Un altro esempio, da altra parte del poema, con la rifrazione di un «KI» interpretabile come pronome e come suono indefinito, onomatopeico:

[...]

TORNIAMO A NOI.

Verrà un'estate

piena di prugne
e di uva matura blu.

(io potrò raccontare questa desolazione il valico sogno
indelebile di una grande porta)

KI

si ricorda KI

KI era il NEMICO NEMICO

....termini come questo appaiono troppo

ristretti

nella macchina trita-carne

dove

le persone vengono inghiottite e

D I G E R I T E

[...]

Queste scomposizioni a prisma, che trovano particolare effetto stilistico quando coinvolgono suoni ripetuti, sono usate dall'autrice anche come una sorta di clausola, di nodo o punto pittorico in cui fissare per un attimo la vista, anche nei finali delle poesie. Di fatto, l'esito complessivo di questa scrittura, che naturalmente riguarda scelte lessicali, sintattiche, contenutistiche – oltre che foniche e ritmiche – dà l'idea di un movimento continuo, vivo e

ravvivato ulteriormente dal magnetismo delle letture vocali di Vicinelli, tutt'altro che stranianti rispetto alla resa e alla percezione dei significati.

Un ultimo testo per osservare il ruolo del tratteggio nella scrittura, in funzione di evidenziazione e rilievo del significante fonico. L'ultima raccolta dell'autrice, *I fondamenti dell'essere*, continua il lavoro sul suono e lo spazio, indirizzando la scrittura a una dimensione epica e rituale. È interessante in particolare la poesia *Il tempo di Saturno*, dove il tratteggio serve anche come strumento pratico per segnalare un'interpretazione fonica del tutto personale. Così descrive l'operazione Cecilia Bello Minciocchi:

I versi ospitano una sorta di partitura fonetica in grassetto ricavata dai suoni che Patrizia Vicinelli intendeva enucleare e amplificare, o meglio "saturare" con l'interpretazione vocalica e gestuale. Alla destra dei versi viene trascritta la trama *fonetica*, secondo un'abitudine alla scomposizione delle sillabe e delle unità di suono già cara a patrizia fin dalle sue primissime prove [...]. Dunque le sillabe si ripetono, vengono ribattute a creare rifrazioni sonore; e il tessuto è fitto di echi, di "ritorni" che si pongono enigmaticamente sul crinale tra suono e senso.¹⁷⁸

Il testo si presenta in questo modo nell'edizione Vicinelli 2024, con evidenziazioni in grassetto presenti a stampa e rispettose degli originali:

A ncora poco e dal t empio dove	AN TEM
sussurrano le idee esse si sveleranno	SIS
q uando la brezza darà inizio al loro	QUAN
manifestarsi. Pro s erpina la si incontra	SER - SIN
allora, e r ende grazia alla sua r egina e	REN RE
si inginocchia, al sogno del suo n ome	NO NO NO
ha posto la f ine.	INE
Così dalla f onte, se li poteva vedere	FON
i c onvitati n ella loro a llegrìa e scintillano	CON ELLA
le coppe, un'alba come di gravida l unga,	ALLE - ILLA
ma tutti hanno fiducia.	LUN
È molto alta la vista di quel p unto	PUN
a nelli di g rattecieli s otto nella caduta	ELLI - ATTA - OTTO
dell'aria.	
[...]	

Il grassetto accentua graficamente dei suoni atti a subire ipoteticamente una qualche enfasi nel momento esecutivo. La stessa trama fonica, scelta arbitrariamente, si raggruppa, fuori semantica e fuori testo, nella colonna affiancata. Di fatto vengono impiegate le possibilità schematiche della scrittura.

¹⁷⁸ Bello Minciocchi 2009, LVII.

IX. Testualità e passaggi tonali

Si sposta ora l'attenzione sulle cesure e gli incastri, sulla partizione testuale: verranno osservati stacchi grafici puntuali, in relazione alle strutture sintattiche e all'argomentazione, ponendo attenzione alle ricorrenze linguistiche e grammaticali che vi si associano. Si entra nell'ambito della linguistica testuale, dalla quale vengono presi in prestito alcuni strumenti interpretativi di base, partendo davvero dal principio:

La linguistique textuelle a pour tâche la théorisation et la description des opérations de segmentation, qui délimitent des unités de rang et de longueur différentes, et la description et la théorisation des différents effets de continuité créés par les opérations de liage de ces unités.¹⁷⁹

Dunque, un altro sistema partitivo di riferimento. Oltre alla sostanza delle unità testuali rilevate, si guarda soprattutto alla coerenza e alle relazioni fra le parti: tematico-referenziali, logico-argomentative ed enunciativo-polifoniche¹⁸⁰ (sono categorie quasi sempre sovrapposte). Gli assunti coinvolgono direttamente ciò che si è osservato riguardo ai ruoli della spazialità grafica, le sue parentele con la punteggiatura, il rapporto con la dimensione intonativa della lingua. Torna a rendersi evidente la dicotomia costitutiva tra *phoné* e *gramma* in seno alla scrittura. Si può riprendere per questo una considerazione di Enrico Testa estendendola all'insieme ampio della punteggiatura qui considerato. I segnali puntuativi sono attivi su un doppio binario. Hanno un impiego,

[...] tanto "iper-scritto" (grammaticale, grammatologico e metalinguistico), che tocca l'articolazione sintagmatica della ratio argomentativa e la sua dimensione grafica e visuale [...] quanto "oralizzante", che mira a simulare sullo scritto i ritmi e i tempi dell'escursione melodica della voce.¹⁸¹

Sul piano delle macro-strutture una funzione chiaramente organizzativa e partitiva della spazialità è quella di identificare lo strofismo. Alla resa visiva derivata dalle strofe metriche e poi estesa a partizioni strofiche libere (un vuoto tra le righe che identifica dei blocchi di testo) si aggiungono o sostituiscono altre pause grafiche (versi a gradino, forti inarcature, versicoli, versi isolati) che manifestano potenzialità costruttive, esponendo i blocchi (le unità e sotto-unità) di un'architettura testuale, le sue simmetrie (se presenti), i suoi incastri e gli elementi linguistici di giuntura. Segnano, dunque, a diversi gradi, certi passaggi nella progressione del discorso –

¹⁷⁹ Adam 2015, 13.

¹⁸⁰ Cfr. Ferrari-Lala-Stojmenova 2015, 9.

¹⁸¹ Testa 1997, 33.

oppure, come sempre ragionando su due poli, volontarie rotture. Sono implicate dirette conseguenze espressive e di significato e soprattutto si associa a questi confini una componente intonativa, con ruoli determinanti.

9.1. Intonazione scritta

Come per il ritmo e le questioni foniche (ai quali l'argomento dell'intonazione resta intimamente legato), parlare di voce e intonazione nella scrittura contiene un'ambiguità costitutiva e riporta al paradosso della resa o trascrizione dei fatti orali. Di nuovo, la prospettiva qui adottata lascia perdere l'idea della scrittura come *segno di un segno*: «scrivere e parlare non sono solo modi alternativi di compiere le stesse cose; piuttosto, sono modi di fare cose diverse» (Halliday [1985] 1992, 9). È necessario dunque tenere in conto i modi dell'uno e dell'altro, e il nucleo comune, quello di essere mezzi di realizzazione del linguaggio.

L'intonazione è una componente «cruciale per il significato» (Lepschy 2008, 15), per la comunicazione e la comprensione linguistica.¹⁸² La sua concezione primaria rimanda all'ambito *acustico*: «complesso di manifestazioni fisiche, affidate ai parametri acustici fondamentali, che segnalano all'interlocutore i confini delle unità sintattiche maggiori e le intenzioni comunicative del locutore» (Beccaria 1994, 413). Quella che si realizza nella scrittura è un'intonazione astratta, allusa o indicata, poi dedotta e ricreabile al momento della lettura. A livello mentale i segnali intonativi sono registrati in un processo molto rapido di acquisizione. Sebbene esistano casi in cui la lettura venga realizzata in un modo ideovisivo perfettamente silenzioso (cfr. Fodor 2002, 115), nella maggioranza delle persone si attiva – non sistematicamente – quella che nell'ambito degli studi neurocognitivi e psicolinguistici viene chiamata «inner voice» o «inner speech», entro cui rientrano i concetti di articolazione sub-vocale e di prosodia implicita.¹⁸³ Con Rayner-Pollatsek 1989: «when you read a text [...] you are aware of providing stress and intonation patterns to the words» (p. 216).¹⁸⁴ L'innescò di una pronuncia interiore non è facilmente prevedibile e indagabile. Studi condotti con tecniche di *neuroimaging* mostrano il risveglio, durante la lettura silenziosa, di medesime aree della corteccia uditiva attive durante l'ascolto del linguaggio parlato.

¹⁸² «L'intonazione opera nel sistema lessico-grammaticale: codifica alcuni aspetti della formulazione verbale e perciò esprime direttamente i contrasti di significato» (Halliday 1992, 91).

¹⁸³ «Subvocalization serves to 'prepare for pronunciation', but is simultaneously characterized by inhibited speech-motor articulation» (Beck-Konieczny 2021, 2).

¹⁸⁴ Cit. in Fodor 2002, 115.

Sembra che la realizzazione di questi stimoli prosodici, intonativi e auditivi a livello mentale cresca se aumenta la difficoltà di ricezione dello scritto e se risulta necessaria, di conseguenza, una maggiore attenzione del fruitore,¹⁸⁵ fuori dagli automatismi del processo. Proprio la disposizione grafica è stata segnalata come stimolo di attenzione alle informazioni e alle forme (anche intonative e acustiche) del linguaggio poetico, sia durante la lettura, sia nella possibilità anticipatoria che il lettore, vedendo una poesia, si prepari mentalmente a un tipo di fruizione più scrupolosa, o semplicemente, particolare (cfr. Hanauer 1998, 576). In effetti, per alcune delle sue principali funzioni e per molti dei suoi impieghi, la scrittura trae beneficio dalla semplificazione dell'allusività prosodica ai ruoli minimi necessari alla comprensione, spostando le sue funzionalità grafiche sul polo logico-grammaticale. Da ciò può dipendere l'esiguità dei mezzi codificati per significare sfumature prosodiche e paralinguistiche, realizzate viceversa con un'estrema varietà (anche anti-economica) nell'orale.¹⁸⁶ Una ricchezza di variazioni, come quelle consentite dalla vocalità, è d'altra parte estremamente funzionale alla letteratura e in particolare alla poesia, che mantiene un legame originario con la *voce* (anche se astratto e talvolta negato), giustificando e motivando le proprie inclinazioni melodiche, foniche e ritmiche.

Nella metrica libera (in Italia, specie nel secondo Novecento) gran parte del fattore *musicale* della poesia (della sua andatura, di un suo equilibrio o calcolato squilibrio) dipende dalla gestione formale di moduli intonativi – lo si è visto anche per le partizioni ritmiche – tanto rilevante quanto complessa da circoscrivere.¹⁸⁷ Oltre a quanto si può ottenere dall'ordine sintattico, i mezzi consentiti dalla scrittura sono unicamente visivi. A questo si legano diverse risposte stilistiche, tutte riscontrabili negli autori considerati: dall'impiego di didascalie, variazioni del tratto (uso del corsivo, del maiuscolo) e di altri segni, a un uso parossistico della punteggiatura *standard*. Soprattutto però, quest'ultima tende in generale a rarefarsi fino a anche a una completa omissione.¹⁸⁸ Viene sostituita di fatto dal bianco tipografico, che copre ruoli demarcativi e pausali in modo duttile e versatile, meno codificato (anche più ambiguo).¹⁸⁹ Da

¹⁸⁵ Cfr. Perrone-Bertolotti, Rapin, Lachaux, Baciù, & Løevenbruck 2014, 228.

¹⁸⁶ Cfr. Halliday [1985] 1992, 65.

¹⁸⁷ Questo scrive Gillo Dorfles, negli anni Sessanta: «nella metrica attuale si assiste ad una tendenza a basarsi precipuamente sull'intonazione data dalla sintassi e dalla punteggiatura piuttosto che su quella data dalle figure metriche (dissolte)» (Dorfles 1967, 249 n). All'osservazione può farne seguito un'altra, più recente, di Stefano Dal Bianco: «la libertà e quindi la facoltatività dell'andare a capo aprono un ventaglio infinito di possibili variazioni melodiche, e la poesia contemporanea è molto lontana dall'aver esaurito le proprie potenzialità in tal senso» (Dal Bianco 2019, 114).

¹⁸⁸ Tonani 2012, 20.

¹⁸⁹ In ambito francese questa tendenza novecentesca è stata ampiamente approfondita da critici e poeti. Si veda Meschonnic 2000: «C'est ici qu'il importe de distinguer entre ponctuation et signes de ponctuation, pour pouvoir ressaisir l'ensemble des effets visuels d'une surface imprimée et leurs rapports ou non avec une oralité. Le problème est apparu spécifiquement en littérature, et particulièrement dans la poésie, avec des phénomènes tels que le verset

questa prospettiva, come già proposto, lo spazio sostituisce non solo la punteggiatura ma certi valori del metro, soprattutto quello di agire come elemento anche autonomo o in contrasto rispetto all'andatura linguistica. Sono in gioco la coincidenza e tensione fra spazio e sintassi, la possibilità del bianco di segmentare, individuare unità linguistiche extra-frastiche; ed è naturalmente fondamentale il ruolo dell'*enjambement*, che comporta «una rottura dell'intonazione linguistica consueta, cioè una deformazione dell'intonazione propriamente detta».¹⁹⁰

9.2 Lettura ad alta voce

Di nuovo, si può pensare al parallelo musicale, alle indicazioni agogiche nelle partiture. Un altro interessante terreno di approfondimento è quello della lettura a voce alta (autorale e non) del testo scritto. Le realizzazioni sono estremamente variabili: per alcuni poeti si tratta di un fondamentale completamento o di un esito auspicabile della traccia scritta (lo si è visto, per il *corpus* qui considerato, con l'esperienza poetica di Patrizia Vicinelli e con Elio Pagliarani); per altri, è una semplice possibilità, sempre presente. La realizzazione vocale è variabile; soprattutto, non necessariamente segue le pause visive e le disposizioni che agiscono a livello mentale vedendo il testo, anche sullo spettro fonico intonativo (lo si è visto attraverso le trascrizioni prosodiche di Caproni). Ad esempio, forti inarcature possono essere lette seguendo il respiro sintattico, di fatto eliminando la percezione di un confine, visibile invece alla lettura; la scelta può privilegiare altre esigenze o semplicemente seguire la volontà di dizione contingente dell'autore o di chi altro legga ad alta voce una poesia.¹⁹¹ Insomma, si parla di una esecuzione, singola, che impone delle scelte, anche a chi ascolta. In modo diverso, lo scritto tiene assieme le possibilità di realizzazione. Non si ha una voce, sicura e definitiva, ma un

et surtout, avec Mallarmé et Apollinaire, la suppression des signes de ponctuation. Cette suppression a été comprise comme une disparition de la ponctuation, alors qu'il n'en est rien. L'élimination des signes conventionnels (virgules, points, etc.) a été remplacée par un jeu graphique de blancs sur la ligne et sur la page. Et ce qu'il y a à reconnaître – ce qui a été reconnu par des poètes, mais pas par des historiens de la ponctuation – c'est que le blanc est une ponctuation, et l'une des plus anciennes, autant que l'une des plus efficaces, à regarder n'importe quelle affiche ou la une des journaux» [en ligne].

¹⁹⁰ Beccaria 1975, 59.

¹⁹¹ È quasi emblematico su questo l'aneddoto riportato da Paul Valéry relativo al suo primo ascolto del *Coup de dés*, dalla voce diretta dell'amico Mallarmé (prima di aver visto la pagina scritta): «sur sa table de bois très sombre, carrée, aux jambes torses, il disposa le manuscrit de son poème ; et il se mit à lire d'une voix basse, égale, sans le moindre « effet », presque à soi-même...[...] Mallarmé, m'ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace...» (Valéry 1957, 623).

insieme, in potenza, di possibili voci. È in effetti poco considerata la possibilità di una ricchezza intonativa *scritta*, fatta di segnali che hanno paradossalmente una maggiore resa nella lettura visivo-mentale, piuttosto che nell'esecuzione vocale di un testo. Una brevissima riflessione a riguardo si ritrova nel saggio *Scritto e parlato*, di Franco Fortini:

[...] certe pagine di poesia anche se folte di suggerimenti per l'intonazione guadagnano alla lettura visivo-mentale perché l'intonazione è stata tutta trasferita nella scrittura: per questo anzi ogni dizione di quelle non può non essere interpretazione e nuova creazione che o si accetta come tale o infastidisce.¹⁹²

9.3. Il modulo stilistico del parlato

Qualcosa di più specifico accade quando la scrittura si avvale di moduli stilistici del parlato, tratto che di fatto moltiplica le possibilità di lavoro sulla movimentazione tonale di un testo. Quella di seguire un impulso enunciativo che si definisce, non senza ambiguità, anche *prosastico* (per significare soprattutto il contrasto rispetto alla ricerca di una dizione alta e lavorata, di fatto scritta, della lirica) è una delle caratteristiche più significative percorse dalla poesia italiana, dagli anni Cinquanta e soprattutto Sessanta, all'insegna dell'*inclusione*, di cui si è già parlato. Generalizzando, il secondo Novecento poetico è saturo di cambi di tono, dovuti in primo luogo a posture autoriali riflessive, che tendono ad assumere disposizioni dialettiche, rese con inflessioni colloquiali.¹⁹³ La sintassi può seguire un pensiero fatto di soste, interrogazioni, dubbi: un «linguaggio pensato» oppure «un pensiero parlato» (Dorfles 1967, 235) dal quale traspare una sorta di spontaneità da presa diretta. Ancora, le testure sono spesso attraversate da voci riportate, da una moltiplicazione di *personae* che prendono la parola, assieme o anche al posto del soggetto lirico.¹⁹⁴ Così, si «sottopone l'antico schema del lirismo a una sorta di dilatazione su più registri e movenze» (Testa 2005, XI) insistendo su modalità narrative e teatrali, dalle quali derivano anche mezzi tecnici. È soprattutto una «rappresentazione della mobilità che caratterizza il parlato»¹⁹⁵ a interessare i testi, ottenuta in gran parte sul piano della sintassi e dell'intonazione.

¹⁹² Fortini [1969] 2003, 107.

¹⁹³ cfr. Mauceri Trimnel 2006, 117. Si può menzionare un'interpretazione della dialogicità come figura della stessa attività di pensiero: «il pensiero, è un processo empirico ed euristico, che ricorda molto da vicino la comunicazione dialogica: il pensante assume il punto di vista di un individuo ipotetico, da cui è diverso identitariamente (si tratta, cioè, di un'altra persona), ma identico dal punto di vista intellettuale» (Uspenskij 2008, 109).

¹⁹⁴ Cfr. anche Testa 1999.

¹⁹⁵ Mauceri Trimnel 2006, 128.

I segni paragrafematici, ma soprattutto la spazialità grafica, assumono un ruolo rilevante nel suscitare questi movimenti sintattico-intonativi e allo stesso tempo nell'orientare, organizzare il discorso e il suo complesso dinamismo. È frequentissimo l'impiego dell'inarcatura e aumenta l'uso del verso a gradino, che, si ricorda, ha origine tecnica dalla stesura dei testi teatrali (Zucco 1999, 125), con valori intonativi e demarcativi: distingue le voci, enfatizza i passaggi, è una guida alla lettura. Questi passaggi grafici si distinguono come *oralizzanti* soprattutto per le costanti retorico-sintattiche che vi si associano. In generale si possono estendere i riferimenti individuati da Zucco 1999 per le ricorrenze primonovecentesche del verso a gradino, con un valore principale di stacco tonale: lo stacco tende a comparire ai confini di frasi parentetiche, interrogative ed esclamative; in concomitanza dell'inserzione di voci, del discorso diretto, dell'apostrofe (e spesso assieme alle interiezioni); cade con alta frequenza sulla deissi spaziale, temporale e personale, sui cambi di persona grammaticale. Si associa alle congiunzioni (oppositive, ma soprattutto copulative e avversative); evidenzia spesso figure di ripetizione o rime interne (usate anche per gestione del suono e della diffusione fonica, come osservato nel precedente capitolo). Si tratta delle medesime ricorrenze linguistiche associate alla resa stilistica dei tratti di oralità e di voce. Basti solo, per confronto, riprendere gli elementi di mimesi del parlato – generalizzabili – che Andrea AFRIBO menziona a proposito della scrittura di Vittorio Sereni (si è visto, autore attentissimo alla resa vocale): segnali avversativi e correttivi (su tutti la congiunzione *ma*); incisi e parentesi, cambi di progetto sintattico, cambi repentini tra frasi verbali e nominali, dichiarative e interrogative; varietà di segni grafici come virgolette, corsivo, puntini sospensivi; dislocazione e tecniche di ripetizione, deissi (cfr. AFRIBO-SOLDANI 2012, 149).

Un'ultima considerazione. I fenomeni intonativi e linguistici che si osserveranno – soprattutto messi in relazione alla spontaneità del linguaggio orale e dei suoi tratti peculiari – sfruttano le potenzialità del parlato e le sue clausole per costruire la *voce* della poesia, che resta al fondo una voce sempre “altra”, per quanto alto sia il grado di realismo ricercato. Le costanti grammaticali associate normalmente alla mimesi di oralità nello scritto, come le congiunzioni o gli indici deittici sospesi e isolati in apertura di frase, espongono valori propriamente testuali. L'interruzione visiva su queste clausole (che sia o non sia eseguita vocalmente), rientra fra gli effetti di *mise en relief* della spazialità, agente anche sull'architettura interna dei testi.

Si sceglie dunque di approfondire il coinvolgimento della spazialità negli aspetti logico-argomentativi e intonativi dei passaggi testuali considerando soprattutto due delle caratteristiche più menzionate della poesia italiana nel passaggio al secondo Novecento: quella narrativa e, inserita in quest'ultima, quella della *voce*, dell'io lirico e di altre voci che entrano nei testi. L'apertura al racconto è «condivisa da autori di gusto, poetiche e ideologie differenti fra

loro», arrivando a grammaticalizzarsi, con nuovi connotati, novecenteschi, che proseguono in modi variati, fino all'estremo contemporaneo (Testa E. 2011, 267). Il binomio racconto-voce è particolarmente funzionale anche perché – con Bachtin – la *plurivocità* è caratteristica distintiva della narrazione. Assieme a questo, per orientare l'approfondimento, si terrà conto di un «quadro di componenti del narrativo», efficacemente sintetizzato in Testa E. 2011 (che riprende a sua volta l'argomentazione ampia di de Rooy 1997): eventi e situazioni in evoluzione (dunque situabili nel tempo), centralità del verbo, sintassi naturale e prosastica, ampio impiego di riferimenti deittici.

A livello semantico, l'elemento decisivo è costituito dalla presenza di qualche trasformazione di una situazione in un'altra sensibilmente diversa con conseguente successione temporale tra varie fasi. Sul piano enunciativo e compositivo appare essenziale lo sfruttamento da parte del testo delle varie possibilità di mediazione dell'enunciazione, la quale, sottratta all'espressione diretta della pronuncia lirica, prende forma in discorsi 'misti' (e talvolta plurimi, alterni o contrapposti) legati alla categoria del personaggio. Sul piano linguistico o espressivo appaiono, a loro volta, determinanti i seguenti elementi: l'uso intenso del verbo quale nucleo linguistico della narratività testuale; una sintassi in prima battuta genericamente orientata verso un andamento 'naturale' e prosastico; e un sistema deittico (personale e spazio-temporale) particolarmente ricco e svincolato dai principi dell'assolutezza e dell'astrattezza 'poetiche'.¹⁹⁶

9.4. Progressione narrativa, temporale

Nelle poesie che presentano una situazione in evoluzione (raccontata o idealmente in atto) l'architettura testuale dipende molto dal *cronotopo*, dalla menzione di passaggi temporali e deittici (indici di attenzione e di riferimento) sui quali si dispone e struttura il contenuto. Questi elementi linguistico-testuali, assieme alla loro posizione nella scrittura, sono un funzionale indicatore per osservare il ruolo della spazialità a sostegno di punti strutturanti nella costruzione testuale, anche perché tendono ad attirare le spaziature. Si considerano dunque dapprima unità grafico-linguistiche che accolgano indici temporali o spaziali, oltre ad altri segnali della progressione sintattica ascrivibili alla movimentazione intonativa e vocale. A un primo grado (il più diffuso) si tratta di elementi sospesi da inarcature e preceduti da punteggiatura. Sospensioni di questo tipo, anche grammaticali (che coinvolgono dunque sincategoremi, nessi minimi come congiunzioni) si lasciano riconoscere nel secondo Novecento come forma codificata,¹⁹⁷ con la

¹⁹⁶ *Ivi*, 266.

¹⁹⁷ La situazione è diversa a inizio secolo. Per una panoramica documentata si rimanda a Bozzola 2007, che considera sospensioni grammaticali non solo precedute da segnali di punteggiatura. Il punto di svolta è la poesia di Montale.

quale si produce un punto dove si incunea la lettura, un segnale che introduce il nuovo periodo o semplicemente un passaggio testuale. In ambito critico è stato sottolineato l'effetto prosastico e oraleggiante di queste sospensioni sintattiche; è una modalità che caratterizza infatti il *movimento* nelle tendenze narrative e vocali di cui si è parlato. Meno considerato è il fatto che possano rendersi utili strumenti per incardinare il testo, dal punto di vista della scrittura e della lettura.

Si comincia da Giovanni Raboni, autore che adotta costruzioni narrative, personaggi e un'ambigua pluralità vocale, nella quale si mescola la voce lirica. La fisionomia grafica delle poesie di Raboni, considerando generalmente le diverse raccolte, è prevalentemente compatta, con versi a gradino mirati (se ne contano meno di una decina in tutta la produzione ufficiale). Viene invece altamente sollecitata la spazialità dei confini versali, specie con sintagmi inarcati preceduti da punteggiatura. L'esempio scelto è *Annata cattiva* (*Le case della vetra*, 1966):

Fu la sera che il vaso
lentamente andò in briciole, frusciando
come la crusca scivola in dispensa
fra le zampe del topo. Quella sera
5 mio nonno scese in giardino come sempre
a finire il virginia. A Bergamo
è già freddo fra gli alberi. Pensava
al secco e alla grandine, ai raccolti perduti,
alla fine del mondo ormai sicura
10 dopo tanti disastri e incertezze
nelle stagioni. Forse rifletteva
su quel che avvenne dopo: i contadini
spaventati dalla crisi e bisognosi
di denaro affollarsi agli sportelli
15 per estinguere i conti. Una banca
di piccolo credito artigiano
o agricolo non resiste se di colpo
si asciugano i risparmi. Questo avvenne
dopo. Quella sera, quel buio
20 il vaso finì in polvere, struggendosi
nella crepa sottile come dentro
una confusa clessidra.

L'attacco assertivo, sul tempo remoto del verbo essere («Fu la sera», r.1) introduce un evento riferito a un oggetto, un vaso che va «in briciole». Dopo una prima sospensione icastica, sul gerundio «frusciando» (r. 2), con cui si concretizza sensorialmente l'episodio, torna, in punta di verso, l'indice deittico temporale «quella sera» (r. 4), che potrebbe introdurre una spiegazione, o il fatto principale rispetto a un accaduto apparentemente contestuale (la rottura di un vaso), del quale si recepisce, da subito, l'accezione simbolica. La sospensione seguente («A

Bergamo», r. 6) completa i riferimenti spazio-temporali portando avanti la definizione del contesto. Le formule tipiche della narrazione sono però straniate: l'innescò dell'*enjambement* (per il brusco passaggio al tempo presente della declinazione verbale «è», nel verso successivo) si rivela anche l'attacco di un pensiero del personaggio, riportato direttamente senza il segnale delle virgolette. Ecco che subito dopo, un'altra sospensione, «pensava» (r. 7) serve tanto da inserto diegetico alla voce pensante, riportata, quanto a introdurre un prosieguito della voce "lirica", che trascrive i pensieri del personaggio. A questo si aggiunge l'*enjambement* successivo «Forse rifletteva» (r. 11). Nella nuova arcata testuale lo scivolamento della sintassi mette in rilievo degli elementi semantici («i contadini», r. 12, «la banca», r. 15), che consentono di ricavare quanto concretamente può ricollegarsi all'evento simbolizzato, insomma al dato di realtà, che rimanda a una crisi collettiva dalla quale deriva la crisi personale. È infatti un'altra sospensione su un altro indice narrativo, «Questo avvenne», a chiudere perentoriamente il periodo sintattico. Si tratta ancora di un'inarcatura anaforica che obbliga in un secondo momento a ricodificare l'innescò, ottenendo doppie, contemporanee, sfumature semantiche. La ripetizione dell'esordio narrativo «quella sera» (r. 19) chiude infine a cerchio la poesia sul riferimento simbolico, che si conferma l'evento principale. La ripetizione aiuta a fissare l'uso semantico dell'articolo determinativo: non è *un* vaso ma *il* vaso, a frantumarsi.

Sono coinvolte dunque diverse inarcature su attacco di frase, che espongono l'inizio delle arcate sintattiche. I valori delle sospensioni sono plurimi: agisce la *messa in rilievo* di determinati elementi linguistici, in relazione alle posizioni metrico-testuali. Fra questi, l'insieme dei riferimenti spazio-temporali che segnano i passaggi e la progressione del discorso, la linea di una struttura narrativa del testo. Il rilievo metrico-grafico delle chiavi narrative appare particolarmente funzionale in poesie stichiche, dove mancano partizioni grafiche evidenti a indirizzare la lettura. È concomitante una partizione tonale, dove gli elementi considerati sono resi ambigui dalle sospensioni, e liricizzati. Per questi fenomeni si può riprendere la definizione di «*coulissage interprétatif*» usata dalla critica per identificare riferimenti avverbiali non perimetrati da punteggiatura *standard*, che assumono valori doppi a cavallo fra le frasi.¹⁹⁸

Gli *enjambement* di elementi linguistici preceduti da punteggiatura si possono pensare come un modulo *base* per la scelta di spaziature più vistose (su tutte, il verso a gradino), anche testimoniata dagli apparati variantistici e da valutare sempre caso per caso, in relazione ai testi e alle sensibilità autoriali. L'uso nello stesso testo di diversi espedienti grafici consente di ottenere una differenziazione e una gerarchia fra le unità linguistiche variamente esposte, specie

¹⁹⁸ Il termine è usato da Nevau 2000, che riprende a sua volta Fuchs 1993.

all'interno di una generale movimentazione sintattica. Una poesia di Giorgio Orelli è particolarmente utile per osservare questo aspetto mantenendo l'attenzione sui riferimenti temporali. Come per l'esempio già visto di Raboni, gli indici spazio-temporali, necessari alla definizione di ciò che si considera come *narrativo*, sono riassorbiti nel sistema poetico riportando una concezione del tempo funzionale al dominio semantico-espressivo della poesia. Una dizione alta, liricizzata in un senso propriamente novecentesco, può impiegare elementi del quotidiano all'interno di un tessuto intonativo e concettuale spesso estremamente calibrato.

In Orelli la propensione al racconto si realizza soprattutto inquadrando istantanee (è stato per questo più volte segnalato un rimando al Montale delle *Occasioni*), dove l'evento, nella sua immediata semplicità (anche linguistica, dialogica), si presta a una risignificazione poetica. È ciò che si può notare anche nella poesia *Certo di un merlo il nero*. Del testo, raccolto in *Spiracoli* (1989), il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia conserva tre carte contenenti alcune redazioni manoscritte e dattiloscritte. Esiste inoltre un'ulteriore versione a stampa pubblicata in rivista nel 1986 (cfr. Benzoni 2012, 72). Ogni riscrittura contiene varianti su stacchi a gradino – relative alla macro struttura argomentativa e narrativa – dove figurano le costanti retorico-linguistiche menzionate.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Per la descrizione delle carte e un apparato sulle fasi redazionali coinvolte: Beretta 2012.

et già di là dal rio passato è 'l merlo
deh, venite a vederlo.
(Petrarca, CV, 21 sg.)

Certo d'un merlo il nero
mazzo di fiori d'un rosso
sorpreso dalla morte
nel breve buio d'un sottopassaggio
5 l'indomani farfalla
enorme d'un nero
punteggiato di rosso
nessuna traccia del giallo aranciato
il terzo giorno crosta
10 sfaldantesi in squame
eczema dell'asfalto il quarto
girasole dai petali rari
raschietti di spazzacamino

MAI SCOMPARSO

15 così che di sull'orlo
più d'una nuova poté raccontarmi
lo spazzino-necroforo
esperto solo di trasmutazioni
rapide
20 e in un mattino
pareva lentamente incenerirsi
ma nei fiati di nebbia del ritorno
ancora suppurava
toccati di bianco volani andavan variando
protesi verso piogge
25 sottili, già primaverili

ditelo ai merli sui marmi invernali
prima che i fiori del diavolo
moltiplichino il becco
delirino azalee

La prima strofa figura il centro icastico, l'oggetto attorno a cui si forma la poesia: un merlo morto, schiacciato sull'asfalto come molti se ne vedono lungo le strade trafficate. Se una reazione istintiva spingerebbe a distogliere lo sguardo, quello del poeta viceversa indugia e osserva con attenzione pittorica la fisionomia del corpo e le sue metamorfosi,²⁰⁰ segnate dal

²⁰⁰ Per gli espliciti rimandi pittorici implicati nel testo cfr. Benzioni 2012: «Giorgio Orelli [...] ha dichiarato di aver voluto qui competere con l'arte di Wols (acronimo di Wolfgang Schulze, 1913-1951, pittore informale tedesco, che spesso trasfigura i propri soggetti in macchie di colore e grovigli di grafie)» (p. 75).

passare dei giorni e dal ritorno in quel luogo di passaggio: (prima «mazzo di fiori d'un rosso / sorpreso dalla morte» (rr.2-3), «l'indomani farfalla / enorme d'un nero / punteggiato di rosso» (rr. 5-7); «il terzo giorno crosta / sfaldantesi in squame / eczema dell'asfalto il quarto / girasole dei petali rari» (rr. 9-12). La serie è interrotta da uno stacco e dalla scritta in maiuscoletto «MAI SCOMPARSO» che si staglia quasi come un monito. La grafia assume caratteri di assolutezza, ricorda l'incisione di una lapide, un graffito murale o un cartello.²⁰¹ Subito dopo, una strofetta circonda la pausa dalla visione e una distrazione umana, lo spazzino «necroforo» che dà notizie, con cui si scambia qualche parola. Segue uno stacco temporale a gradino che riporta all'immagine principale, introducendo l'ultimo stadio visivo della trasformazione del merlo, che «pareva lentamente incenerirsi» (r. 21). Uno spazio strofico prepara infine la chiusa allocutiva e gnomica, sempre segnata da forti connotati visivi (in senso contenutistico), stavolta legati all'immagine metaforica della fioritura delle azalee.

Il testo, privo di punteggiatura *standard*, ha un'architettura misurata, che sfrutta le potenzialità dello spazio bianco al limitare dei versi e negli intervalli delle sezioni strofiche. Le varianti di *mise en page* sono in particolare legate alla scansione temporale associata alle mutazioni del merlo. Una prima struttura si trova nella carta 11 r,²⁰² un dattiloscritto con correzioni a penna, seguito da un'ulteriore stesura a mano, a inchiostro blu. In questa redazione gli indici temporali, introdotti dalla congiunzione *e*, appaiono snodi strutturanti e cadenzati, esposti in punta di verso e preceduti da una virgola, fatta eccezione per «e il quarto» che invece apre il settimo rigo. I versi sono tutti endecasillabi, ad eccezione del decasillabo al r. 4 e del verso finale interrotto. Si segnala inoltre una sospensione per il cambio intonativo della parentetica (r. 7 della citazione):

Forse d'un merlo il nero che parlava
 un mazzo nero dai fiori d'un rosso
 sorpreso dalla morte, e l'indomani
 un'enorme farfalla d'un nero
 5 punteggiato di rosso, e l'indomani il terzo giorno
 una specie d'eczema dell'asfalto
 e il quarto jaru jaru (con le impronte
~~d'un camion, divertenti d'un camion)~~ e razzante
 zelski zelski razzante

²⁰¹ L'autore in nota dichiara che la scritta ha a che fare con la vicenda dei *desaparecidos* argentini. Come rileva Benzoni, il verso diviene anche il punto d'innesto di una lettura *engagée*: «nello scempio del merlo, dunque, siamo invitati a cogliere anche la figura di un'umanità straziata: e, più miratamente, una denuncia larvata degli orrori perpetrati dalla dittatura dei militari argentini, che, tra il 1976 e il 1983, si calcola abbiano ucciso o, meglio, *fatto scomparire* – è questa la traduzione letterale di *desaparecido* – circa 30.000 dissidenti» (Benzoni 2012, 74).

²⁰² Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, Fondo Giorgio Orelli, cartella singola.

Nella versione manoscritta subito seguente la misura sillabica dei versi si riduce e compare una prova grafica alternativa: i primi due passaggi temporali sono isolati da due stacchi a gradino, ottenendo una cesura *a maggiore* negli endecasillabi. Queste varianti confermano alcune costanti linguistiche di queste cesure grafiche: oltre alla connotazione temporale narrativa, l'uso della congiunzione *e*, con la quale tendenzialmente si ottiene una legatura fluida fra le parti e in questo caso, un'anafora accumulativa (sfruttando le accezioni pragmatiche della congiunzione a inizio frase, cfr. Mandelli 2006, 232-233).

forse d'un merlo il nero
 mazzo dai fiori d'un rosso
 sorpreso dalla morte
 e l'indomani
 farfalla enorme d'un nero
 punteggiato di rosso,
 e il terzo giorno
 una specie d'eczema dell'asfalto
 ma il quarto stella a punte rovesciate
 come raschietti di spazzacamino
 e nella nebbia, il quinto, volani
 si slacciano...

Nella carta 10 r la scansione temporale è invece intervallata da uno stacco strofico e da un singolo verso a gradino. Anche questa stesura dà conferma di somiglianze fra i modi di isolare i sintagmi nello spazio. In questo caso lo stacco precede il passaggio «l'indomani farfalla» (r. 5), divenuto un singolo settenario, come nella versione finale. Compare inoltre la sezione centrale del testo, che qui presenta l'incontro con lo spazzino attraverso un discorso diretto.²⁰³ Si noti che l'elenco dei giorni continua dopo la voce riportata, tratto che verrà poi condensato nel più generico «e in un mattino», a sintetizzare l'ultima immagine della metamorfosi.

²⁰³ «In uno stadio dell'elaborazione avantestuale allo «spazzino» sono date la parola, e la possibilità di ricordare un'«amicona» comune a lui e al poeta – il poeta e lo spazzino, cioè, nell'82 condividono il dolore per la perdita di una persona cara, e la sconsolata constatazione del suo «non parere più lei» (v. 14) dopo il trapasso» (Beretta 2012, 39).

forse d'un merlo il nero
mazzo di fiori d'un rosso
sorpreso dalla morte
nel breve buio d'un sottopassaggio

l'indomani farfalla
enorme d'un nero
punteggiato di rosso
e il terzo giorno
una specie d'eczema dell'asfalto
ma il quarto stella e punte rovesciate
come raschietti di spazzacamino

“allora se n'è andata la nostra amiconna
la Ulda – dice lo spazzino – nella cassa non pareva più lei,

allora – dice lo spazzino all'orlo
del merlo – se n'è andata la nostra amiconna,
la Ulda, nella cassa non pareva più lei”

e nella nebbia, il quinto, volani
impeciati, ma il sesto quasi liberi

Gradatamente viene ridimensionato il rilievo grafico della scansione temporale. L'ultima variante, nel foglio 9 r, assomiglia alla versione a stampa, ma ancora con una significativa presenza di endecasillabi:

(il merlo morto)

forse d'un merlo il nero
mazzo di fiori d'un rosso
sorpreso dalla morte
nel breve buio d'un sottopassaggio
l'indomani farfalla
enorme d'un nero
punteggiato di rosso e il terzo giorno
una specie d'eczema dell'asfalto
ma il quarto stella e punte rovesciate
come raschietti di spazzacamino

“allora – dice, noncurante all'orlo
del merlo lo spazzino – se n'è andata
la nostra amiconna, la Ulda,
nella cassa non pareva più lei”

e nella nebbia, suppurando, il quinto,
toccati di bianco, volani ~~impeciati~~
~~ma il sesto quasi liberi, protesi~~

ditelo ai merli sui prati invernali

Considerando questa serie di «sincronie successive» (con una formula di Cesare Segre) si fa notare la progressiva riduzione della misura endecasillabica a favore di versi brevi, vicini alla lunghezza del settenario. Gli ultimi due endecasillabi rimasti nel testo edito diventano un elemento strutturante anche in termini di scarto visivo, dopo la rimozione dei gradini. Precedono infatti proprio i versicoli coinvolti nelle varianti grafiche sopra viste: «nel breve buio d'un sottopassaggio / l'indomani farfalla» (rr. 4-5); «nessuna traccia del giallo aranciato / il terzo giorno crosta» (rr. 8-9), riproponendo il passaggio grafico in modo meno evidente. Il risultato appare equilibrato e regolato da una simmetria che accoglie leggere variazioni (il «quarto giorno» non si trova all'inizio del verso 11, bensì in posizione esposta, annunciando con la pausa dell'inarcatura la successiva metamorfosi visiva).

L'abbandono dei più vistosi stacchi a gradino sembra rimuovere un senso di insistenza legata al procedere del tempo. Lega la prima strofa in un'unica colata linguistica, consolidata dai forti *enjambements* sostantivo-aggettivo che assolutizzano i cromonimi in punta di verso: «nero / mazzo», «rosso / sorpreso», «nero / punteggiato di rosso», «giallo aranciato»). L'esito contribuisce a una percezione di consistenza cromatica e materica con la quale si convoglia un ragionamento denso e figurale, ma ordinato e preciso, sulla morte e sulla trasformazione. Si è lontani dai tratti macabri della decomposizione, malgrado sia questo l'oggetto effettivo del testo, fuor di poesia. Con una prima strofa, unitaria e compatta, si riserva al solo gradino di riga 19 il segnale conclusivo del processo temporale e il ritorno all'immagine chiave, iniziale.

Guardando al processo redazionale si può concepire l'ipotesi che gli stacchi grafici (i gradini, in questo caso) possano fungere talvolta da aiuto concettuale provvisorio, schematico, ricavato dai mezzi della scrittura. Sembra che in queste formule sia attiva anche una certa inerzia, un orecchio (o un occhio) che ripropone una codificazione nella messa in rilievo dei passaggi testuali. Moltissime sono le variabili e le oscillazioni nelle scelte grafiche, pur essendo molto chiari i punti di riferimento a cui guardare per registrare queste oscillazioni.

Solo un altro esempio, da Giorgio Orelli, per testimoniare strutture calibrate e chiare sulle costanti dello stacco nell'ambiguità fra architettura scritta e dinamiche intonative e vocali. *A Cristina (Il collo dell'anitra, 2001)*. Nella breve poesia una congiunzione coordinante consecutiva («Sì che») viene isolata al centro da un verso a gradino. È il legame logico fra il discorso riportato iniziale e il corpo della poesia, un'allocuzione dell'io lirico chiusa su delle interrogative, lasciate poi da uno stacco strofico che isola un distico finale, sempre su discorso riportato.²⁰⁴

²⁰⁴ Questo tipo di impostazione grafico-testuale si ritrova nella poesia del periodo, specie per la chiusa su un verso isolato o un distico isolato. Per un parallelo si può vedere la poesia *Via Scarlatti* di Vittorio Sereni, la prima della raccolta *Gli strumenti umani*.

«Noi che ci siamo conosciuti al margine
di noi.»

Si che

non è strano se non ti ho detto
ciò che sapevo ti sarebbe stato
a cuore più di tante altre cose:
se l'ho ucciso quel falchetto o no.
No, non l'ho ucciso, non
perché allora volevo che visse,
e mi chiedo: era un nibbio coda lungo-
forcuta? una poiana
dall'iride variabile? un astore
cinerino? O quel becco
azzurro era d'un gheppio?

«Nevica, e le mimose
già fiorite si piegano.» A presto.

Proseguendo il percorso fra i testi, si può passare ora a poesie più lunghe, considerando un esempio da Giovanni Giudici. La tendenza narrativa nella poesia dell'autore è un connotato essenziale, assieme all'ironia con la quale il linguaggio riformula temi e contenuti. Si potrà osservare un più diretto realismo nelle scelte linguistiche e sintattico-intonative e considerare, di nuovo, una gerarchia nelle scelte grafiche di evidenziazione nei passaggi narrativi e intonativi. Il testo è *L'assideramento* (*La vita in versi*, 1965), composto da sette sezioni, o meglio da sette capitoli con cui si percorre la vicenda del suicidio altamente desublimato, infine fallito, di un personaggio (*doppio* del poeta, rappresentante quasi apotropaico di una morte scelta). La sovrapposizione ambigua con la voce lirica dà inizio al testo: un discorso non mediato rende poco chiara la distinzione tra il pensiero in atto del suicida e un resoconto esterno. La distinzione delle voci è ripristinata solo al verso 10, con la comparsa del primo indice diegetico, «gridò». (Per comodità di lettura la progressione è qui impaginata a coppie, da sinistra a destra):

I

Tanto valeva.
 Ma come?
 Comunque urgeva
 – visto e considerato irresolubile
 5 il caso – la decisione.

Banale (e da scartarsi) il salto dal balcone.
 Escluso il gas col seguito di macabra scoperta
 o il tubetto di pillole vuoto sul comodino;
 strazio per la famiglia un trauma certamente
 10 la polizia lo scandalo d'ogni vicino...

Invece «Me ne vado per sempre!», gridò
 nell'agone domestico brandita la valigia
 personale di pelle un po' delicata,
 sbatté la porta e scantonò surrettizio
 15 nell'abbaino di destra che aveva per tetto una lastra
 di plastica ondulata;

e li restò contemplando la notte di dicembre e la pioggia
 a gustare il sapore del suo supplizio.

III

Non era poi così freddo:
 fosse stato l'altr'anno avremmo avuto la neve.
 Morire assiderato per un po' d'acqua,
 35 chi più ci crede?

Cambiò posizione una volta.
 Ah dietro la testa quel tappo
 di damigiana (stolta
 l'idea di comperare quel vino a Riomaggiore)!
 40 E il tappo che non regge,
 il vino diventa aceto
 o comunque si guasta, perde vigore!

Un po' d'olio occorreva, pensò.

E lieve ma persistente un odore
 di pollaio alla mente richiamò
 la sparuta gallina
 da una campagna verde il mese prima
 li deportata a far uova a Milano:
 insuccesso totale, smise subito,
 50 rifiutando anche il cibo in quel luogo strano.

Crepitava familiare la pioggia – e
 le voci: qui non è possibile,
 a ripetere, qui non c'è,
 e nemmeno è possibile che sia...
 55 Non è possibile – e via
 dicendo;
 confuse in quel tempo tremendo.

II

(Assiderato – praticamente:
 20 *in maniche di camicia nel pertugio ventoso*
col suo fiato cercò di riscaldarsi ma invano
dopo insonni ricerche un fioco lamento al mattino
fradicio intirizzito senza coscienza
all'ospedale d'urgenza...La sirena
 25 *ululava nell'aria di Natale.*

Meraviglioso modo di morire
con nulla d'intentato
perché l'inevitabile fosse evitato.

Col perdono e coi Santi Sacramenti.
 30 *Disse il primario: «Questione di pochi momenti*
e poteva guarire».

IV

Fu lei che dapprima tentò
 di svellere dai cardini (ma senza
 60 convinzione) la piccola porta
 di ferro: «Dov'è
 andata a finire la chiave?»

Poi lasciò andare: «Non c'è»
 commentando.
 65 All'abbaino di sinistra li udì andare,
 infine tutti rientrando.

Taceva il suicida soave.
 E poiché
 la morte per assideramento (rifletté)
 70 sopravviene nel sonno, cerchiamo di dormire:
 s'aggiustò con le spalle a una carriola
 appesa al muro, aspettò di finire.

Più fitta la pioggia, ancora più familiare:
 forse qui potrai vivere – sembrava dicesse
 75 – qui potrai stare.

Serenamente viaggiava verso il martirio.
 Dalla pioggia alla febbre,
 dalla febbre al delirio.

V

A perderlo fu come sempre
 80 l'odiata bontà:
 deformazione del bene, dice Adorno.

Sarebbe lì rimasto fino a giorno:
 cercato prima, poi pianto, invocato
 («Cosa mai gli è mancato?»)
 85 dall'onesta metà.

Ma troppo presto il piccolo figlio maggiore
 di cui diciamo «così bambino!»,
 troppo presto angosciato di perderlo
 o assalito da un lampo di adulta coscienza
 90 (all'infanzia con largo preavviso s'annuncia
 a volte come in noi dei vecchi la demenza)
 venne con voce velata: «Son io che ti chiamo,
 rispondimi, rispondi, non lo dirò a nessuno...».

E non di quella voce, di un se stesso
 95 patetico e remoto ebbe pietà:
 mani giunte, segni di croce,
 sbalordite preghiere per mamma e papà.

Ah il complice che ti perde,
 gli occhi come gli ridono!
 100 Ritorna al caldo di casa con luce di salvatore;
 e il suo fido silenzio a che serve?

VII

Ma quella piccola porta di ferro che
 «Apri o lo faccio saltare» lei ripeté
 infilata una spranga fra stipite e battente,
 convinta, decisa finalmente
 125 a ottenere la resa,
 per affetto di quella sublime impresa
 egli rinuncia con scialbo finale,

Rapide considerazioni alla prossima
 concreta minaccia – la rarità,
 130 in primis, dei fabbri nella grande città,
 ed in secondo luogo la neghittosità
 del solo da lui conosciuto
 – smantellarono il fiero fortilizio
 in men che un minuto,

135 Un mese un anno ci sarebbe voluto
 per ottenere la riparazione
 dal pigro artigiano venuto
 dopo molte preghiere a vedere
 quali attrezzi occorressero, per l'occasione
 140 ripetendoci i mali di cui s'angustia
 e «non posso» o «potrò forse domani»
 ogni rinvio rinviando.

Quando

ognuno sa cosa accada in una notte di vento
 145 e una porta di ferro non sia chiusa a dovere
 – batte e ribatte, disturba la famiglia vicina.

Talché in veste da camera si presenta o in ciabatte
 o telefona (peggio!) il casigliano onesto
 con finta urbanità «La prego, controlli» ti dice...

150 Solo per questo girò la chiave, per questo
 riparò al caldo infelice.

VI

Non potranno rimpiangermi – non vedrò
 assunto fra i beati
 105 sbigottito arrestarsi un punto nel formicaio
 e gli altri affaccendati districarsi
 dell'intoppo, valicando l'eventuale
 zolla rimossa, qualche altro a sua volta fermarsi
 ad altra effimera scossa

– mentre la gente minuscola che fu mia
 110 si scuote dallo sgomento,
 trascina via l'inutile salma, rinnova
 il gaio suo movimento.

O macchinazione cirillica!
 Voleva morire, ma senza
 115 spargimento di sangue, né violenza.
 Addormentarsi, ma poi
 ancora guardare, sentire
 adagiare due mani sui ginocchi,
 tenero intervallo della coscienza,
 120 prima di chiudere gli occhi.

In questa poesia la progressione narrativa non è marcata da indici temporali, ma prodotta attraverso il pensiero, le voci e le azioni dei personaggi (dunque, a livello grammaticale, soprattutto da verbi). La movimentazione vocale-intonativa assume un ruolo partitivo strutturante, regolato anche dalla disposizione grafica (le posizioni estreme dei versi) e dagli stacchi (strofici e a gradino), ma anche dalla normale progressione dei singoli versi. All'interno delle sezioni, le unità grafico-linguistiche rilevate da inarcature, stacchi a gradino o versicoli, introducono frasi interrogative («ma come?» r. 2, «chi più ci crede?» r. 35). Più frequentemente, la frammentazione sintattica è ottenuta dall'interpolazione di parentetiche e incisi, che isolano determinate componenti della frase. Un inciso segnato dalla lineetta bipartisce il verso il v. 5 («il caso – la decisione»). La sezione a riga 51 riporta le voci dei familiari alla ricerca dell'aspirante suicida, introducendo un inciso che espone la congiunzione isolata («Crepitava familiare la pioggia – e», r. 51) e spezza poi un sintagma formulare, dandogli una doppia valenza («Non è possibile – e via / dicendo», rr. 55-56). Le spezzature sono funzionali anche al tessuto fonico, consentono di rilevare rime. In questo caso è coinvolto anche il fenomeno di diffusione fonica sulla vocale singola isolata: la “e” accentata e ripetuta più volte nella sezione («e», r. 51; «è», r. 52; «c'è», r. 53; «e», «è», r. 54; «è», «e», r. 55) sembra accompagnare in senso vagamente mimetico il riferimento al crepitio «familiare» della pioggia. Ancora, la sospensione introduce una parentetica alle righe 37-38: «di damigiana (stolta / l'idea di comperare quel vino a Riomaggiore!)» e alle righe 59-60: «di svellere dai cardini (ma senza / convinzione) la piccola porta», e così via.

L'alternanza intonativa degli incisi è costruita anche attraverso un uso *melodico* degli interventi diegetici in mediazione ai discorsi diretti, spesso non segnalati. Si creano, in questo sistema, versi tripartiti e simmetrici, dove può agire un principio ritmico: «Banale (e da scartarsi) il salto dal balcone.» (r. 6) «Invece “Me ne vado per sempre!”, gridò» (r. 11); «o telefona (peggio!) il casigliano onesto» (r. 148).

A uno sguardo d'insieme, non è scontato segnalare la divisione delle diverse sezioni numerate, nella loro accezione visiva. Si noti la macro-differenza intonativa del secondo capitolo, interamente messo fra parentesi, marcata con l'uso del corsivo. Da qui si arriva a comprendere anche una sorta di gerarchia e impulso di variazione nelle diverse compromissioni fra spazialità e sintassi. In questo insieme risalta in particolare il valore costruttivo e narrativo dell'ampio stacco a gradino, nell'ultima sezione, sul «quando» (r. 143) che sancisce la fine. A livello generale, non a caso, la sede più naturale del verso a gradino tende a trovarsi «nei pressi della conclusione della lirica, dove la pausa indotta prepara lo scatto emotivo della chiusa» (Zucco, 1999, 135). Separando allo stesso tempo una rima interna, l'ultimo gradino segna in

questa poesia lo scarto meditativo che trasla il fatto a una valenza ampia, metaforica, di compendio. L'immagine della notte e della porta che batte nel vento acquista toni simbolici, generali, subito però riabbassati dalla figura del casigliano e dall'esito della vicenda (l'aspirante suicida che gira la chiave e torna a casa). Anche la disposizione metrica e grafica alza sul piano visivo un certo grado di *attenzione lirica* (poi non del tutto soddisfatta): due terzine equilibrate e un distico, quasi la forma di un madrigale, dove i versi tendono a essere doppi, con accenti simmetrici (un doppio ottonario, con accenti di 4^a e 7^a a riga 144; doppi settenari di 3^a e 6^a alle righe 145, 147, 148).

Procedure simili, in un diverso clima semantico e sintattico, vengono usate da Maurizio Cucchi. Le prime due raccolte dell'autore (*Il disperso*, 1976 e *Le meraviglie dell'acqua*, 1980) coprono il decennio degli anni Settanta. Vi si trovano poesie lunghe dall'impianto narrativo e vocale (oralizzante), ma il discorso tende a saltare anche dal punto di vista logico consequenziale, con risultati spaesanti. Sul piano della sintassi l'andatura è frammentata per sintagmi, da diffuse inarcature, punteggiatura, intervalli lacunari anche molto ampi coperti da punti di sospensione (un tratto visivo distintivo dell'autore in questa prima fase). Si segnano ed espongono le giunture di frase, i passaggi tipici dell'argomentazione e i passaggi intonativi, con una mimesi di oralità dove sono manifesti al contempo i mezzi visivi della scrittura. Dagli anni '80 in poi, anche la poesia di Cucchi si asciuga: testi più brevi, uniformi, meno scarti e più controllo, ma restano elementi di spazializzazione puntuale: versicoli, qualche gradino, sempre le sospensioni in punta di verso. E le costanti linguistiche sono le medesime, con propensione della messa in rilievo di parole chiave. Restando dunque sul periodo più mosso, si considera la poesia *Levataccia*, dalla prima raccolta:

Caricare la sveglia fino quasi
a far saltare la molla. (Tutto solo
nel buio della notte a ferragosto.) Preparato
ad assistere al rituale incubo-film. Il tema
5 dominante è rilevabile
nell'inseguimento linguafuori dell'obiettivo
e nel progressivo suo sadico allontanamento.

Tra l'altro: «Sognato di un tale –
ma chi era? – crepato per il cancro pure lui
10 nel giro di due giorni». E continuando
– sia detto per inciso – «addirittura
perseguitato dalla paura comica di alzarmi
dal letto quatto quatto
e in sonnambula accoltellarla nella notte».

Le cinque meno un quarto. Suona l'ora. La mano
spenzoloni sul comodino. (Ma già prima
35 ogni mezzora cercare
l'orologio vedere diffidente
per premere osservare
sapere constatare.) Buio e freddo nella casa
vuoto languore allo stomaco. Poche
40 mosse abituali (ad es.: specchio, sapone, water,
caffelatte, vestiti, valigie, serratura). E
fuori alla fermata fredda del 91.
Tornando ancora alla base: ma
la fuga poté dirsi arrestata. Nonostante
45 gli spari gli inseguimenti l'ansia
il complice l'irreparabile
le accuse inamovibili.
(Proseguire in un'ipotesi omicida
aguzzare per tempo l'occhio avanti.)

arrivo regolare di corriera. Manovra,
60 spiazzo, chiesa paesana, campane messa abbraccio
bacio felicità. Stop. Ma che ne è stato
dell'appuntamento dell'inseguimento
della fuga degli spari del linciaggio del mancato
sopraggiungere del tram degli errori di percorso?

65 «Ma nulla mio caro finalmente
anche per noi un poco di relax»

: «e la domenica sera
quando siam lì in santa pace
mangiamo di fuori».

15 Tornando alla base: appuntamento ricatto in-
camminamento. Ritardo del tram. Guasti
improvvisi. Località cittadine ignote
terrore blocco allo stomaco vie strane. Periferie
grigiastre. Sensazione fissa
20 angosciante di crescente ritardo. Ma
guardiamoci bene negli occhi. A questo punto
senza nemmeno farci caso o tutt'al più
fingendo di nulla. Il polso il polso
tastarmi il polso è il minimo
25 che possa fare. Auscultare
auscultare bisogna. Il collo. Torcere avanti
e indietro. Ma tutto inutile. Il cuore
è inarrivabile. Ma una cilecca un cric
un crac un forellino un micro-
30 ingranaggio un tic
un ossicino un'unghia un bulbo
una ghiandolina.

50 Un certo appesantimento nelle gambe
(derivato da soverchia fatica o
da pratica amorosa fuori orario)
mi consente un'aria sufficientemente afflitta. Così che
anch'io partecipi dei guai degli altri, in qualche modo,
55 opportunamente sorvolandoli. Sulla porta
un bravo giovanotto vestito di nero
faceva gli scongiuri. Ma in realtà
le cose sono andate assai diversamente:

70 Così come lampo il colpo di telex:
«È DECEDUTO SUBITO. PERDEVA SANGUE
DALLA BOCCA E DALLE ORECCHIE».

Anche in questo caso, in modo quasi codificato, lo scorrimento della sintassi consente di distinguere e introdurre cambi intonativi con inarcature su inizio di frase, parentetiche, interrogative, discorsi diretti. Naturalmente questi possono anche cadere all'inizio di nuovi versi, o possono essere sottolineati da stacchi, come ai versi 66-67, che isolano in un distico un discorso riportato. L'attacco di nuove frasi viene spesso esposto nei suoi nessi minimi, ponendo l'attenzione su una progressione logico argomentativa (strutturante) poi straniata, offuscata dai contenuti. Di seguito un elenco dei passaggi sospesi: «E continuando» (r. 10), «ma» (rr. 20, 43), «a questo punto» (r. 21), «e» (r. 41), «nonostante» (r. 44), «così che» (r. 53); ancora, si usa la variante grafica del *blanchissement*, alle righe 55 «Sulla porta» e 57 «Ma in realtà». Oltre alla cinetica sintattico-vocale si realizza un certo gusto per l'equilibrio e la variazione grafica, con funzioni anche orientative e gerarchizzanti. Spicca il verso a gradino tripartito, alle righe 68-69, che si potrebbe interpretare come avviso grafico di introduzione alla chiusura del testo, terminato con una frase in maiuscoletto, imitando la scrittura di un telegramma. In altre due poesie, della stessa raccolta, Cucchi usa il gradino di tre e più membri, sempre in prossimità della chiusa, anche come clausola ritmica.²⁰⁵ Va notata la tendenza a ottenere strutture ritmiche potenzialmente accentuali, graficamente simmetriche, anche triadiche (in questa poesia, alle righe 16: «camminamento. Ritardo del tram. Guasti», 26: «auscultare bisogna. Il collo. Torcere avanti», 27: «e indietro. Ma tutto inutile. Il cuore»; 33: «Le cinque meno un quarto. Suona l'ora. La mano»; 60: «spiazzo, chiesa paesana, campane messa abbraccio»; 61: «bacio felicità. Stop. Ma che ne è stato»).

9.5. Taglio grafico e montaggio

Parlare di passaggi testuali, incastri e tensioni narrative, giustapposizioni, situazioni e voci riportate, specie guardando alle cesure visive, consente di continuare il discorso avvicinando la questione dei parallelismi con il cinema e i suoi mezzi formali. Si è già accennato alle parentele che la *mise en page* può intrattenere con la tecnica del *montaggio*, più volte chiamata in causa da critici e poeti. Alcune modalità formali della poesia nel Novecento si combinano a quanto parallelamente viene sperimentato in ambito cinematografico. Il riferimento iniziale è quello delle avanguardie storiche, che rendono eclatante una ricerca e un lavoro sulla simultaneità, la polidimensionalità, la concorrenza pluri-artistica all'interno della scrittura poetica. Percorsi

²⁰⁵ *La casa, gli estranei, i parenti prossimi e In treno (Il disperso)*.

simili vengono rivitalizzati nel secondo Novecento dalla *neoavanguardia* e si riversano anche nella poesia non programmatica, complici l'apertura metrica e la ricerca di nuovi mezzi formali. L'omologia che esiste tra verso libero e la nascente cinematografia viene sottolineata da vari critici, soprattutto pensando alla spazialità della scrittura.²⁰⁶ Anche Paolo Giovannetti accenna al legame tra verso nuovo e montaggio, riallacciandosi a una considerazione di Gillo Dorfles:

Da Pound in poi, ma – a ben vedere – persino dai versi spezzati in “gradini” di Sbarbaro e Montale in poi, è possibile scoprire l'azione di una metrica che monta (ovvero smonta) il verso in spezzoni, e che separa e giustappone appunto visivamente quelli che un tempo si chiamavano emistichi.²⁰⁷

Ci si muove dunque su un'analogia fra stacco grafico e taglio cinematografico, sulla doppia linea della scomposizione e della composizione, del continuo e del discontinuo. Spostandosi sul piano della teoria del cinema, è utile menzionare la questione della percettibilità del montaggio (il fatto che le cesure e i passaggi possano essere ostentati o celati) e dunque su due forme o due facce, coesistenti, di questa tecnica: «quella che organizza il flusso narrativo e quella che gli resiste» (Amiel 2001, 80). La prima (*découpage*) con lo scopo di «patrocinare il pieno abbandono dello spettatore allo sviluppo dell'azione» la seconda (*collage*) «che orienta la ricezione su un'estetica del frammento» (Montani 2004). Questa seconda, frammentaria, è la via obbligata (anche in termini storico-politici) secondo le avanguardie (e secondo altri autori che però si smarcano anche con forza dalle prospettive programmatiche del gruppo 63, come Zanzotto e Pasolini). Così Sanguineti riprende il motivo del montaggio ricondotto soprattutto, nella modernità alla *fine della sintassi*.

Il secolo del cinematografo vuol dire il secolo del montaggio [...] È accaduto qualcosa di molto più importante, che non dipende dal cinematografo, ma che è l'epifenomeno di quello che il cinematografo tra l'altro rappresenta: è finita la sintassi, è finita la sintassi del nostro modo di pensare il mondo, è nato il montaggio [...] Quello è il lavoro del montaggio, e che lo si chiami straniamento, lo si chiami spaesamento, lo si chiami precisamente montaggio, è la fine della sintassi, dei codici, delle archie, è la possibilità di disordinare il mondo. [...] Il montaggio è un sistema mentale, un sistema di organizzazione.²⁰⁸

È interessante notare la doppiezza nell'uso lessicale di queste affermazioni, «disordinare il mondo», con un «sistema mentale», «di organizzazione». Vi si rispecchia la doppia valenza della tecnica e indirettamente, il senso che il lavoro artistico e poetico non possa mai davvero basarsi su un reale *caos*. Si basa invece su forme molteplici e mutevoli, con cui si può anche

²⁰⁶ Fino a considerazioni molto nette: «La concurrence médiologique, notamment celle du cinéma, pourrait être considérée comme l'une des causes des recherches sur la spatialisation du poème» (Cohen 2016, 252).

²⁰⁷ Giovannetti-Lavezzi 2010, 31.

²⁰⁸ Sanguineti 2003, 256.

decidere di ostentare il *caos*, o il caso. Le tipiche realizzazioni neoavanguardistiche riutilizzano porzioni di linguaggio eterogeneo, derivato dalla comunicazione di massa, ricomponendo accostamenti estremi, non mediati. Si possono ricreare, al processo di lettura, dei surreali, anche non controllati, *effetti Kulešov*.²⁰⁹ Per questo sono già stati menzionati testi di Antonio Porta e di Nanni Balestrini, un «dadaista d'assalto», come l'ha definito Alfredo Giuliani.²¹⁰ Poi, la ricerca intermediale di Adriano Spatola.

La concezione forse più diffusa nel prestito del termine montaggio, in ambito di critica poetica, è in effetti quella che rimanda a scarti e netti accostamenti di immagini, con meno attenzione alla prevalente istanza narrativa del processo. Rilevando anche il lato (precedente) di influenza della letteratura, sul cinema, si può ripartire dalla definizione generale di montaggio, sempre con l'aiuto di Montani 2004:

Il montaggio è anzitutto un processo di articolazione e ricomposizione del materiale audiovisivo effettuato attraverso tagli e giunture, la cui funzione primaria è quella di organizzare il flusso delle immagini in un testo dotato di partizioni riconoscibili. [...] La discontinuità introdotta dal montaggio fa in modo che il flusso delle immagini assuma un prevalente tenore 'discorsivo' e che lo spettatore vi possa discernere i segni delle articolazioni (tagli e giunture, appunto) che gli forniscono una strutturazione testuale, e in primo luogo narrativa. Il m., così, coopera potentemente all'organizzazione di quell'attività, verosimilmente cooriginaria all'esperienza umana del tempo, che consiste nel 'seguire una storia'.

Continuando dunque a tenere l'attenzione sulle le istanze narrative e vocali, le partizioni testuali e gli elementi linguistici coinvolti in passaggi strutturanti, si considerano ora esempi poetici nei quali riconoscere (anche per diretta allusione) cortocircuiti con tecniche cinematografiche e con una modalità di racconto nella quale possa essere funzionale esporre i tagli, anche netti, del flusso narrativo (e spazio-temporale) con l'aiuto di espedienti grafici – in una dimensione di sintesi fra *découpage* e *collage*.²¹¹

²⁰⁹ Con *effetto Kulešov* si identifica un fenomeno cognitivo per il quale una giustapposizione consecutiva di immagini acquista connotati semantici "relazionali", soprattutto, l'immagine precedente influenza i significati interpretativi della successiva. Prende il nome dal cineasta russo Lev Vladimirovič Kulešov, che negli anni venti del Novecento ha teorizzato e sperimentato il fenomeno. L'attribuzione di senso «si fonda su un processo immaginativo del tutto necessario, ossia sulla relazione che l'immagine attuale stabilisce in via di principio con la traccia mnestica della precedente. Il montaggio cinematografico non fa altro che materializzare, grazie a un procedimento tecnico, un tratto strutturale della nostra immaginazione per ricavarne effetti di senso» (Montani 2004).

²¹⁰ Balestrini 2015, 442.

²¹¹ Molte sono le tracce del cinema nel sistema poetico considerato. Vengono tralasciati alcuni autori, pur importanti. Si segnala il ruolo dello strofismo e dello stacco tipografico nella costruzione narrativa de romanzo in versi di Attilio Bertolucci, *La camera da letto* (per il quale si rimanda a Morbiato 2016, 193). Anche Ferruccio Benzoni, per la dichiarata passione che lo lega al cinema francese della *nouvelle vague*, invita esplicitamente a rintracciare tecniche filmiche nella propria poesia (cfr. Raffaelli 2020, 11). La stessa passione, soprattutto per Jean Luc Godard, è rivelata da Vittorio Reta, che studiò al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (cfr. Bello Minciocchi

Un autore fondamentale per le gestioni lirico-narrative e la resa vocale in poesia (di vasta influenza sulla poesia contemporanea, anche in termini di *mise en page*) è Vittorio Sereni, come in parte già osservato in alcuni esempi di questo lavoro. Si rimanda ad esempio a *Il Male d'Africa* (p. 208), dove i passaggi a gradino segnano una struttura chiara e scorrevole, con un effetto di legato dato dalle congiunzioni, al contempo segnale dei movimenti vocali (quelli della voce di un racconto). Per avvicinarsi invece più esplicitamente alla questione del montaggio si può vedere *Revival* (*Stella variabile*, 1981), dove un sempre discreto utilizzo di passaggi testuali, anche netti, si esplicita attraverso chiari rimandi filmici.

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

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

10 Tra quanto resta di macerie
e tutta questa costruenda roba
in vetro cemento acciaio
bel posto per riunioni e incontri.
E grinte e sarcasmi da finestre a finestre

15 che non danno su niente
da facciate minacciate di crollo
da porte che non hanno dietro niente
mi sbalzano
di venti anni all'indietro

20 in una piazza di Venezia
sull'aria saltellante del Terzo Uomo –
come di attimi a ritroso nel replay
scavallo lo spettro televisivo –...
Ecco che torna

25 la pioggia
fredda sulla guerra fredda, la faccia
per pochi istanti allora amata
presto tagliata via
dietro un sipario di lagrime.

La poesia apre direttamente sulla voce di un personaggio, che esprime un suo giudizio riguardo a *L'opzione*, un racconto pubblicato dall'autore nel '64. Un'altra voce, «bellissimaaa...» (r.4), connotata dal prolungamento della vocale finale e dai puntini sospensivi, riprende la prima e apre la seconda strofa. Sembra in realtà un gracchiare di cornacchie, con il quale inizia a

VIII, XXIII). Reta aveva sperimentato anche con riprese filmiche la tecnica del montaggio, poi evidente nella costruzione dei propri testi.

delinearsi anche un contesto ambientale, la cui descrizione continua nella terza strofa: un paesaggio urbano allo stesso tempo estremamente moderno e in rovina (è Francoforte sul Meno, negli anni della ricostruzione post-bellica).²¹² Da qui si apre uno scatto memoriale (una sorta di *flashback*) segnalato da un versicolo «mi sbalzano» che porta di colpo a tutt'altra immagine, in tutt'altra città. I riferimenti filmici sono espliciti, non solo per il titolo ma anche per la menzione del «replay» (r. 22), dello «spettro televisivo» (r. 23) e per il rimando al film *Il Terzo Uomo*, grande classico *noir* del 1949 con Orson Welles, ambientato nella Vienna in macerie del secondo dopoguerra. L'ultimo passaggio, a introdurre la chiusa, rompe il ricordo con un dato di realtà, un evento che riporta al presente: «la pioggia / fredda sulla guerra fredda» (rr. 25-25).²¹³ Gli espedienti grafici consentono anche in questo caso di gestire un sistema vocale coinvolto in ripetizioni (con l'intervento diegetico sospeso al primo verso e il versicolo a inizio della seconda strofa). Segnalano allo stesso tempo i passaggi testuali e temporali (i cambi d'immagine). Lo scatto memoriale è circoscritto, in entrata, dal trisillabo sdrucchiolo «mi sbalzano», in scarto rispetto ai due endecasillabi che lo precedono e, se pensato assieme al verso seguente, anch'esso parte di un endecasillabo. Esiste una variante in cui il trisillabo viene riportato a gradino (cfr. Isella 1995, 713) a riprova dell'affinità fra i diversi stacchi grafici e a ulteriore conferma della sensibilità di Sereni nel riadattamento dei versi della tradizione. A perimetrare il confine d'uscita dall'immagine suscitata, arriva un verso a gradino, preceduto da un inciso sospeso, introdotto da congiunzione e avverbio presentativo, che riporta al presente e annuncia o segnala un evento, l'arrivo della pioggia. Anche in questo caso è presente una variante grafica dove manca il gradino e il sintagma coinvolto viene allineato agli altri versi (Isella 1995, 714). Si può sottolineare nel testo un certo grado di *difficoltà*. La poesia mette il lettore in situazione, senza dare tutti i riferimenti; rimuove il dato esplicativo del linguaggio (anche avvalendosi della spazialità scritta) e lavora direttamente (allusivamente) sul suono e sull'immagine. I processi tipici del discorso poetico hanno valenze a loro volta usate dal sistema filmico:

Il montaggio assolve al compito di guidare lo spettatore nell'attività di 'seguire una storia'. Tuttavia, si è aggiunto, tra le sue funzioni c'è anche quella di incrementare il grado di complessità di questa operazione o addirittura di rimetterla a vario titolo in questione.²¹⁴

²¹² «L'*Opzione* è il titolo di un mio pseudo-racconto scritto una quindicina di anni or sono e pubblicato da Scheiwiller nel '64. È ambientato a Francoforte sul Meno come del resto la poesia qui presentata» (n.d.a., Sereni 1995, 713).

²¹³ Altra interpretazione potrebbe far pensare che si tratti di un evento interno al ricordo.

²¹⁴ Montani 2004.

I cambi repentini di immagine possono accompagnare scatti mentali, con aperture visionarie (anche per questo i temi del ricordo e del sogno sono fra i più reattivi). Sono terreno propizio al lavoro sull'immagine in movimento, ma naturalmente gli episodi di "rivelazione" sono per eccellenza materiale poetico. La menzione di un evento che cambia il corso del testo è anche un chiaro stilema montaliano, spesso associato alla scelta dello stacco grafico a gradino. Nelle *Occasioni*, «intermittenze e agnizioni quasi casuali, talora provocate» (Mengaldo 1978, 526) possono bruscamente far entrare una visione e la dimensione del ricordo. Un esempio emblematico di questo sistema è la poesia *Buffalo*, dove un nome, pronunciato come una parola magica, porta di colpo la situazione presente (una gara automobilistica) a quella, parallela, simile, di un velodromo parigino. In questa poesia l'intermittenza memoriale coinvolge il piano della *mise en page*, con un verso a gradino che distingue visivamente i due luoghi descritti: il primo, con una somma di dettagli, fa venire in mente il secondo. Lo stacco cade sull'ultimo membro di un endecasillabo tripartito da punteggiatura, isolando il verbo durativo che apre la frase successiva: «Buffalo! – e il nome agì. Precipitavo» (v. 13). Rr. 5-19:

[...]

5 Vaporava fumosa una calura
sul golfo brulicante; in basso un arco
lucido figurava una corrente
e la folla era pronta al varco. Un negro
sonnecchiava in un fascio luminoso
10 che tagliava la tenebra; da un palco
attendevano donne ilari e molli
l'approdo d'una zattera. Mi dissi:
13 Buffalo! – e il nome agì.
Precipitavo
nel limbo dove assordano le voci
15 del sangue e i guizzi incendiano la vista
come lampi di specchi.
Udii gli schianti secchi, vidi attorno
curve schiene striate mulinanti
nella pista.

(Non è escluso che Sereni abbia avuto in mente questa poesia per la scrittura di *Revival*. Sono ben noti e studiati i richiami sereniani a Montale,²¹⁵ attivi anche sul versante della *mise en page*). Nel Montale secondo novecentesco anche l'interazione fra contenuti e *mise en page* cambia. Lo stacco, che resta strettamente legato all'architettura del testo non lascia spazio a vere epifanie o miracoli, né per sé, né per chi legge. Piuttosto diviene luogo dissacrante di smascheramento e sfiducia nei confronti dell'arte e dell'espressione lirica. In questa fase tarda Montale riprende

²¹⁵ Ad esempio Ricci 2002.

uno stacco grafico rivela un doppio fondo nella visione (r. 18): «la scena non è puramente descritta ma osservata, anzi sbirciata da un io-*voyeur* attraverso un ‘buco di serratura’» (Casadei 1988, 118). La visione salta, «il nastro temporale si ravvolge in se stesso» (r. 21) come fosse la traccia di una registrazione (fonica o filmica). La particella avversativa che corregge lo sguardo, ritorna nuovamente a r. 25, isolata dopo uno scarto netto tracciato dalla linea di punti, e assieme al deittico «ora» scopre la terza dimensione, apertamente metapoetica, di questo processo *en abyme*. Il poeta, che riflette sull’identità e sull’arte (sia altrui che proprie) avvia un percorso straniante per screditarne l’assolutezza. Il miracolo sarebbe dunque solo un miraggio rivelato come tale dagli stacchi avversativi, che marcano le prese di distanza nel sistema di questo ripensamento. (Restano, nonostante questo, le costanti tradizionali dello stacco: congiunzioni, deissi, e una figura di ripetizione a distanza, che lega le due particelle avversative).

Dal punto di vista testuale Montale con queste spaziature mette in pratica al massimo grado le proprietà linguistiche del *ma* limitativo, che *limita*, appunto, una deduzione ricavabile dal costrutto precedente, «poiché introduce un’altra circostanza di segno contrario ritenuta più importante» (Sabatini 1997, 123), insomma inserisce un diverso punto di vista sugli argomenti. Riprendendo Sabatini (*ivi*, 124) si segnala quanto, forse soprattutto nel sistema scritto, questa accezione dell’avversativa richiami delle pause e spinga a “farsi isolare”:

Il *ma* che sta in mezzo alle due sequenze non è integrato in nessuna di esse, ha, come si suol dire, una portata “globale” e non “locale” e proprio per questo può essere preceduto da uno stacco, una pausa decisamente forte. È facile osservare che lo stacco prima del *ma* sarà più o meno forte secondo l’intenzione del parlante (o scrivente) di rimarcare di più o di meno il punto in cui si inserisce la nuova prospettiva valoristica. [...] Dopo una pausa molto forte, specialmente nell’accapo, il *ma* limitativo sviluppa più pienamente il suo potenziale di “indicatore di forza” dell’argomentazione. Infine nulla vieta che questo tipo di *ma*, isolato da una pausa a monte, lo sia anche da un’altra a valle, e quindi, nella linearizzazione scritta, sia preceduto da un punto fermo e seguito da una virgola o da puntini di sospensione o da altri segnali ancora: si raggiunge così il massimo di tensione e di avvertimento al lettore sul cambiamento di prospettiva.

Tornando ai testi, non è raro trovare, nelle ultime raccolte dell’autore, finali di poesia segnalati da stacco, che riportano al presente – anche, si può dire, che riportano alla realtà (o meglio a un realismo disingannato e disilluso). In *Prima del viaggio (Satura)*, sono esposti riferimenti temporali strutturanti. Lo stacco finale segue una linea puntata e sospende il cambio intonativo di un’interrogativa:

Se al più si oppone il meno il risultato
 sarà distruente. Così dicevi un giorno
 mostrando rudimenti di latino
 e altre nozioni. E proprio in quel momento
 5 brillò, si spense, ribillò una luce
 sull'opposta costiera. Già imbruniva.
 «Anche il faro, lo vedi, è intermittente,
 forse è troppo costoso tenerlo sempre acceso.
 Perché ti meravigli se ti dico che tutte
 10 le capinere hanno breve suono e sorte.
 Non se ne vedono molte intorno. È aperta la caccia.
 Se somigliano a me sono contate
 le mie ore o i miei giorni».

(E fu poi vero).

Esiste una variante dattiloscritta della poesia²¹⁷ in cui il poeta sceglie di spezzare l'endecasillabo a r. 6 sulla deissi temporale (e sull'accento di ottava): «sull'opposta costiera. □ Già imbruniva». Lo stacco avrebbe introdotto l'intromissione di una voce. Si sceglie piuttosto di tenere il testo compatto e di lasciare solo il passaggio grafico finale, sul quinario fra parentesi «(E fu poi vero)», che porta al presente, fuori dalla situazione narrata, con una sorta di sentenza. Si noti, di nuovo, la combinazione dello stacco grafico intonativo aperto da una congiunzione a inizio di frase. Qui si sfrutta l'effetto di *ajout après coup* nell'uso – più testuale (scritto) che pragmatico – di questa possibilità linguistica: «un'aggiunta a posteriori inattesa, più saliente dal punto di vista comunicativo» (Mandelli 2006, 238).

Venendo a scritture inclinate a diversi gradi verso l'informale, si riprende da Cucchi, con *Giuseppe (Le meraviglie dell'acqua, 1980)*. La poesia sembra descrivere una scenografia e procedere sul movimento di uno sguardo, che molto lascia pensare all'occhio della cinepresa. Certo, può anche ricordare il percorso visivo di un ricordo. Rr. 29-67:

²¹⁷ Montale 1980, 1124.

* * *

30 È soprattutto la piatta, regolarissima estensione del prato, le file
doppie dei pioppi sui margini... il pozzo, la nebbia
quasi immancabile... o nella pienezza
primaverile

Più ancora, quindi, dei tre edifici gialli,
paralleli... si osservi, verso la strada quella scritta,
35 a grandi lettere maiuscole, su fondo bianco, le A smangiate, ormai,

eppure in fondo nitida: CASCINA
MARIANNA

* * *

40 Di primo mattino... uno dei tanti stanzoni freddi.
Lenta panoramica, nella poca luce (*una cesta
di vimini, forse per la biancheria, i vestiti... in un angolo
la bicicletta... al centro il tavolo,
massiccio, rettangolare... due le finestre
simmetriche...
il buffet, il fornello, la stufa... dietro una tenda,
45 in anticamera, disfatto, ancora caldo
il suo letto...)* Giuseppe

sciabatta, sbadigliando, tra la cuccuma e il lavandino.

* * *

Questo il suo sogno:

50 «Tornavamo da lontano... credo
un albergo... credo
il mare; e io...
ero inquieto... insofferente più del solito... troppo tardi
me ne ero accorto: tutto era rimasto là,
in quell'armadio, stupida dimenticanza...
55 proprio tutto, cioè mutande... canottiere...
calzini: tutta la biancheria sporca...

poi

un numero indefinito di ritardi,
o di rinvii... certo
60 involontari, a una partenza... un'altra
(chissà quale) tanto attesa... o comunque
un nostro viaggio...

ma prima ancora
dolente, compiaciuta spia,
65 ricorrente indovinello, metafora incompiuta...

... ma non so quale fosse, questa volta, la tua tresca...».

L'uso della frammentazione sintattica e della sintassi nominale nelle prime due sezioni citate è funzionale a un accumulo di elementi descrittivi dai quali si ottiene l'insieme di un luogo, per poi avvicinare lo sguardo su un edificio, «CASCINA MARIANNA», altra occorrenza di utilizzo del maiuscolo in termini iconici. Nella parte seguente, si entra nell'edificio, con una «lenta panoramica» (r. 39, quasi una didascalia) concentrata fra parentesi e in corsivo (con attacco sospeso in punta di verso) che elenca i dettagli dell'interno. L'iperbato, soprattutto grafico-intonativo, stacca poi direttamente sul personaggio presente in questo ambiente, riportandone il nome proprio, isolato da *blanchissement*. Dopo un'ulteriore stacco, viene dato un dettaglio sulla sua presenza e la sua azione nel contesto: «sciabatta sbadigliando fra la cuccuma e il lavandino»; forse, dunque, è mattina, e si è appena svegliato. (Si noti che «sciabatta» è il primo verbo in diciotto versi). La sezione successiva contiene il racconto diretto del sogno di Giuseppe, della sua notte. Torna la frammentazione amplificata dai puntini sospensivi, dando alla lettura il senso di vaghezza e incertezza dei resoconti onirici, e il tono con cui si ripercorre la memoria di un vissuto inconscio, o semi-conscio. La scrittura, fra gli scarti e gli inceppamenti di voce, evidenzia graficamente, con due versi a gradino, i riferimenti temporali, strutturanti, della vaga narrazione («poi», r. 57; «ma prima ancora», r. 63), dando al lettore degli appigli quasi a inganno. Conta, ad ogni modo, un valore di strutturazione visiva del testo, che crea delle partizioni orientative per la vista (anche se poi possono essere offuscate dai contenuti), usando soluzioni grafiche con gerarchie differenti. Anche in questa poesia sono molti i versi tripartiti da punteggiatura.

Si passa ora a due casi più diretti di interazione fra narrato poetico e filmico, dove le due arti rischiano di sovrapporsi (o si sovrappongono) anche in senso operativo. Dapprima, Elio Pagliarani con *La ragazza Carla* (1962), uno dei capolavori novecenteschi della narrazione in versi. Il poemetto, nella sua concezione embrionale, voleva essere «un eventuale soggetto cinematografico, da proporre, possibilmente, alla coppia De Sica-Zavattini. Un'idea velleitaria di un ventenne» (Pagliarani 2019, 26). Non è stato realizzato un film reale, ma il cinema influisce a livello formale su questa lunga poesia, segnata da un intreccio calibrato di voci, pensieri e situazioni che pian piano inquadrano la protagonista, Carla, e il suo vissuto alle soglie del lavoro e dell'età adulta, in un mondo da poco e velocemente entrato nell'ideologia produttiva capitalistica. Come nota Briganti 1985, «*La ragazza Carla* assume [...] anche il carattere di un copione cinematografico ispirato ai modi del melodramma popolare di stampo neorealista,

completo di didascalie, monologhi, dialoghi cambiamenti di scena, flash back» (p. 9).²¹⁸ *La mise en page*, perfettamente calibrata, rende il testo fruibile e dinamico, ritmico (si contano ad esempio diverse partizioni di scalini, soprattutto triadici, a distinguere unità grafiche brevi). La progressione narrativa non è scandita da indici deittici temporali, ma procede per immagini e per voci, anche con effetti di simultaneità molto riusciti. La settima sezione, ad esempio, intreccia alla voce narrante (anche sovrapponibile ai pensieri di Carla) la trascrizione del manuale di istruzioni per «l'apprendimento della dattilografia», letto dalla protagonista:²¹⁹

È dalla fine estate che va a scuola
*Guida tecnica per l'uso razionale
della macchina*
la serale
di faccia alla Bocconi, ma già più
*Metodo principe
per l'apprendimento
della dattilografia con tutte dieci
le dita*
non capisce se è un gran bene, come pareva in casa,
spendere quelle duemila lire al mese
*Vantaggi dell'autentico
utilità fisiologica, risultato
duraturo, corretta scrittura
velocità resistenza*

PIANO DIDATTICO PARAGRAFO PRIMO

La scuola d'una volta, il suo grembiule
tutto di seta vera, una maestra molto bella
i problemi coi mattoni e le case, e già dicevano la guerra
Mussolini la Francia l'Inghilterra.
Qui di gente un campionario: sei uomini e diciotto
donne, più le due che fanno scuola
*Nella parte centrale del carrello, solidale ad esso
ecco il rullo*
C'è poca luce e il gesso va negli occhi
*Nel battere a macchina le dita
devono percuotere decisamente
i tasti e lasciarli liberi, immediatamente*
Come ridono queste ragazze e quell'uomo anziano che fa steno
e non sa, non sa tener la penna in mano
*Ciascun esercizio deve continuarsi
sino ad ottenere almeno
tre ripetizioni consecutive
senza errore alcuno e perfettamente
incolonnate*
O quella povera zoppina, la più svelta
a macchina

[...]

²¹⁸ Cit. da Cortellessa 2019.

²¹⁹ «Pagliarani, lavora di forbici altrettanto che di penna. Spesso le sue poesie sono il risultato di un sapiente lavoro di assemblage: egli innesta brani di stampa dotta o specialistica a proverbi curiosamente dialettali, surrealistici grumi di nonsense a massime dell'indifferenza e della frustrazione quotidiane» (Ballerini 1973, 106).

Si usano le potenzialità della spazialità e del tratteggio (il corsivo, l'allineamento su assi verticali differenziati) per rendere chiara e fruibile la sovrapposizione, con le conseguenti, diverse intonazioni di lettura. L'effetto visivo consente di produrre in modo efficace (con i mezzi apparentemente limitati della scrittura), qualcosa di accostabile a riconosciute e diffuse tecniche del cinema: si può pensare a una sorta di *split screen* (lo spazio dello schermo diviso in più immagini) oppure a un accostamento sovrapposto fra suono e immagine, affidati rispettivamente a una delle due colonne. Per osservare l'incastro delle voci, i cambi intonativi, il progredire della storia attraverso gli stacchi, si può vedere anche l'inizio della seconda sezione:

Carla Dondi fu Ambrogio di anni
diciassette primo impiego stenodattilo
all'ombra del Duomo

5 Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro
sia svelta, sorrida e impari le lingue
le lingue qui dentro le lingue oggiigiorno
capisce dove si trova? TRANSOCEAN LIMITED
qui tutto il mondo...
è certo che sarà orgogliosa.

10 Signorina, noi siamo abbonati
alle Pulizie Generali, due volte
la settimana, ma il Signor Praték è molto
esigente – amore al lavoro è amore all'ambiente – così
nello sgabuzzino lei trova la scopa e il piumino
15 sarà sua prima cura la mattina.

UFFICIO A UFFICIO B UFFICIO C

Perché non mangi? Adesso che lavori ne hai bisogno
adesso che lavori ne hai diritto
molto di più.

20 S'è lavata nel bagno e poi nel letto
s'è accarezzata tutta quella sera.
Non le mancava niente, c'era tutta
come la sera prima – pure con le mani e la bocca
si cerca si tocca si strofina, ha una voglia
25 di piangere di compatirsi
ma senza fantasia
come può immaginare di commuoversi?

Tira il collo all'indietro ed ecco tutto.

Dopo i primi tre versi (quasi una carta d'identità della protagonista), uno stacco e l'allineamento a destra aprono su due strofette, che portano direttamente in situazione, con la voce di un superiore che introduce Carla al lavoro. Si notano il ritmo e il tono delle sezioni,

sostenute e calibrate da rime interne, ripetizioni, figure retoriche di posizione, che riproducono in modo caricaturale la fretta e l'atteggiamento di superiorità di questa voce (o di queste voci). Viene inoltre usato il maiuscoletto per l'insegna dell'azienda (r.7). Poi, un verso a gradino con il quale si indica una lacuna e un cambio ritmico (r. 8) prima di passare alla seconda delle due strofe. Dopo lo stacco sui cartelli degli uffici, forse indicati e visti da Carla (di nuovo in maiuscoletto iconico, r. 16), si ri-allinea il testo, staccando su una voce (forse genitoriale) e dunque portando l'immagine a un ambiente domestico, intimo. Il ritmo cambia, sembra rallentare gravandosi anche dei contenuti espressi. Va notato che da qui Pagliarani inserisce, ad alzare il tono, anche una serie di endecasillabi *a majore*: nelle due unità grafiche anaforiche, allineate alle righe 17, 18; poi a riga 20, 21, 22 e 27. Si noti lo stacco a gradino a introdurre l'interrogativa, sulla particella *ma* (r. 26), poi ancora un verso isolato, che stacca sull'ultima immagine di Carla, prima di passare alla sezione successiva.

Andando ancora più a fondo nelle sovrapposizioni fra i due mestieri (il cinema e la letteratura), è necessario considerare la ricerca poetica che Pasolini realizza a partire da *Poesia in forma di rosa*, arrivando a compimento con *Trasumanar organizzar* (1971). A questo punto storico e della vita dell'autore, la poesia diviene possibile e può realizzarsi solo abbandonando totalmente i vecchi abiti (perfettamente metrici, nella prima produzione pasoliniana). Si entra nell'informale e in uno spazio poetico concepito come un luogo veramente libero, un taccuino per gli appunti più vari. In questo periodo gli ambiti di lavoro di Pasolini sono chiaramente sovrapposti. La parallela scrittura per teatro sembra produrre nei testi poetici una maggiore tendenza dialogica mentre il cinema porta a forme di realizzazione del montaggio, soprattutto in termini di associazioni e passaggi tra sequenze di immagini scritte. Verbaro 2013 segnala e approfondisce tali aspetti, concentrandosi sui loro risvolti formali e sottolinea quanto negli scritti teorici di Pasolini il montaggio si attesti «come il *trait-d'union* tra cinema e poesia»:

I caratteri che Pasolini assegna alla tecnica del montaggio – di associazione incongrua tra le unità minime, di iperbolizzazione del dettaglio, di negazione dell'armonia, di esibizione dell'artificio compositivo, di resa simultanea del distinto – sono gli stessi che si possono facilmente rintracciare nella sua ultima produzione poetica, e ne costituiscono la stessa ragione compositiva.²²⁰

Le tecniche del cinema, che si vorrebbero applicate alle sezioni testuali, arrivano a essere menzionate esplicitamente. L'autore raccoglie nell'insieme "poesia" quelli che lui stesso chiama *sceno-testi*, delle sceneggiature poetiche, gestite anche con i mezzi grafici di questo tipo di

²²⁰ *Ivi*, 12.

scrittura: didascalie, indicazioni esecutive, assieme a tutto un apparato paragrafematico (parentesi quadre, maiuscolo, corsivo, asterischi e così via). In questi procedimenti, il coinvolgimento della spazialità è vario. Si tende a voler dare una fisionomia prosastica al testo o a mostrare una serie di diverse impaginazioni (comprese quelle classiche con terzine o testi centrati) inserendo così variazioni in poesie tendenzialmente lunghe, dove si accumula la voce, soprattutto quella dell'autore.

Restano scarti dati da linee di scrittura brevi e lunghe, talvolta stacchi strofici che di fatto non identificano delle strofe in senso tradizionale. Si mantengono alcuni passaggi con attacchi di frase sospesi e stacchi intonativo-argomentativi sulle costanti grammaticali già segnalate, ma normalmente non sono marcate chiare arcate temporali a ordinare il discorso, anche nell'ottica di produrre in poesia un «tempo metastorico e assoluto»²²¹ che risulta uno di tratti principali di resistenza del poetico in questa fase. Soprattutto, manca la ricerca di una ricorsività ritmico-melodica chiara, innescata dalle inarcature. La melodia si gioca sulle variazioni tonali della sintassi. Alcune varianti redazionali su *Una disperata vitalità (Poesia in forma di rosa)* e *Poesia in forma di polemica (Poesie marxiste, 1965)* consentono di osservare un lavoro sugli stacchi a gradino in relazione ai temi ora accennati. *Una disperata vitalità* può essere accolta nel sistema degli *scenotesti*: alcune sezioni della poesia (in tutto nove) sono introdotte da una didascalia fra parentesi e in caratteri corsivi, con indicazioni contestuali e didascaliche su quanto scritto. La prima sezione comincia con un diretto parallelo cinematografico. La *mise en page* contiene sospensioni, didascalie e allineamenti. Rr. 1-18:

*(Stesura, in «cursus» di linguaggio «gergale»
corrente, dell'antefatto: Fiumicino, il vecchio
castello e una prima idea della vera morte.)*

Come in un film di Godard: solo
in una macchina che corre per le autostrade
del Neo-capitalismo latino – di ritorno dall'aeroporto –
[là è rimasto Moravia, puro fra le sue valige]
solo, «pilotando la sua Alfa Romeo»
in un sole irriferribile in rime
10 non elegiache, perché celestiale
– il più bel sole dell'anno –
come in un film di Godard:
sotto quel sole che si svenava immobile
unico,
il canale del porto di Fiumicino
una barca a motore che rientrava inosservata
i marinai napoletani coperti di cenci di lana
un incidente stradale, con poca folla intorno...

²²¹ *Ivi*, 13.

Una variante, su questa prima sezione, comprende l'inclusione di un inciso distinto da verso a gradino.²²² La soluzione finale, come si noterà da un confronto fra le due stesure, trasforma questo inciso in una serie di immagini ognuna affidata allo spazio grafico di un verso (rr. 15-18). Di seguito la versione abbandonata:

[...]

dov'è rimasto Moravia elegante tra suoi bagagli
 solo, "pilotando la ~~sua~~ macchina",
 in un sole, che non posso ridire
 perché era il più bello dell'anno
 come in un film di Godard:
 sotto il sole che si svenava immobile,
 assoluto
 (l'acque verso Santa Marinella
 non ne avevo mai visto la polverosa
 cerchia di monti – erano verdi)

[...]

Altra variante interessante coinvolge la seconda sezione, che riporta la situazione di un'intervista e contiene un'esplicita, importante dichiarazione di poetica (alle righe 15-18). Di seguito la versione edita, rr. 1-25:

*(senza dissolvenza, a stacco netto, mi rappresento
 in un atto – privo di precedenti storici – di
 "industria culturale")*

5 Io volontariamente martirizzato... e,
 lei di fronte, sul divano:
 campo e controcampo, a rapidi flash,
 «Lei – so che pensa, guardandomi,
 in più domestica-italica M. F.
 sempre alla Godard – Lei, specie di Tennessee!»,
 10 il cobra col golfino di lana
 (col cobra subordinato
 che screma in silenzio magnesio).
 Poi forte: «Mi dice che cosa sta scrivendo?»

15 «Versi, versi scrivo! versi!
 (maledetta cretina,
 versi che lei non capisce priva com'è
 di cognizioni metriche! Versi!)
 versi NON PIÙ IN TERZINE!

20 Capisce?
 Questo è quello che importa: non più in terzine!
 Sono tornato tout-court al magma!
 Il Neo-capitalismo ha vinto, sono

²²² ACGV: PPP II 1 98, c. 1. Dattiloscritto con correzioni a penna blu.

sul marciapiede
come poeta, ah [singhiozzo]
e come cittadino [altro singhiozzo. »

La variante che corrisponde alla seconda strofetta della sezione, molto cambiata nella redazione finale, presenta un'impaginazione più movimentata, con stacchi a gradino a differenziare passaggi vocali e diegesi autoriale:²²³

scottante" ...
fa l'autorella [cobra]
chiè, per privilegio borghese, ~~crudele~~-velenosa –
"Ma le terzine, l'abolizione delle terzine"
[Cretina!]
Ebbene ascolti (roco di timidezza)
in uno schema (il solito schema, ver =
gogna! di morire!)

Infine, il breve epilogo, sempre in con riferimento all'intervista. Si riportano a confronto la versione edita e una variante redazionale (a destra), che contiene nuovamente gradini su discorsi diretti e confini di parentetica. Si noti in entrambe la messa in rilievo del pronome personale «io» (coinvolto in richiami fonici ravvicinati), fatto frequente in questa fase poetica dello scrittore e, in generale, una delle ricorrenze dell'isolamento grafico in questo periodo poetico (su cui si tornerà nel prossimo capitolo).

(Clausola)

«Dio mio, ma allora cos'ha
lei all'attivo?...»
Io? – [un balbettio, nefando
non ho preso l'optalidon, mi trema la voce
di ragazzo malato] –
Io? Una disperata vitalità.»

E io lentamente comincio a decompormi,
cadavere vivo,
che non vuole crepare
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
xxxxx "Insomma cos'ha
lei, al suo attivo?"
"Io – (un balbettio, nefando,
non ho preso l'optalidon, mi trema la voce
di ragazzo malato)
di una disperata vitalità"²²⁴

²²³ ACGV: PPP II 1 98, c. 20r.

²²⁴ ACGV: PPP II 1 98, c. 23.

Le varianti confermano l'attenzione grafica ai testi e le situazioni sintattiche e linguistiche più frequenti sulle quali si sceglie di inserire i passaggi visivi, manifestando forse non solo una spinta istintiva o intuitiva (quella di associare il passaggio grafico al passaggio intonativo-discorsivo) ma anche la ripresa di uno stilema ormai codificato. È interessante considerare il fatto che Pasolini spesso rimuova degli stacchi scegliendo altre forme di marcatura grafica oppure optando per *mises en pages* più uniformi e prosastiche, con aspetti che mascherano gli equilibri visivi abituali del discorso poetico.

Un ultimo indugio su Pasolini per considerare una sezione narrativa da *Poesia in forma di polemica (Poesie marxiste)*, dove il tono si alza in senso lirico, attraverso una dizione lineare, comunicativa e rallentata, specie su alcuni punti strutturanti isolati graficamente. La poesia comincia col riportare indirettamente un incontro (anche vocalmente movimentato) con Jean Paul Sartre, cui segue il “resoconto” di una visita a György Lukács. Pasolini aveva incontrato i due nel corso di un viaggio fra Parigi e Budapest, per le proiezioni del film il *Vangelo secondo Matteo*.²²⁵ Interessante, qui, il secondo incontro. Rr. 19-44:

[...]

20 Ma intanto un'altra cicala
sola in due stanzette a Budapest, sul Danubio,
cui si giunge
da una strada di metallo nero come un corridoio,
tra brume depresse,
25 attraverso un ingresso senza portinaio,
con sei grandi monumenti contenenti la morte della piccola borghesia
che là visse e ora vi lascia il dolore di una morte non pianta
– sei monumenti, degradanti sui sei scalini, pieni
della forma del dolore ora empita dalla grandezza del popolo,
spazzature gelide per la pressione di esterne brume implacabili
30 – sei monumento scoperchiati, con parte del loro contenuto,
accese bucce d'un frutto mediterraneo pateticamente espatriato...

Basta.

Al quinto piano viene la cicala ad aprire la porta
non si scandalizza, ma non si appassiona,
35 le macchine per pensare non lo possono fare.
Non c'è ansia per quello che contesto.
La cicala ha ancora «tanto da cantare», non ha
tempo per rispondere. Le vieux! (Lo abbraccerò andandomene, avrò
coraggio di dirgli «Per tutti gli Anni Cinquanta sei stato nostra
40 Sfinge, lascia che ti abbracci»?)

Era

questa cicala prigioniera di un Quinto Piano e della Filosofia.
La sua luce era carismatica.
Ci possono essere due pezzi di pensiero, non due pezzi di luce.

²²⁵ Cfr. Siti 2003, 1717.

La struttura testuale è chiaramente evidenziata da tre sezioni: la descrizione del contesto, l'incontro con Lukàcs e il passaggio riflessivo, di compendio. La prima viene introdotta da un indice temporale con il quale si stacca dalla parte precedente, dedicata a Sartre. Una variante grafica contiene un gradino su questo passaggio, che poi l'autore decide di rimuovere (segnalando con una freccia di allineare) e mantenendo comunque uno scarto grafico fra le lunghezze versali.

Tutto, dunque, si spiega.

←----- Ma intanto un'altra cicala
sola in due stanzette a Budapest, sul Danubio,²²⁶

Il passaggio testuale sull'incontro è introdotto dal versicolo «Basta» (r. 32) con il quale metadiscorsivamente si interrompono le considerazioni precedenti. Infine, un verso a gradino sull'imperfetto del verbo essere segnala il passaggio riflessivo collocandosi dopo la variazione di tono della precedente interrogativa racchiusa fra parentesi. Il gradino su «Era» (r. 41) è già presente nella redazione intermedia. In questa sezione sembra proporsi una struttura visiva meno magmatica e più vicina alla fisionomia che si potrebbe dire tipica di una dizione lirica declinata nel contesto libero secondonovecentesco (modello fra tutti, di questo aspetto visivo, potrebbe essere la scrittura di Vittorio Sereni).

Si lascia la parentesi sui doppi-mestieri vista con Pagliarani e Pasolini con un ultimo esempio di Zanzotto, che non ha scritto per cinema e teatro (almeno, non con sceneggiature). Va ricordata la nota collaborazione di Zanzotto con Federico Fellini, per il film *Casanova*, dove compare la recita di una filastrocca o di una formula magica scritta dall'autore veneto in un dialetto pseudo-veneziano. Venendo all'esempio da vedere: si tratta di una delle sue poesie più movimentate, anche dal punto di vista grafico dell'autore, *Diffrazioni eritemi (Il galateo in bosco)*. Il testo vuole *riprendere* una partita di carte «al grandangolare / quasi a fish eye» (r.4); ad ogni lancio di un asso delle carte trevigiane corrisponde un salto su un capitolo della storia (e delle storie) di un luogo, il bosco del Montello.

²²⁶ ACGV: PPP II 1 95, c. 244.

DIFFRAZIONI, ERITEMI

Eritemi ovunque, causati da fortissime difrazioni e riverberi relativi a una / partita non giocata con Carte Trevisane da non esistenti né meglio identificabili giocatori e / ripresa col grandangolare / quasi a fish-eye. / quasi rimorsi a mazzetto / vuoti di memoria a pacchetto / di schede bianche. / Dicerie, sbatte-re di sedie, vini foschi sul tavolo.

Osteria della Malanotte. In bosco fosco di tossica intensissima luce. Partita a tenia, a ossiuro, ad Risalendo la tenia [anchilostoma?] che / perde / dietro a sé / l'organizzazione / sviante / delle proglottidi / Accompagnamento di chitarre erotodemagogiche Pretesa di narrazione e di ripresa, rubata a grandangolo.

Detto.
Quel che è detto è maledetto.
Rimescolamento, Vrrrrrr di carte in mani esperte.
Sbatterle sul tavolo, a pacchetto.

NON TI FIDAR DI ME SE



I gravissimi Proveditori
EMO GRITTI RENIER
i famosissimi banditi e predatori
i lupi pagati cari agli uccisori
se fuor del telletorio uscivano del bosco
a mangiarsi interi casolari
con gente piangente alle finestre ... / D^{me}
... / D^{me}, quo fugiam?

SE TI PERDI TUO DANNO



... precipitando nella più infima feccia
llNoli, D^{me}, iudicarell
del tempo, dare nella breccia
nel brecciamme della vetrata/vortice
dell'Abbazia, poi reimpostarne i seghettati
frammenti di portenti.

L'Arcipriore demonologo [autore, forse, di un
che faceva faville trattatello «Della Prepotenza»]
di parricidio, incesto, stupro e altre mille
favolose perversioni e che quel santo luogo
avea reso ritrovo
di eretici di maghi e di zhisanpe
di zombies di sciamani e di assassini
sino a far saltare le relazioni
tra la Repubblica e la Chiesa
che una grandissima contesa
fra loro misero in piedi su chi dovesse giudicarlo –
la davvero saturnina e surreale
Questione Giurisdizionale.
Noli, D^{me}, quaeso, iudicare.

(taenia)

Di questi e d'altri eventi

– se sono eventi –

[E non facciamo ressa allo sportello. Batticuore. Collisioni,
collages di malintesi. Partita sospesa. Tatti schifosi. Galateo
spiacciato. Fuggi – fuggi. Torna.]

eventi
degni comunque di minuziosissimo riguardo
se si collocheranno nella giusta costellazione
nel mandala allo sportello se cadrà la rimozione
si potrà, col tempo, appurare: – cose del tempo
quando il Montello era un frondoso mare...

PER UN PUNTO MARTIN



... E, dietro quello sprone losco
di roccia, abitava il santolo più sadico
e più tonto e più orco, il
Barba Zhucon oggetto di burla atroce,
che al posto di frittelle ebbe dalle figliocce
una fazzolettata di cacotte di mulo;
ma non riuscì a vendicarsi penetrando dal buco
dell'acquaio e ingozzò in oltre un intero agoario...

... E // † Mane nobiscum D^{me} //

NON VAL SAPERA CHI HA FORTUNA CONTRA



(Teodomiro Dal Negro succ. Prezioso)
la vecchia danarosa che aveva chissà come
avuto licenza a farsi una villa in bosco
circuendo le più solide norme
e che trescò coi ladri del baule
del conte Renaldin, trovato vuoto
sul greto del gran fiume – non si sa –
vuoto d'un bendidio di franchi ori e valute:
la mutuante Cian: mistero
che non son mai riuscito a diradare
(in che veste apparisse nell'affare:
ricattrice, complice, comare?)
(«Gavemo sballa la vecia»): strozzata
e gettata come la vecchia di spade
via dal mazzo consumatosi a giocare
non una sola partita ma infinite
partite farabutte tutte esemplari
Spansi joni, elettronici di fati
che qui cercano di riaccozzarsi –
impudenza, demenza del ricordare ... // E

E intanto si cerca di adagiarsi quanto

fuori per il mondo resta

(testa e croce, croce e testa)
di sestoseno/terzoocchio
rendendolo adeguatamente
tremolo e selvaggio nel soppesare e valutare –
ma come di troppo dolce e infrollita selvaggina –
nel massimo di grandangolare:

ecco è tranciata la bobina
della scorretta endoscopia per entro il dentro-tenia dei tempi
e delle materie grigio-boschive
tranciata dalle prime baionettate
dalle prime smitragliate
sul fondo del cupo cupo tambureggiare
delle migliaia e migliaia di cannoni

dallo Stelvio al Mare

Fig. 21, Andrea Zanzotto, *Difrazioni, eritemi (Il galateo in bosco)*, Zanzotto 1999, pp. 556-557.

I diversi capitoli (con sbalzi temporali che riprendono anche il senso di discontinuità della Storia) sono marcati graficamente da linee puntate e dai simboli grafici delle carte, assieme ai motti che vi sono impressi. La strofa poetica acquista dunque un valore potenziato e allusivamente intermediale. Anche in questo caso la poesia si chiude su un evento, segnalato da stacco; l'ultimo spazio, sul passaggio conclusivo, rompe bruscamente il sistema narrativo/cinematografico con un presentativo («ecco è tranciata la bobina», r. 101), al momento di registrare un evento di fatto lacerante: le «prime baionettate», le «prime smitragliate» della guerra del '15-'18, combattuta nei luoghi narrati (o «ripresi»). Di seguito una dichiarazione del poeta:

Il gioco non è altro che il combinarsi e lo scombinarsi dentro la nostra mente dei ricordi, non solo di quelli personali, ma anche di quelli collettivi. Immaginate ancora una pellicola deteriorata, piena di salti, di interruzioni; questi rappresentano il procedere a salti del ricordo, con la successione rapida di periodi che possono cronologicamente molto lontani. Anche qui, in questa specie di film, io concentro un percorso storico lunghissimo.²²⁷

Guardando alle disposizioni grafiche della lingua interne ai capitoli, compaiono tipici stilemi dell'autore correlati alle direzioni sintattico-linguistiche del dettato, come l'uso di allineamenti, di *blanchissement* ritmici che propongono disposizioni bipartite e tripartite.

9.6. Indicazioni agogiche

Per approfondire il discorso sul versante del *tono*, si considerano ora espliciti *indici esecutivi* derivabili dalla scrittura. Si vedrà dunque una carrellata di chiare indicazioni grafiche con finalità acustiche. Si è già visto, con esempi di Zanzotto e Anedda (pp. 46, 47) quanto la dimensione dei caratteri possa essere pensata come allusiva, anche in senso di volume di suono. Nei casi citati la riduzione tipografica dei caratteri alludeva a una sordina, a un «sottovoce». Uno stilema, opposto (molto più codificato e frequente) è quello di associare un'impennata di volume, se non un *urlato*, a parole scritte in maiuscolo. Il legame è intuitivo e attraversa gli usi della scrittura, dal giornalismo, al fumetto; per l'ambito della poesia, si ricordano forse soprattutto i suoni scritti del futurismo (gli «zang tumb tumb» nelle poesie visive di Marinetti, come scoppi di bombe). Va detto che nelle occorrenze l'accezione acustica è più rara rispetto

²²⁷ Zanzotto 1981, ora in Id. 1999, 1253.

al valore iconico visivo di queste variazioni grafiche (sono stati già incontrati fra i testi citati vari casi di questo tipo, che verranno ripresi anche nel prossimo capitolo).

Si può vedere una carrellata di esempi, dapprima con Giovanni Giudici, che adotta spesso variazioni nel tratteggio (corsivo e maiuscolo) in funzione dell'allusività vocale, specie per marcare voci particolari, riportate, per sottolineare determinate parole o, come d'uso, per riportare citazioni. L'autore può affidare ai caratteri più grandi dei toni determinati, più forti o tipizzati. Nella seconda parte della poesia *Gli abiti e i corpi (Il male dei creditori)*, ad esempio, il maiuscolo consente di distinguere voci non mediate da altri segni grafici e caratterizzate nei termini di un'intonazione standardizzata (quella, esagerata, dei finti complimenti) e poi ancora sul volume di un urlato (a r. 77). Rr. 50-63; 71-77:

Primo fu il nero umiliato dal lustro.
Poi sparì il grigio, poi quello a spina di pesce. Di-
Mentichiamoli. Altri ne furono addotti
In vece – da sartucoli azzeccarbugli
Asserenti per mezzo delle vesti
Di portargli vigore.
Tra gli OH
Dei familiari che COME TI STA
BENE COME TI FA
GIOVANE mentivano e lui
Lasciava fare ma lo sapeva benissimo
Che anche i più ricchi panni perdono il loro pregio
Quando è mutato il corpo che li indossa.
Non ha più gloria da dargli.

[...]

Ah il triste riprovare – ché lui stava
Ancora in piedi tenuto su
Dall'appretto del nuovo ma per poco.
Nel cupio dissolvi di tutto poi ripiombava.
Ma ancora vivo da spaccare
Il guscio che l'imbracava
Quando gridava BASTA CON QUESTE FREGNACCE.

Come già visto, nella scrittura tarda di Pasolini si trovano con molta frequenza il corsivo e il maiuscolo come mezzi di evidenziazione e sottolineatura grafica puntuale. La finalità per la lettura può acquisire accezioni di intensità sonora e vocale in relazione al contesto e al contenuto linguistico. Degli esempi: *Progetto di opere future (Poesia in forma di rosa)* è un lungo testo strutturato in terzine, dove l'autore impiega variazioni del tratteggio, soprattutto il maiuscolo, nella maggior parte dei casi per indicare i titoli degli ipotetici testi prospettati per il futuro. La poesia

mescola punte di lirismo e invettiva, nel tipico tono passionale e appassionato di Pasolini. All'altezza del verso 121 una più lunga sezione è trascritta a caratteri maiuscoli e preparata con evidente allusività acustica, lasciando intendere alla lettura un *fortissimo* davvero orchestrale.

saputo e risolto solo in sogno. Fioco
per lungo silenzio brucerò poi in un «ALTRO MONOLOGO»
la rabbia impotente contro il mondo broccolo

tombale di Dallas, con un volo
di due versi per Kennedy, e una lassa
di settanta volte sette (mila) versi, per Coro

e Orchestra, con settantamila violini e una grancassa,
(e un disco di Bach), «CITAZIONE BRECHTIANA»
o «CANTI DELLA DISSACRAZIONE», che sia, melassa

plurilinguistica o matassa monolitica: in cui vana
apparirà TUTTA LA STORIA IN QUANTO OPERA DI PAZZI.
PAZZA FU L'ADOLFA PAZZA LA GIUSEPPA PAZZA L'ELITE
[AMERICANA

PAZZA L'IDEOLOGIA PAZZE LE CHIESE PAZZI
I CAMPIONI DI IDEOLOGIE E DI CHIESE
CHE RICATTANO I BUONI E STUPIDI NORMALI PAZZI

I RIVOLUZIONARI PIENI DI BENPENSARE BORGHESE
CHE CONTINUANO SEMPLICEMENTE A ESSERE DEPOSITARI
DEL RICATTO MORALISTICO ALL'UOMO. Accese

dunque queste espressionistiche candele agli altari
del Sesso, tornerò alla Religione.
E scriverò all'imperterrito Moravia, una «PASOLINARIA

Fig. 22, Pier Paolo Pasolini, *Progetto di opere future (Poesia in forma di rosa)*, Pasolini 2003, I, 1249, rr. 121-139.

Si può citare un altro caso evidente e vocale, dalle appendici a *L'italiano è ladro*. La poesia è impaginata con la centratura (scelta non rara per Pasolini). Dopo il primo verso e una linea puntata, si riprende al terzo rigo, con una serie di bestemmie. La terza è in maiuscolo, isolata e centrata; apice di un crescendo di rivendicazione nella voce del personaggio che parla in queste esclamazioni, seguite poi dal dialetto:

Svizzera e Jugoslavia!...

.....

Porco dio, sì, porco dio
E PORCO DIO.
Ah ver la vita da Dio par un giorno!
Pensa, vecia! scarpe de vernise
e na veleta de seda!
... i barconi su la stradela coi vasi de fiori...
Ah cani, cani, saltè che passa la starna de oro!
El s'ciopo el nasa de saete e de mus'cio!
Vien l'autùn, vien la quaià, vien le piove!
Ah dame la vita par un giorno!¹
(Avere la vita... la veletta di seta
per la vecchia... per me il profumo,
per me, che ho visto cadere i vermi dai miei denti
nell'acqua bollente della brocca).
Ah porco dio – bestemmio
perché me a san brisa educchè me –²
il prete ce la su con me, eh?
e a ch'san un delinquant
e che sarei capace di ammazzare come niente
che mi ubriaco e che vado a ballare...
Oibene! sono un porco e un delinquente.

¹ Ah, avere la vita di Dio per un giorno! Pensa vecchia! scarpe di vernice e una veletta di seta... i balconi sulla stradetta coi vasi di fiori... Ah cani, cani saltate che passa la starna d'oro! Il fucile sa di fulmini e di muschio! Viene l'autunno, viene la quaglia, vengono le piogge! Ah dammi la vita per un giorno! (vic.) ² Io non sono educato, io... e che sono un delinquente... (bol.).

Fig. 23, Pier Paolo Pasolini, *Svizzera e Jugoslavia!* (Appendici a *L'italiano è ladro*), Pasolini 2003, II, 883.

Naturalmente la volontà è anche pienamente grafica e, fuori dalle ragioni espressive del singolo testo, quasi una sfida o rivendicazione a una libertà, molto sofferta, che lo spazio della poesia, come pensato da Pasolini, può accogliere. Ancora più evidente, una serie in maiuscolo dove si inscena un crescendo acustico (*da forte a fortissimo*) con l'aumento della dimensione dei caratteri. Si trova nella chiusa di *Poema per un verso di Shakespeare (Poesia in forma di rosa)*, anticipata da vari «ahhh adesso urlo» (Pasolini 2003, 1172):

[...]

Grido, nel cielo dove dondolò la mia culla:
«NESSUNO DEI PROBLEMI DEGLI ANNI CINQUANTA
MI IMPORTA PIÙ! TRADISCO I LIVIDI
MORALISTI CHE HANNO FATTO DEL SOCIALISMO UN CATTOLICESIMO
UGUALMENTE NOIOSO! AH, AH, LA PROVINCIA IMPEGNATA!
AH, AH, LA GARA A ESSERE UNO PIÙ POETA RAZIONALE DELL'ALTRO!
LA DROGA, PER PROFESSORI POVERI, DELL'IDEOLOGIA!
ABIURO DAL RIDICOLO DECENNIO!»

Casi di maiuscoli *acustici* compaiono sporadici in altri autori, fra le schedature. Li usa Umberto Fiori nell'ultima produzione. Si trovano nelle poesie della raccolta *Il conoscente*, pubblicata nel 2019, con una anteprima inedita, nel 2014. Si tratta di un racconto in versi dove si dispiegano incontri e frequentazioni dell'io lirico con un perturbante *conoscente*, un «mefistofelico terapeuta» (si legge nel retro di copertina all'ed. 2019). Il testo è attraversato da dialoghi gestiti dal verso a gradino, secondo le tipiche ascendenze novecentesche osservate sinora. Compare l'uso del maiuscoletto in relazione al volume sonoro delle voci riportate. Nel primo caso, poi omessa nell'edizione 2019, si ritrova una situazione sintattica di ripetizione e di *crescendo*; la prima «scusa», incerta, viene ripetuta più forte, dando notizia allo stesso tempo dell'ambiente acustico che ospita il dialogo. *Il conoscente*, sez. 11 (Fiori 2014, 269), rr. 24-32:

«Persone come te» continuava
 «uno proprio non riesce a immaginarselo
 in questi anni così diversi...aperti...
 svegli, brillanti... pieni di cose... È come
 pensare... non lo so... a un stambecco
 su una spiaggia ai Caraibi, capisci?»
 «scusa...
 SCUSA!» sono riuscito alla fine a dire,
 alzando il tono in gara con la musica

Altro caso nell'edizione completa, sempre con un contemporaneo effetto di realismo sul paesaggio sonoro della poesia. *Il conoscente 96* (Fiori 2019, 254):

A volte mi convinceva
 a salire con lei
 in sella alla famosa moto d'acqua.
 Le abbracciavo la schiena
 come una scimmia. Ogni volta voleva
 insegnarmi a guidare. “NO, GUARDA, C'É
 QUALCOSA CHE PROPRIO MI BLOCCA”
 urlavo io, da dietro,
 in gara con il rombo. “ANCHE SE
 MI PIACEREBBE IMPARARE...”
 E lei, con la bocca voltata: “MA COME PARLI?”
 strillava, “SI DICE: ‘ANCHE SE MI PIACESSE’...”
 Il motore; *vrìmmmm! vrìmmmm!* “MA NO!” sbraitavo.
 “NON È LA STESSA COSA!” La sua replica
 sbalordita, ostinata, era tutt'uno
 con lo spasimo dell'accelerata.

Nella sfera della poesia più vicina alle istanze d'avanguardia si tende allo stesso modo a trovare il maiuscolo più con valore iconico-visivo che come strumento di parallelismi sonori. Vale anche per Pagliarani ad esempio, dove sono più rari i casi in cui leggere questa accezione nella variazione del tratto. Se le schedature non contengono errori, si può citare un solo esempio dove appare chiaro il cambio di *volume*. Si trova in *Conferenza dibattito sulla questione meridionale (Lezione di fisica e Fecaloro, 1968)*, una poesia di fatto parlata, gestita con la mescolanza e il montaggio tipici dell'autore. Nella sezione che segue il discorso si impenna in un'intuizione o rivendicazione esclamativa: «HA RAGIONE IL MONOPOLIO!». Rr. 20-35:

Sorta nel Nord l'industria per le leggi
economiche, per le leggi economiche si accentua
la concentrazione industriale. La divisione del lavoro
la produzione in serie, i cicli le catene
di lavorazione comportano strutture
monopolistiche, vale a dire il prodotto industriale
ha minor costo di quello artigianale: HA RAGIONE IL MONOPOLIO!
se non facciamo confusione
fra costi e prezzi – ma di ciò altra volta. Nasce la FIAT coi suoi settantamila
operai, può chiudere la FIAT? Si può buttare
sul lastrico operai settantamila? Non si può. Teniamocela la FIAT
E se c'è la Volkswagen che fa concorrenza
mettiamo le dogane alte.
(Il MEC condurrà l'acciaio all'allineamento
mille lire il prezzochilo?)
– Sei fuori strada, resta nel tema, il Sud che cosa c'entra?

Nella porzione testuale compare allo stesso tempo l'uso del maiuscolo iconico, per le sigle. Ancora, nell'ultima parte del testo il montaggio di voci lascia spazio a una chiusa il cui cambio tonale viene marcato dal corsivo. Rr. 65-73:

È la Valle Padana, il Nord ancora
sono gli agrari di Bologna che fanno la parte
del leone: in Sicilia non c'è grano da vendere a prezzo doppio
a doppio prezzo in Sicilia c'è solo pane da comprare.

– I terroni sono invadenti, ipocriti, ruffiani.

La sogliola ha il colore della sabbia
per sfuggire ai pescicani.

*Amo le lodi, specie quelle false
indice di potenza*

Un ultimo esempio, dove il maiuscolo è usato invece in abbondanza come indice esecutivo, all'interno di un testo poematico, narrativo e ricco di voci, scritte soprattutto per essere interpretate. Si tratta del già menzionato *Non sempre ricordano*, di Patrizia Vicinelli. Si può vedere uno caso molto chiaro dalla seconda sezione. Si riporta un passo ampio per notare altri elementi di interesse su questioni già viste. Il maiuscolo non cade solo su voci apparentemente riportate, ma anche su altro. Può avere accezione di enfasi grafica o di indice d'ordine, quasi da copione teatrale (è il caso di r. 7, dove si riportano versi attribuiti ad Amleto). Si presentano forme di distribuzione ritmica ottenute con *blanchissement* (rr. 44-46), con tipica andatura elencatoria e triadica. Ancora, Vicinelli usa la spaziatura ampliata fra le lettere di una singola parola (in termini di tecnica tipografica, *l'interlettrage*) con effetti di ulteriore variazione tonale e flessione, intuibile anche dal significato delle parole. Si veda soprattutto il «poverina» a r. 70, che fa subito scattare il tono di ostentato compatimento o di pietà con cui viene usata talvolta questa parola.

La segnaletica non l'hanno mai cambiata
 ebbe a dirgli un vigile addetto ai giardini d'infanzia,
 anche se non gli aveva chiesto niente.
 "S I G N O R A !!!!!"
 5 VISTO CHE COSTA TANTO VISTO CHE...
 SIGNORAAA!"

HAMLET: Agli spiriti in rovina della città, venite
 e finiamo insieme questa notte volgare.

Ogni senso di verità è fuggito. Io e lei,
 10 impassibili al tempo
 ci affidiamo sorridendo alle parole quasi prive
 di vita
 OH! MIO! ALTER. DOVE?
 sostenute solo dalla forma stanca e conosciuta
 15 – il buon senso antico e comune –
 sulla superficie che s'inoltra, io e lei
 facciamo di tutto per incontrarci invano
 scatole di tomato arrugginite sbattono
 palla di ferro che sgretola i muri di quelle case
 20 da distruggere
 temendo di andare a pezzi
 mentre si cambia il vaso della pianta
 accertato il bisogno

OH.OH. NOO. NO. NOO. NOH. NO. O.
 25 NON COSÌ A FREDDO, (era d'ottobre)
 scriverla così: LA CATTURA LA SUA CATTURA
 della P.
 (di lei con una bimba in mano, la teneva a carico)
 30 ESSE
 esse da tempo gridavano in coro, era una cantilena,
 LA NOTTE
 la notte giunse di notte,
 meglio schizzasse addosso il sangue dal risveglio
 35 MA AVERE FIGLI, VEDERLI, E POTERLI

ABBRACCIARE
 E POTERLI CURARE, E COCCOLARE, E
 PICCHIARE?
 E POTER PIANGERE CON LORO, ahi, ahi
 40 questa miseria che ci tocca – disse –
 ella disse questo,
 MA NUNN È MALE ACCHÌ
 issa nun tene figgi, l'altra lenta spiegò
 CON IL LUME TONDO D'ARANCIO
 45 CON LE TENDINE DI PLASTICA
 CON LE LENZUOLA DA CASA
 CON LA TELEVISIONE ACCESA
 COL FIORE LUMINESCENTE GRANDIOSO ROSSO
 E TURGIDO
 50 (Che tutti lo videro quel lunedì)
 che porto suo marito perché era il
 “BUON COMPLEANNO”!
 (c'era una festa chiesero?)
 : SÌ, TRENTA CINQUE ANNI CONCETTA,
 55 abbiamo festeggiato i tuoi anni
 COME FOSSI A CASA CON NOI
 e così dicendo il marito le aveva spaccato il cuore
 dal dolore
 per quella accertata solitudine
 60 : per me, si vous voulez, rose di rosso scuro,
 le baccherà,
 quelle che preferisco.

 SÌ, un attore in gran forma sulla
 la sua presenza visibile
 65 recitava un testo
 che equivale alla posizione del ricordo,
 le serrature scattavano
 CLAN CLAN CLAN una appresso all'altra,
 è finita, si disse, all'entrata.
 70 È LA PRIMA VOLTA? p o v e r i n a,
 dissero, come un fumetto dentro un film

 [...]

9.6.1. Didascalie esecutive

Un ulteriore punto da considerare è la possibilità di usare didascalie che indichino verbalmente le modalità di esecuzione, in parte incontrate negli sceno-testi pasoliniani. Anche in questo caso si può dire che funzionino più per la lettura mentale che per quella a voce alta, arrivando a venire anch'esse semantizzate rendendosi parte integrante della poesia. Tornando ad Antonella Anedda, nella raccolta *Il catalogo della gioia* (composto da poesie in prosa e prosimetro), compare un riferimento tonale-esecutivo esplicito. In *Adorare (le immagini)* la conclusione breve segue un'interrogativa ed è anticipata da asterisco, come si trattasse di una considerazione aggiunta.

Sono versi da pronunciare sottovoce, per concludere acusticamente mantenendo l'atteggiamento di discreta e rispettosa contemplazione delle immagini portate a testo.

Adorare (le immagini)

la bellezza dei giardini minuscoli e dei boschi
una sedia appoggiata alla parete e il vapore dei faggi.
Gettando lo sguardo sui balconi dove una tovaglia ondeggia

e per un attimo sembra
ci si metta sul cuore
colmandolo di azzurro, placandolo
col suo tonfo nel vento.

Adorare i quadri che gli esseri umani hanno dipinto
i mondi senza vento che respirano quieti nei musei
quelle tempeste senza schiume, quel sangue senza grido
e le bestie ferme vicino ai tronchi.
Asini e conigli, pozzanghere dentro cui scintilla il cielo
pastori vicini al loro gregge
striati di pioggia e luce verde

siamo esistiti davvero davanti a quei colori
in un tempo perfetto nella tela di allora?

(*)

...tela che ancora dura, soltanto non dipinta, tessuta
cardata con cautela e ora di nuovo
forse, pronta per il colore.

(* con un tono più basso)

Altre ricorrenze didascaliche vengono usate da Giorgio Caproni, che impiega indicazioni sul modello musicale, con le quali, anche, si *teatralizza* la scrittura. Nel primo caso (*In eco, Il muro della terra*, 1975), viene indicata l'intensità sonora, mentre in *Ribattuta (Il franco cacciatore)*, una identica struttura visiva (con le sue conseguenze ritmico-intonative) affida alle didascalie in corsivo l'indice per i ruoli e la mimica del corpo dei personaggi, dai quali poter dedurre d'atra parte un tono.

IN ECO

(piano)

(Qualcuno avrà anche gridato,
nel bosco. Chi l'ha ascoltato.)

(fortissimo)

Ma – tutti ! – hanno cantato
vittoria, prima del rantolo.

RIBATTUTA

*Il guardacaccia,
con un sorriso ironico:*

– Cacciatore, la preda
che cerchi, io mai la vidi.

*Il cacciatore,
imbracciando il fucile:*

– Zitto. Dio esiste soltanto
nell'attimo in cui lo uccidi.

Sono già state menzionate per Elio Pagliarani la vicinanza alla scrittura teatrale e alla sceneggiatura e soprattutto l'attenzione per la dimensione esecutiva, che «diventa stimolo concreto al farsi del testo» (Cortellessa 2019, 34), anche nei termini dell'organizzazione tipografica. Si ritrovano dunque (benché rare) dirette didascalie e indici teatrali sempre riassorbiti e trasfigurati dal contesto poetico in cui sono inseriti. Si veda *Come alla luna l'alone* (*Lezione di fisica e fecaloro*), dove compaiono indicazioni esecutive in una disposizione schematica, *sinsemica* del testo, che sfrutta lo spazio di scanalatura di un ampio gradino. L'impaginazione è quanto comunemente può trovarsi in un copione teatrale o per cinema. Rr. 50-60:

[...]

Nel mio mestiere hanno ridotto la memoria
a memoria di seghe ginnasiali

*(senza concitazione:)**(oppure:)**(risulta ugualmente:)*

quando donne opposero il ventre sui binari
ai treni della guerra di Libia
le donne dei militari sui binari
dei treni della guerra di Libia
le madri le mogli dei soldati sui binari
dei treni della guerra di Libia
i corpi delle donne sui binari
contro i treni della guerra di Libia

e altre maledizioni

[...]

Oppure, in *Dalla «Bella addormentata»* (*La ballata di Rudi*, 1995) la spaziatura a gradino viene motivata e semantizzata da una didascalia in corsivo fra parentesi: si dovrebbe immaginare un cantato, con tanto di interventi corali. Rr. 21-28:

attrici del nudo in latti décolleté, grandi dame arroganti
 dai culi in proporzione, autori di libri gonfiabili,
 soubrettes passate all'aerobica, ambasciatrici ingioiellate
 coi gorilla custodi, pallidi principi in baciavano non stop.
 (a canzone)

mi sono innamorato del velluto
 e dei suoi riflessi, che in natura
 si trovano nella viola pansé

Coro: plissettato
 plissettato

L'effetto polifonico è trasposto nell' ambiente visivo della scrittura. Ci si può soffermare sulla doppiezza di queste allusioni: per quanto spinte verso il suono, restano sempre profondamente vive (almeno finché il mezzo di fruizione è la pagina). È interessante per questa considerazione riprendere una nota a testo per una sezione di *Dittico del fecaloro: I. Fecaloro* che riportata una sorta di schema con una parentesi graffa:

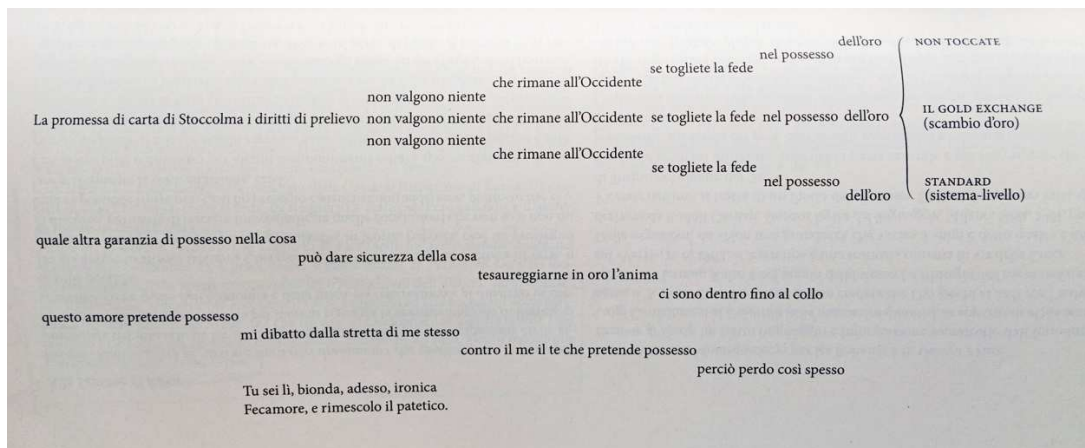


Fig. 24, Elio Pagliarani, *Dittico del fecaloro: I. Fecaloro*, Pagliarani 2019, 201.

Pagliarani manifesta nuovamente la propria costante attenzione all'esecuzione specificando allo stesso tempo una funzione operativa, strutturante (almeno come principio d'ordine), nella visività della scrittura. Il valore grafico ha anche, contemporaneamente, una funzione concettuale:

Leggendo ad alta voce, non occorre ripetere tre volte “non valgono niente / che rimane all'Occidente / se togliete la fede / nel possesso / dell'oro”; ma ho voluto esemplificare, almeno in un caso, alcuni momenti e movimenti di partitura del verso.²²⁸

²²⁸ Pagliarani 2019, 203.

9.6.2. Segnali iconico-musicali

Un caso particolare da riallacciare a queste modalità riguarda l'impiego di simboli iconici per indicazioni o allusioni esecutive ibridate ad aspetti direttamente musicali (specie afferenti alla melodia del canto). Trovare note musicali in un libro di poesia è raro, ma non più di quanto si potrebbe supporre. Le usano diversi autori del *corpus*, anche se sempre come *hapax* nelle singole produzioni. Fernando Bandini, ad esempio, decide di inserire, in apertura del suo *Sirventese in forma di bolero sugli angeli superstiti di Aznèciv* (*Dietro i cancelli e altrove*, 2007) lo schema ritmico del *Boléro* di Maurice Ravel. La notazione per l'*ostinato* del rullante su cui si sviluppano i due temi musicali della famosissima danza, sembra voler spiegare il titolo, fa venire subito alla mente la musica e suggerisce un'attenzione di raffronto rispetto agli accenti prosodici dei versi (liberi, organizzati in sezioni da due terzine ciascuna):



SIRVENTESE IN FORMA DI BOLERO SUGLI ANGELI SUPERSTITI DI
AZNÈCIV

(Musical notation: A rhythmic pattern for Bolero, consisting of a series of eighth notes with accents, followed by a bar line and a similar pattern with accents on the eighth notes.)

I

Molte case ho abitato insieme agli angeli
in questa città dove all'alba
riconosco alla voce ogni campana,

dove la notte deponeva
sui tetti illuminati dalla luna l'uovo
della civetta nana.

II

E poi gli angeli sono scomparsi
nel celeste o sotto una falda
del tempo che franava dolcemente.

Ne è rimasto qualcuno: si sente
da un breve tintinnio dei vetri il suo librarsi
mattutino nell'ombra che si sfalda.

Fig. 25, Fernando Bandini, *Sirventese in forma di bolero...* (*Dietro i cancelli e altrove*), Bandini 2018, 218.

Tornando alle poesie, in altri casi la notazione musicale indica un canto o specifica che certi versi sono di fatto parte di un canto. È esplicito nel prossimo testo di Vivian Lamarque, intitolato appunto *Canto* (*Una quieta polvere*, 1996), dove viene riportata una melodia in *cliché*, con l'intero pentagramma:

CANTO

*all'Arnaio,
a Gioxe e Patricia
a M. e L.*

Toc, il cuore dopo tanto
ha ribattuto

per una storia in un canto
era il canto di Adelina
di Adelina e del suo sposino
che l'aspettava
in un giardino.

Fig. 26, Vivian Lamarque, *Canto (Una quieta polvere)*, Lamarque 2002, 156.

Un ultimo esempio, da Andrea Zanzotto, autore che, si è visto, usa gli iconismi come mezzo quasi abituale a partire dalla fine degli anni Sessanta. *E s'ciao* fa parte delle poesie dialettali di *Idioma* (1986); nel testo, tre versi, segnalati da virgolette, sono indicati come *canto* anche da alcune note stilizzate:

intra coltrine e onbrie
 intra striche de sol inpolverì
 inte 'l scur dei biaver
 (bau-sète, nati-nati, bissi-bissi).
 Sì, sì, tut quel che no savon de 'ver
 o 'von desmentegà ma che l'è nostro
 e de tuta la fola senzha fin che la é co noi,
 Checo, no l'è mai stat cussita ben logà
 né mejo savajà che inte 'l tó bosch, inte i tó sfoj.
 (O bosch: cuiéra, casseleta,
 cussin spuncià da 'n rabiosézh de aghèt,
 sachet da 'ndar a carità
 pien de sòfego e arieta,
 cavèi, stivele, remandèi,
 tirache, ràcole, dàlmede, capèi
 incrostoladi de jazh, recin,
 sangue inpetrì col só dentin:
 «I putèi del Mulineto / i va via co le ghete
 e só mare va a strazzete
 co la mussa e col caret...»). 
 Tuti i só arte, i só dret,
 tut quel che ne ocoréa par trarse fora
 da le pétole, fusse qua a 'sto mondo

fra tendine e ombre / fra strisce di sole vive di polvere / nel buio
 dei granai / (bau-sète, nati-nati, bissi-bissi). / E sì, sì, tutto quello
 che non sappiamo di avere / o abbiamo dimenticato ma che è no-
 stro / e di tutta la folla senza fine che è con noi, / Cecco, non è mai
 stato sì ben collocato / né meglio sistemato che nel tuo bosco, nei
 tuoi fogli. / (O bosco: aiola d'orto, cassetina, / cuscino trapunto
 da un'irritazione di aghetti, / sacca per andare ad elemosina / piena
 d'afa e di fresco, / capelli, stivalucci, grimaldelli, / bretelle, raganel-
 le di legno, zoccoli, cappelli / incrostati di ghiaccio, orecchini, /
 sangue coagulato col suo dentino: / «I bambini del Mulinetto /
 vanno in giro con le ghette / e la lor mamma va a stracci / con l'asi-
 na e il carretto...»). / Tutti gli arnesi, tutto ciò che fa comodo, / tut-
 to quello che ci occorreva per trarci fuori / dai pasticci, fosse a

Fig. 27, Andrea Zanzotto, *E'sciao (Idioma)*, Zanzotto 1999, 777.

La melodia di quel canto popolare è probabilmente perduta per la gran parte dei lettori (come perduto, o in continua *perdita*, è il dialetto originario con cui, dolorosamente, scrive l'autore).²²⁹ Ci si può chiedere come leggere ad alta voce questi passaggi testuali. La lettura silenziosa consente in qualche modo di immaginare il canto, anche se sconosciuto. Il caso di Zanzotto è particolare. Molte degli inserti iconici in queste poesie sono descritti e rivendicati come una punteggiatura potenziata all'interno di testi esplicitamente considerati come *partiture* (una punteggiatura contemporaneamente visiva e allusiva, ma con possibili risvolti esecutivi).

²²⁹ La questione è enormemente approfondita dalla critica. Per dare conto della forza emotiva coinvolta nella scelta del dialetto, si propone un appunto sciolto, dalle carte d'archivio: «Ho l'impressione di aver fatto qualcosa di tremendamente maligno, inutile, ingiusto tentando di scrivere il dialetto: lui non lo vuole» (Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, Fondo Andrea Zanzotto, ZAN -01-0064). Per i rapporti del poeta con la musica si rimanda a Borio 2023, che a proposito della musica popolare, riprende l'intervista all'autore di Paolini-Mazzacurati 2007: «nei paesi c'è sempre stata una musica di fondo, vecchie canzoni di un folclore musicale ora totalmente scomparso. Ricordo le canzoni che cantavano i gruppi di contadini quando tornavano la sera un po' brilli, la sera (del dì di festa!). [...] Il tipo di musica folclorica che avrebbe potuto sentire Leopardi [...]. A me piaceva proprio perché apprezzavo l'arcaicità» (p. 44).

La riflessione teorica dell'autore consente di approfondire a livello generale le questioni che il presente lavoro cerca di affrontare. La dimensione aurale e quella visiva segnano una compresenza necessaria, più volte ribadita e ricondotta poi a tutte le altre dimensioni coinvolte nella complessità del testo poetico:

La poesia, proprio perché “sfugge da tutte le parti”, opponendosi ad ogni limitazione del suo agire-essere, si è sempre più riconosciuta come fatto che è, insieme, fonico-ritmico, visuale nel suo disporsi sulla pagina puro e semplice o in vari modi di arricchimento grafico (fino al mito della poesia visiva), referenziale ed enunciativo secondo una forma di semanticità “logica” e, ancora, autoreferenziale, secondo una linea “ontologica” di solito ancorata all’analogia (in quella che venne definita da W. Weidlé “musica intelligibilis”). Ma questi non sono, probabilmente, che alcuni dei “versanti”, o delle linee di accesso del fatto poetico; altri se ne potrebbero elencare o postulare; in ogni caso sembra non darsi poesia se non compaiono in un “testo” *tutti insieme* questi elementi, o l’indicazione per un loro esplicitarsi fino ad un raccordo con la fisicità, e con il campo del balletto o della “ginnastica” [...].²³⁰

La metafora della partitura trova in qualche modo una sua concretezza quando Zanzotto parla in particolare della propria scrittura:

Gli artifici che uso, del resto con molta parsimonia rispetto alla tradizione della poesia visiva, sono indicazioni che potrebbero anche essere tradotte in situazioni foniche. [...] A me non interessano l’aspetto visivo in sé e per sé né la forma fonica e basta; nella poesia ci sono sempre contemporaneamente un momento visivo ed un momento fonico, che devono integrarsi per non far perdere qualcosa della pienezza del fatto poetico. [...] La poesia non è soltanto “tono”, è anche testualità, cioè pagina. Pensiamo all’importanza della visualità nei manoscritti medievali; per non parlare poi della tradizione grafica delle lingue orientali.²³¹

Una punteggiatura fatta di spazi, segni tipografici anomali e segnali iconici può rivelare caratteristiche agogiche, in un certo senso musicali:

Spesso nella poesia con marcati risvolti visivi, certi segni che vi appaiono, tipo freccette, sinusoidi, simboli matematici, in fin dei conti non sono che allusioni a nuove forme di interpunzione, introdotte come “fattori musicali” in un testo sentito, proprio nella sua visualità, come spartito, appunto, musicale.²³²

Infine, l’autore offre chiarimenti concreti su questi usi riferendosi alla poesia *Diffrazioni eritemi* (*Galateo in Bosco*) sovrapponendo un’ulteriore dimensione, a quella filmica, di cui si è già parlato. O forse, considerando nel montaggio, anche il *sonoro*:

In questa poesia le figurine hanno valore di segni d’interpunzione: come il punto interrogativo o esclamativo, segnalano un cambiamento del tono di voce. Le figure delle coppe, dei bastoni, ecc. indicano i cambiamenti di tonalità di un discorso che vuole essere ricco dal punto di vista musicale. Ciò significa che, in questa poesia, si entra nella tonalità «bastoni», «coppe», o «denari» come in un pezzo musicale si entra

²³⁰ Zanzotto 1979 b, in Id. 1999, 1321.

²³¹ Zanzotto 1981, in Id. 1999, 1283-84.

²³² Zanzotto 1979 b, in Id. 1999, 1325.

in «re minore», in «do minore», in «sol maggiore», ecc. Sono effetti che hanno (o meglio: dovrebbero avere) un aspetto musicale ed uno visivo assieme.²³³

Quanto alle occasioni di esecuzione pratica, sociale, si può ricordare che Zanzotto leggendo queste poesie spesso traduceva i segnali grafici in suoni fisici (appunto per non far perdere l'aspetto visivo, non-linguistico del testo) e lo faceva ad esempio variando l'intensità vocale, battendo colpi, muovendo mazzi di carte.²³⁴ La soluzione, in effetti, è riportata anche a testo, con due versi che di fatto diventano anche una esplicita didascalia esecutiva: «Rimescolamento, Vrrrrrr di carte in mani esperte. / Sbatterle sul tavolo, a pacchetto» (rr. 17-18).

²³³ Zanzotto 1981, in Id. 1999, 1257.

²³⁴ Testimonianza di Stefano Dal Bianco (conversazione privata).

X. Semantica

10.1. Effetti semantici su parole isolate

Gli effetti espressivi e semantici legati alle spaziatore sono, come si è visto, molteplici. Si possono ora inquadrare degli aspetti e degli stilemi specifici, riprendendo in parte testi già visti. Il primo valore semantico affidato alla spazialità deriva dalla sua proprietà più evidente, quella della sottolineatura, della *mise en relief*. Determinate parole o elementi isolati risaltano grazie alle spaziatore e i loro significati talvolta possono subire delle manipolazioni, come in casi che si potrebbero definire *assoutizzazioni* o *semantizzazioni*. L'effetto funziona soprattutto con alcuni verbi ausiliari e con pronomi o avverbi (elementi che normalmente non si considerano in sé, ma sempre accompagnati ad altro nella catena linguistica). Si sono visti esempi del genere con Sereni, (p. 110), Zanzotto (p.168), Bordini (p. 178), dove rispettivamente sono isolati i verbi «sentire», «avere», «mangiare», che vengono intesi anche nel loro senso assoluto. Naturalmente il più frequente verbo isolato e sospeso è il verbo essere, specie in un periodo poetico dove il ripiegamento lirico e il costituirsi come soggetto non possono porsi se non in modo problematico (e non a caso, un altro elemento spesso isolato graficamente e rimosso momentaneamente dal procedere sintattico è il pronome personale “io”). Per approfondire, si può richiamare la categoria linguistica del pronome verbale. Riprendendo Andrea Moro:

Usato in modo assoluto, cioè senza complementi, il verbo *fare* diventa una sorta di abbreviazione, un «pronome verbale», ovvero sta per «fare qualcosa», o meglio «fare qualsiasi cosa». Un procedimento analogo ha portato all'uso della parola *essere* per come la interpretano i filosofi, ossia con il significato di esistere. [...] Esattamente come il verbo *fare* viene usato come abbreviazione per tutte le attività concepibili, così anche il verbo essere da solo viene usato per indicare l'applicazione di (almeno uno tra) tutti i predicati concepibili – «essere qualsiasi cosa», e quindi, per metonimia, essere il soggetto di un predicato.²³⁵

Per riprendere brevemente degli esempi, è utile considerare la scrittura di Giorgio Caproni e aggiungere all'insieme la menzione di un'altra frequentissima costante delle sospensioni assolutizzanti, con ampi effetti polisemici di doppiezza o ambiguità dei significati, ovvero la particella di negazione. Due esempi: *Bisogno di guida* (*Il muro della terra*) e (*Risposta del cambiavalute*) (*Il franco cacciatore*), dove il verbo *essere*, negato, così come il verbo *vedere*, prendono il peso di una condizione generale, non solo contingente:

²³⁵ Moro 2012, 25.

Bisogno di guida

M'ero sperso. Annaspavo.
Cercavo uno sfogo.
Chiesi a uno. «Non sono»
mi rispose, «del luogo».

Risposta del cambiavalute

«Sono monete preziose,
certo. Ma non hanno più corso.
Provi in un Museo. Non vedo
– mi spiace – altro soccorso.»

Anticipando le riflessioni sulla mimesi e l'iconismo, va aggiunto che lo stesso spazio visivo può essere semantizzato e assolutizzato; il rimando è, per Caproni, alla lacuna reticente della Poesia *Il Vetrone* (della stessa raccolta), che chiude la poesia su uno spazio bianco a figura di un vuoto di parola. Ancora, si può citare un particolare uso iconico delle parentesi, chiuse su loro stesse. Si trovano in una poesia del *Conte di Kevenhüller*, a indicare un titolo assente (il titolo è il vuoto stesso), diviso fra due pagine. A testo, nella pagina di sinistra, sotto la parentesi aperta, è riportato un unico verso: «la morte non finisce mai», mentre nella pagina di destra, sotto la parentesi chiusa, l'autore mette un punto fermo al centro del foglio (per approfondire: Tonani 2012, 302). In effetti, si sono già incontrati, nel corso della trattazione, molti esempi di un uso allusivo delle parentesi a indicare qualcosa, nello spazio vuoto che circondano (si possono riprendere i testi di Zanzotto a p. 52, di Ortesta, a p. 197. E tornano ad esempio in Giuliano Mesa o Eugenio De Signoribus).

10.2. Raddoppio calcato

Si inquadra ora una particolare tecnica spaziale di sottolineatura che combina il sistema dell'allineamento grafico alle figure retoriche di posizione, soprattutto le ripetizioni singole a contatto (epanalessi e anadiplosi). Non manca l'uso di spazialità e inarcature per avvicinare ripetizioni singole a breve distanza, con il medesimo effetto grafico; è il principio di allineamento delle anafore, che funziona però anche con altre forme, come ad esempio le epanadiplosi. Una ripetizione che non è direttamente a contatto dal punto di vista sintattico si avvicina attraverso lo strumento grafico.

Generalmente le ripetizioni a contatto sul piano linguistico apportano un rallentamento nella progressione del testo: «tendono a produrre un arresto momentaneo del flusso informativo, [...] costringono a soffermarsi su un singolo segmento testuale» (Villa 2020, 16). Il momento di stasi può coincidere con una dinamica di rilancio del discorso, specie per le

anadiplosi.²³⁶ Quanto agli esiti funzionali, si può estendere un'osservazione di Stefano Dal Bianco formulata per le anafore a contatto: «spesso intervengono a sottolineare e quindi a isolare idealmente momenti particolari del testo, ne intaccano la progressione sintagmatica, a volte con ripercussioni sui tempi di scansione, spingendo in buona sostanza sul pedale della lirica» (Dal Bianco 1998, 210). Si ha dunque a che fare con enfasi, *amplificatio* emozionale (riprendo ancora una volta Villa), marcatura di sintagmi o parole chiave. Non manca un effetto di mimesi del parlato, dove l'arte oratoria può lasciare il posto all'oralità semplice, a un atto di parola (un riprendere il filo, un rimarcare) – specie se la ripetizione è grammaticale.

La scelta di allineare con l'a-capo queste forme oscilla fra le potenzialità ritmico-pausali e quelle puramente visive della spaziatura. L'incolonnamento implica la comparsa di un versicolo o di una coppia di versicoli, con le conseguenze tipiche dello scarto tra versi brevi e lunghi e dei sintagmi isolati: la parola viene rallentata e scandita dalla scomposizione della linea di lettura. Anche a causa dello spazio che si crea nel testo, si ottiene un segnale visivo che coadiuva spesso un passaggio o uno stacco testuale; queste disposizioni non a caso sono frequentissime in chiusura, ad annunciare o sottolineare il finale. Oltre l'apporto ritmico, si mostra la possibilità di riconnotare in senso visivo delle forme acclimatate anche nella scrittura tradizionale. Le parole appaiate occupano uno spazio maggiore, risaltano direttamente alla vista e non vengono necessariamente rilette.

Lo stilema, con le oscillazioni annunciate, è davvero trasversale. Come sempre, oltre i tratti funzionali generici, le figure calate nei testi mostrano una raggera sottile di sfumature e variabili. Per dare conto anche solo parzialmente della frequenza verrà proposto un florilegio di esempi, selezionati da questo gruppo di autori: Bartolo Cattafi, Mario Benedetti, Eugenio De Signoribus, Cosimo Ortosta, Ferruccio Benzoni, Giovanni Giudici, Mario Luzi, Andrea Zanzotto. Si indugerà su Milo De Angelis, per la ricorrenza e la forza di impiego delle ripetizioni a contatto, un vero tratto distintivo di poetica.

Per cominciare due poesie di Bartolo Cattafi, con le prime due declinazioni – le più tradizionali – del raddoppiamento in chiusa. In *Se tiri quei fili* il versicolo occupa il penultimo verso e introduce il finale. Vi si allinea un bisticcio («infime / intime inezie» rr. 11-12) quasi con un'illusione ottica:

²³⁶ «Di solito l'iterazione comporta un irrigidimento del testo, legato al momento di stasi che essa vi introduce; tuttavia [...] ci sono figure che portano movimento anche nella loro forma base. All'anadiplosi, per esempio, è connaturata una componente dinamica di rilancio del discorso dopo una pausa (pausa che d'altra parte l'anadiplosi stessa contribuisce a marcare)» (*Ivi*, p. 17).

Se tiri quei fili
mi muovo
ti muovi snodato
la finestra s'apre
5 l'albero si scuote
il passero vola
legati collegati
ciascuno sognando
penduli fili rotti
10 un irremovibile sé stesso
infime
intime inerzie.

Dovremmo andare dal basso verso l'alto
strisciando sulla pelle
un concavo qualcosa per raccogliarli
lacrime sangue vita
5 ma poi metterli dove
sono usciti per sempre
sono usciti.

Nella seconda poesia (*Sono usciti*, da *l'Allodola ottobrino*, 1977) il versicolo occupa viceversa l'ultimo rigo. Come tipico in queste formulazioni, dona un senso definitivo a quel «sono usciti» (r. 7) rafforzato dalla messa in rilievo della ripetizione. La chiusa è leggibile come una presa d'atto conclusiva, coadiuvata anche dal punto fermo finale, unico segno di punteggiatura che l'autore mantiene nelle raccolte a partire dagli anni Settanta (lo si è già ricordato): una scelta che può informare riguardo a una generale postura nella voce poetica di questi testi. L'assenza di punteggiatura viene ricalibrata e gestita dagli a-capo, che mantengono una sintassi regolata e pausata.

Un simile tono definitivo si legge nella ripetizione che chiude la prossima poesia di Mario Benedetti, dalla serie di *Pitture nere su carta* dedicata ai colori. La poesia si ferma su un lungo avverbio:

Il volto macerato nella carne.
Lobi di smalto, unghie.

La plasticità goduta,
l'eco di ogni estate e di te.

Rabbrivisce l'occhio,

indistricato a districarsi.
Da nessuna parte

i suoni della terra.
Inutilmente, nei barbagli,

inutilmente.

Nel testo di Ferruccio Benzone che segue ritorna la formula di introduzione al finale. Nel penultimo rigo un versicolo monorematico dispone in colonna l'epanalessi che duplica l'aggettivo «molto». *Al mio amore*, da *Numi di un lessico filiale*, 1995:

Pazzo ti amo di un amore
bizzoso come i falpalà
strusciati tra i lerci di un metrò.
Non dirmi della terra o del sole
– ti amo cogliendo viole
da pallidi scaffali
molto
molto prossimi a un mare.

La sospensione gioca su un'ambiguità sintattica: quel «molto» pausato, inizialmente associabile al «ti amo», viene poi re-indirizzato a questa surreale vicinanza degli «scaffali» dal mare. L'isolamento attiva dunque il principio della sintassi intessuta e accentua il valore del «ti amo» ripetuto due volte, così come il suo aggettivo: «molto» diventa per un attimo, almeno graficamente, “moltissimo”, senza portare nella poesia un esagerato superlativo.

Gli esempi visti sinora appartengono a scritture secondo-novecentesche compatte, con una *mise en page* tradizionale, per quanto i versi che la compongono non siano metrici. Si procede ora affiancando forme del tipo visto ad altre meno frequenti o inserite all'interno di impaginazioni mosse, riprendendo da una poesia di Giovanni Giudici. Il titolo è *Pieno di grazia*, dalla raccolta *Fortezza*, del 1990. Fa parte di una sequenza pseudo-narrativa che prende avvio, fra le varie circostanze, dalla lettura degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (cfr. Giudici 2000, 1667). La ripetizione che interessa chiude il testo lasciandolo senza punteggiatura sul sintagma «In paradisum», probabile allusione alle parole di Gesù al buon ladrone (come suggerisce Rodolfo Zucco, *Ivi* 1677).

Pieno di grazia –
Non mi dica così
Se no mi fa piangere
Ben che flebile sia delusa fede:
5 Anima chiusa schiusa nostalgia
Che al caro abbindolio s'intenerisce:
Vieni, sii di noi –
Ma soprattutto nella fattispecie
Essere cauti ché peggior nemico
Non v'è del convertente convertito:
In paradisum
In paradisum

successivo. La disposizione è immediatamente visiva e icastica, tanto da costringere la vista a tornare indietro per leggere la prima parte del verso coinvolto (r. 16). Senza molti dubbi, il senso di intensità e concretizzazione che arriva da questo incolonnamento si perderebbe, con altre disposizioni. La messa in rilievo fissa inoltre un'immagine attiva a livello macrotestuale attraverso vari ritorni lessicali; per definire la scrittura dell'ultimo Luzi, Stefano Verdino non esita a parlare di una «poesia della luce» e di una sorta nuovo dantismo paradisiaco (Verdino 1998, XXXIX). Un secondo breve esempio luziano dalla stessa raccolta, stavolta ampiamente spazializzato dai tipici versi gradinati. La poesia si intitola *Dati i nomi*:

Dati i nomi.
 Copiosa
 la nominazione.
 Non detto un nome solo,
 5 il tuo
 che sotto altri si cela.
 Si cela
 o non può
 nome –
 non nome
 esserci?

Interessa in particolare il raddoppio al sesto e settimo rigo, una *reduplicatio* allineata che sembra assolutizzare il significato del celarsi, del nascondersi; non manca una vaga accezione mimetica, per quel nome «che sotto altri si cela» (r. 7). si noti per questo anche l'allineamento ai rigi 9 e 10. La proliferazione allitterativa sul «no →» e l'uso della particella di negazione giocano sull'ambiguità, nei termini della *coincidentia oppositorum* (attiva anche nello schema luce-oscuità di *Detto per Angelica*). Proprio l'ambiguità, la pluralità di significati e l'oscillazione tra opposti simultanei trovano un tipico aiuto espressivo dalla spazializzazione e dalle variazioni della linea di lettura. È un principio usato moltissimo dai poeti, si è visto in Zanzotto, in Porta, in Giorgio Caproni, che impiega al massimo le possibilità contraddittorie di parole e negazioni isolate dal bianco, per una ricerca poetica, linguistica e teologica tutta percorsa però da un versante ateo, opposto alla fede luziana.

Altre sfumature di questi impieghi in Zanzotto. Un primo, da *Vocativo*, raccolta del 1957 caratterizzata da un tasso altissimo di letterarietà (cfr. Zanzotto 1999, 1436). La metrica è libera ma, come in tutti i libri che precedono la svolta del '68, mantiene ancora un aspetto altamente tradizionale:

Per il mite dicembre ove l'erba
immune ridonda
offerta ultima sui vecchi balconi,
acque gentili a stimolare i tardi
campi, sussurro fervido di venti
felicamente giunti.
È dunque il fausto
il pingue inizio,
sparisce la devastazione?
Deviante per selve raggio ignaro,
per cristalline sedi, angoli angelici,
intrizziti
intrizziti amori?
.....
Non adulti i dolori?

Lo stesso stilema continua a manifestarsi amalgamato, nascosto nelle forme a sintassi *non euclidea* dell'autore. Se ne può osservare una rimodulazione con *Oltranza oltraggio*, poesia che apre il libro di svolta – anche grafica – di Zanzotto, *La Beltà* (1968).

Salti saltabecchi friggendo puro-pura
nel vuoto spinto outré
ti fai più in là
intangibile – tutto sommato –
5 tutto sommato
tutto
sei più in là
ti vedo nel fondo della mia serachusascura
ti identifico tra i non i sic i sigh
10 ti disidentifico
solo no solo sì solo
piena di punte immite frigida
ti fai più in là
e sprofondi e strafai in te sempre più in te
15 fotti il campo
decedi verso
nel tuo sprofondi
brilli feroce inconsutile nonnulla
l'esplosente l'eclatante e non si sente
20 nulla non si sente
no sei saltata più in là
ricca saltabeccante là

L'oltraggio

Con riferimento alle fondamentali note curate da Stefano dal Bianco e controllate dallo stesso poeta (in Zanzotto 1999), il testo si pone «sotto l'egida del Dante paradisiaco», tematizzando una vera ossessione zanzottiana:

una ricerca di verità che riesca a superare la soglia del silenzio (qui del *vuoto*) e che si esprime in tensione interrogativa verso un oggetto che di per sé sfugge a qualsiasi controllo e definizione razionale.

In questo oggetto, o ente cui si rivolge la voce lirica si può riconoscere la poesia stessa e in particolare «il principio vitale che la sostanza» (*Ivi*, 1487). *La Beltà* è una raccolta informale, almeno volutamente allontanata dalla forma della tradizione poetica. La lingua diviene un gioco di ricerca sulle soglie della logica – e si noti, anche in questo testo, la rottura del principio di non contraddizione (ad esempio, r, 11). Questa scrittura esalta il valore autonomo dei sincategoremi, scompone la lingua e anche l’abitudine ai modi di dire. Proprio un intercalare è coinvolto nella scomposizione del raddoppio grafico, con cui sembra proporsi il bagliore di un «tutto» assoluto, di una metalogica somma di *tutto+tutto*, volendo abusare delle stesse procedure linguistiche dell’autore, che usa volentieri i segni matematici in poesia. Si noti, trasversalmente al *focus* del paragrafo, la valenza iconica dello spazio grafico nel secondo verso e forse anche nella spinta a destra del deittico «là», verso la fine. (Cfr. anche *ivi*).²³⁷

Lasciando la curiosa isotopia “paradisiaca” che accomuna gli ultimi esempi e prima di passare a De Angelis, si possono proporre due altri testi, di autori distantissimi, con due casi di calcato quasi mimetico. Il primo, di Vittorio Reta dalla sezione *Disperse e inedite*, *Ho cercato un etto di felicità* (Reta 2006). La ripetizione allineata coinvolge un indice rafforzativo, la locuzione «di più». Per altro, il gruppetto è il terzo membro di un verso a gradino ampio, che riprende nel testo altre strutture tripartite (come la terzina iniziale e la scansione a r. 4):

Ho cercato un etto di felicità
non hanno voluto vendermela,
avevano paura che mi scottassi

5 scoppiate, fuggite, ma cercatela
nelle fessure delle colline, la sera
sentendo a teatro i coglioni e i piedi degli orchestrali
PROKOFIEV,
oppure nelle parole, negli occhi di silenzi suoi,
nell’ombra morbida,

possedetela,

di più,
di più.

[...]

²³⁷ Per un altro esempio zanzottiano della forma in esame, dalla stessa raccolta: *Profezie o memorie o giornali murali*, VII.

Il secondo caso, in *Realismo non magico*, dal Montale di *Satura*, che ancora una volta può funzionare da conferma o prova indiretta della riconoscibilità e diffusione di uno stilema. La poesia è lunga, strutturata su un'accumulazione, quasi caotica, di nuovo tipica delle tendenze poetiche del periodo. La fine dell'accumulazione è sancita da una ripetizione a contatto incolonnata sul nesso congiunzione-aggettivo «e tanta», quasi accrescendo in volume il valore intensivo della parola.

Che cos'è la realtà

il grattacielo o il formichiere
il Logo o lo sbadiglio
l'influenza febbrile
5 o la febbre o quella
del psicologo

Che cosa resta incrostato
nel cavo della memoria

la cresima, la bocciatura,
10 il primo figlio (non ne ho),
le prime botte prese
o date, il primo giorno (quale?),
le nozze, i funerali,
la prima multa, la prima
15 grossa impostura,
la sveglia da cinque lire
a suoneria
o l'altra col ghirigoro dell'usignolo,
la banda all'Acquasola,
20 la Pira (La) non accesa ma a bagnomaria
tra le dolci sorelle
dell'Istituto di Radiologia,
le visite e la morte della zia
di Pietrasanta
25 e tanta
e tanta e troppa roba, non so quale

Che cosa di noi resta
agli altri
(nulla di nulla all'Altro)
quando avremo dimesso
30 noi stessi
e non penseremo ai pensieri
che abbiamo avuto perché
non lo permetterò
Chi potrà o non potrà,
35 questo non posso dirlo.

Ed è l'impaccio,
la sola obiezione che si fa
a chi vorrebbe abbattere il feticcio
dell'Inutilità.

Come annunciato, si indugerà ora su Milo De Angelis, poeta che usa la ripetizione a contatto con una frequenza altissima, facendola divenire un tratto di stile caratterizzante, già osservato per gli effetti di rallentamento ritmico, con una figura riconducibile anche alla forma qui analizzata (cfr. p. 182). Ecco allora qualche esempio. *Viene la prima* (Somiglianze 1976):

Oh se tu capissi:
chi soffre
chi soffre non è profondo.

Sobborgi di Torino. Estate. Ormai
5 c'è poca acqua nel fiume, l'edicola è chiusa.
"Cambia, non aspettare più."
Vicino al muro c'è solo qualche macchina.
Non passa nessuno. Restiamo seduti
sopra il parapetto "Forse puoi ancora
10 diventare solo, puoi
ancora sentire senza pagare, puoi entrare
in una profondità che non
commemora: non aspettare nessuno
non aspettarmi, se soffro, non aspettarmi."
15 E fissiamo l'acqua scura, questo poco vento
che la muove
e le dà piccole venature, come un legno.
Mi tocca il viso.
"Quando uscirai, quando non avrai
20 alternative? Non aggrapparti, accetta
accetta
di perdere qualcosa."

Due ripetizioni a contatto compaiono in zone testuali marcate. La prima, incolonnata nell'introduzione assertiva isolata dal corpo del testo e l'ultima, spezzata su un versicolo isolato a precedere la chiusa. La ripetizione e l'isolamento grafico calcano così gli elementi chiave fino a formare un legame associativo leggibile anche a distanza: «Chi soffre» (rr. 2-3), «accetta» (r. 21). In entrambi i casi le ripetizioni portano nella poesia un tratto vocale e di parola *in atto*, nel modo dissimulato della lirica alta. Ci si può soffermare su questa diversa disposizione della *geminatio*. La prima ripetizione, sul «chi soffre», inquadra il tema: mette in primo piano un soggetto generale, accomunato dalla sofferenza. L'ultima iterazione serve a introdurre e dare forza alla chiusa; si dispone tripartendo un verso (r. 20) con un fattore ritmico rilevante, altrimenti perso in una diversa disposizione incolonnata. Trovare i due «accetta» allineati in verticale potrebbe dare tutt'altra accezione a quel verbo imperativo, non di preghiera, ad esempio, ma di insistenza. La differenza delle disposizioni risponde inoltre, e forse soprattutto, a esigenze di *variatio* negli equilibri compositivi del testo. A ben vedere, un elemento marcato come la ripetizione incolonnata perderebbe le sue funzioni e darebbe un senso di eccesso o ridondanza se ritrovata a breve distanza.

Il prossimo esempio è *All'incrocio di Ed... (Somiglianze)*:

Si mette nella posizione, nasconde
la ferita, ricomincia (“vienimi ancora dentro”)
e poi ascolta il rumore del fiume
a pochi centimetri dall’acqua
5 tra elegia e decisione, ha conosciuto qualcosa

sì le cosce
quelle cosce mi stringevano, erano potenti e lunghe
soffocavano, eppure non volevo tirarlo fuori
era durissimo
10 ma poi dicevo “perdonami questo amore che
è già un’azione”

la pazzia
di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune
queste cose...
15 non sono il luogo di una storia generale, non
si incontreranno mai e non non

la bambina corre con le braccia tese
dentro il lupo
il termometro entra nell’ano, gli scalini sono
20 sempre di più, il montebianco
ma poi improvvisamente allontana il papà
e nasce la grande quiete, dentro la quiete
dentro la
quiete

è immersa nell’aria, non fa nessun movimento
se non si muove l’aria
penetra fino in fondo, tocca la sua parete,
lei urla
la precauzione, l’angoscia, l’incredibile
30 di interrompere
mentre
ma poi la quiete, improvvisamente, diceva
nella quiete miracolosa “lascia che decidano
le stelle”

35 guardale, fa’ ogni cosa, entra, vivi pure

loro
loro perdoneranno.

In questa poesia ogni strofa accoglie serie ripetitive. La prima «Sì le cosce /quelle cosce» (rr. 6-7), riguarda le modalità dell’oralità narrativa, del racconto di un ricordo, ma mette al contempo a fuoco un preciso dettaglio del corpo. Come è importantissimo per la lirica di De Angelis l’effetto sospensivo della parola inarcata, lasciata sola e amplificata nei suoi significati assoluti e potenziali, funziona molto, allo steso tempo, l’isolamento grafico di parole e sintagmi per inquadrare dettagli. Nella strofa successiva è la negazione a trovarsi iterata e sospesa,

dislocata nelle varie posizioni del testo fino a fare significato a sé, fuori sintassi e non come membro grammaticale cui spetterebbe un completamento (r. 16). Ancora, un'epanalessi scomposta isola il terzo ritorno della parola quiete (r. 24) rallentando chiaramente la lettura in senso mimetico. Infine l'ultima ripetizione, incolonnata e ben visibile, apporta lo scarto gnomico delle conclusioni. Va notato che ad essere isolato e raddoppiato è un pronome personale, fra gli elementi linguistici più coinvolti nelle spaziature isolanti, tanto più se comporta un cambio di persona grammaticale (r. 36).

La dizione lenta del linguaggio, trasferita in scrittura attraverso queste forme, sembra quasi scolpire la parola, un gesto poetico che molto ha a che vedere con la poesia di Paul Celan. Il legame con questo autore è patente, dichiarato, estremamente significativo. Si può fare una breve incursione fra i testi celaniani, allora, per ritrovare una gestione delle ripetizioni, degli a-capo e di altre formulazioni grafiche usate anche da De Angelis, naturalmente in un contesto molto diverso. Solo per un esempio, la serie di poesie intitolate *Engführung (Stretta)*, dalla raccolta *Sprachgitter (Grata di parole, del 1959)*, contiene numerose ripetizioni a contatto incolonnate. Qui di seguito alcune occorrenze:²³⁸

[...]

Geh, deine Stunde
hat keine Scwestern, du bist –
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
Klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir

[...]

*
Jahre.
Jahre, jahre, ein Finger
testet hinab und hinan, testet

[...]

[...]

Va', la tua ora
non conosce sorelle, tu sei –
sei a casa. Una ruota, lenta,
sfila da sé, i suoi raggi
rampicano,
rampicano su nerastro campo, la notte
non richiede stelle, non vi è posto
ove si chieda di te

[...]

*
Anni,
anni, anni, un dito
tasta in giù e in su, tasta

[...]

²³⁸ Celan 1998, 332; traduzioni di Giuseppe Bevilacqua. È interessante segnalare che non sono rari in Celan i gradini tripartiti. De Angelis ne impiega, per tutta la produzione, uno soltanto, in *Nel giugno di un incubo (Terra del viso, 1985)*. Anche la tmesi, vista nell'esempio a p. 182, è stilema celaniano.

*

Deckte es
zu – wer?

Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht. – Sum
Aug geh, zum feuchten.

*

[...]

Körnig,
körnig und faserig. Stengelig,
dicht;
traubig und strahlilg; nierig,
plattig und
klumpig; locker, ver-
ästelt –: er, es
sprach,
sprach gerne zy trockenen Augen, eh es sie schloß.

Sprach, sprach.
War, war.

*

(– taggrau,
der
Grundwasserpuren –

Verbacht
ins Gelände
mit
der untrüglichen
Spur:

Gras.
Gras,
auseinandergeschrieben.)

*

Ri-
coperse – chi?

Venne, venne.
Venne una parola, venne,
venne attraverso la notte,
voleva luccicare, luccicare.

Cenere.
Cenere, cenere.
Notte.
Notte-e-notte. –Va'
all'occhio, umido occhio.

*

[...]

Granosa,
granosa e fibrosa. Striata,
densa;
uvata e radiata; glomerulosa,
levigata e
grummosa; sciolta, ra-
mificata –: essa, la cosa
non ti tranciava la parola, essa
parlava,
amava parlare ad occhi asciutti, prima di chiuderli.

Parlava, parlava.
Era, era.

*

(– grigio come il giorno,
delle
tracce –

Traferito
nella landa
dalla
inconfondibile
traccia:

Erba,
Erba
divisa da scritte.)

Ultimo caso per questa rassegna, in *Fanghiglia e forti gatti* (*Millimetri*, 1983) dove torna la ripetizione incolonnata a chiudere un elemento strofico. Scomposta ad angolo retto interviene a marcare visivamente soprattutto l'avverbio temporale «mai». Si noti il valore latamente fonosimbolico della ripetizione e della sua scomposizione, poiché si parla di un rintocco:

[...]

Con l'onomastico
gettato oltre la diga
si sfascia e ogni cosa
ricorda
in questo tifone cardiaco
donne
affondarono nella stanza, come un rintocco
mai udito
mai
udito.

[...]

Alcune osservazioni di compendio. Confrontando gli esempi si può notare quanto questo stilema prosegua nel Novecento come forma tradizionale, mantenendo le sue funzioni testuali: introdurre il finale (quando il versicolo raddoppiato si trova a pochi versi dalla fine) o rimarcarlo (quando invece il versicolo raddoppiato è l'ultimo); se in posizione centrale, crea uno stacco strutturale. Sono compiti affini a tutte le forme grafiche che isolano puntualmente sintagmi provocando stacchi grafici. Non a caso tornano le medesime costanti grammaticali e funzionali osservate per i versi a gradino, i versicoli e i sintagmi inarcati.

Per queste disposizioni si può sottolineare l'aspetto compositivo e percettivo di allineare l'identico, quasi un livello nucleare delle forme di allineamento già osservate. La disposizione, specie per le parole a semantica piena, offre un forte e immediato senso di rilievo. È forse l'aspetto che prevale quando queste disposizioni si trovano un testo aerato, dove domina il bianco: raggruppare significa formare un nodo visibile, rimarcare, creare un contrasto. Infine, disporre graficamente una ripetizione significa ottenere una variazione nell'identico e renderla visivamente qualcosa di diverso.

10.3. Sintesi verticale, sintassi intessuta

Quanto appena visto coinvolge la proprietà della disposizione grafica di far emergere una parte del testo, di rilevarla. Questo rilievo può essere anche intessuto. Si prendano alcuni allineamenti identici che si formano in certe poesie di Caproni, sempre passando per il mezzo tradizionale della spezzatura a gradino, unita a procedimenti anaforici. Da *Il conte di Kevenhüller*:

LEI	LA PORTA	
La bestia leoneggiante. Gecheggiate. La porta bianca...	L'ora – ormai – della nottola.
La bestia che mentre la mente dirupa frantumata, volante o strisciante sguscia e in sé s'intana.	La porta che, dalla trasparenza, porta nell'opacità...	Un'ora brusca.
La bestia dragheggiante.	La porta condannata...	L'ora quando con i suoi fili di silenzio, l'erba della convalle strema l'ultimo verde.
La bestia amebeggiate...	La porta cieca, che reca dove si è già, e divelta resta biancomurata e intransitiva...	Un'ora ad arma bianca.
È lei. Soltanto e inequivocabilmente lei, la Bestia (l'ónoma) che niente arresta.	L'amorfa porta che conduce ottusa e labirintica (chiusa nel suo spalancarsi) là dove nessuna entrata può dar àdito...	L'ora di taglio tra mano e volto, dove anche l'acqua perde il rumore, e appena ne increspa la superficie una voce che chiama.
	Dove nessuna stanza o città s'apre all'occhio, e non muove – nel ristagno del vago – ramo o pensiero una sola parvenza...	Un'ora falciatrice.
	Una sola cruna di luce (o d'ago) nella mente...	Un acciaio.
	La porta morgana: la Parola.	Una lama.

In queste tre poesie la colonna verticale di destra identifica il centro, l'asse del discorso, in linea con lo stesso titolo. Anche per l'identità grafica, queste serie identiche sono immediatamente visibili, fanno gruppo e inducono una lettura verticale, con la quale Caproni mette in atto gli accostamenti diretti, sintetici, che possono comparire nelle sue raccolte anche limitati a due singoli brevissimi versi.

Oltre l'evidente ripetizione identica, in questa sezione si considera una forma di rilievo grafico che consente di ricavare dal testo sequenze sintattiche alternative o sovrapposte, non solo in strutture visive marcate. Il fenomeno è inserito nei processi di deviazione o variazione del percorso abituale di lettura. In altre parole la spazialità permette di rilevare dalla catena sintattica orizzontale dei segmenti testuali riassociabili, non con operazioni cerebrali o forzate, ma, istintivamente. I nuovi legami sono indotti da stimoli ottici, pausali e intonativi che coinvolgono e accomunano le unità linguistiche. Gli effetti di percezione ottica che influenzano l'acquisizione del testo funzionano grazie a stimoli associativi, che riguardano normalmente la concomitanza (completa o parziale) dei seguenti fattori negli elementi coinvolti: sospensione e isolamento (che induce a cercare un completamento e comporta una connotazione ritmico-intonativa), continuità semantica e sintattica fra i membri associabili, somiglianza o identità grafica (ovvero simile estensione oppure identità, nel caso delle ripetizioni a contatto),²³⁹ somiglianza o identità fonica, posizione nello spazio (vicinanza o allineamento su uno stesso asse verticale). Le unità associabili sono ottenute da versi a gradino, bianchi orizzontali, versicoli e sintagmi inarcati in punta di verso isolati da segni di punteggiatura.²⁴⁰ Assieme a questo, un sistema molto chiaro per costruire sintassi intessuta è l'uso del tratteggio (le variazioni grafiche come il corsivo, il maiuscoletto, altri segnali grafici, ad esempio le parentesi). Ne offre un esempio primigenio, per il Novecento, il *Coup de dés* mallarmeano, dove la variazione grafica del maiuscolo costruisce un percorso di significazione a distanza. Si usa il metodo del tratteggio

²³⁹ Riprendendo la teoria della *Gestalt*, agisce il principio vicinanza e di somiglianza nell'organizzazione del campo percettivo.

²⁴⁰ Per la sintassi intessuta e verticale la critica ha messo in risalto soprattutto il ruolo dello spazio bianco. Lo hanno sottolineato fra i primi Ludmilla Vedenina e Jacques Anis: «la non linéarité est une affaire de degré, mais il semble qu'elle soit proportionnelle à la prégnance de la spatiation : plus elle est grande, plus on s'éloigne du texte comme ruban» (Anis 2000); ma è soprattutto Michel Favriaud a dedicare ampi studi sul tema della *punctuation blanche* in relazione alle sintassi intessute, dove torna il riferimento alla proporzione tra isolamento grafico e legami trasversali: «plus un segment discursif est blanchi, plus il s'affranchit, partiellement, de la linéarité et devient une unité partiellement autonome, capable concomitamment d'entrer en relation avec d'autres segments, d'un blanchiment comparable, selon une structuration alinéaire» (Favriaud 2011, 88).

anche per sottolineare la presenza dell'acrostico, la tecnica più vistosa con la quale scrivere, nascoste nel testo, altre frasi, altre parole.²⁴¹

Non esistono imposizioni o una regola obbligata di decifrazione. Si tratta di una sintassi potenziale, affidata alla sensibilità del lettore. Le formulazioni mostrano due principali risultati semantici ed espressivi: da un lato compendiano una sorta di sintesi mettendo in rilievo il tema, il senso diretto o uno dei sensi espliciti espressi. Altrimenti, o allo stesso tempo, una mescolanza di linee sintattiche (o fusione tra due o più frasi) produce ambiguità e oscillazioni, fino anche a sovrapporre elementi contrari, a creare doppi e molteplici sensi. Poiché dunque questa sintassi intessuta rileva una parte minuta del testo, sembra efficace parlare di *sintesi verticale o trasversale*, intendendo la sintesi anche nel suo valore etimologico (quello di “comporre”, “mettere insieme”) e, metaforicamente chimico, se i membri semplici di più frasi arrivano a formarne una nuova. Le strutture sintattiche e retoriche coinvolte comprendono elementi frapposti e intromessi all'interno di una linea sintattica (dunque incisi, parentetiche, turbamenti dell'ordine delle parole, come iperbati o anastrofi), così come strutture seriali, enumerazioni e ripetizioni, di cui è possibile omettere componenti; è una prima modalità di marcare una sintassi trasversale sintetica. La seconda lavora sulla fusione di più frasi. La rassegna di esempi seguirà queste due direttive, sempre attraverso più autori e testi eterogenei, cercando di dare l'idea della frequenza di queste forme potenziali.

Omissione. È possibile osservare un nucleo embrionale di questi fenomeni (dunque momentanee deviazioni di lettura e formule di sintesi) in poesie a sintassi normata e con impaginazioni tradizionali. Come si è detto, le associazioni si realizzano anche sfruttando semplicemente la disposizione delle parole all'interno del verso e i suoi confini – riconfermando il ruolo primario dell'*enjambement*.²⁴² Queste strutture sono di nuovo la base di osservazione per ciò che si realizza in testi vistosamente spazializzati. Un esempio tipico coinvolge l'interpolazione, dopo un elemento fortemente inarcato, di una parentetica che sposta il *rejet*

²⁴¹ Un gioco di scrittura che si trova anche nella poesia del periodo, in certi lavori di Sanguineti o anche in Vittorio Reta, ad esempio.

²⁴² «L'ordinamento sul piano iconico comporta un disordinamento di quello linguistico e viceversa. [...] Una nuova tensione nasce fra la posizione degli elementi voluta dalle leggi linguistiche e la posizione richiesta dal segno figurativo. Il fatto è talmente legato alla rappresentazione iconica in lingua che l'indizio più epidermico di una intenzionalità iconica (nei casi dove la trascrizione sia assolutamente regolare) è dato da un turbamento dell'ordine delle parole» (Pozzi 1981, 296).

all'estremità del verso allineandolo al suo innesco,²⁴³ come nelle poesie di Fernando Bandini che seguono, tratte da *Dietro i cancelli e altrove* (2007):

Maltempo, vv. 14-23:

[...]

Vedo attraverso i vetri
un foglio di giornale che la pioggia
ha incollato all'asfalto:
17 sono fradice e spente, non più valide
(fossero vere o false) le ragioni di ieri.
Tu, mia ballata che non disperi,
rampichi vecchie scale.
Cosa cerchi in soffitta? La crisalide,
nascosta fra le travi, della stella cometa
di un lontano Natale?

[...]

Sirventese in forma di Bolero, X:

Era un angelo obeso frastornato da stormi
di passeri in sosta, prodigo di sorrisi:
oscillavano i rami sotto il celeste peso.
Sotto quel carico
di favolose promesse, di enormi
(rimandati a domani) paradisi.

Agevolato dai segnali di punteggiatura (la virgola e la parentesi), lo sguardo, che al momento della lettura vede anche i righi immediatamente precedenti o successivi, può essere indotto a leggere prima la chiusura del sintagma, omettendo quasi per automatismo l'inciso, che viene ripreso successivamente. Si ottengono così delle unità grafiche trasversali: in *Maltempo*, il gruppo «non più valide» – «le ragioni di ieri» (rr. 17-18) in *Sirventese*, la sequenza «di enormi» – «paradisi» (rr. 5-6). In quest'ultimo caso la dilazione del complemento viene per certi versi semantizzata dal contenuto della parentetica, che manda avanti, “rimanda a domani” i paradisi (r. 6). Nella metrica liberata di Bandini le partizioni interne sono conformi a principi prosodici tradizionali; la compattezza e l'equilibrio delle parti nell'alternanza intonativa delle parentetiche e dei sintagmi sospesi si avvale di versi canonici. In particolare i segni di punteggiatura coincidono con cesure prosodiche: in *Maltempo* i versi 17 e 18 corrispondono a un endecasillabo con accento di sesta e a un doppio settenario; nella sezione di *Sirventese* versi 5 e 6 sono entrambi endecasillabi, il secondo dei quali, con accento di sesta, chiude nella parentesi un settenario. Si formano due versi bipartiti e visivamente, due colonne parallele.

²⁴³ È interessante rimandare a dislocazioni dello stesso genere rilevate da Giovanni Pozzi nella storia letteraria. Lo stilema è usato da Giovan Battista Marino: «certi elementi della frase non si trovano contigui nella dimensione orizzontale, bensì in una dimensione verticale, e perciò bidimensionale» (Pozzi 1981, 297, anche per alcuni esempi mariniani).

La prossima poesia di Ferruccio Benzoni rende il principio formale più evidente, introducendo un verso a gradino. *Quella rissa* (Fedi Nuziali, 1991):

Un ultimo agguato di gioventù.
Tramandati questi versi già – la
cosiddetta ispirazione
a memorie letterarie e non da uno
5 che manca, non c'è più.
E un vento intanto a raffiche
incandescente sbriciola
simulacri o
(più teneramente) animule foglie
10 di sé vaghe, strazianti.

...Non fu mai un uragano.

Lei lo sa lambendo i dintorni
di pallide macerie palpando
indumenti fragilità a malapena
lancinanti.

[...]

Alle righe 8-9 la lettura è tentata a procedere in verticale, unendo il sintagma «simulacri o» – «animule foglie», di fatto allineato e raggruppato. La parentesi, con una diversa intonazione, viene messa ulteriormente da parte ma al contempo, paradossalmente, rilevata. Va sottolineato che il testo letterario fa largo uso di «strumenti che esibiscono formalmente la subordinazione concettuale (parentesi, lineette, note a piè pagina, espressioni come *tra parentesi*) per integrare al testo materiali tutt'altro che marginali, o viceversa» (Frigerio 2022, 111). Anche l'ultimo verso della citazione mostra un interessante spostamento a destra, che sembra giustificato dalla volontà di allontanare e alleviare la percezione verticale di una rima graficamente baciata, fra «indumenti» e «lancinanti» (rr. 14-15).

Simili forme si rintracciano, come annunciato, nella poesia di Giorgio Caproni²⁴⁴ che sfrutta moltissimo le variazioni intonative delle parentetiche, come in *Sospensione* (*Il Conte di Kevenhüller*, 1986):

²⁴⁴ Si riconducono in questo insieme anche le due poesie viste a p. 287 per le sospensioni assolutizzanti.

(da Marsiglia, in Porto Vecchio)

È bloccato in contrada
marittima.

Vorrebbe
proseguire.

La strada
– persa – dove conduce?

7 È in piena oscurità.

La vista
– sotto il sole stridente –
gli s'incenerisce.

Niente
(ha letto una volta in latino)
di più buio della luce.

14 (*Nil obscurius luce.*)

Si smarrisce.

(Il cammino
comincia qui? Qui finisce?)

Il movimento, legato alla spazialità del verso a gradino e allo stacco verticale, crea un'andatura alternata fra due poli intonativi: gli attacchi frastici e i loro completamenti sono divisi da spazature, a-capo e gradini che muovono la lettura a una cadenza oscillatoria. A questa alternanza visiva si aggiunge sistematicamente l'alternanza tra principali e incisi o parentetiche; l'oscillazione visiva e intonativa risponde inoltre ai significati della poesia, che tiene assieme poli opposti: «Nil obscurius luce» (r. 14), «comincia qui? Qui finisce?» (r. 16). Il sistema forma dei nuclei leggibili verticalmente. Alla riga 6, l'inciso è messo da parte dalla disposizione grafica, acquistando paradossalmente anch'esso un maggiore rilievo. Lo stesso si può dire per l'ultima parentetica, che spinge la lettura a leggere prima «Qui finisce» e a tornare indietro sull'elemento non allineato, «Qui comincia» (r. 17). Il movimento dello sguardo nella lettura sembra muoversi come quello dello smarrito e di chi cerca; è uno dei risultati formali della ricerca, ontologica e poetica, che Caproni mette in campo a partire da *Il muro della terra* (1975).

Si possono vedere ora casi di associazione verticale sintetica ottenuta dalla messa in rilievo di elementi inframezzati da un iperbato. L'isolamento o la sospensione grafica degli elementi reggenti ha funzione di sottolineatura semantica e allo stesso tempo fissa i punti di riferimento della frase. Le sfumature sono sempre naturalmente molto varie. Nella prossima poesia di

Umberto Fiori (tratta dalla raccolta *Voi*, del 2009) si completano a distanza il *rejet* di un verso a gradino («Mentre lo smonto», r. 2) e un verbo isolato in punta di verso («mi guardate», r. 9). Nel separarli si ottiene un effetto temporale mimetico, di dilazione. La funzione grafica è orientativa e sintetica: dopo un lungo iperbato si tende a ricercare l'attacco e a legare la frase reggente, qui immediatamente ricostruibile.

Le vostre accuse, i vostri
rimproveri, di nuovo.
Mentre lo smonto
come posso, a uno a uno,
citando fatti, nomi, date,
mentre racconto sulle dita i miei due,
tre, quattro meriti,
e vi abbaio sul muso la mia vita
non dite niente: mi guardate.

[...]

Nel prossimo esempio da Cattafi il collegamento, a breve distanza, coinvolge un verbo aggettante e un versicolo («vanno» r. 2, «i Re a cavallo», r. 4). *Prince's street* (*Le mosche del meriggio*, 1958), rr. 1-5:

Le grandi ombre sospese nella nebbia
taccano il suolo, vanno
nell'erica degli alti territori,
i Re a cavallo
con fiaccole di fosforo,
[...]

L'inserimento di una frase tra verbo e soggetto serve ad allontanare il completamento della frase e l'assonanza, che pure trova rilievo dalle sospensioni grafiche. Il verbo sospeso funziona momentaneamente per «le grandi ombre», prima di essere riallacciato all'effettivo soggetto sintattico (che si sovrappone, sul piano dei contenuti: i Re a cavallo vanno assieme alle loro ombre). La spazialità, ad ogni modo, mette in evidenza il centro semantico del periodo.

Più evidente sul piano grafico è l'associazione fra versicoli. Nella strofetta finale di *Si contenta del più piccolo morso* (*L'occhio dormiente*, 1994), di Jolanda Insana, una breve sintesi verticale può sciogliere l'iperbato mettendo da parte la subordinata interpolata. In queste disposizioni grafiche si mette in mostra l'architettura sintattica. L'accentazione grafica e l'intromissione

sintattica rafforzano paradossalmente la coesione dei due membri, la loro percezione d'insieme, rallentando allo stesso tempo la dizione, con sfumature liriche:

[...]

muore
poi che imparò tutti i canti
il desiderio

Le associazioni trasversali fra versicoli non sono rare nella produzione tarda di Montale, segnata, come è noto, da una postura ironica, disillusa, antilirica e vistosamente prosastica. In *Ipotesi II* (*Altri versi*, 1981), il primo verso sembra voler saltare direttamente al terzo, sintetizzando un'asserzione connotata in senso orale, quasi un idiomatismo: «Pare» – «lo Sfascio».

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

Se la struttura visiva è identica, il tono è molto diverso rispetto quello della poesia di Insana. Nell'esempio di Montale è per altro la disposizione grafica a mettere in evidenza il sintagma principale allo stesso tempo dilazionando il suo compimento, creando un'interpolazione quasi antisintattica, non direttamente presente nell'articolazione della frase, che si sdoppia.

Con altri esempi, sempre piuttosto eterogenei sul piano linguistico, ma uniti dalla funzione e dall'esito grafico, si considerano ora sequenze sintattiche parallelistiche, strutture simmetriche o ripetitive, in cui il rilievo grafico consente di selezionare parti all'interno di una serie. Si veda uno stralcio da *Sala Parto* (*Distante un padre*, 1989), sempre da Milo De Angelis. Fra i completamenti del verbo essere, sospeso all'inizio di un *tricolon*, risalta quello relativo alla tristezza («Era» – «triste») poiché isolato e subito conseguente (in verticale) allo spazio di lettura del verbo reggente. Rr. 13-17:

[...]

15 “Non ti ho mai parlato
di tua madre. Era
bella come l’alga, triste
come i tentacoli dell’aragosta, forte come le
pupille.”

[...]

Allo stesso tempo, le sospensioni segnano la progressione testuale. È quello che succede anche in *Richmond (Le mosche del meriggio)* di Cattafi. Nell’ultima strofa si ritrova a maggiore distanza il sistema della messa in evidenza di uno dei membri di una formula enumerativa, da ricongiungere al verbo isolato («fu» – «idolo intatto»). Rr. 22-26:

[...]

Il cuore è preda indifferente, fu
cippo sul confine di remote
invisibili conquiste,
idolo intatto
posato su ogni epilogo di cenere

Nella prossima poesia di Giovanni Giudici i versi a gradino staccano su un modulo allocutivo, su un’invocazione. *Così vivo in Italia* (da *Prove del teatro*, 1989):

Così vivo in Italia: e Pisa è un nome
da regalare al mio ricordo, un segno
della mia fuga verso il Regno, intento
con cuore d’ansia se qualcuno mi segua.

5 Lo stridore dei denti non ha tregua
nelle bocche dei morti qui sepolti
in parvenze di vivi...
Antichi volti
che mi tacquero accanto, oh non cedete
10 al martello implacabile del tedio
sul ferro dei binari:
resistete,
con le mascelle serrate, all’assedio

Per un ulteriore esempio si può osservare *Fraasi nella luce nascente* (da *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*):

L'universo, i morti. Ne immagina
nell'etere gli opachi
o cristallini insediamenti. *Loro*
dove stanno? – intende i suoi più cari.
5 Ne fissa per un attimo quel vago
sfavillio di firmamento,
si sposta
lui, si sposta il desiderio
col suo ago
10 da stella a stella
in tutto il mirifico quadrante,
e qualcuno ne ravvisa
o crede «ma è un'insidia
del rimpianto, quella» il senso
si ravvede. Con esso gioca a volte,
nelle sue perenni ondate
l'incessante
loro e nostro mutamento.
È vero, è vero
ma persiste il cuore,
l'umano non si arrende

La sintesi di lettura si innesca soprattutto alla sesta riga, dove una spaziatura leggermente maggiore, assieme a un allineamento, creano una conformazione visiva particolare e percepibile come nucleo semantico marcato. Nel considerare uniti i due membri isolati («si sposta» e «col suo ago») si crea la sottile ambiguità che coinvolge spessissimo le linee sintattiche intrecciate. Qui si possono scambiare e sovrapporre i soggetti che compiono l'azione condivisa; a spostarsi è un «lui» e assieme a lui «il desiderio», che possono forse sovrapporsi. Una sintesi verticale è possibile anche nei gradini successivi, meno forte e vincolante: l'elemento interpolato non è un inciso, i sintagmi isolati dal bianco sono di dimensioni differenti, il senso espresso non raggiunge l'apparenza di un necessario completamento. Gli stilemi grafici assumono diverse funzioni, attivate in sostanza dalla componente verbale che accolgono.

La messa in rilievo sintetica è ancora più evidente nella poesia *Prima di primavera, ma poco* (*Per il battesimo dei nostri frammenti*), perché lega gli unici due versi a gradino, ravvicinati, del testo. Per altro tornano le costanti linguistiche dello stacco sospensivo: il verbo essere («c'è») e l'impiego di un aggettivo deittico, «questa nota»:

Prima di primavera, ma poco,
si diffonde la sua acquosa luminescenza
e quel chiaro e quell'alone sui monti
quel trepidare dell'aria, quel vibrare delle immagini
di là da quella garza
di indicibile festività, schermate
e accese da essa, quel fulgore
dell'effimero
esultante a un tratto di esserlo – vigilia,
vigilia incolmabile
di nessun avvenimento –
c'è
non so in quale ricordo,
ma c'è detta dall'erba
questa nota
di non so che perduto monocordio –
pensa lei raggiunta in tutte le cellule.

La sintassi intessuta continua poi su serie più lunghe. La sfasatura grafica generata naturalmente dal rientro del gradino talvolta viene allineata, con il chiaro intento di suggerire una lettura verticale. Così in *Ira (Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini)*:

[...]
In bilico tremò la persistenza.
Soffrì,
storia dell'uomo,
della specie, delle stirpi,
genia cieca
colpita nel midollo,
offesa nel seme, nelle vertebre.
Soffrì
[...]

E, ancora più evidente, in *Stupore d'ultramattutina luce*, dalla stessa raccolta:

[...]
Acqua e fuoco, gioca
col sole il suo barbaglio
ambigua la corrente.
Emerge
lui disorientato,
affonda,
diguazza
in quel baluginio
per tutta l'ansa.
[...]

Fusione. Un'altra possibilità di formare sintesi trasversali è quella di rilevare graficamente elementi appartenenti a frasi ben distinte, con completamenti a distanza, talvolta creando una deviazione di senso o un nuovo senso sovrapposto a quello espresso dalla sintassi lineare – oppure, come già visto, ricavando e rafforzando il senso principale della poesia. Anche in questo caso la spazialità si associa soprattutto a figure retorico-sintattiche di posizione, come l'anastrofe o il chiasmo. Per primi si possono vedere casi riconducibili a quello che, con un prestito francese, si è definito *coulissage interprétatif* (qualcosa di simile a ciò che accade nelle inarcature cataforiche). Si lavora sul valore semantico intermedio di una parola sospesa ottenendo brevi ambiguità e sovrapposizioni che possono funzionare come slancio figurale indiretto. Un processo del genere sembra agire nella poesia *Sul primo numero di «Quaderni Rossi»* (da *Paesaggio con serpente*, 1984), di Franco Fortini:

Molte ore così delle poche ore
 che l'ordine degli uccisori e il disordine
 non avevano ancora spezzate
 lesse di strutture aziendali, contratti
 5 collettivi, controlli dei tempi. E che pensieri immensi
 nell'aria dei suoi giorni,
 imprecisi, ridenti! Acuminati
 quei cirri che le frese
 schizzano e gli incupiti olii convogliano
 a lui nei sonni erano figura
 di seme morto e di erba futura.

L'aggettivo isolato «acuminati» (r. 7) appartiene grammaticalmente a «quei cirri», nel verso successivo. L'anastrofe lo ricollega però anche alla serie tripartita «imprecisi, ridenti! Acuminati» e prima ancora al nucleo sospeso «e che pensieri immensi» (r. 5), che, isolato, sembra attirare metaforicamente tutti gli aggettivi che seguono, accomunati dalla desinenza plurale. Anche nel prossimo esempio, *Il treno per Parigi (Partenza da Greenwich)* di Bartolo Cattafi, la disposizione, con un chiasmo sintattico, produce una possibile sintesi verticale e un'ambiguità figurale:

Il treno per Parigi
 fatto d'acciaio di luce d'antracite
 lanciato tra le biade,
 la Francia all'alba era
 5 una quercia ornata di colombe.
 Nave allegra e severa, entrai
 nel velluto dei re, in un cielo
 di cupo azzurro e d'altissime vele
 vidi scoccare l'astro
 della tua rugiada.

(1952)

Per via delle pause grafiche e della sequenza sintattica sembra inizialmente che sia il soggetto a entrare «in un cielo» (r. 7), mentre la progressione del testo chiarisce invece che l'io parlante *vede* qualcosa, nel cielo: «vidi scoccare l'astro / della tua rugiada» (rr. 9-10); l'immagine iniziale, di sintesi, rimane però attiva anche nei significati seguenti.

Le sovrapposizioni di senso possono essere però più esplicite e direttamente implicate nel valore globale di una poesia. Questi stilemi sono adoperati soprattutto quando si ricerca ambiguità, quando si tenta di *dire senza dire* o di lasciare traccia di una doppiezza nel discorso. In *Freddo, paura* (*L'aria secca del fuoco*, 1972) Bartolo Cattafi ottiene un doppio senso attraverso i legami visivi e pausali tra i versicoli.

Sotto coperte
 cataste di cuscini
 testa e tutto
 ho freddo
 5 paura
 dal di dentro gratto
 l'ombelico a mia madre
 e lei intende
 sa a cosa miro
 10 voglio dirle abbi cura
 di me
 non togliamo le tende
 non farmi uscire

Il nucleo ripreso dal titolo («ho freddo / paura», vv. 4-5) si può riallacciare al bisillabo di un'altra frase («di me», v. 11) sostenuto anche dalla rima a distanza fra «paura» (r. 5) e «cura» (r. 10). Si scambiano così i verbi dei due periodi raddoppiando possibilità sovrapposte. La cura chiesta alla madre coincide con la consapevolezza di un timore, di una paura dell'io lirico nei confronti di sé stesso. Di nuovo, l'isolamento della negazione si presta perfettamente agli sdoppiamenti di significato, soprattutto alla concomitanza degli opposti e alla sintassi intessuta;

ecco cosa accade nella seconda strofa di *Parlando a Dario* (*Terra del viso*, 1985), di Milo De Angelis.
Rr. 10-19:

[...]
“Potevo fare da sfondo. Potevo
toccare cose.
Questa città, dicevi,
ci ha capiti sempre.
E anche dopo, traballando
15 sull’orlo della vasca
o ricordando un pesce rinchiuso
nel sacchetto di plastica. Non
saremo surreali. Morirai
indicandolo, il tuo respiro.”
[...]

A riga 17 la sospensione della particella di negazione si allaccia direttamente a quel «Morirai» sospeso al verso successivo esprimendo quasi un desiderio contrario alla realtà, che viene detta dal percorso lineare della sintassi. Le sospensioni si adattano per altro all’incedere del discorso riportato, della voce (comunque reso allo stesso tempo tragico, alto, dalle stesse pause e dal ritmo sintattico).

Un esempio raffrontabile (per gli inneschi di una sintassi sovrapposta) si ricava dalla poesia più nota di Vittorio Sereni, che dagli anni Sessanta ricorre all’isolamento di parole chiave o con forte carica semantica, come punti di appoggio condensati, riassuntivi e comunicanti, prestati a potenziali collegamenti. *La spiaggia* (ultima poesia della raccolta *Gli strumenti umani*, 1965) è un testo emblematico e decisivo dove il tema della comunicazione coi morti e con la Storia si muove su una contraddizione di luce e ombra, detto e non-detto, presenza e assenza, menzionando segnali che si fanno presagio intuito di un senso e una parola futuri. Il secondo strato di lettura segue i sintagmi marcatamente isolati «ma oggi» – «non» – «parleranno» (rr. 4, 13, 15) segnando l’attesa di una comunicazione a venire e al contempo un’oscillazione ambigua sul presente. È soprattutto la disposizione sintattica dell’ultima parte, che isola la negazione e i due verbi («dubitare» e «parleranno»), rafforzata dall’intromissione di un inciso, a tenere la doppia possibilità concomitante, oltre il senso lineare della sintassi. Anche in questo caso le ricorrenze tipiche degli stacchi, legati alla resa vocale, danno testimonianza di una calibratissima e studiata architettura scritta, anche nei termini musicali di cui si è già avuto modo di parlare per Sereni.

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

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

Non

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

Lasciando i casi più diretti di voluta oscillazione nei significati si considerano ora legami trasversali, fra periodi distinti, con i quali sono ricongiunti sintagmi composti da parole semanticamente coese che naturalmente si richiamano. Si nota chiaramente quanto l'associazione trasversale sia acuita dalla previsione di un completamento logico abituale, che viceversa la sintassi poetica può mascherare e alterare. Tale aspetto "ricostruttivo" funziona benissimo specie quando sono riuniti sintagmi che riecheggiano forme quotidiane o diffuse nel parlato comune. Negli esempi che seguono non si produce una semantica ambigua, le sintesi si adattano al senso generale delle frasi, anche rafforzandolo. L'associazione, nella prossima poesia di Giovanni Giudici, si costruisce fra un soggetto sospeso e un aggettivo isolato dal verso a gradino, ricavando i membri da due frasi contigue. *Il malefizio* (*Il male dei creditori* 1977):

«... così all'improvviso in un momento
 Tanto sangue dal naso – deve essere stato
 Un filo d'erba che ti ci ha infilato quella vecchia
 Quando mi diceva – guardate un po' *bèla dona*
 5 Da quella parte quella cosa – e io
 Stupida mi sono voltata.

Povera

Anima, mettici
 Questa pezza bagnata che ti ferma
 Il sangue Dio la fulmini la brutta strega dov'è
 Lei e le altre puttane
 A caccia dei bambini sempre su e giù per le piane».

La movimentazione sintattica accompagna anche in questo caso la dinamica orale. La sintesi fra «– e io» – «povera» (rr. 5-7) crea un cortocircuito anche con l'aggettivo «stupida» che apre

il verso inframezzato, lasciandolo da parte e allo stesso tempo facendo quasi ricostruire nella testa del lettore un tipico «povera stupida», la formula che si usa per commiserare sé stessi.

Sempre restando su legami fra parole isolate agli estremi versali e sul verso gradino, si può vedere una sequenza impiegata da Giorgio Orelli, nella poesia *Cardi II* (da *Spiracoli*, 1989):

Giunge? Una gazza defunta
mi passa per la mente, mi ripete il suo nome
contorto come il glicine che invade
il muro dove gialleggia la buca
5 delle lettere. (Ho detto a messaggeri
venuti da lontano per verifiche
in ripa di Tesino: «Se abbiamo fortuna
almeno un boss sui generis lo vedrete passare
sul mezzodi»).

10 Giunge, protetto dai nummi in Mercedes
grigia, non lo nasconde il parabrezza
affumicato: ma è vero che più d'un ragazzo
ha falciato di queste contrade
se ancora guida?

15 Labbra
serrate, cinereo, toccato la punta del naso
come di luce in ritratto, sembra aver azzerato il contatore
della morte, ma già
vivo è sepolto.

20 Passa
un'auto tenuta da un bimano.

La sintesi interessa i versi fra le righe 17 e 20, con un cortocircuito tra le due frasi coinvolte. La sospensione canonica introdotta da congiunzione avversativa e deittico temporale («ma già») sembra preparare il lettore a un evento concreto, cosa che effettivamente avviene negli ultimi versi del componimento. L'effetto è interessante: la sintesi verticale si intromette nel ragionamento poetico quasi riecheggiando il rapido passaggio dell'auto menzionato in chiusura, immagine che in questo testo sembra associarsi direttamente all'idea simbolica di un veloce, improvviso passaggio della morte. La poesia consente di osservare altri stacchi non implicati in formule di sintesi e coinvolti nei passaggi canonici: confini di parentetiche e interrogative, messa in rilievo di elementi semantici icastici e di particolari descrittivi (in particolare le «labbra», r. 15).

Nei prossimi esempi la sintesi spicca e si estende quasi a riassunto del testo, oppure ne enfatizza un'accezione, una componente. In *Giungla d'asfalto* (*Nature e venature*, 1987) di Valerio Magrelli l'associazione fra due versicoli (in scarto di lunghezza rispetto ai versi limitrofi e a quello che li separa) aggiunge ai significati della poesia un elemento semantico coerente. Il

legame fra «di dolore» e «un sospiro» (rr. 10, 12) è evidente anche oltre lo scambio che inverte la sequenza «un sospiro» – «di dolore»:

Giungla d'asfalto
Vagano nella notte
vasti gli autobus,
anime in pena,
5 scrigni di luce pallida,
tremanti, vuoti, utili
soltanto a chi è lontano,
avanti e indietro
sempre legati ad una linea
10 di dolore,
e lasciano salire ad ogni sosta
un sospiro
che sembra una preghiera.

Ancora, i due versicoli della poesia di Luciano Erba *Pioverà* (*Il nastro di Moebius*, 1980) ricavano una seconda frase sovrapposta e armonizzata al senso globale del testo, «Passa» – «La noia» (rr. 3,7):

Prima che piova
ripassano le rondini sulla strada.
Passa
un uccello che non conosco
5 con ala lenta
e volo parallelo alla terra.
La noia
di questo mattino
ritorna al suo cielo di pioggia.

Si possono inserire qui, per ampliare ulteriormente il bacino di esempi, dei casi affini ottenuti con la variazione del tratteggio: Umberto Fiori, che nella tredicesima poesia della raccolta *La bella vista* (2002) segnala in corsivo, ai limiti versali della prima strofa, il succo perentorio del discorso (oppure la frase minima da cui parte la poesia), «*miglio*» – «*prima*»:

Com'è misero, il *meglio*
che ci trascina
avanti avanti, gonfi
di orgoglio e di paura,
in confronto al tuo bene
senza misura,
al tuo fermissimo *prima*.

Che pena mi fanno le cose
per cui smaniamo,
che sogno da poveretti
mi pare
la nostra felicità,
se penso al tuo profumo luminoso,
alla tua gioia già
perfetta.

Oppure Eugenio De Signoribus, autore che usa la parentesi come stilema caratterizzante. Qui serve a ricongiungere a distanza gli elementi di una frase formulare.²⁴⁵ Il tono della sintesi, di nuovo, è perentorio: «(la vita)» – «(non cambia)» (rr. 5, 8) e da riallacciare alla seconda strofa, tutta fra parentesi (come fosse pronunciata dalla stessa voce, quella lirica). (*figlio-padre*) (*Case perdute*, 1986):

²⁴⁵ L'esempio consente di segnalare la parentela fra la spazialità del bianco tipografico e i valori di rilievo e scomposizione che possono avere le parentesi (assieme lo scarto intonativo che entrambi i mezzi possono comportare): «le blanc, délimitant à gauche et à droite un segment, [...] opère un décalage énonciatif, qui a tendance, comme le parenthésage au noir, à s'extraire de la linéarité phrastique et textuelle, pour jouer plus verticalement sur la page» (Favriaud 2004, 20).

sprizza dalle lenti
 la più molle affezione – un boccone
 al padre tuo nei cieli e uno
 a te boccuccia cavernuccia
 5 apriti aahm! – (la vita)
 sanguina ballerina la bocca
 fauce fornace trabocca
 di suoni regressi (non cambia)
 10 giace col fantolino lo guarda
 dormire ne ascolta il respiro
 lo respira lo scalda lo accalda
 ne asciuga il sudore lo palpa
 lo misura preso in premura
 a recuperare alla coscienza
 15 il giro mancante della spirale

(e al di là di questo turbamento
 egli non vedeva altro che primavere
 rotolare una sull'altra quasi
 a punire quell'attimo d'identità
 20 e di appartenenza, e il duetto
 di baci e suoni inarticolati
 nel medesimo istante diventava sordo
 e di sapore mortale – dunque
 in questo tempo non è possibile
 25 neppure la gioia più elementare? –
 si chiedeva bruciando le residue forze
 nel riavvolgere le bianche primavere
 per ricondurle al loro principio semplice
 filtrando solo il vello della rosa
 e la fragranza del borotalco)

Questi legami di sintesi, graficamente rilevati, arrivano ad acquisire connotazioni e ruoli vicini a quelli svolti dai titoli; l'aspetto è rilevante, specie in poesie dove il titolo non viene indicato. Gli stessi titoli, poi, in quanto unità grafiche brevi e in rilievo, possono comunicare con altre unità grafiche nel testo. In questa possibilità può rientrare il prossimo testo di Bartolo Cattafi, dove un titolo deittico (un sincategorema), che riprende il primo verso, viene completato dalla chiusa del componimento, incorniciandolo anche con un rintocco fonico. *Là* (*L'allodola ottobrino*, 1977).

Là
 concentrarsi e andare
 allargare la mente a macchia d'olio
 nelle grandi regioni che la sorte
 provvidamente allestisce e assegna
 ragni mosche zanzare ai quattro muri
 sterminato salnitro
 libertà.

I completamenti a distanza fra il titolo e un elemento isolato sono una pratica del tardo Montale, con legami che tendono a unire sempre l'inizio e la fine delle poesie, con sintesi solitamente caustiche e disingannate. Così, negli esempi riportati fra poco, si avrà «Nel silenzio» – «universale» (*Satura*, 1971) e «Per finire» – «sul bagnato» (*Diario del '71 e del '72*, 1973), con un'accezione in quest'ultimo caso latamente metapoetica (tratto, si ricorda, caratteristico della poesia del periodo). *Per finire* è fra l'altro l'ultima poesia della raccolta:

NEL SILENZIO

Oggi è sciopero generale.
Nella strada non passa nessuno.
Solo una radiolina dall'altra parte del muro.
Da qualche giorno deve abitarci qualcuno.
Mi chiedo che ne sarà della produzione.
La primavera stessa tarda alquanto a prodursi.
Hanno spento in anticipo il termosifone.
Si sono accorti ch'è inutile il servizio postale.
Non è gran male il ritardo delle funzioni normali.
È d'obbligo che qualche ingranaggio non ingrani.
Anche i morti si sono messi in agitazione.
Anch'essi fanno parte del silenzio totale.
Tu stai sotto una lapide. Risvegliarti non vale perché sei sempre desta. Anche oggi ch'è sonno universale.

PER FINIRE

Raccomando ai miei posteri
(se ne saranno) in sede letteraria,
il che resta improbabile, di fare
un bel falò di tutto che riguardi
la mia vita, i miei fatti, i miei non fatti.
Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere
ed è già troppo vivere in percentuale.
Vissi al cinque per cento, non aumentate
la dose. Troppo spesso invece piove
sul bagnato.

Lo stesso si può dire per *La memoria*, dal *Quaderno di quattro anni* (1977), dove il collegamento potrebbe anche portare il testo alla dimensione personale e autodistruttiva che connota i testi pubblicati dagli anni Settanta. Riprendendo Testa 2005, VIII: «Montale, con *Satura* (1971) e le raccolte successive, procede, bruciandola con gli acidi dell'ironia, ad una liquidazione della sua vicenda di poeta».

LA MEMORIA

La memoria fu un genere letterario
quando ancora non era nata la scrittura.
Divenne poi cronaca e tradizione
ma già puzzava di cadavere.
La memoria vivente è immemoriale,
non sorge dalla mente, non vi si sprofonda.
Si aggiunge all'esistente come un'aureola
di nebbia al capo. È già sfumata, è dubbio
che ritorni. Non ha sempre memoria
di sé.

Ma si veda anche il caso di *Nell'attesa*, sempre da *Satura II*, dove la sintesi ironica («Nell'attesa» – «Attendo») si instaura fra titolo e una serie anaforica allineata, dunque calcata graficamente:

NELL'ATTESA

È strano che tanto tempo sia passato
dall'annuncio del grande crac: seppure
quel tempo e quella notizia siano esistiti.
L'abbiamo letto nei libri: il fuoco non li risparmia
e anche di noi rimarrà un'eco poco attendibile.
Attendo qualche nuova di me che mi rassicuri.
Attendo che mi si dica ciò che nasconde il mio nome.
Attendo con la fiducia di non sapere
perché chi sa dimentica persino
di essere stato in vita.

I legami trasversali arrivano a coinvolgere insiemi più lunghi e a distanza, vere frasi, spesso nominali. Nella poesia *Un errore* (*Quaderno di quattro anni*), è possibile ricostruire una sintassi intessuta suggerita dalle pause dei versicoli e di un sintagma isolato: «Inevitabilmente» – «la saggezza» – «É un errore» – «che si paga» (rr. 1, 4, 8, 9):

Inevitabilmente
diranno che qui parla un radoteur
come si misurasse col calendario
la saggezza.

5 Non esistono vite corte o lunghe
ma vite vere o vitemorte o simili.
Non sarò ripescato in qualche fiume
gonfio come una spugna. È un errore
che si paga.

Lasciando Montale, si possono considerare sequenze sintattiche trasversali più lunghe sempre ottenute dalla fusione di elementi associati a periodi diversi. Nei prossimi due casi si costruiscono dei *tricola* collegando i versicoli in chiusa di strofa. Una poesia di Giovanni Giudici (da *Autobiologia*):

Per poco più di niente poco meno di tutto
per la cosa-parola da te chiamata sorte
e da me fuoritempo o più umilmente
morte

per brevi momenti (altre parole tue)
di verità che splende che ci deride
che separò dal mondo Meclemburgo
e noi due

per tutti i miserabili sospiri preveduti
e per ogni distacco che sia creduto estremo
per la luce del tuo saluto nel freddo dove
vivremo

Si può notare la simmetria su cui si giocano le tre strofe, con l'opposizione fra morte e vita tracciata dai versicoli. Il principio di sintesi viene sottolineato anche da Rodolfo Zucco nella nota al testo: «la serie “morte” – “noi due” – “vivremo” viene a costruire uno straordinario *raccourci* della poesia, e ottiene la riduzione emblematicizzante del tempo al suo nucleo essenziale» (Zucco, in Giudici 2000, 1426). Non dissimile (per l'effetto grafico qui indigato) è la sequenza della prossima poesia di Eugenio De Signoribus, (*dopo verso prima*), da *Principio del giorno*, 2000:

È in generale più facile rintracciare potenziali sintesi brevi, che coinvolgono normalmente due o al massimo tre unità grafiche. Ciò dipende anche dal fatto che nella produzione italiana prevalgono numericamente poesie medio-brevi e compatte. Intrecci più lunghi hanno bisogno di testi ampi, come si è visto nelle poesie Mario Luzi che crescono a lungo, per aggiunte. Restando sulle sequenze lineari e verticali si possono vedere due ultimi testi. *E ti protendi come silenzio* (Meteo), di Andrea Zanzotto, dove viene usato il maiuscolo per tracciare la sequenza sovrapposta da leggere in sintesi, una serie anaforica che condensa il centro della poesia. Nelle ultime raccolte cresce la tendenza dell'autore a inglobare a testo anche elementi del paratesto; in questo caso, la nota esplicativa in basso diventa parte integrante della pagina, della poesia.

E ti protendi come silenzio
ti protendi al silenzio,
generi, sei silenzio,
SEI CASA
nell'idea stessa, nell'inane
in-sé dell'idea,
SEI CROLLO
e libertà di sprofondati tetti
e inviolato persistere a denti
che in te s'intimizzarono
SEI SCHERZO
e nel verde verdissimo
degli alti noccioli crollanti pur essi,
se stessi aspergendo, da poggioli,
lieti spettri in trasbordo e in accurate
accanite voglie di residenza
e acclamazioni sottovoce cedi
SEI SPECOLA
traluci dall'alto una vendita al minuto
di sole e ombre di punto
in nonpunto, fruscio, dissoluzione
di meridiane stelle!
di miriadi, a mazzi, di nocciole!
carole già-nocciole,
già-invasioni e abbondanze
e tutte, tutte a San Rocco
benedizioni!

(1988?)

– Casa campestre in rovina invasa da arbusti di nocciolo. Le nocciole giungono a maturazione a San Rocco, in agosto.

Infine, *Addio Lugano bella* (*Stella Variabile*, 1981) di Vittorio Sereni, dove si nota un chiaro asse verticale prolungato. Si tratta di una poesia singolare, anche per l'uso del bianco orizzontale e dell'allineamento, quasi un *hapax* nella produzione dell'autore, che dimostra precisa cura nell'usare stilemi grafici, solo dove essenziali. La poesia segue un viaggio in auto segnato dall'arrivo («ecco», r. 12) di una neve notturna, fuori stagione e misteriosa. È proprio la neve a diventare l'asse anche grafico del testo, percorribile al centro, in verticale: «E dopo tutto» – «conclusiva» – «notturna immaginosa» – «plurisensa» – «da un quadro», suggerendo uno stato polisemico, pieno e al contempo vago, che si associa alla neve ma non necessariamente solo a quest'ultima. Il quadro finale a cui fa riferimento il testo è un dipinto cercato e forse sognato, di cui il poeta cerca di rintracciare l'autore.²⁴⁶

Dovrò cambiare geografie e topografie.
Non vuole saperne,
mi rinnega in effigie, rifiuta
lo specchio di me (di noi) che le tendo.
5 Ma io non so che farci se la strada
mi si snoda di sotto
come una donna (come lei?)
con giusta impudicizia.

E dopo tutto

10 ho pozzi in me abbastanza profondi
per gettarvi anche questo.

Ecco che adesso nevica...

15 Ma io, mia signora, non mi appello al candore della neve
alla sua pace di selva

conclusiva

o al tepore che sottende di ermellini
legni bracieri e cere dove splendono virtù
altrove dilaniate fino al nonsenso
ma vizzate qui, per poco che le guardi,
20 come bandiere flosce,
Sono per questa – notturna, immaginosa – neve di marzo
plurisensa

di petali e gemme in diluvio tra montagne
incerte laghi transitori (come me,
25 ululante in estasi alle colline in fiore?
falso-fiorite, un'ora
di sole le sbrinerà),
per il suo turbine il suo tumulto
che scompone la notte e ricompone
30 laminandola di peltri acciai leggeri argenti.
Ne vanno alteri i gentiluomini nottambuli
scesi con me per strada

da un quadro

35 visto una volta, perso
di vista, rincorso tra altrui reminiscenze
o soltanto sognato.

²⁴⁶ «Sereni ci parlò di un quadro che gli pareva di aver visto in un museo o in un libro, raffigurante quattro antichi gentiluomini in marcia nell'oscurità. [...] Potevamo dargli una mano a identificarlo? Ci sforzammo di ripescare dalla memoria qualche indizio, qualche possibile nome, ma Sereni scuoteva la testa, le nostre ipotetiche attribuzioni non coincidevano con la sfuggente elusività del quadro» (testimonianza di Fruttero e Lucentini, Sereni 1995, 693).

10.4. Mimesi grafica e iconismo

Associazioni analogiche spesso non esposte, ma lasciate alla discrezione del fruitore, entrano nella rete dei significati e nell'armonia complessiva dei testi. L'attivazione di questi effetti dipende da determinati contesti semantici, che possono trovare un rispecchiamento (meglio, una somiglianza) in certe forme della scrittura, sia sul piano della disposizione spaziale e del disegno, sia sul versante, in movimento, della lettura. Sono forme generalmente associate al *ludico*, ma si è visto in parte quanto questo tipo di allusività possa essere molto discreta, funzionale anche a una dizione alta e a temi che intrecciano ad esempio la riflessione sui limiti del linguaggio, interrogando le possibilità e le ragioni della stessa scrittura poetica. Viene infatti sollecitato soprattutto l'ambito della riflessione metapoetica: la poesia si svela nel suo farsi, soprattutto nel suo farsi scrittura. Parlare della poesia e dei suoi stessi strumenti fa parte della tradizione sin dall'antichità. Nel Novecento e nella seconda parte del secolo aumenta il ripiegamento autonimico. Nel testimoniare una crisi, si può prendere anche la strada di esporre lo svuotamento del mezzo poetico o quella di interrogarlo e testarne la resistenza, sollecitandone i significanti. I riferimenti mimetici ottenuti dalla scrittura sono anche parte della ricerca di realismo e di *inclusione*, di cui si è parlato. Naturalmente ogni scelta è peculiare. Va premesso che, specie per gli iconismi, il discrimine fra la suggestione e la sicura presenza di questi mezzi si giustifica dal contesto e dalla sensibilità dei diversi poeti. In alcuni casi, si propongono alla discussione delle suggestioni iconiche, anche col fine di mostrare, per confronto, quando invece gli iconismi appaiono certi.

In questa prima parte si riprende un percorso sull'immagine della poesia avviato al paragrafo 5.1, vedendo dapprima delle sollecitazioni semantiche che portano l'attenzione del lettore alla materialità e all'aspetto stesso del testo (i riferimenti metapoetici, i calligrammi,) poi, la tendenza a riprodurre in poesia le caratteristiche grafiche di altri ambiti di scrittura. Ciò può comprendere una volontà di avvicinarsi alla prosa (allungando, nascondendo i versi); si sono visti moduli grafici che ricordano la scrittura per teatro o per cinema, persino, latamente, la scrittura musicale. Si arriva alla possibilità di alludere visivamente a determinate impaginazione poetiche, quasi *en abyme*, come per il caso delle forme della tradizione inserite in contesti completamente liberi. Ragionare sulla semiotizzazione o semantizzazione della materia grafica scritta (cfr. Anis 1983) è un primo passo per stimare l'incidenza della visività in poesia. Si comincia dai casi più marcati.

10.4.1. Metapoesia

Gli usi metalinguistici dei segni si avvalgono di sollecitazioni semantiche che spingono a vedere gli ingranaggi della scrittura, il significante (fonico o visivo che sia). Rientra nell'insieme la metapoesia, nella specificità non solo di una poesia che parla di se stessa, ma che parla della concretezza del suo farsi scrittura. Parlare della scrittura e del processo di scrittura rimuove infatti l'inerzia del lettore rispetto alla materialità del testo, che passa in primo piano poiché essa stessa si fa contenuto.

È stato sin qui poco menzionata la poesia di Valerio Magrelli, autore che usa impaginazioni compatte, tendenzialmente brevi e non movimentate sul piano grafico. È invece significativa l'attenzione alla materialità della scrittura e alle sue forme, di gusto quasi francese (Magrelli è per altro francesista). Si tratta di un ottimo caso per testimoniare i ripiegamenti sull'aspetto concreto del testo e gli effetti che possono avere nel coinvolgere la percezione visiva del lettore. Nella prima raccolta, *Ora serrata retinae* (1980), la vista si fa *matrice* dei contenuti e lo sguardo è spesso quello del poeta sulla pagina, al momento di scrivere. Molti sono i testi di questo genere, dove immagini e metafore visualizzano le disposizioni grafiche della scrittura. In *Prima dell'ultima curva del giorno*, il farsi della poesia è come un incastro di mattoni, «un muro che scende dall'alto / il lento trascorrere del segno» (rr. 8-9):

Prima dell'ultima curva del giorno
colgo delle parole con cui dormire:
nella sera esse riprendono
le vesti pesanti e accorte.
5 Il loro andare è misurato
e come mattoni allineati s'incastonano
nella bianca calce della pagina.
È un muro che scende dall'alto
il lento trascorrere del segno.
10 Non c'è finestra o spiraglio
ma preziosa e gremita
cura del fitto unire.
Vorrei fosse un'unica figura
la gemma che ancora dura e chiusa
il giardiniere stacca e si regala.

In *Ogni sera chino sul chiaro* l'immagine della pagina viene associata a un orto, le righe come «filari paralleli» fanno pensare vagamente all'indovinello veronese (il primo documento conosciuto che attesti un volgare italiano), dove invece la traccia della scrittura era quella dell'aratro. Oppure, i versi e il testo sono come un telaio e punti di sutura (*È la spola dei versi*):

Ogni sera chino sul chiaro
 orto delle pagine,
 colgo i frutti del giorno
 e li raduno. Allineati
 su filari paralleli corrono i pensieri,
 tracce di accorti innesti.
 La mia vita è legata
 al frugale raccolto,
 il suo consumo è quotidiano, dimesso.
 Nessuna logica è nel prendere
 i fiori o i frutti secchi. L'unica,
 e può bastare, è in questa secrezione
 spontanea e vegetale dell'idea.
 Lenta commozione della terra
 che turbata la concepisce. O la cucina
 per il suo disadorno commensale.

È la spola dei versi
 il telaio del male
 il zig-zag sorridente
 dei punti di sutura.
 Se il mondo è un panno zuppo
 imbevuto di morte
 cucilo dolcemente
 non lo stringere
 non fare fuoriuscire la sostanza
 che lo tiene allacciato
 trattieni il fiato
 fai passare il filo
 lega se puoi quell'acqua
 al rammendo visibile
 che mi sciupa la giacca.

Le immagini sono ancora più fitte in *Scivola la penna*, dove si considera ancora la scrittura nel suo farsi forma e disegno, alludendo al risultato visivo (solo apparentemente neutro) del testo. Volendo richiamare i fenomeni di percezione, il testo costruisce una *pareidolia*, un'illusione ottica subcosciente, che porta a ricondurre, a forme note, oggetti o profili dalla forma casuale (è il gioco di vedere a cosa assomigliano le nuvole):

Scivola la penna
 verso l'inguine della pagina,
 e in silenzio si raccoglie la scrittura.
 Questo foglio ha i confini geometrici
 di uno stato africano, in cui dispongo
 i filari paralleli delle dune.
 Ormai sto disegnando
 mentre racconto ciò
 che raccontando si profila.
 È come se una nube
 arrivasse ad avere
 forma di nube.

E in effetti queste tipologie non sono lontane dal calligramma, poiché il poeta indica *cosa* vedere, in testi apparentemente normali. Fuori dalla metapoesia diretta, Magrelli accoglie infatti, con molta discrezione, manifestazioni iconiche e forme anomale del testo. Il caso più esplicito è *Signore spremi bene, gira e pressa* (da *Altre poesie*, Magrelli 2018) una poesia a imbuto che ricorda anche le disposizioni tipografiche a piramide rovesciata delle stampe cinquecentesche:

Signore spremi bene, gira e pressa,
riducimi in fibretta e ganga
lieve, scorza e corteccia
bugia soffiata in aria,
fammi bugia di me,
toglimi liquido e
verità, toglimi
via di mezzo
ma versa
tutto il
resto
versa
ver
sa

Qui l'immagine dello spremere e di un liquido versato sono visualizzate dalla verticalità e dall'assottigliarsi dei versi. Si possono vedere altri due esempi da Magrelli, dove i contenuti spingono a guardare una forma del testo apparentemente neutra. In *A capo (Esercizi di tiptologia, 1992)* il titolo didascalico motiva le inarcature e i *rejet* isolati nei versicoli monorematici; non si esclude un effetto mimetico agente sul movimento di lettura, nel quale, a causa dell'interruzione sintattica, si espone la percezione delle *curve*, come quelle menzionate, di un'implicita sciata:

Adesso andiamo nella neve
fresca
adesso scivoliamo ma
curvare
in questa nuvola di luce e d'aria
fresca
ma curvare è difficile
curvare

Oppure, nella poesia *Briciole (Nature e venature, 1987)*, una serie verticale anaforica (di fatto rara fra le scelte dell'autore), sembra riprodurre visivamente l'immagine della pista di briciole ripresa dalla fiaba di Pollicino:

Queste note nei giorni
sono briciole
per ritrovare il sentiero
lungo il bosco degli anni.
Ma verranno i fringuelli
a cancellare le tracce,
a beccare molliche,
a seguire la pista,
a mangiare la strada,
a divorarti.

10.4.2. Calligramma

Pur aprendo a una grandissima varietà di conformazioni testuali e grafiche, il secondo Novecento predilige forme di allusività visivo-figurativa dissimulate e potenziali. La poesia figurata esplicita, sul modello del calligramma,²⁴⁷ resta rara e riportabile alla frequenza dell'occasione. Sono di interesse alcune prove di Pier Paolo Pasolini, che usa il calligramma dapprima in *Poesia in forma di rosa* (1964), nei poemetti *Il libro delle croci* e *Nuova poesia in forma di rosa*. In questi testi le strofe assumono l'aspetto di oggetti fortemente simbolici o allegorici, rispettivamente la croce e la rosa, creando un chiaro cortocircuito fra linguaggio e contenuti (legati alla contemporaneità di chi scrive e ai suoi tratti stilistici) e un'immagine visiva connotata anche culturalmente. La rosa e la croce appartengono alla tradizione secolare della poesia figurata e alla classe delle insegne, comprendente immagini asservite a un codice simbolico (Pozzi 1981, 115). Proprio Giovanni Pozzi menziona il calligramma di Pasolini come esempio moderno di questa tipologia, riferendosi in particolare alla figura della croce.

In massima semplificazione, *Il libro delle croci* descrive una sorta di viaggio o volo onirico dell'io lirico (un'anima), che arriva a Milano, osservando il passaggio dalla campagna alla città ricca, industriale, dei padroni. Si allude poi alla migrazione dal meridione delle masse contadine, divenute operaie al Nord. Poi ancora, ai migranti che al Sud Italia cominciano ad arrivare dall'Africa: una rivoluzione, un incubo per l'Europa borghese (cfr. Bazzocchi 2015).

²⁴⁷ Per economia si mantiene qui il significato esteso del termine calligramma come "poesia figurata", senso radicato nel Novecento dopo la notorietà dei *Calligrammes* di Guillaume Apollinaire, che ha coniato il termine. Per precisione terminologica: «calligramma è un vocabolo coniato da Apollinaire per designare le sue composizioni poetiche figurate, nelle quali i contorni di un normale disegno sono rappresentati, invece che dal tratteggio, da una linea di testo scritto» (Pozzi, 1984 58); questa possibilità si distingue da quella del *technopaegnon*: «il termine è stato assunto in epoca moderna per designare i carmi figurati degli alessandrini. Essi sono formati da una serie di versi di lunghezza differente, che accostati e opportunamente centrati, producono il profilo d'oggetto per via dell'effetto ottico della massa oscura posata sul recipiente chiaro della pagina» (*Ivi*, 47).

LA NUOVA STORIA

Uscita da un fondo
di pioppi, in folla
pulita nella pianura
colore del mare,
senza ombra di monti
– uscita dai campi di Lodi –
cominciò a volare
senza battere le ali, un volo radente e lento, certo in armonia
con gli orizzonti della campagna verdognola alta sulla linea del cielo,
che si faceva, ora, in silenzio, periferia. Un grattacielo si girò
contro i chiari spazi
delle coltivazioni lombarde,
con le sacrileghe calci
contro il marroncino
degli ultimi solchi,
e il verde, come perduto
nel fondo del mare,
delle folle dei pioppi,
che, sacri, conobbero
zii e cugini negli anni
conclusi nel sole dei secoli.

Fig. 28, Pier Paolo Pasolini, *Il libro delle croci*, Pasolini 2003, 1277.

La sagoma prestabilita è percepibile anche con un margine di variazione nella lunghezza visiva dei versi, che viene dunque concesso. Sono così evitate cesure antisintattiche e grammaticali (come la tmesi) e vengono assecondate le pause razionali nel dettato, mantenendo un tono alto e allegorico, quasi profetico. Nell'esempio seguente si può vedere quanto i confini delle righe che compongono la croce osservino sospensioni e rallentamenti canonici associati a un'andatura narrativa che conserva una dignità lirica nella dizione: attacchi frastici sospesi in *enjambement* per segnalare e rilanciare il discorso su elementi deittici («là dove» r. 4; «quella», r. 13), congiunzioni sospese (la «e» a r. 12), parole marcate semanticamente («il pugno», r. 6). Le righe sembrano mantenere l'aspetto del *verso* specie nelle parti brevi, mentre si allargano al respiro della prosa, nella zona centrale:

Il sole passò nel vano
 dell'infiolata volta
 di pietra mesta come creta,
 lontanissima – là dove
 ogni ilarità di Carnevale
 era sepolta. Il pugno
 di sangue luminoso
 brillò disperato e assurdo sotto l'arco di trionfo, aperto solo nel deserto
 del cielo. Poi, a destra e a sinistra, al volo che timidamente finiva,
 non più alto di quanto può esserlo un terrapieno, fu, in silenzio,
 la gloria della città.
 I grandi palazzi del popolo, e
 le prime faccie: quella
 annoiata di un ciclista
 appoggiato alla sbarra,
 quella di due o tre donne
 in attesa del tram,
 nell'ora in cui è vuoto
 a ospitare soltanto
 il profumo del sole.

Fig. 29, Pier Paolo Pasolini, *Il libro delle croci*, Pasolini 2003, vol. I, 1280.

Il segno della croce dunque conferma e amplifica il carattere dei contenuti e si associa a un registro di comunicazione sostenuto. Nella sua menzione al poemetto di Pasolini, Giovanni Pozzi parla di una «dolorosa e secolare via crucis» segnata in modo inedito dal calligramma, concesso e incoraggiato dalla libertà prosodica:²⁴⁸ uno spazio aperto alle soluzioni più varie – si potrebbe aggiungere, senza che queste suscitino tutto sommato un vero stupore o straniamento nel lettore di oggi (più ancora che nel lettore degli anni Sessanta), in qualche modo abituato a tutto. Il critico segnala poi la croce centrale, completata da puntini di reticenza. Le linee puntate hanno lunghezze approssimative e ineguali; per questo, non solo completano visivamente l'immagine, ma soprattutto sono indizio preciso di un'omissione testuale, confermando il ruolo più tipico dei puntini sospensivi:

²⁴⁸ «La libertà prosodica che oggi impera ha permesso a P.P. Pasolini di usarne come nessuno aveva mai fatto, erigendo una dolorosa e secolare via crucis, la cui stazione centrale ha una croce rappresentata nell'asta in basso da puntini di reticenza». (Pozzi 1981, 116).

Così con questi insegnamenti
e questi sogni nel cuore,
parve la commossa anima,
nel volo che cessava,
entrare dentro una tomba
assordante, folgorata
da freschi, fumosi
fasci di luce: e i pedoni che andavano e venivano, nell'ombra
dell'enorme gabbione di ferro, erano uccelli, misteriosi, inespressivi
uccelli, coi loro nidi in lontane ed enormi maestà di cemento...

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Fig. 30, Pier Paolo Pasolini, *Il libro delle croci*, Pasolini 2003, vol. I, 1283.

A questo punto, perché Pasolini sceglie di usare questa forma visiva? Cosa aggiunge ai testi, cosa cambia rispetto a una diversa disposizione? Le carte manoscritte pasoliniane della raccolta *Poesia in forma di rosa* testimoniano in effetti continui ripensamenti, anche grafici. In particolare, una redazione successiva del *Libro delle croci* abbandona le strofe a calligramma per un'«impaginazione normale» (cfr. Walter Siti, Pasolini 2003, 1705). Naturalmente nella brevità delle indicazioni di apparato Siti intende *normale* come “non figurativo”; questo termine richiede però delle specificazioni. La normalità (l'uso) nel secondo Novecento coincide con la libertà e la varietà grafica, benché resti saldo e attivo, ancora oggi, lo stereotipo visivo del testo poetico: righe che non occupano l'intera pagina (i versi), disposte in successione verticale. Un modello *normale* rispetto al quale vagliare ogni variazione.

Ecco allora come si presenta a stampa la *mise en page* “normale” di *Monologo sugli ebrei*, anche se già solo l'uso del verso a gradino potrebbe mettere in crisi quest'aggettivo. La poesia è posta in appendice alla raccolta considerata:

Vedi un po' come ho il «senso dell'eterno»,
questa notte.

Sono forse
tornato vent'anni indietro? Non ho più
vent'anni, io, e come

posso vedere
gli uomini nelle teche – nelle polveri
dei millenni?

Una notte che tocca col suo gelo
tutto esistenza casuali viventi,
pochi petti e bocche
tra i miliardi che vissero e morirono.

Un orizzonte di polveri,
con gli ossicini stanchi,
sterminati giacimenti di morti private
o stragi...

Non penso, no
a Buchenwald: per quanto...
l'idea di tanta fetida morte

sia il fondo della mia visione
del mondo: le buche nelle guance,
i capelli attaccati a crani vivi,
le gambette flosce allacciate
[...]

Sono presenti cesure a gradino e sospensioni in punta di verso che modulano il dettato marcando le inflessioni sintattiche e il procedere argomentativo di un monologo. Gli stacchi sono testuali, accompagnano variazioni intonative, esitazioni e ripensamenti (in concomitanza di interrogative o puntini sospensivi), esprimendo tratti di un'oralità riflessiva e rallentata, quella degli argomenti alti e tragici. È il contesto tipico della cesura a gradino novecentesca.

Della stessa poesia esiste una versione a croce. Nella forma a calligramma il respiro modulato e pausato tende a distendersi: la sagoma non consente una dinamica minuta e libera sulle pause intonative e impone inevitabilmente un percorso ritmico di lettura meno relato alle modulazioni sintattiche. Si tratta di una forma graficamente chiusa, o meglio semi-chiusa, poiché, come si è detto, il disegno non impedisce di gestire i limiti versali e la punteggiatura in termini dinamici. Restano le sospensioni in punta di verso che accompagnano l'andatura sintattica: «Sono forse» (r. 3), «...Non penso» (r. 12), «per quanto» (r. 13).

Vedi un po' come ho
il "senso dell'eterno"
questa notte. Sono forse
tornato vent'anni indietro?
Non ho più vent'anni, io,
e come posso vedere
gli uomini nelle teche,
nelle polveri dei millenni? Una notte che tocca col suo gelo tutto esistenza
casuali viventi, pochi petti e bocche tra i miliardi che vissero e morirono.
Un orizzonte di polveri, con gli ossicini stanchi, giacimenti sterminati
di morti private o stragi
politiche...Non penso,
no, a Buchenwald: per quanto
l'idea di tanta fetida morte
sia il fondo della mia
visione del mondo:
le buche nelle guance,
i capelli attaccati.²⁴⁹

Le due possibilità mettono in luce il mutare della produzione artistica di Pasolini a partire dagli anni Sessanta fino all'ultima fase della propria scrittura, inclusiva e polimorfa, ai massimi livelli. È un periodo generale di ricerca di nuove forme che si manterranno d'altra parte potenziali e libere; da qui, anche, l'oscillazione nelle varianti. Come già visto, la pratica di linguaggi nuovi, il teatro e soprattutto il cinema, porta a una contaminazione dei principi formali e dei mezzi di costruzione in tutti gli ambiti artistici percorsi, dunque anche in poesia. Il lavoro muove verso una simultaneità di codici; è la risposta di Pasolini a nuove esigenze storiche e a una sensibilità contemporanea sintetizzabile ancora una volta nei concetti espressi da Eco in *Opera aperta*. Quanto alla croce e alla sua importanza visiva, appaiono significativi i versi di un passo di *Bestemmia* (1962-1967),²⁵⁰ che ribadisce anche l'interferenza fra i canali di espressione dell'autore:

²⁴⁹ ACGV: PPP.II.1.96, c. 362.

²⁵⁰ Citato da Verbaro, *ivi*, 15.

Nel film ch'io penso, e a cui ti faccio pensare,
 lettore,
 sono un mago rozzo,
 non voglio più aver bisogno dei filtri
 evocativi della lingua;
 la lingua è uno strumento grossolano, concerto
 puerile di campanelli, che il poeta suona
 per evocare stregandola la realtà.
 Ma è solo quella realtà, che, una volta evocata *conta!*
 Essa è la sola cosa bella e veramente amata!
 Quante parole, strumento e stile,
 per evocare un'immagine reale di Cristo sulla croce!
 Ma io, con un uomo in carne e ossa,
 con una vera croce di legno,
 con chiodi veri,
 e, vorrei, con vero sangue e vero dolore,
riproduco la realtà con la realtà.
 La realtà nuova *assomiglia*,
 assomiglia soltanto, alla vera realtà evocata;
 ma è a sua volta una realtà.

Scegliere il calligramma significa soprattutto puntare sul valore della sovrapposizione e simultaneità di significati tra immagine e testo e dare un peso alla figura scritta e al visivo. Chi legge ha sempre sotto gli occhi la croce e il suo senso implicito e allusivo: «la croce è il luogo del sacrificio, ma il punto che si trova all'incrocio dei due bracci è un punto messianico: da lì il tempo ricomincia, la Storia riprende il suo corso» (Bazzocchi 2015).

Ora, alla luce di queste osservazioni, un breve sguardo sugli altri calligrammi pasoliniani, che mostrano viceversa un *coté* ludico-provocatorio, più comunemente associato a queste forme (ed effettivamente maggiormente percorso) ascritte pregiudizialmente alla sfera del gioco. In *Nuova poesia in forma di rosa* le strofe prendono la forma di un petalo, ognuno dedicato a un intellettuale, come si trattasse di un florilegio. Sarebbe meglio forse parlare di uno sfiorire di persone, i cui nomi sono marcati in stampatello maiuscolo (tratto visivo molto usato da Pasolini con finalità di messa in rilievo). Sono i protagonisti della conclusa esperienza di *Officina*: «Nel secondo / petalo odoroso si contempla / LEONETTI... che urlando ara vos prec»; «Nel terzo / petalo odoroso si contempla / ROVERSI, come un monaco di clausura»; «Nel quarto / petalo odoroso si contempla / FORTINI, ammutolito dal verificarsi»; «In uno / dei più interni / petali, poi, si contempla / MORAVIA, che va a cercare in certi»). Pasolini dedica poi gli ultimi petali a sé stesso e chiude un cerchio metariflessivo, richiamando «Questi imbarazzanti calligrammes / del mio “vile piagnisteo” / piccolo borghese»).

[...]

Nel terzo
petalo odoroso si contempla
ROVERSI, come un monaco di clausura
diventato pazzo, che cerca una clausura nella
clausura, per rifare di nuovo il cammino già fatto,
senza notizie biografiche, cicala nel sole della tomba,
a trasformare livore in malinconia – comunque
quella è la sua vita, e della sua vita
i suoi versi sono testimoni
che hanno senso in con-
testi di dolore
nero.

Nel quarto
petalo odoroso si contempla
FORTINI, ammutolito dal verificarsi
delle sue profezie, gettato nel magma dal-
l'ordine morale preveduto da lui, ma non così, non così...
E formica-cicala anche lui leggerà forse nuovi testi per nuove
profezie, per nuove ragioni di dannazione, e non mi stupirei se Mao
cantato da ignoti gessi nei cessi di Porta Romana,
trovasse ospitalità in un cuore così non romano,
e l'Ermetismo si trapiantasse a Pechino
in un prodotto per oggi pu-
ramente supposto in cuore
a tanto nero.

Fig. 31, Pier Paolo Pasolini, *Nuova poesia in forma di rosa*, Pasolini 2003, vol. I.

Il tono è quello della linea epigrammatica e satirica. Anche per l'abbassamento di registro l'autore non teme in questo caso la prevaricazione dei confini grafici su quelli linguistici, lasciando spazio in alcuni punti a degli a-capo che rompono arbitrariamente le parole, come accade nella scrittura prosastica. Proprio la scelta di impostare il testo su una forma grafica simbolica e il sovrappiù allusivo che ne deriva sembrano i tratti più rilevanti per una sua collocazione sul versante della poesia, anche per l'introduzione di un disegno strutturante, un elemento formale costitutivo. Raffaella Scarpa non a caso riconosce in queste poesie-fiore delle «rigidità formali» (Scarpa 2011, 138).²⁵¹

La scelta visiva sembra coincidere con l'idea iniziale del testo, non arriva a posteriori. Lo si evince da alcuni indizi presenti nel materiale d'archivio. Nella cartella relativa alla raccolta è presente, sciolto, un ritaglio di giornale contenente un inserto pubblicitario che riproduce una mappa-calligramma dell'Italia, tracciata dai nomi dei vini delle varie regioni.²⁵² Un dettaglio forse non casuale, vista le parole di Pasolini che tornano sulla poesia in questione:

²⁵¹ Cit. in Verbaro 2016, 9.

²⁵² ACGV: PPP. II. 1.114, c. 11.

[...] Per quel che riguarda il quadro generale, mi pare che gli si potrebbe applicare un cartellino così concepito: “Quello che è successo dopo Officina”. Comincerò dai responsabili, ora in mora semivolontaria, ecco le prime lasse, topograficamente vere e proprie citazioni di rudimentali Calligrammes di una mia composizione intitolata “Nuova poesia in forma di rosa”.²⁵³

Ancora, viene messa in luce la ricettività della poesia alle immagini anche imposte e invasive della società contemporanea, rispetto alle quali sono possibili riutilizzi e cortocircuiti fra i più vari.

L'autore userà nuovamente il calligramma in *Poesie marxiste* (1965) con un massimo atteggiamento di libertà e sfida ironica, provocatoria. Nel testo intitolato *F*. la censura linguistica lascia direttamente spazio alla riproduzione dell'immagine (composta dalla scrittura) del centro simbolico del discorso, ovvero l'organo genitale femminile. Riprendendo la nota di Walter Siti, in questi appunti per un poema «l'estremo sperimentalismo prevede diversità di corpi grafici, calligrammi (a forma di fica), disegni più o meno stilizzati (con la stessa forma), parti in prosa e parti in versi di tutte le misure [...] e con sparse rime [...]. «F.» è ovviamente l'iniziale di “fica”» (Pasolini 2003, 1703).

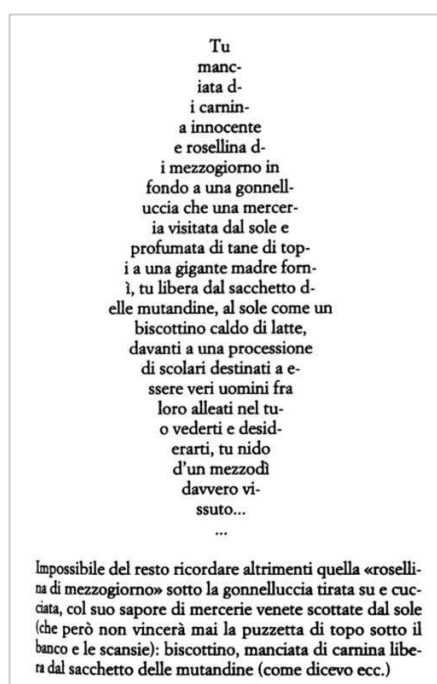


Fig. 32, Pier Paolo Pasolini, da *F*. (*Poesie Marxiste*) Pasolini 2003, vol. II, 899.

²⁵³ ACGV: PPP. II.1.114, c. 26.

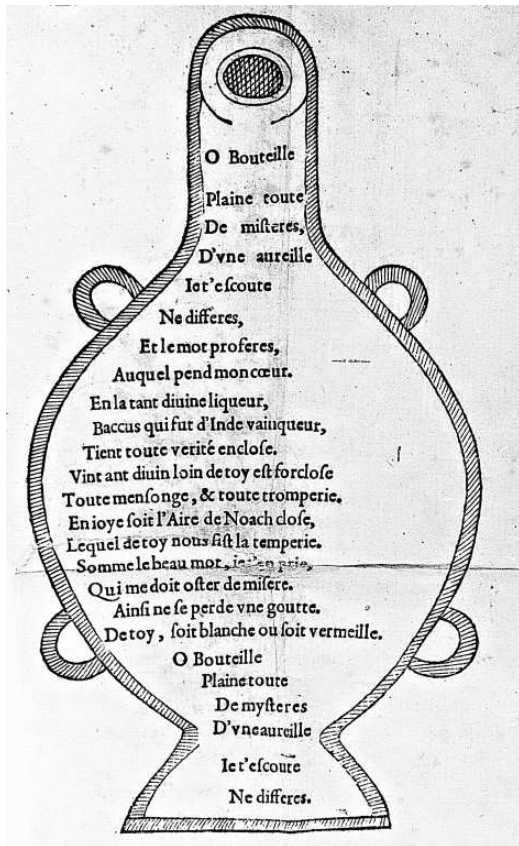


Fig. 34, François Rabelais, *Dive Bouteille*, *Gargantua e Pantagruel*
(ed. 1564, libro IV cap. XLV)

La traduzione consente di ribadire che oltre ai più semplici rinvii genealogici all'avanguardia storica, un intero sostrato pre-moderno (molto più consapevole che inconsapevole), agisce da sostegno alle ricerche poetico-visive e giustifica gli usi grafici anche fuori dallo sperimentalismo accentuato. Il portato della tradizione visiva antica è chiarissimo in Emilio Villa, una sorta di padre di riferimento per gli autori della nuova avanguardia e successivi.

Un altro esempio di calligramma moderno, da una produzione marginale, di un autore intimamente legato alla pittura. Si ritrova nell'esile parentesi che Dino Buzzati dedica alla scrittura poetica, percorsa da una posa giocosa e narrativa che ben si presta ad accogliere la rappresentazione figurata. Ecco allora il testo, che mima la sagoma di una folaga, con inserti grafici colorati e una disposizione aperta alla simultaneità e alle deviazioni di lettura.

O bottiglia
misteriosa
così piena
e silenziosa
dimmi quale
meraviglia, quale magica parola
già mi prende per la gola.
Dentro il liquido adorato
del tuo ventre distillato
vedo Bacco che fa festa
con la usa corona in testa.
O vino divino non devi lasciarmi
qui dove tutto sanno imbrogliarmi.
Però che bel trucco che ha fatto Noè,
per me fregatura più santa che c'è.
Ma ora sussurrami il tuo incantesimo,
sarò felice anche senza un centesimo.
Bianca o rossa verrai vuotata
e fino all'ultimissima goccia bevuta
o Bottiglia misteriosa
così piena e silenziosa.

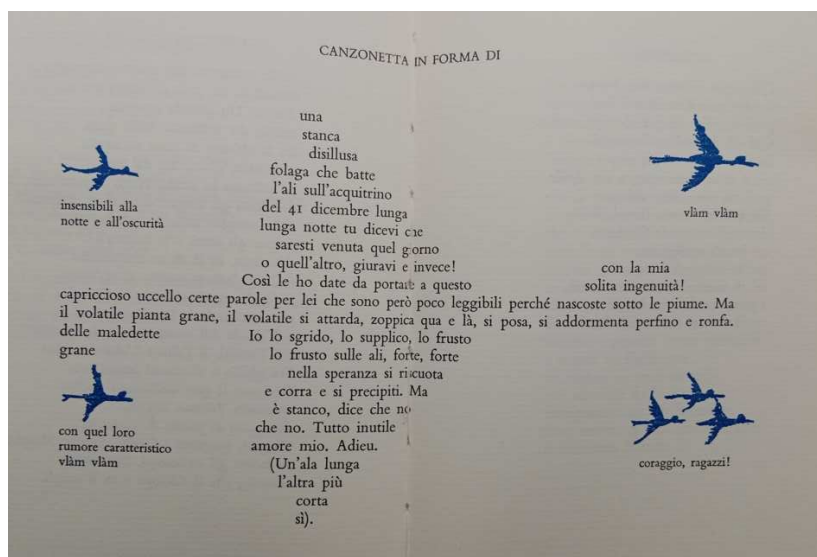


Fig. 35, Dino Buzzati, *Canzonetta in forma di*, Buzzati 1964.

Si possono inoltre citare certi calligrammi di Alessandro Fo, da *Giorni di scuola* (2000). In questa raccolta – e in generale nella prassi dell'autore – anche i testi graficamente marcati o visivi fanno parte di un insieme ragionato, che comunica a livello macrotestuale. L'attenzione dell'autore rispetto ai risvolti visivi della scrittura poetica porta in alcuni casi scelte iconiche, da ricondurre anche a una certa sensibilità per la tradizione antica dei carmina figurata. *Canetto di fumo* figura un cagnolino, il cui nome (Perelà) compare anagrammato nelle lettere maiuscole.²⁵⁵

P **E**
na,
R **E**te,
L **A**ma, quel dolor **E**:
P **E** **R**
R **E** cupero
Eterno
del **L**' **A** mor **E** ,
nuscola vita che cont
mi in
L **A** u **A**.

²⁵⁵ La raccolta comprende un altro calligramma (dal titolo *Mosaico*) e dei testi iconici: *Epigrafe su una sedia*, *Incrinature*.

Ancora un ultimo esempi su una figura molto frequente per i risvolti iconici allusivi della *mise en page*, ossia quella della scala. Riprendendo Bettini 2004, XI:

Quando l'oggetto incombe – carico troppo di senso, di simbolo, o addirittura di passione – può accadere persino che le parole si dispongano secondo le antiche misure della poesia visuale. Quelle care alla Zampogna del corpus teocriteo, o ai carmi figurati (sarebbe meglio dire cesellati) da Optaziano Porfirio.

Il riferimento è alla disposizione *Scala con bagagli* (Corpuscolo, 2004):

dal ritorno da lei, alla nostra casa.
fra le nubi virate in viola e rosa
in qualche mio poeta antico; ma intenerita
da cinguettio di uccelli, come un'aurora
e, se moderni, pure ancora venati
crepuscolari, prospicienti il riposo
di profumi struggenti, di rumori
sebbene tenue, indecisa; ma velata
tornava sulle cinque a durare la luce
Tornavo in superficie verso la luce,

Un diverso valore (e maggiore frequenza, per quanto sempre ridotta) rispetto alle figure esplicite riguarda i calligrammi nascosti o dissimulati, forme grafiche interpretabili in senso iconico sulla base di suggerimenti e allusioni indotte dal contenuto. Si prenda a esempio la poesia di Giovanni Raboni *Sezione della scala* (*Parti di requiem, Cadenza d'inganno*, 1975) dove il progressivo ampliamento dei versi sembra creare indirettamente l'oggetto tematizzato. È Raboni stesso a legittimare l'idea di una poesia figurata: «non cercavo un effetto grafico, però sicuramente c'è questa idea»:²⁵⁶

Lí
o forse altrove, ma forse proprio lí – freccina semovente, baluginosa nel
percorso
un gradino dopo l'altro salivo
per godermela in pace la penombra
a fiatare nell'asciutta penombra che era
lo zero millimetrico del percorso nel buio
risalito vivo in verticale verso corte all'oscuro
cinguettare osceno fonografo della tua agonia.

²⁵⁶ Raboni 2006, 1476; cfr. Magro 2016, 88.

L'osservazione sulla non-intenzionalità grafica e su una sua azione inconscia è rilevante e parte di una più generale considerazione dell'autore rispetto alla poesia, un linguaggio «al tempo stesso accuratamente premeditato e profondamente involontario» (Raboni 2004).

È anche per questo interessante l'esempio significativo di *Microfilm*, una poesia visiva – benché non figurata – di Andrea Zanzotto, raccolta in *Pasque* (1973). Si tratta di un *onirogramma*, la trascrizione di un sogno linguistico. La visione lavora sull'incrocio delle lettere I-O-D, formando una sorta di quadrato del *sator* dimidiato. Alla sequenza di lettere si intreccia un denso nodo di significati (il riferimento, nella data, è quello del disastro della diga del Vajont), tutti appuntati in francese, una lingua non casuale: ricorda il ruolo del surrealismo e dei suoi successori – come Henri Michaux – per l'impiego di forme visive in poesia e in particolare per la formazione poetica di Zanzotto.²⁵⁷

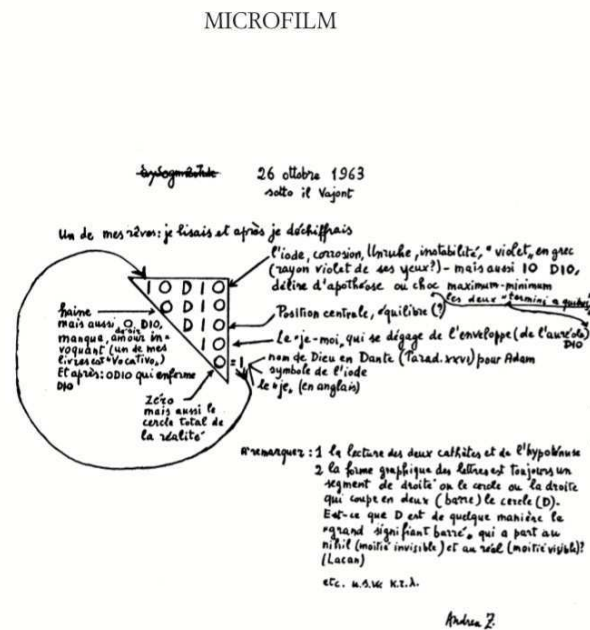


Fig. 36, Andrea Zanzotto, *Microfilm* (*Pasque*), Zanzotto 1999, 413.

²⁵⁷ Per un approfondimento sui significati del testo: Zanzotto 1999, 1288-1299.

10.4.3. Immagini della tradizione

Gli spunti appena visti introducono a una prospettiva visiva estendibile alle forme del testo che non sono più quelle di un oggetto, ma quelle stesse della poesia. Una sequenza verticale di brevi righe sulla pagina (lo «strano disegno delle righe mozze», con un'immagine di Zanzotto)²⁵⁸ è segnale e prototipo immediato di tutto un sistema espressivo, un disegno *standard* (normale, come si diceva per Pasolini) culturalmente riconosciuto come abito del testo poetico; pur sapendo che la poesia non si limita a questo e che possa avere ben altri aspetti.

L'immagine codificata della poesia si presta così a riutilizzi allusivi. L'arte visiva offre degli esempi d'interesse per avvicinare la questione.²⁵⁹ Si prenda il noto *Lautgedicht* (1924) di Man Ray, che riduce parole e versi di una poesia virtuale a puro schema ottico (Pignotti-Stefanelli 1980, 60), con l'idea poi che queste linee possano esprimere la durata di un suono linguistico indefinito e negato.²⁶⁰

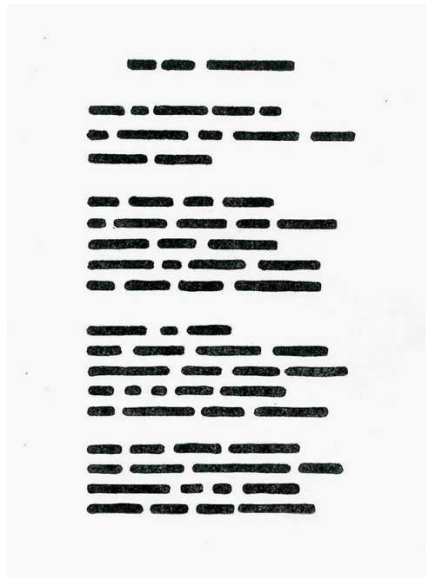


Fig. 37, Man Ray, *Lautgedicht*, 1924.

²⁵⁸ «Forse l'interesse per la poesia può nascere nei bambini anche dalla lettura del Corriere dei piccoli, lo strano disegno delle "righe mozze" può apparire insostituibile prima che se ne abbia coscienza e prima che si abbia una vaga coscienza di se stessi» (Zanzotto 1999, 1905).

²⁵⁹ Per un approfondimento sulla considerazione di esperimenti poetico-artistici *ready made* e altre opere simili cfr. Thevall 2011, in particolare il capitolo *L'image du poème*, pp. 382-387.

²⁶⁰ Quest'opera, che anticipa anche altre esperienze di «cancellatura» (quelle di Emilio Isgrò, fra le più note e riuscite) prelude anche a ricerche future che associano lunghezza spaziale e durata temporale. È un concetto ripreso da Olson 1950 (cfr. anche McCaferry-Lang 2017) e poi, in Italia, dalla ricerca metrica di Amelia Rosselli, come visto.

Chi osserva l'opera, anche senza il suggerimento concettuale del titolo (*Poema sonoro*), pensa che sotto ci sia una poesia, ne vede lo scheletro e il segno; priva del linguaggio verbale, la forma poetica è allusa dalla sua struttura grafica. Un altro esempio sinestesico, dai *Poemi tattili* di Jan Švankmajer (surrealista contemporaneo, noto soprattutto per lavori filmici e di animazione):²⁶¹

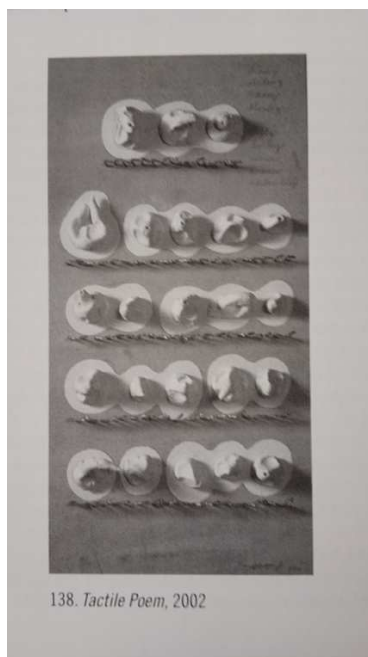


Fig. 38, Jan Švankmajer, *Tactile Poem*, Švankmajer 2002.

Qui il cortocircuito sensoriale sostituisce alle parole che comporrebbero i versi, del materiale fisico, da toccare, secondo l'invito del titolo;²⁶² perché il rimando alla poesia funzioni in modo immediato, l'artista ripropone lo schema grafico abituale. Sul piano cognitivo agisce uno dei fattori che «concretizzano il formarsi di configurazioni, ossia la genesi di forme ottiche», elencati dalla teoria della Gestalt e in particolare da Max Wertheimer (Appiano 1993, 43). In questo caso si tratta dell'*esperienza* di una forma e di un'associazione ottica definita culturalmente, che passa anche per l'apprendimento infantile e scolastico: «l'esperienza è determinante nell'organizzazione percettiva, sollecitando nel campo visivo complementi di parti mancanti e facilitando il riconoscimento di dati già sedimentati nella memoria in determinate condizioni

²⁶¹ Immagine tratta da Švankmajer 2014, cfr. pp. 142-143; 170-171.

²⁶² Si apre con l'esempio un interessante spunto sulla percezione della spazialità, non solo affidata al senso della vista, ma normalmente percepita dal corpo nel suo insieme: «we also construct space through other senses, such as touch, and embody this dimension in the implicitly tactile metaphor of a "text" (literally, that which is woven; web, texture), hardly a casual metaphor for the reader of braille» (Mitchell 1980, 547).

spaziali» (*Ivi*, 48). Lo stesso si osserva ancora nel prossimo e ultimo esempio, un *Sonetto petrarchesco con rima in Fiore*, opera di Corrado Costa datata 1986:²⁶³

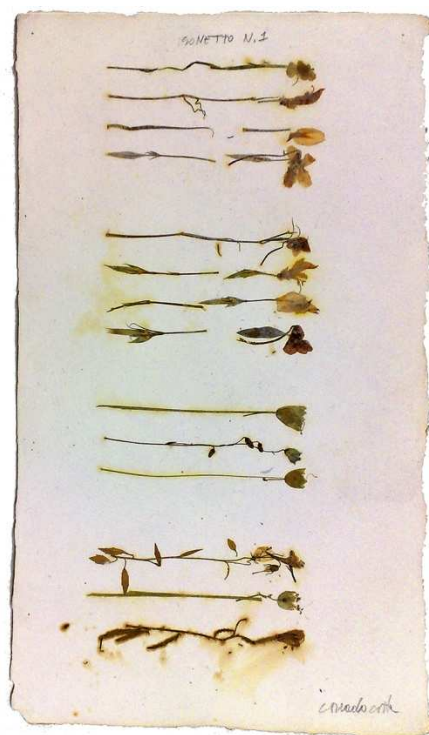


Fig. 39, Corrado Costa, *Sonetto con rima in fiore*, 1986.

Costa è stato un poeta vicino alla nuova avanguardia e alla sua linea dada e surrealista, così come Adriano Spatola, con il quale condivide l'inclinazione sperimentale interartistica. Tornando all'opera, si arriva a un grado maggiore di connotazione rispetto ai due esempi precedenti: viene riprodotto uno schema metrico tradizionale, il più noto e riconoscibile nella tradizione italiana ed europea, usando inoltre del materiale – i fiori – che acquisiscono l'allusività lirico-simbolica del gioco proposto. La forma grafica del sonetto è emblematica:

²⁶³ Opera unica prodotta con Pari&Dispari, collage, matita, carta a mano, cm 25 x 41. Dall'archivio storico Online di Rosanna Chiessi, Pari&Dispari: www.pariedispari.org.

Quatre rectangles approximatifs de lignes inégales (disjoints par des interlignes), deux grands suivis de deux plus petits — permet au lecteur « averti » de formuler au premier regard une hypothèse sur le genre : je vais sans doute lire un sonnet.²⁶⁴

Si può a questo punto passare dal campo dell'arte a quello della letteratura. In un modo non lontano da quello mostrato dalle sperimentazioni artistiche, una forma visiva prototipica della poesia può essere allusiva all'interno della stessa espressione poetica. Come si è già avuto modo di specificare, si parte dalla presa d'atto che nella percezione del lettore contemporaneo tenda a prevalere un principio di riconoscimento di tipo visivo, esteso anche ai metri tradizionali, la cui originaria e primaria caratterizzazione fonica è meno consapevole, si delinea chiaramente spesso in un secondo momento, a un livello attento di lettura (cfr. Giovannetti-Lavezzi 2010, 15). Si parte inoltre dall'assunto che dagli anni Sessanta è necessario accettare, con le parole di Umberto Eco, che i *rapporti tradizionali* siano andati in frantumi e che si siano delineate (continuino a delinarsi) nuove possibilità di *rapporto*. Queste nuove possibilità certamente creano un panorama contemporaneo segnato dal polimorfismo e della pluralità e soggettività delle soluzioni entro cui continua la traccia della tradizione:

Questo l'arte fa rinunciando a quegli schemi che l'abitudine psicologica e culturale avevano reso talmente radicati da apparire "naturali" — e tuttavia rimettendo in gioco, senza rifiutarli, tutti i portati della cultura precedente e le sue esigenze ineliminabili.²⁶⁵

Un dispositivo spaziale fortemente codificato come quello del sonetto trascina insomma con sé una fitta rete di significati storico-culturali e letterari. Come simbolo immediatamente grafico, *pars pro toto*, arriva a figurare la tradizione lirica o, in ogni caso, la ricorda inevitabilmente.

Dopo l'apertura metrica e la modifica o riforma del lirismo (cfr. Giovannetti 2017, 21) la scelta del metro chiuso non è mai neutra. Una forma per certi versi inattuale ma radicata nella cultura percettiva non è praticabile senza la consapevolezza di uno scarto. Nel Novecento, soprattutto nella seconda parte del secolo, il sonetto viene per questo nascosto oppure ostentato, ri-utilizzato e destrutturato (si pensi agli esempi di Mario Luzi e Giorgio Caproni visti al cap. V). Uno scarto di primo impatto visivo, in rapporto alla forma dei testi contemporanei, si può percepire anche nella scelta degli autori neometrici, che negli anni Ottanta scrivono solo nelle forme codificate della tradizione (Patrizia Valduga e Gabriele Frasca, i più rappresentativi), operando un «cortocircuito e uno choc tra l'aulico e il sublime delle forme antiche e i temi della

²⁶⁴ Anis 1983, 90. Torna sulla medesima osservazione anche Barbieri 2011, che riferendosi al sonetto parla di una specie di «segnalica implicita», utilizzabile anche per «bleffare, inducendo il lettore a credere a prima vista che il testo si qualcosa che in realtà poi non è» (p.192).

²⁶⁵ Eco 1962, 3.

società contemporanea, spesso con risvolti comici, pop o trash ma non solo» (Afribo 2023, 18). La forma grafica della lirica può anche evitare di agire per contrasto, ma accompagnare e rinforzare una moderna declinazione di questo filone che in effetti tende a incarnare ciò che con più immediatezza si considera poesia. Se ne può dare un esempio riprendendo un'osservazione di Paolo Giovannetti dedicata a *Sterro* (*La bella vista*, 2002), di Umberto Fiori.

Dai finestrini dell'autocorriera
ferma in coda sul ponte, una mattina,
abbiamo visto il ritardo mangiarsi il mondo,
abbiamo visto tutto il tempo che c'era.

Le nostre teste hanno smesso di dondolare.
Ai nostri quattro pensieri gonfi di sonno
è arrivato da sotto, tra campi e case,
un cigolio di cingoli.

Sul fondo dello sterro che si apriva
nei nostri sogno come una mano,
abbiamo visto il nero di un macigno

che non passava. Due pale meccaniche
abbiamo visto, come cigni in un lago,
tuffare il collo a turno sotto quel sasso.

In questa poesia del sonetto tradizionale resta con certezza solo lo scheletro grafico, che diventa significativa. I versi oscillano su una misura tendente all'endecasillabo (fatto che li porta su una lunghezza visivamente omologa a quella della forma tradizionale) e manca uno schema rimico, benché vi sia un equilibrato uso dei rimandi fonici. Si evita anche per questa ragione il manierismo, dando prova di ciò che nel contemporaneo possa considerarsi sulla linea (si direbbe imperitura) della lirica. Lo sottolinea Giovannetti, che aggiunge:

Un testo del genere dice della paradossale santità di ogni evento quotidiano e della capacità della poesia di restituircela nella sua semplicità contraddittoria, nella sua articolazione affabile. Del resto, questo miracolo poco miracoloso è rispecchiato dalla forma esteriore del sonetto. Due quartine e due terzine, messe in fila, senza che però ci sia un riscontro di rime costante. Come se Fiori volesse farci capire che un suono altro, diverso – un sonetto – c'è *nelle cose*: si tratta solo di ritrovarlo, di vederlo dentro.²⁶⁶

²⁶⁶ Giovannetti 2017, 23.

Insomma la poesia di Fiori, per l'occhio ma in generale per la sensibilità contemporanea, può dirsi a tutti gli effetti un sonetto, per quello che può valere; anche se metricamente, non lo è. La forma grafica, vista assieme ai contenuti, acquista importanza e contribuisce a una certa connotazione del testo.²⁶⁷

Per osservare più chiaramente l'uso della pregnanza grafica di strutture tradizionali in rapporto a un sistema aperto sono efficaci esempi mirati, riguardanti una singola produzione dove sia presente uno scarto di *mise en page* contrastivo e giustificato dal contesto. L'*Iper-sonetto* di Andrea Zanzotto offre per questo uno spunto particolare di riflessione. Il lettore del *Galateo in Bosco* (1978), abituato a un'impaginazione esplosa e creativa, si imbatte di colpo in una serie quattordici sonetti (con una premessa e una postilla, dunque sedici) scritti secondo la convenzione usuale (quartine e terzine separate da spazi) e rispettosi di schemi rimici e prosodici. Insomma, un ostentato sonetto "al quadrato", forma metrica immediatamente riconoscibile, strutturata e simmetrica. Nel sistema di stratificazioni che caratterizza il *Galateo in bosco*, il sonetto figura il codice, la tradizione, la lingua letteraria illustre riproposta con esiti parossistici (sempre motivati) e sintetizzata dalla sua immagine testuale più immediata. Lo stesso autore parla di sonetti «prosciugati nella loro simbolicità» (Giuliodori 2007, 182):

PREMESSA

(*Sonetto dello schivarsi e dell'inclinarsi*)

Galatei, sparsi enunciati, dulcedini
di giusto a voi, fronde e ombre, egregio codice...
Codice di cui pregno o bosco godi
e abbondi e incombì, in nascite e putredini...

Lasciate ovunque scorrere le redini
intricando e sciogliendo glomi e nodi...
Svischiate ovunque forze e glorie, o modici
bollori d'ingredienti, indici, albedini...

Non più che in brezze ragna, o filigrana
dubbiamente filmata in echi e luci
sia il tuo schivarti, penna, e l'inclinarti...

Non sia peso nei rai che da te emanano
prescrivendo e secando; a te riduci
segno, te stesso, e le tue labili arti...

²⁶⁷ Per l'aspetto visivo del sonetto si rimanda anche a Zucco 2012, che dedica delle riflessioni alla prassi scrittoria di Giovanni Raboni. È di notevole interesse la segnalazione di una dichiarazione di Raboni, che sostiene di ricercare una sorta di uniformità grafico-visiva dei testi al momento della scrittura a mano, poi soggetta a correzioni quando battuta a macchina o a computer, in quanto la lunghezza versale subisce delle variazioni dovute al mezzo di scrittura (cfr. Zucco 2012, 106).

Rispondendo a una domanda sul manierismo della raccolta, Zanzotto osserva: «forse la letteratura non è che una corrente di citazioni: vocali, scritturali-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli enunciati o di comportamenti o di codici» (Zanzotto 1999, 1219). Il concetto di stratificazione e di accumulo, filo conduttore del *Galateo in bosco*, è reso sul versante *scritturale-visivo*, con disegni e riproduzioni anastatiche di scritture del passato: un bollettino di guerra, oppure la stampa seicentesca di un testo poetico (l'*Oda rusticale* di Cecco Ceccogiato) integrata nella poesia *Chive, chive à l'ombria*:²⁶⁸

XXX.

Chiue, chiue à l'ombria
 Staron (flè ven) tutti liegri, e contenti,
 E sboreron tante duoggie, e pimuti:
 Perquè, quence à sbandi pen, e burzore,
 E nò raceta el Bofco, altri, ch' amore.

Cavallino bianco
 immobile nel verde sera
 – sacro cavallo –
 – lontano cavallo –
 – trotto statuario nenufario
 trasverso di sera –
 – annichilito invano dalla sera –
 – animazione, somatizzazione –
 – anzi là nel frizzante
 d'un aprile sopravvissuto a ogni onta –
 – bianco idea ninfea
 cavallo in fondo all'occhio –
 – verde da non poterlo più guardare –
 – cavallo aprile da non cavalcare

Fig. 40, Andrea Zanzotto, *Chive chive à l'ombria (Il galateo in bosco)* Zanzotto 1999, 553.

L'immagine del sonetto rientra in questo sistema visivo, funzionando proprio come una poesia figurata o un calligramma: un'insegna della tradizione lirica in rappresentanza di se stessa, dentro un nuovo sistema che arriva anche da quella stessa radice. In questo tratto figurale sembra agire con rilevanza il concetto di circolarità, centrale nell'intera concezione dell'*Ipersonetto* (e dell'intero *Galateo in bosco*), definito dallo stesso autore un *mandàla*. La sfera semantica che usa Zanzotto è pienamente legata al visivo («figura», «segno e disegno», «telescopage di allusioni a perdita d'occhio»):

Nel sonetto, proprio in questa figura, che sembra avere il diritto di riassumere tutti i deficit della fictio letteraria e poi della società letteraria, e poi di tutto quel che si vuole. Eppure, maledettamente, questa figura presenta anche una sua irriducibilità da frammento, di una cristallografia o petrografia del profondo

²⁶⁸ La poesia contiene anche una spaziatura grafica motivata iconicamente dalla menzione del colore bianco.

non mai esplicitata del tutto, da segno e disegno mandalico assolutamente eterodosso, ma sicuramente autorizzato e autorevole, col suo dinamico telescopage di allusioni a perdita d'occhio.²⁶⁹

Seguendo il riferimento al *mandala* si può aggiungere che la figura dell'*Ipersonetto* sfocia nel visivo anche per altre vie, in particolare quella di un «assillo di simmetria» (Venturi 2016, 144). La forma chiusa e regolare, costruita su proporzioni matematiche perfette (cfr. Avalle 1990, 517) viene ripetuta da Zanzotto 14+2 volte e progettata attraverso degli schizzi grafici che tracciano una compatta struttura quadrangolare costituita da quattro quadrati per ogni lato.²⁷⁰ Lo ricorda Venturi 2016, accennando poi un riferimento al *carré sémiotique*, al *mandala* e alla quadratura del cerchio, soffermandosi prima sulla posizione macrotestuale dell'*Ipersonetto*, posto al centro esatto della raccolta.

10.4.4. Altre scritture. Il gradino epistolare

Magrelli dedica un'intera sezione di *Didascalie per la lettura di un giornale* (una raccolta del 1999, strutturata sulla base appunto delle componenti di un quotidiano) alla posta dei lettori. Ognuna di queste poesie si chiude con una firma a destra, staccata dal testo. Non è stato in effetti ancora citato un caso di mimesi grafica molto diffuso, che incrocia anche i ragionamenti sulla testualità e l'intonazione, ossia la tendenza a riprodurre le usanze della *mise en page* epistolare. Sembra che questa forma di scrittura abbia catacresizzato il rilievo grafico sugli inneschi illocutori e fatici, sulle conclusioni e gli *incipit*. La poesia lavora anche su queste ambiguità.

Come ricorda Rodolfo Zucco, nel corso del Novecento «l'utilizzo "per l'occhio" di versi a gradino continua una sua esile tradizione come strumento mimetico dell'impaginazione epistolare» (Zucco 1999, 128). Il tratto riguarda infatti specialmente il verso a gradino, che consente di riprodurre l'immagine di uno spostamento a destra del materiale linguistico (ciò che accade per le intestazioni, le date, i congedi epistolari); ma lo stesso principio si può estendere ancora una volta a stacchi differenti, se compaiono conformazioni semantiche e sintattiche tipiche (una formula introduttiva, un saluto finale, una firma). La forma riguarda nella maggioranza dei casi poesie d'occasione, scritte e indirizzate a una persona specifica: una tipologia testuale perfettamente accolta fra la pluralità e l'ibridazione fra generi che caratterizza la poesia secondo-novecentesca – frequente anche nel filone satirico-epigrammatico. Qualche

²⁶⁹ Zanzotto 1999, 1599.

²⁷⁰ Per una riproduzione fotografica dello schema autografo: Venturi 2016, 238.

esempio di queste formule, partendo dagli *incipit*, con una poesia di Ferruccio Benzoni intitolata proprio *Una lettera* (*Fedi nuziali*, 1991):

(Also zittert im Dunkel der Fremdling)

Liebe Ilselein,
la mia storia?
Non sarà mai quella di tuo nonno
miniata da te con alterigia e tremore.
Ma concedimi le tue braccia nel freddo
che ti dimagra dopo ogni lagrima
O è già povera di Stimmung
e caparbietà
questa supplica tenera immiserita
da non soccorrevoli radici mediocri?

Si noti che il gradino asseconda, come d'uso, una modulazione di tono ascendente, sull'interrogativa. Allo stesso modo nella prossima poesia di Cattafi l'indirizzo del testo viene preannunciato dal titolo *A Vittorio* (*L'osso, l'anima*, 1964); fa parte delle serie *Sagoma 2*, poesie dal carattere di commiato, indirizzate agli amici più cari. Solo in questo testo però l'attacco illocutivo induce l'autore a riprodurre i canoni dell'epistolografia, anche per il riferimento alla data:

Mio amico
oggi è il dieci settembre
millenovecentosessantadue
e fa ancora caldo
benché siano le undici di sera.
La città è Milano
la stessa dove tu vivi.
Seduto a questo tavolo bruciato
dalle cicche, senza più vernice,
bollato dal fondo dei bicchieri,
nella casa che conosci.
Ti scrivo per dirti
che quanto prima me ne vado.

[...]

Lo stacco mimetico vale per certe formule di chiusura: un commiato, un saluto finale in poesie che prendono la forma di una lettera o di un biglietto. Nei prossimi esempi di Montale e Caproni è un «addio» finale a separarsi dal corpo del testo:

Montale, *L'ombra della magnolia (La bufera)*:

[...]

è l'autunno, è l'inverno, è l'oltrecielo
che ti conduce e in cui mi getto, cefalo
saltato in secco al novilunio.

Addio.

Caproni, *Parole del borgomastro (brusco) ai suoi famigli (Il muro della terra)*:

«Lasciate pure il bagaglio
nelle mie stanze. Là
dove mi dirigo io,
non fa d'uopo di troppa
suppellettile.

Addio.»

Certo, in questi due ultimi casi il riferimento grafico può essere riconducibile anche solo alla volontà di segnalare uno scarto intonativo vocale, di commiato. Sicuramente è quello che accade in questo esempio di Giuliano Mesa da *Schedario*, dove lo stacco grafico intraversale serve solo a distinguere uno scambio di saluti, in un contesto linguistico che ostenta fenomeni di parlato quotidiano:

c'è che potrebbe dispiacermi / (motivare) (dirsi, il) /
qualche problema due caffè a volte mi càpita di mah
non sempre qualche volta cose che càpitano eh già
però fammi accendere è da tre mesi che mi sento ma
dài be' sì non sempre ogni tanto però l'altro giorno ma
su ci sediamo pago io ciao) (ciao

Non pone dubbi invece la distinzione di una firma, tipica degli stacchi in chiusa. Ad esempio, nella prima poesia di *Raccontino 1947 (Il collo dell'anitra, 2001)* Giorgio Orelli trascrive una dedica firmata, mettendo in evidenza il nome della persona attorno alla quale si sviluppa l'intero testo.

Da molto tempo *La stellata sera*
è tra i miei libri perduti,
forse, per sempre.
Mi spiace per la dedica
distillata con tanta prudenza
sotto i miei occhi, a casa mia, d'estate:
«A Giorgio Orelli, poeta
nel senso della fresca giovinezza
che è in lui, questi versi
d'un uomo sempre pronto ad ascoltare
le voci della rinascente primavera,
Francesco Chiesa».

[...]

Il riferimento iconico arriva a farsi meta-discorsivo, come in questa breve poesia dalla stessa raccolta:

Fa del suo meglio il mondo
nella parola divina
com'è trascritta in lettere diverse
nel tuo biglietto augurale:
nero grassetto impressionante (il papa),
neretto andante (liturgia), tondo
quasi normale per dire il miracolo
della parola-carne,
con la tua firma a gradino.

Le stesse caratteristiche, ancora in tutt'altro contesto poetico, in questa breve poesia di Alfredo Giuliani da un'opera narrativa, *Il giovane Max* (1972), con una maggiore connotazione grafica nella firma finale, in maiuscoletto:

Ospite
trattenermi ancora
un po' più sano un po' più selvatico
gustare i meriti della fortuna
essere adorato
la compiutezza del naufragio
i miei buchi di sorriso
e non restituire il corpo

MAX

Come si può notare l'ibridazione grafica con gli usi epistolari tutto sommato segue medesimi principi, in forme diverse, nei testi della neoavanguardia. Le influenze epistolari sono frequenti in Sanguineti, diventando anche moduli che caratterizzano certe raccolte. Si può ricordare *Postkarten* (1978), che propone una serie di poesie-cartolina, sempre caratterizzate dall'aspetto impaginativo fisso dell'autore: versi lunghi attraversati da gradini che alleggeriscono la percezione visiva del testo e dunque la sua fruizione. Si tratta di una forma grafica estremamente versatile che può adattarsi a stacchi motivati da ragioni sintattiche e semantiche, così come eludere qualsiasi diretta motivazione linguistica o di tradizione. Nella quarta poesia di *Cataletto*

(1981) ad esempio una poesia-telegramma si adatta perfettamente alla tipica punteggiatura sanguinetiana. Gli stacchi a gradino segnano e non-segnano dei passaggi argomentativi, mentre l'ultimo, in chiusura, riporta il saluto e la firma dell'autore:

cara Niva (urgente telescrivo, segue lettera): pregoti ringraziarmi Anna-
Maria tanti gesù damoraccesi: (rimango debitore palitolvenco B. V., cioccolata C. D.,
quotasuper residua, scattisip, stop): ripregoti riesortarla piantarla finalmente
testimonianza vita (godesse, partorisce, pace, basta):
vieppiù deploro vivamente mancata
animazione tomba tori superiore sinistra (toro tranquillo) daltonizzata biancorosso
(allegherò fotocolor) sabatonotte maledetta in Tarconte, arcisprecato arcitriclinio
doppia bagno V. M., slip strip stop:
di vergine in libra, confermoti, tra Cecina
et Corneto, recupero memoria volontaria: provvidenzialmente onnipotente ordinatamente
predispose stabilmente stazioni linea Pisagenova P. P.; prorapido 902: moglie informata
accolsemi puntuale sorriso etrusco;
(passano come nuvole occasioni, come convegni:
et perdonsi et disperdonsi): (rimandi gli atti agli atti, resti con pugno mosche et
tarantole): (et stop): funzione Tarquinia cancellata, non dispero futura sinalefe:
soffro dialefe (et dieresi), pazienza:
cordialmente, Edoardo Sanguineti:

Per Sanguineti la formula epistolare è anche un modo di inglobare nella poesia forme sclerotizzate del linguaggio della società moderna, con i suoi *tic* e le sue norme obbligate. Ecco un altro esempio da *Cataletto*, con in calce data e luogo di indirizzo:

A.A.A. abile insenescente insensibilissimo (quasi) al piacere (non al dolore, anzi,
ahimè, ahiahiahiahi) offresi:
mi offro per essere leccato berliccato (come
un gelato): e poi per essere succhiato salivato, rimacinato mugolato,
e riciclato: e pompato (e spompato):
(come nuovo, ma usato: d'occasione):
(scrivimi fermo posta, tu, raccomandata referenziata):
addì 9 settembre, da
[Pistoia:

È dunque il contenuto linguistico a motivare e caratterizzare gli stacchi, diventando un parametro definitorio, si potrebbe dire, di catalogazione. Per questo – grazie al contenuto e alle indicazioni di contesto – anche casi meno espliciti e privati del contrasto da altre spaziature grafiche sono riconducibili alle forme qui descritte. Si prenda ad esempio *Proseguendo un finale*, di Elio Pagliarani, dalla sezione *Le lettere* della raccolta *Lezione di fisica* (1964). Sono testi con un destinatario esplicito, indicato nei sottotitoli. In questo caso Pagliarani si rivolge a Franco Fortini:

[...]

Vero è che l'età nostra privata e più quella del tempo
ambiscono a ridurci in solitudine.

E un essere solo
non è mai forte, né può amare o misurare l'intelletto.

Pensa che avevo scritto un uomo solo
poi con rigore ho cancellato l'uomo
per un essere.

Ma non sarà che noi
lo si faccia pazienti nel reale?
Intanto se tu
volessi rispondermi.

Gli stacchi seguono canoniche partizioni sintattico intonative collegate da congiunzioni coordinanti e avversative, distinguendo l'interrogativa e una ripresa finale epistolare, che chiede una risposta.

Un' ultima poesia, di Adriano Spatola, indirizzata a Franco Guerzoni. Il testo si compone di versi lunghi e di lunghezza uniforme. Si spezzano in due punti a gradino tripartito, quando arriva nel testo la formula allocutiva fittizia «caro franco». Lo stacco grafico segnala dunque un inciso, imprime una cadenza ritmica triadica e un ritornello variato (giocando sull'ambiguità della negazione) che funge anche da congedo. Sommata a queste funzioni, filtra l'idea che la formula isolata derivi anche dalla procedura epistolare; il destinatario viene evidenziato graficamente acquisendo una priorità ottica che anticipa l'incipit della poesia:

questa è ancora una volta la storia il pozzo la geometria
il pozzo degli oggetti accatastati nella malattia della luce
la storia degli oggetti nella tattile ansia del futuro
o del passato che le cose covano davanti alla siepe bruciata
sull'erba lungo il fiume tra i sassi sugli alberi della piazza
la geometria è questa

caro franco

la geometria è geometria
di allucinazioni portatili di sogni fatti incapaci dai flash
gli oggetti sono diventati oggetti dopo molta fatica
le immagini hanno bisogno di un organismo che viva per loro

[...]

ciò che vive è vivo anche dentro la maschera lampadina
ma il mondo non sa più respirare bisogna aiutarlo
bisogna che il suo bisogno d'amore diventi evidente
la geometria è questa

caro franco

la geometria non è geometria

10.4.5. Scritte in maiuscolo

Nell'insieme della riproduzione visiva di altre scritture rientra l'uso del maiuscolo per riportare a testo cartelli e segnali pubblicitari, acronimi, iscrizioni murali, lapidi, telegrammi e tutto ciò che normalmente si trova e si vede scritto a caratteri maiuscoli. È quasi una prassi: gli autori che si trovano a voler trascrivere queste forme le riportano, anche solo istintivamente, come le hanno viste. Si tratta ad ogni modo di una marcatura, per la quale, come sempre, è necessario considerare il contesto poetico e le scelte del singolo autore. Per alcuni, le ragioni, oltre all'effetto di realismo, sono quelle di dare maggiore chiarezza, di distinguere l'elemento estraneo e metterlo in rilievo, specie se si decide di inserirlo a testo senza altre mediazioni. Naturalmente esistono modifiche, casi dove sembrerebbe ovvio il maiuscolo quando invece non viene usato (un fatto paradossalmente più marcato poiché apporta di fatto una modifica grafica). Si testimonia comunque, trasversalmente, un ruolo visivo esplicito affidato alla distinzione di questi caratteri

Le ricorrenze sono davvero trasversali, alcune comparse in testi già visti per questo lavoro (ad esempio, in Zanzotto, Cucchi, Pagliarani). Si considera ora qualche altro esempio, specificando che il più delle volte sono occorrenze occasionali nella produzione dei singoli autori. In questo insieme, la scelta di riprodurre brevi scritte e cartelli è la più diffusa. Le insegne si moltiplicano in poesia come inevitabile conseguenza della ricezione del paesaggio contemporaneo, di fatto tappezzato e bersagliato di scritte. Si possono vedere due esempi su toponimi e cartelli stradali, da Raboni e Cattafi. In *Dilazione prima* compare l'unico caso di impiego del maiuscoletto nella produzione Raboniana:

Al cuore finalmente silenzioso viene
dal vetro pieno di sangue
l'ex natura dei borghi, il gesso
stralunato dei nomi che ogni sera
ti crépita incontro LEGNANO
SUD LEGNANO NORD
e il tobòga dei ponti... M'assicuro
che sia, la pagata-rinnovata cambiale, al sicuro
nel buio del cruscotto. E tu raddrizzati mucchio di penne, vola
trasparente figura

[...]

L'accezione espressiva è amplificata dalla comparsa del maiuscolo all'interno del verso, non mediata da punteggiatura, a resa dell'incontro con queste scritte nel quotidiano del personaggio. Venendo invece a Cattafi (che usa il maiuscolo in cinque poesie, su tutta la produzione), l'esempio da considerare è *Nebbia a Cimbri* (*Chiromanzia d'inverno* 1983). In questi versi il riferimento viene prima riportato a caratteri minuscoli (per altro rimuovendo le iniziali maiuscole dei toponimi) e si ripete poi in maiuscoletto, insistendo così sulla natura visiva del dato: si capisce che i riferimenti sono (o sono stati) sotto gli occhi dell'io lirico in forma di scritta (i cartelli del luogo, la data sul calendario). Riportarli come visti oggettifica queste porzioni linguistiche, le rende simbolizzabili.

Scende densa la nebbia
 su cimbri frazione
 di vergiate provincia
 di varese via
 aprile venticinque al numero
 diciotto la nebbia edifica in lunghezza
 profondità larghezza
 VARESE CIMBRI VERGIATE
 assieme assegna APRILE
 coi numeri DICOTTO VENTICINQUE
 sono però così disincarnato
 da svincolarmi
 pago d'un paio di cose
 confuse larvali innominate.

L'autore che offre il maggior numero di esempi per testimoniare le accezioni visivo-mimetiche del maiuscolo è Giorgio Orelli (più di venti occorrenze in tutta la produzione: una cifra elevata in rapporto agli usi tendenzialmente ridotti delle forme grafiche marcate e mimetiche). Il dato è parte della tendenza di Orelli a una poesia che metta il lettore *in situazione* – la stessa da cui parte il poeta, descrivendo quello che vede (e vive) e inserendolo nei testi come vettore simbolico di reinterpretazione. La prima sezione di *Foratura a Giubiasco* è costellata da una serie scritte in maiuscolo, quelle che legge l'io lirico *ciclista*, alla ricerca di un'officina:

I

Nessuno che raggiusti biciclette?
 Da un muro all'altro *In gremio Matris sedet*
sapientia Patris. L'immigrato
 manovra seriamente le occlusive
 dense della sua bella: ah che Carlo! ah che Porta!
 Qui CELLE DI CONGELAZIONE, DO
 IT YOURSELF CON TAPPETI,
 là misericordine (giusto adesso
 che, cauto, m'avvicino, scatta

la serratura dell'ingresso),
 ed ecco DA QUI MOSSE I PRIMI PASSI
 BERTA EDOARDO (amico
 del Chiesa,
 Chiesa Francesco, però:
 un sì, un no ch'esitano sull'onda)
 PER LE VIE LUMINOSE DELL'ARTE.
 Ah, LAVASOL con signora Scerpella.
 Uno schianto? Ma l'occhio della vecchia
 dalla panchina mi guarda, le ortensie
 hanno raggiunto tutto il loro blu.

Si percepisce un accumulo caotico apparentato all'elenco visto nella poesia di Carlo Bordini a p. 156, che sceglie di non usare il maiuscolo (riservandolo a un unico toponimo) forse, come detto, anche a più esplicita ripresa del modello della *Passeggiata* di Aldo Palazzeschi (tutta a caratteri minuscoli). Un altro esempio da Orelli: nella poesia *In memoria (Il collo dell'anitra)* il cartello riportato in maiuscolo è un centro semantico che ricolora i riferimenti quotidiani portandoli nella sfera del lutto. Anche a questo si ricollega il riferimento agli strumenti di scrittura, l'usura di alcuni tasti nella macchina da scrivere, mentre altri, non usati, restano intatti.

Tornavo per farmi cambiare
 il nastro ormai privo d'inchiostro
 della mia vecchia Olivetti, e allungando,
 come faccio, passando in bicicletta
 davanti al tuo negozio, l'occhio
 di là dai vetri, ho visto
 che non c'era nessuno (forse
 Lina è di sopra con Dora)
 e ho visto CHIUSO PER LUTTO (forse
 è morto Lino): da un po'
 non ti vedevo, non mi contavi storielle.
 Volevo dirti che mi sono accorto
 solo adesso della totale scomparsa,
 a sinistra, di E, di O a destra.
 Il tasto è nero ma sempre lucente,
 se batto (eternamente con due dita) continuo
 a vederle, bianchissime, intatte
 o quasi, come, là in basso, la X.

Oltre i cartelli, si trovano riprodotti i segnali popolari del paesaggio scritto, le scritte murali. Nella poesia *La buca delle lettere* spicca un'iscrizione murale isolata al centro, che sembra avere soprattutto un valore di realismo nella descrizione dell'immagine, la frase ingiallita si sostituisce al punto di attenzione (ora scomparso) dell'io lirico, una cassetta delle lettere, gialla anch'essa:

Dove mirabilmente
giallo su prima mano
di rosso anche d'autunno
resistono ardite parole:

TIAMO
DI PIÙ

più non gialleggia la buca
delle lettere, a lungo appesa al muro
d'un giardino arruffato:
inghirlandata di glicine e fragili
roselline, in un folto d'ulivi,
palme, sambuchi, natura
naturale ove adesso si leva
un altro giallo, l'arancio dei cachi
che sfiorano la casa
dell'ultracentenario (con un braccio
più d'un frutto potrebbe raggiungere,
ma non si vede mai):

li, come fosse
nel posto più giusto, più quieto,
sembrava riposarsi
in se stessa l'antica cassetta,
nel suo caldo colore.
Sparita anche la tortora
che dalla cima d'un lampione
ne lamentava la sorte.

Lasciando Orelli, si ricorda *en passant* la memorabile scritta del primo dei *Madrigali fiorentini* (*La bufera e altro*, 1954) di Montale, ancora dunque nella fase che precede il forte scarto prosastico che inizia da *Satura*. (La scelta del maiuscoletto è comunque quasi un *hapax* nella poesia dell'autore).²⁷¹

11 settembre 1941

Suggella, Herma, con nastri e ceralacca
la speranza che vana
si svela, appena schiusa ai tuoi mattini.
Sul muro dove si leggeva MORTE
A BAFFO BUCO passano una mano
di biacca. Un vagabondo di lassù
scioglie manifestini sulla corte
annuvolata. E il rombo s'allontana.

²⁷¹ Torna solo in riferimento a un'insegna, nella poesia *In hoc signum...* (*Diario del '71 e del '72*).

Solo un ultimo esempio, riprendendo *Visas* di Vittorio Reta (*In una immagine congelata in infinità di possibili*), come slancio anche per il prossimo paragrafo. Qui si isola un'unica lettera riproducendo il simbolo dell'anarchia (quasi ospite fisso nei muri di moltissime città):

[...]

e ti menziono, cioè
viene svelato il richiamo delle parole come quella volta
davanti a paia di indumenti spaiati
credo proprio in un negozietto della medina di Tangeri
credo proprio prima che scoppiasse l'impianto della luce, cioè
cioè in una sincronia di sistemi comuni, cioè
proprio davanti a quella A col cerchio intorno, a metà scalinata
di piazza di Spagna,
l'albero, la flora credo
nell'attimo che mi lacrimava un occhio, cioè
quando tesi una mano tra una parte e l'altra della scapola
e voltata mi dicesti: non mi toccare
che ti dico guarda stupida che mi lacrimano tutti e due gli occhi e che

[...]

10.4.6. Iconismo del grafema

La luna sopra il campanile antico
pareva «un punto sopra una I gigante»

(Guido Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*)

Qualcosa di apparentato alla possibilità di riprodurre una figura attraverso la *mise en page* (come nei calligrammi) coinvolge l'allusività iconica derivata dalla forma dei grafemi; sul piano visivo ogni lettera ha caratteri semiotici e potenzialmente può produrre inferenze di senso.²⁷² Il protagonista, per questo tipo di iconismi è Andrea Zanzotto, che lavora su un'allusività talvolta *scoperta* a posteriori. Si veda il prossimo *haiku*, raccolto in *Meteo* (1996):

Mai mancante neve di metà maggio
chi vuoi salvare?
Chi ti ostini a salvare?

²⁷² Come suggestione si rimanda a un famoso esperimento visionario di Paul Claudel, che nella prosa *Idéogrammes occidentaux* elenca alcune parole e le descrive associando i loro significati alla forma delle lettere che le compongono (Claudel [1926] 1965).

Del primo verso (un endecasillabo), il lettore percepisce soprattutto la cadenza allitterativa sulle consonanti nasali. Una testimonianza d' autore svela però anche un'ispirazione iconica:

Comunque, quel «Mai mancante neve di metà maggio», in realtà, mi sono accorto, era la semplice lettura del profilo delle nostre montagne, qua, delle Prealpi, come lo vedo dalla cucina di casa mia. Tutta una serie di «M» e «N». E quindi le ho lette [...]. Tutta una serie di linee che iconicamente rende anche la possibilità di questi suoni e anche fa scattare questo tipo di pensieri.²⁷³

Se Zanzotto sfrutta di frequente mezzi che Giovanni Pozzi definirebbe di «iconismo occulto» o «implicito» (cfr. Pozzi 1981), altrettanto spesso le tendenze iconiche vengono suggerite meta-discorsivamente, talvolta esplicitamente spiegate nel testo. È il caso già osservato dell'*onirogramma Microfilm*, da *Pasque* (riprodotto a p. 346); l'immagine si costruisce a partire dalla parola «IODIO», che progressivamente perde una lettera fino a restare sulla «O»: «zéro mais aussì le cercle total de la réalité», come recita una delle annotazioni che circondano il testo. Di nuovo, sono esaustive le riflessioni dell'autore. Stando solo sulle valenze iconiche, i grafemi coinvolti sono dapprima associati a una valenza acustica e a una forma propriamente fisica, corporea (quella assunta dalle labbra durante la pronuncia):

Cominciando ad aprire la bocca si vagisce, e la si atteggia a pronunciare *i* o a pronunciare *o* come punti di massima emergenza del suono vocalico in due direzioni, e la figura della *i* e della *o*, linea e circolo, rappresentano approssimativamente anche l'aspetto che assumono le labbra pronunciando queste vocali.²⁷⁴

Poi, alle forme geometriche che indirettamente rappresentano:

Trattini, aste e cerchietti, la I e la O che sono poi un piccolo segmento di retta (appunto l'asta infantile) e il cerchietto che qualsiasi bambino può tracciare, e la D, una loro combinazione o intersezione quanto mai significativa.²⁷⁵

Sono riassunti così gli stessi tratti che Fernando Dogana elenca riguardo all'iconismo della lettera:

²⁷³ Cfr. Paolini-Mazzacurati 2006.

²⁷⁴ Zanzotto 1984, in Id. 1999, 1295.

²⁷⁵ *Ivi*, 1298.

Una valenza espressiva specificamente evocata da O riguarda le forme curvilinee, gonfie e arrotondate o ciò che è concavo, atto a contenere. [...] Ciò è da porre in relazione con il tratto fonogestuale dell'arrotondamento delle labbra e, come fattore concorrente, con la forma stessa del grafema.²⁷⁶

Il fatto associativo è spontaneo e intuitivo, analogico. Al momento della scrittura ci si accorge che il grafema rispecchia certi significati, oppure, dal grafema si ricavano altri significati; naturalmente, una certa esposizione iconica può anche essere accuratamente premeditata. La lettera dell'alfabeto occidentale che con più frequenza è *collusa* in risvolti mimetici è, a livello generale, proprio la *o*.²⁷⁷ Riprendendo da Zanzotto, si vedranno esempi da altri autori (un po' meno sospetti) del *corpus*. Del poeta pievegino si ricorda ancora la poesia *In un XXX° anniversario* (cit. a p. 100), dove una profusione di vocativi sulla *o* isolata (assieme alle spazature bianche usate nel testo) sembrano coadiuvare sul piano visivo il clima nevoso alluso a testo. Più chiaramente, nello stralcio dalla raccolta *Pasque (Pasqua di maggio)* visto a p. 211, la lettera *o* isolata rappresentava un uovo.

La figura dell'uovo è una sorta di insistenza tematica anche nella scrittura di Emilio Villa, dalla quale Zanzotto del resto accoglie molte istanze e soluzioni, soprattutto riflesse sul piano grafico. Sulla ricorrenza dell'immagine nei due autori torna Portesine 2016 (p. 63), che sottolinea soprattutto il comune retroterra di letture gnostiche-esoteriche alla base di alcune delle accezioni affidate alla simbologia dell'uovo. La poesia in francese *Oeuf* (da *Heurarium*) contiene inserti in italiano e, al terzultimo rigo, una serie di suoni interiettivi ripetuti e isolati, dei quali risalta allo stesso tempo un valore visivo e mimetico inequivocabile. Va sottolineata la tendenziale ibridazione fra suono e immagine nella sollecitazione dei significanti in questi processi di isolamento e ripetizione. Ancora, si notino nel testo l'uso ritmico della spazatura orizzontale, le associazioni foniche e gli allineamenti, l'io («je») isolato.

²⁷⁶ Dogana 1990, 185. Cfr. anche Genette 1976, 78.

²⁷⁷ La maggiore frequenza di fenomeni di iconismo su questa lettera è sottolineata da Chol 2013, che ne osserva l'uso in ambito francese: «dans ce vaste champ de l'hybridation entre le lisible et le visible, un élément est particulièrement récurrent : le O qui peut être mot, lettre ou simple forme géométrique» (p. 13).

oeuf

ici nul nul oudèn nul flottant s' exhalale
 on peut en boire abbondantemente
 j' usurperai la tendresse ovoïdale
 de tes stigmates je
 te lancerai mon nom pour que tu te sauves
 nous lancerons le nom neuf limpide per strangolarti
 à voix bassasse et tu sera sauf
 met la serpre aux souches des cris jette
 la piège aux essaims des oeufs cailles grondantes
 ne quitte pas l' écoutenuit des nuits cailles
 qu' est-ce qu' il y a de moins que nul
 oh oh oh oh o! o o o!
 oeuf, ton squelette est le trônetruphée où vendange
 le foetiche dedans même esseyé

Fig. 41., Emilio Villa, *Oeuf (Heurarium)*, Villa 2014, 297.

Proseguendo, si può vedere un esempio di Sanguineti dalla prima poesia di *T.A.T.*, dove, didascalicamente viene spiegata una «O» maiuscola, associata all'immagine di una ciambella. La sezione è la descrizione di qualcosa di scritto, con tratti stranianti di *mise en abyme*, con i quali si parla di una scrittura e si mette in scena un processo di scrittura:

[...]

e il 24

febbraio scrisse: je ne pense plus; perché tu sei una
 mosca, un ragno (in gelatina); (in un pezzo, in confusione, d'ambra);
 PS. in realtà trattasi di SAG

(e qui, eh! qui

segue una lunga linea, una freccia); (una lingua); (oscena);

ittari;

e: O (una ciambella deforme che termina nella pagina (oscena); nella pagina
 seguente);

je ne médite plus; perché scrisse (: e tu sei un teatro
 anatomico): vedi E3 sopra la carta (ma pensa 6D, con il Parc d'Egmont,
 nella notte, e con il conservatorio, e con l'albergo stesso
 d'Egmont, e con tutto, insomma, con tutto); e perché
 scrisse: j'écris; (e: j'écris encore); (e: j'écris moins);

encore moins:

Di nuovo, la sintassi, la movimentazione intonativa e l'uso della punteggiatura si adattano nella scrittura di Sanguineti ai versi a gradino, che ovunque cadano, possono ritrovare le costanti linguistiche e sintattiche già osservate (in questo stralcio: parentetiche, congiunzioni, figure di ripetizione). Il sistematico e mobile stacco a gradino sanguinetiano è a sua volta parte integrante del riuso, a nuovi fini, delle *macerie* della tradizione, anche di quella novecentesca.

Altro esempio, da Amelia Rosselli, che tendenzialmente non lavora sull'iconismo. Quanto al rilievo sulla lettera singola, salta però all'occhio, in una sezione della *Libellula* (1985), la ripetizione a stretto giro di una serie di *O* maiuscole, con funzioni probabilmente vocative, che virano ambigualmente anche su valori oppositivi. Soprattutto, la ripetizione ravvicinata, come già osservato, conduce a una perdita dei normali valori linguistici e all'emersione del significante. Oltre all'effetto fonico si aggiunge un risultato ottico che riprende visivamente l'immagine del sole, entro un modulo allocutivo (quasi una preghiera o un'invocazione) con cui si personifica l'astro («tu sole che corri come se io non esistessi», al quarto verso della citazione). Il discorso sembra tornare a rivolgersi chiaramente al sole in chiusa di sezione («più reale della tua luce improvvisa»). L'effetto visivo risulta straniato e quasi allucinatorio per la serie di immagini molto eterogenee introdotte dalla particella vocativa / disgiuntiva, che sembrano associarsi appunto al sole e allo stesso tempo prendere strade autonome:

[...]

Pertanto tutto si compie parimenti, uguale alla
 pioggia amica e leggiera, uguale al sole che batte
 trionfante di pena, o elefante di gran pena,
 tu sole che corri come se io non esistessi.
 O albero teso. O particella immensa. O lunario
 da quattro soldi. O amico leggiere, o amico pesante,
 o città cannoniera, o trionfante blusa del miglior
 amico che si vende pur che tu non scenda le scale.
 O albero ignoto o rovina degli sguardi, o gli
 rovinati attorno; o gli rovinati sguardi attorno.
 O amore che mi tieni fervida e blu fuori dal
 mondo che non regge al suo tintinnio di merce
 buttata dal mercante. O puttana dalle meravigliose
 orecchie o catrame che non si svincolò così presto
 dalla terra, o palazzo della carità. Più morta
 che viva, più viva che savia. Più morta che savia.
 Più reale della tua luce improvvisa.

[...]

Assieme a questo si propongono altri casi iconici discutibili, passando a scritture inserite in un dominio sintattico più controllato e normato. Un caso interessante si ritrova in una poesia di Luciano Erba, dove una *o* isolata in punta di verso potrebbe acquisire una carica iconica sempre per influsso dei contenuti del testo. La scrittura di Erba spesso inquadra con semplice eleganza fatti minimi, oggetti che non indicano altro se non la loro stessa esistenza. Riprendendo Testa, questa poesia segue «un gesto ironico, a cui non è estraneo il ricordo di

Apollinaire e Prévert (Erba è anche traduttore e critico di letteratura francese)» e continua: «queste scelte sono però, al di fuori di ogni tentazione elegiaca, il luogo della decifrazione di segni che intervengono, come dice lo stesso poeta, nelle smagliature e contraddizioni del quotidiano» (Testa 2005, 117). La scrittura di Erba predilige la fisionomia breve e compatta, pochi sono i versi a gradino, in tutta la produzione. L'autore sfrutta però i confini versali, soprattutto con finalità ritmico-intonative e sintattiche, testuali; non mancano le congiunzioni esposte in punta di verso, specie avversative e disgiuntive. Anzi, se il discorso e la sintassi restano tendenzialmente piani, l'autore lavora su anomalie a livello testuale, in particolare sulla simultanea occorrenza di più possibilità (cfr. *ivi*, 119).

Di seguito sono riportate due poesie in cui si trova una *o* esposta. In entrambi i casi è coinvolto un incontro vocalico identico, tra la particella isolata e il finale di parola precedente (una formula tipica vista nell'ambito dei rilievi fonici gestibili graficamente). Assieme a questo viene esposto un punto sintattico strutturante; in particolare, per il caso di *Nella torre di avorio*, la disgiuntiva sospesa introduce una serie di ripetizioni e un elenco di possibilità su cui si costruisce il testo, anche in termini di trama fonica (fitta di ripetizioni sulla vocale in questione).

Nella torre d'avorio (Il nastro di Moebius)

Vorrei rileggere
le avventure del soldatino di stagno, o
narrare lunghe storie di cose
che dobbiamo lasciare. Lontani
destini di cose: in aeternum.
Come palloni sciabole frustini
o animali, dico pappagalli
(in terrazzo avevamo un'uccelliera
mi appoggiavo a guardare, un po' di ruggine
restava sulla fronte) o il più grande coniglio
che avevo accarezzato in piazza d'armi
qualche piuma che avrebbe potuto cadere
ai bersaglieri in corsa nei viali.

Narrare e descrivere: medaglie
nuvole cieli tappezzerie
cifre che nascono ai capelli
lamed zain aleph
a D. nei mattini di giugno.

Altrove padano I (L'ipotesi circense)

La vecchia locomotiva di Voghera
arrugginisce ancora sui binari...
che siano versi di cantautore?
quali altri versi allora
per questo professore di ginnasio
che dà ripetizioni di latino
tra sassifraghe e frasche
in una villetta con giardino, o
per l'ora del tè dei veterani
a turno vicino al freddo dell'inverno
che da queste parti comincia a farsi sentire
già dopo la madonna di settembre?

Un uso dunque collaudato, sul piano fonico ritmico e sintattico, può caricarsi di valenze ulteriori. Sembra il caso di *A scuola di sguardo (L'ipotesi circense)*. Si entra sin dal titolo nell'ambito della vista; è un testo su un oggetto, la poesia parla di lenti e occhiali; in particolare, di certi occhiali fatti non per vedere, «ma per essere visti» (r. 7). Ecco che nell'elenco di esempi, fra

questi occhiali si trova sospesa la congiunzione *o*, con le modalità sintattiche simili ai due casi già osservati, a introdurre l'immagine del pince-nez, lavorando allo stesso tempo su una ripercussione fonica ravvicinata (con la fine del verso successivo, sulle vocali del sintagma «mio nonno», r. 9):

Le stanghette sono molli e sbilenche
le lenti opache e graffiate
a fatica si legge il giornale
se ne vale la pena.
5 Certi occhiali, ecco il punto,
non sono fatti per vedere
ma per essere visti
sono quelli caduti in una rissa, o
in un cassetto il pince-nez di mio nonno
10 (i miei li misi al ginnasio
non leggevo le minuscole greche)
addirittura vi sono occhiali che parlano
quelli ai mucchi dei campi di sterminio
quelli della nuotatrice, su uno scoglio

L'iconismo resta molto incerto, ad ogni modo non si espone. Si lascia insomma al lettore la libertà di leggere una suggestione iconica. Certo l'insieme di immagini su questi oggetti del quotidiano (con anche l'eventuale leggerezza ludica di figurare iconicamente una lente) trova uno scarto pesante alla menzione dei cumuli impressionanti di occhiali nei campi di concentramento nazisti, subito lasciata da un'altra vista, che chiude la poesia: il mare, una donna, le lenti lasciate a riva per andare a nuotare.

Un altro caso di iconismo *possibile* (ma più plausibile e motivato, rispetto all'esempio di Erba) da Giorgio Caproni. Come si è accennato, la poesia *Il vetrone (Il muro della terra)* ospita una lacuna resa visivamente da uno spazio bianco, chiuso in finale dalle virgolette e da un punto fermo. Forse è anche questa vistosissima sollecitazione iconica ad essere preannunciata dalla poesia immediatamente precedente, appunto, *Plagio per la successiva*:

Senza sperar pertugio
o
elitropia

Questi versicoli sono la citazione quasi letterale («sanza» si modernizza in «senza») di un endecasillabo della *Commedia* dantesca (*Inferno*, canto XXIV, 93). Nella bolgia dei ladri i dannati hanno mani legate da serpi e corrono fra i serpenti, senza poter sperare appunto di trovare rifugio (un buco, letteralmente) o l'elitropia. I lapidari medievali accreditavano a questa pietra facoltà curative contro il morso dei serpenti e la proprietà di rendere invisibile chi la portasse

con sé. Nella *mise en page* di Caproni l'isolamento della particella oppositiva stacca visivamente l'incontro vocalico con «pertugio», mettendo in evidenza la dialefe e poi il rintocco fonico ritmico con l'ultimo accento dell'endecasillabo. Ma più di tutto espone il grafema, ponte fra due parole che possono ricondurre latamente alla circolarità della lettera (appunto, il «pertugio», come un foro; poi, forse, la stessa forma di una pietruzza). Può essere solo una suggestione da prendere con le pinze. Va notato però che in questa ripresa dantesca potrebbe anche riconoscersi la volontà di giustificare (con una tradizione illustre) anche la scelta iconica (quella, indubbia) della poesia successiva. E in effetti, i versi del canto dantesco continuano poco dopo il verso citato, con una similitudine che richiama direttamente il gesto della scrittura. Dante e Virgilio vedono un dannato (Vanni Fucci) nel momento in cui viene morso da una serpe. In un attimo il ladro brucia, incenerisce, poi subito, dalle ceneri, si ricompone per tornare al suo tormento. La rapidità della mutazione (nei suoi passaggi) è la stessa che impiega uno scrivente nel tracciare la lettera O e la lettera I (entrambe ottenute da un solo tratto di penna, dunque di rapida esecuzione): «Né O si tosto mai né I si scrisse, / com'èl s'accese e arse, e cener tutto / convenne che cascando divenisse; / e poi che fu a terra sì distrutto, / la polver si raccolse per sé stessa / e 'n quel medesimo ritornò di butto» (vv. 98-105).

Infine un ultimo caso, indubbio, su cui soffermarsi più a lungo, con il quale approfondire anche su un piano teorico la questione dell'iconismo. Nella poesia *Le nozze* (*Nel grave sogno* 1982) di Giovanni Raboni spicca una *o* isolata nella strofa centrale della prima sezione. Il testo è in un certo senso *eccezionale* (Magro 2016, 83) anche per la forte densità concettuale e formale coinvolta.²⁷⁸ Viene percorsa una rete simbolica patente, costruita a partire da un riferimento pittorico, il quadro di Jan Van Eyck *Il Matrimonio Arnolfini* (1434), a cui rimandano le prime tre strofe.²⁷⁹ Nel quadro, uno specchio tondo e concavo al centro della scena, mostra riflessi, oltre alle schiene dei due coniugi (rappresentati frontalmente nell'immagine diretta), due piccole figure, fra cui probabilmente lo stesso pittore, che marca la sua presenza anche con una firma: *Johannes fuit hic*. Proprio in questa figurina vorrebbe riconoscersi o specchiarsi la voce lirica (poeta e pittore sono per altro accomunati dallo stesso nome, Giovanni).²⁸⁰ Con questo stratagemma Raboni non solo ambienta la poesia nel quadro, ma entra letteralmente nello spazio pittorico come personaggio.

²⁷⁸ La poesia ha suscitato un notevole interesse e diverse letture, oltre a Magro 2016 si segnala Pregliasco 2006.

²⁷⁹ la quarta parte si lega invece a un dipinto dello stesso autore, oggi perduto e osservabile solo grazie a una riproduzione: un quadro nel quadro raffigurante l'interno della galleria di un collezionista, di Vilhelm Van Haecht (1615).

²⁸⁰ Il verso 18, «in nessun luogo mai tanti Giovanni» allude all'omonimia, che coinvolge anche i nomi degli altri personaggi ritratti (cfr. Raboni 2006, 1754).

Non ho grandi pretese. M'accontento
d'essere l'uomo vestito d'azzurro, o di rosso, che si specchia
fra schiena e schiena, sfuocato, dolcemente
fungibile – l'azzurro
5 o il rosso, non importa
quale –
nella ruota lobata della passione.
Johannes fuit hic. Non
nel suo sguardo d'albino,
10 nella mano di cera che tocca la tua mano.

*

Dunque non ha finestre la camera nuziale.

O

la listarella bianca, sghemba, l'oro
delle mele rachitiche che sale,
freddo, dal campiello invisibile...
Con fini
15 ceree falangi predica, prepara
la consunzione dei velluti, la posizione
futura degli scheletri.

*

In nessun luogo, mai, tanti Giovanni – sotto
copricapi di panno, di castoro
20 e drappi, e spavaldi turbanti – per un solo
spasmo d'alba o di luna
di cui, preghi, non una
goccia si versi
sul lucido impiantito
25 né scenda, nastrino di sangue,
a cingerti la gola
finché vita non vi separi.

*

Adesso, sola, nella sproporzione dei capelli
sul liscio e gracile torso nudo, sulla funebre gola,
30 t'asciughi il ventre, oscilli
come un calice o un flauto tra l'ancella e il catino,
ferma, eretta, teneramente
donna piú giú della vita
e neanche, credo, t'accorgi dei serpenti
35 che leccano l'ovale dei capezzoli,
tutta fuori di mente nell'attesa
di ciò che è stato.

La progressione del testo sembra riproporre il movimento libero di uno sguardo che osserva il quadro, oppure i particolari di un suo ricordo. Come ha suggerito Jolanda Insana, la prassi scrittoria di Raboni procede spesso isolando dettagli: «spie e segnali metaforici della situazione

che si sta configurando, della scena che si sta costruendo».²⁸¹ Indugiare sul dettaglio è del resto una tentazione della vista, che può creare quadri nel quadro, una moltiplicazione di figure ritagliate dall'interesse dell'osservatore. Il tentativo del poeta si spinge però oltre il dominio dell'*ekphrasis*. Risignifica il tema complesso dell'unione amorosa (del patto fra uomo e donna, delle sue incrinature) e allo stesso tempo, in un secondo piano, sembra tentare una rappresentazione del legame fra poesia e pittura, con un gioco di scambi, in un vicendevoles, impossibile rispecchiamento svelato dalla scrittura.

In un saggio tardo, che pare scritto esattamente pensando a questa poesia, Raboni ragiona sul lavoro di poeti-pittori e pittori-poeti, quindi sul rapporto eterno fra le due arti e su una vicendevoles mancanza:

da un punto di vista ideale – o meglio, ontologico – scrittura e pittura si mancano a vicenda, perché all'una fa naturalmente difetto ciò che all'altra naturalmente e [...] *gratuitamente* appartiene [...]. Dipingendo un poeta – uno scrittore – è più o meno consapevole di supplire a una lacuna, a un'impotenza del suo linguaggio abituale, e così, scrivendo, un pittore.²⁸²

Volendo esplicitare che cosa faccia difetto, con l'aiuto di Arnheim, si potrà dire che mentre il linguaggio ha la forza di mediare liberamente ogni modalità sensoriale arrivando a derivarne concetti intellettuali, manca l'immediatezza dell'immagine dipinta, che paga dal canto suo l'impossibilità di esprimere concetti, se non ricavandoli indirettamente dalle forme rappresentate. Tuttavia, una sintesi può arrivare a posteriori attraverso il costante lavoro di combinazione e confronto che la mente applica fra i due campi espressivi, compensandone i limiti.²⁸³

In questo sistema (sia nel saggio che nella poesia *Le nozze*) il riferimento simbolico fondamentale è lo *specchio*. In semiotica, l'immagine catottrica può considerarsi un'icona assoluta, o meglio un doppio. Supera dunque la somiglianza, arrivando alla coincidenza, mentre i segni iconici si basano su rapporti di similarità che motivano i segni: «stimolano una struttura percettiva solo 'simile' a quella che sarebbe stimolata dall'oggetto imitato».²⁸⁴ Il ragionamento di Umberto Eco sullo specchio appare pertinente alla riflessione teorica implicata nella poesia di Raboni. L'esperienza speculare varrebbe come *iconismo assoluto*:

²⁸¹ Insana 1995, 72.

²⁸² Raboni 2002b, 57.

²⁸³ «Thus the human mind, which does its work by constantly combining thought and image, profits from the virtues of language and perception and makes them compensate for each other's limitations» (Arnheim 1992, 52).

²⁸⁴ Eco 1975, 192.

È proprio da questa esperienza di iconismo assoluto che nasce il sogno di un segno che abbia le stesse caratteristiche. Per questo si disegna (e si producono i segni detti “iconici”): per realizzare senza specchio ciò che lo specchio consente. Ma il più “realistico” dei disegni non esibisce tutte le caratteristiche di duplicazione assoluta proprie dello specchio [...].²⁸⁵

Sembra che Raboni presenti nella poesia anche questo «sogno di un segno» adiacente al vero, quasi un modo di eludere i limiti della lingua e di simulare una coincidenza fra poesia e pittura, o meglio di concettualizzarla, di metterla in scena nella sua impossibilità. Per farlo sfrutta le parentele col *disegno* consentite dal mezzo della scrittura. Il primo dettaglio da notare riguarda la firma dell’artista trascritta nella poesia. Come sottolinea Marinella Pregliasco, proprio nella citazione letterale latina *Johannes fuit hic* «si verifica una giunzione fedele e intransigente tra scrittura e pittura, una sorta di citazione-riproduzione versificata, solidale con il segno iconico».²⁸⁶ Quadro e poesia in questo luogo coincidono, si riflettono in modo quasi esatto. È anzi la pittura ad affacciarsi sul lato della poesia, a usare i suoi mezzi.²⁸⁷

Il vero centro iconico e grafico del testo è però la *o* isolata a riga 11. Il suo valore linguistico, già ambiguo, perde momentaneamente senso assumendo un’indubbia funzione ottico-simbolica: propone alla vista lo specchio, perno concettuale di tutto il componimento. La *mise en relief* della lettera *o* è un punto di attenzione per altre zone del testo e coinvolge gli stilemi dello stacco grafico già osservati. Innanzitutto è marca di attenzione sul piano fonico. La pausa sulla vocale isola un suono puro, rendendo maggiormente percepibile la sua diffusione nel testo e fra le parole. A questo proposito, Magro parla senza esagerazione di un delirio di *o*: in «oro» (v. 12), e poi in «luogo» (v. 18), «sotto» (v. 18), «castoro» (v. 19), «solo» (v. 20) «gola» (vv. 26 e 29) «sola» (v. 28). Assieme a questi esempi si può citare l’insistenza della negazione, il «non», spesso sospeso e in posizione marcata rispetto al verso (vv. 1, 5, 8, 11, 22). Ancora, le *o* disgiuntive innescano una sorta di reificazione del riflesso speculare nelle disposizioni sintattiche: separano e uniscono coppie di parole come uno specchio linguistico, che però non riproduce esattamente la stessa figura ma un’alternativa equivalente – e il testo gioca su possibilità concomitanti e su un’ambiguità dinamica: «L’uomo vestito d’azzurro, o di rosso» (v. 2); «l’azzurro / o il rosso» (vv. 4-5); «non ha finestre la camera nuziale. O / la listarella bianca» (vv. 11-12); «spasmo d’alba o di luna» (v. 21); «come un calice o un flauto» (v. 31). Il simbolo, il cerchio della *o*, ravviva poi altre immagini geometriche di rotondità. Oltre alla «ruota lobata»,

²⁸⁵ Eco [1994] 2018, 25.

²⁸⁶ Pregliasco 2006, 1536.

²⁸⁷ Si può riprendere su questo, una breve suggestione di Gilles Deleuze: «on peut ainsi imaginer un monde commun ou comparable entre des peintres et des écrivains. C’est précisément l’enjeu de la calligraphie» (Deleuze, 2003, 168).

«le mele», «la luna», «il ventre», «il calice», «il catino», «l'ovale dei capezzoli» (vv. 7, 12, 22, 30-31, 35).²⁸⁸ Si mostrano insomma le più frequenti valenze stilistiche legate all'uso degli spazi grafici in poesia. Un tratto scorporato dalla catena linguistica rimuove gli automatismi della lettura, genera una pausa, mette in rilievo, scopre o rende maggiormente percepibile l'intero lavoro sul significante.

10.4.7. Dalla lettera all'ideogramma

Nella poesia del periodo compaiono, rari, alcuni ideogrammi. Qui l'allusività iconica si combina al richiamo intertestuale: sono dovuti soprattutto all' influenza o al modello di Ezra Pound, che usa l'ideogramma come parte integrante dei propri versi, nei *Cantos*. Va ricordato che il riferimento poundiano nella poesia del periodo è notevole e agisce sul piano della spazialità: l'uso del bianco intraversale con finalità ritmiche, gli allineamenti e gli iconismi, seguono anche un'ascendenza poundiana, forse ancor più incisiva di quella delle avanguardie. Compaiono ideogrammi (un *hapax*) in una poesia di Pasolini esplicitamente riferita a Pound, *Versi prima fatici poi enfatici* (*Trasumanar organizzar*):

VERSI PRIMA FATICI E POI ENFATICI

POUND: «Come va?» SINIAWSKY: «Non c'è male»
[POUND:
 «Il tempo?» DANIEL: «Buono, buono» SINIAWSKY:
«Ha piovuto
molto fino a Pasqua, ma ora si è rimesso al bello»
 POUND speriamo che continui così SINIAWSKY cosa ci
[racconta?

POUND 明, buon giorno, buona sera, bella serata,
 e voi? Eh, noi, che vuol farci, così e così, ehm,
 che si dice in America, che volete che si dica (silenzio)

冥 Mah! Però, fa un po' di freschetto,
 ci abbiamo fatto l'abitudine, quant'è l'altitudine,
 non è questione d'abitudine, è il clima continentale,
 la notte fa freddo, come nel Sabara, strano, in Siberia...
 Non abbiamo niente da offrirle,
 Chi arriva, chi sei? Un'ombra?
 Passo di qui per tornare a casa, da mia mamma:
 che non mi riconoscerà. Realpolitik!
 Ho lasciato le mie ossa sull'Ussuri
 e senza aver perso la mia fede!

10 aprile 1969 (Ankara)

Fig. 42, Pier Paolo Pasolini, *Versi prima fatici e poi enfatici* (*Trasumanar organizzar*) Pasolini 2003, vol. II, p. 92.

²⁸⁸ Pregliasco 2006, 1532; Magro 2016, 87.

Il testo si può riallacciare al filone satirico-parodico della scrittura pasoliniana. Si mette in scena un dialogo tra due scrittori, Pound e Siniawski, distinti nel prendere parola dall'uso del maiuscolo.²⁸⁹ I due ideogrammi, nelle battute di Pound, corrispondono ai primi due segni usati nei *Cantos*; guardando alla genesi del testo, sembra che siano previsti sin dalle prime stesure. Nelle redazioni intermedie si trova dapprima una versione dove sono cerchiare a penna le parole (trascritte in italiano) che dovrebbero poi essere sostituite da ideogrammi.²⁹⁰ Poi, un'altra versione presenta spazi bianchi, con nota a testo: «nota per il proto: negli spazi (1) e (2) saranno inseriti due ideogrammi cinesi, i primi due che si trovano nei *Canti* di Ezra Pound» (Siti 2003, 1532).

Altro caso in Zanzotto, che, si è già visto, usa quelli che lui stesso ha chiamato dei *disegnini* e vari tipi di segni iconici. Il *Sonetto del soma in bosco e agopuntura* (il settimo testo dell'*Ipersonetto*), riprendendo un'intervista dell'autore, «si chiude con un giocoso ideogramma (naturalmente in omaggio a Pound)» (Bologna-Zanzotto 2003, 623). È il simbolo dell'agopuntura:

VII

(*Sonetto del soma in bosco e agopuntura*)

Graffio di sottil tigre, ideogramma
cui do a cura la mia sostanza grama,
di yin e yang tremando nella trama,
cercando i punti in cui la vita è fiamma,

mentre l'ago mi fruga dramma a dramma –
spine unghie lame da una man che ama –
meridiane linee in me dirama
yin e yang frangendo ogni diaframma.

Si mi sent'io, sì il mio torpido soma
sotto tal man, sotto tal tigre estrema,
qual se Cupido a mille in me s'imprima;

ma non è che però di Te fia doma
la fisima, il sofisma, l'entimema,
e del tuo stral deliro più che in prima.



Fig. 43, Andrea Zanzotto, *Sonetto del soma in bosco e agopuntura* (*Il galateo in bosco*) Zanzotto 1999, 600.

²⁸⁹ «Lo scrittore Andrej Siniavskij fu processato a Mosca nel 1966 insieme a Juri Daniel, per aver diffuso clandestinamente all'estero le proprie opere e aver così contribuito alla denigrazione dell'Unione sovietica. Apparentarlo a Pound (arrestato in Italia alla fine della guerra dalla polizia militare alleata e successivamente trasferito a Washington sotto l'accusa di propaganda anitamericana) significa per Pasolini porre un'equazione tra l'impero americano e quello sovietico (pur conservando la propria fede comunista)» (Siti 2003, 1532).

²⁹⁰ ACGV: PPP.II.1.126.15, c. 26.

La poesia lavora anche sull'iconismo della lettera *m*. Un'insistente rima, che fa terminare in «-ma» ogni verso, asseconda le forme dell'ideogramma riprodotto dopo l'ultima terzina. Riprendendo la nota al testo di Stefano Dal Bianco, «il sonetto è tutto contesto di sollecitazioni fonosimboliche e perfino iconiche: la *m* è un tridente che risponde all'ideogramma dell'agopuntura» (Dal Bianco 1999, 1595), il quale «ad occhi profani si mostra composto da una stilizzazione vagamente umana minacciata da due forme tridentate» (Abati 1991, 154, cit. in *Ibidem*). L'ultima occorrenza rintracciata viene adoperata da Vittorio Reta, in *Visas*:

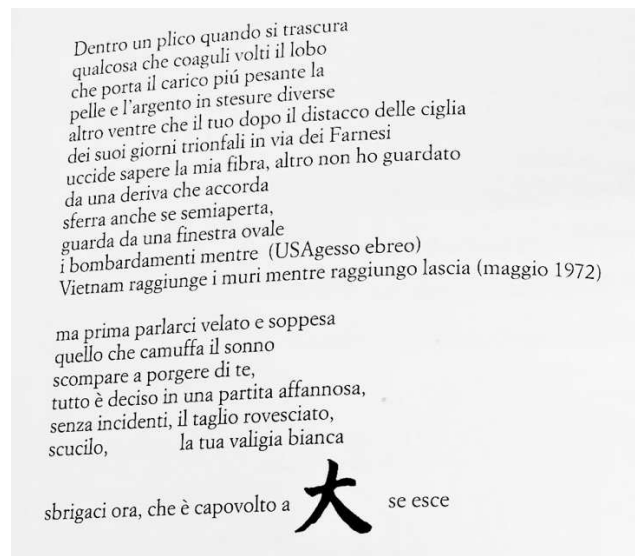


Fig. 44, Vittorio Reta, *Dentro un plico quando si trascura* (*Visas*), Reta 2006.

Nell'insieme dell'ideogramma si può menzionare l'uso di geroglifici o segni che vorrebbero alludere a scritture logografiche. Sono usati da Emilio Villa in *Pour violer sa main* (Villa 2014, 403) e qualcosa di vagamente riconducibile si trova ad esempio in *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro* (*Fosfeni*) e in altre poesie di Zanzotto. Gli esempi ancora una volta sono preceduti da Ezra Pound, che ha usato geroglifici nei *Cantos*. Villa e Zanzotto per altro adoperano nelle loro composizioni poetiche segni tipografici fra i più vari, risignificandoli (reimpiegano ad esempio i segni usati nelle formule matematiche). In questi autori certe soluzioni linguistiche fanno parte di una ricerca poetica complessa ed estremamente colta. Senza potersi addentrare troppo nella questione, può valere in ogni caso un'interpretazione generale, per cui si riprende lo studio di Portesine:

Zanzotto e Villa scelgono di reagire alle sollecitazioni dei codici massmediali da un lato inglobando parte del loro lessico e impiantandolo su un contesto ancora prevalentemente poetico, e dall'altro contrapponendovi sistemi di segni alternativi ma equivalenti, per rispondere ad alcune esigenze formali richieste dalla società contemporanea.²⁹¹

10.4.8. Disegni, segni tipografici

L'impiego di altro materiale iconico, integrato direttamente nei testi è sempre molto raro. Solo Zanzotto lo rende uno strumento concreto e stabile della propria scrittura poetica. Quanto ai disegni zanzottiani, si è visto che possono essere intesi dall'autore come strumento intonativo, per una punteggiatura potenziata. Sono anche modi di muoversi fra le soglie del linguaggio, andando fuori *idioma*, sconfinando. Va inoltre menzionato il fatto che in moltissimi casi questi disegni integrati a testo riproducono veri segnali e cartelli che "tempestano" il paesaggio visto e vissuto dal poeta. Sono per esempio molto frequenti i segnali stradali (di divieto, di limite di velocità). Nel *Galateo in bosco* (che, si è detto, ha come riferimento geografico la selva del Montello, nel trevigiano) ci sono segnali di proprietà privata, di pericolo d'incendio, il cartello «Piste da motocross», o ancora il disegno di un riccio, un concreto e stavolta naturale abitante del bosco. Un esempio interessante è compreso nella poesia *Pericoli d'incendi* organizzata su doppia colonna (la prima parte, citata a p. 65). Qui compaiono due cartelli. Si noti che il segnale di «divieto di circolazione» riprende iconicamente, a poca distanza l'accumulazione e quasi l'inseppimento fonico della vocale «o» (vv. 43-44). Rr. 39-61:

²⁹¹ Portesine 2016, 96.

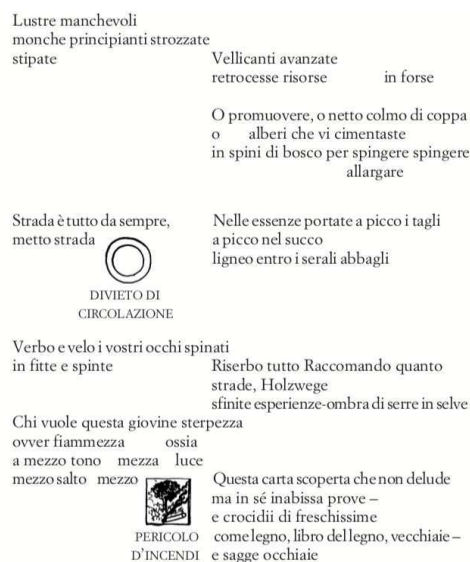


Fig. 45, Andrea Zanzotto, *Pericoli d'incendi (Il Galateo in Bosco)*, rr. 39-61, Zanzotto 1999, 574.

Ancora una volta un commento autoriale offre un sostegno orientativo riguardo a questi inserti visivi:

Questa volta mi sono sentito di concedere di più agli elementi grafici. Uno dei motivi? In questi boschi dove si sta consumando l'ultima degradazione per dissennata incuria [...] c'è tutto un "iconeggiare" di cartelli i quali, mentre si cammina, magari pensando al testo, piovono davanti come bolidi dentro il testo. Diventano segni d'interpunzione in quello che si sta scrivendo, anche interpunzione sgradevole e pure con una sua funzionalità.²⁹²

Solo Antonella Anedda, fra gli autori del corpus, (anche se riservando l'uso a una determinata raccolta, recente) usa simboli non linguistici integrati ai testi. Nella sezione *Fuochi*, da *Salva con nome* (2012) alcune poesie sono introdotte da riferimenti temporali e meteorologici: viene indicata l'ora e si riportano i simboli usati per il meteo.

²⁹² Zanzotto 1979c, in Id. 1999, p. 1729.

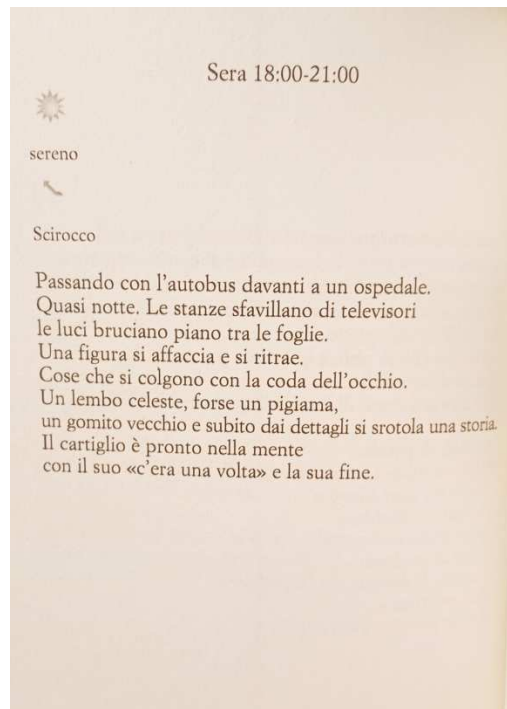


Fig. 46, Antonella Anedda, *Passando con l'autobus davanti a un ospedale (Salva con nome)*, Anedda 2023, 442.

L'intera raccolta è un iconotesto. La prima sezione in particolare viene intervallata da fotografie e alcune poesie sono introdotte dall'immagine di una o più cornici. Si apre con questo una finestra su una sensibilità contemporanea, non più novecentesca, di un lavoro poetico dove l'interazione fra testo e immagine può essere una naturale risorsa di chi scrive anche poesia, in un contesto percettivo multimediale, costantemente attraversato da immagini. È invece leggermente più frequente trovare forme significanti e iconiche, allusive, ottenute con i mezzi che offre la tipografia, se ne è dato parziale esempio parlando dell'uso iconico delle parentesi, al paragrafo 10.1.

10.4.9. Movimento di lettura, verticalità

Un diverso tipo di iconismo lavora direttamente sul movimento della lettura. Per dare una prima idea della pratica si può vedere una poesia di Luzi in cui la disposizione grafica serve a costruire una deviazione di lettura, caricata di valori iconico-mimetici evidenti, giustificati indirettamente e per certi versi metapoeticamente. *I magi (Frase e incisi di un canto salutare)*:

Non ha volto, si cela
 dentro sé il tempo –
 così ci confonde
 esso, ci gioca
 5 con i suoi inganni –
 a volte
 duramente,
 duramente ci disorienta.

Ed ecco, in un frangente
 10 prima non osservato
 o in uno
 sorpassato
 dal flusso e dimenticato
 o in altro ancora

15 rimasto
 oscuro dietro le dune,
 qua o là,
 qua o là, seme sepolto
 in terra molto arida

20 e molto pesticiata,
 potrebbe all'improvviso
 il futuro disserrarsi
 in luci, sfavillare il tempo
 dove? da una qualsiasi parte.

Come si è in parte già osservato le ultime raccolte di Luzi accolgono una poesia di interrogazione teologica e ontologica, con una lingua dal tono alto, fortemente concettuale, che affronta temi come quello del passaggio dalla temporalità al suo oltre (cfr. Verdino 1998, XLVI). Il tempo, una certa inafferrabilità ed eternità del presente (inteso in senso agostiniano), sono tematizzati anche nella poesia *I magi*. In particolare lo smarrimento derivato dal concetto – smarrimento che spesso in poesia può farsi veicolo di eventi epifanici – si presenta qui nell'elenco dei verbi «ci confonde», «ci disorienta», «ci gioca con i suoi inganni» (rr. 3, 4, 8) e nell'accostamento di opposti come «qua o là» (rr.17-18). Il disorientamento viene esteso anche al processo della lettura, con una serie verticale che esclude un complemento di specificazione. Gli elementi incolonnati a riga 11 vengono infatti letti in successione costringendo a recuperare a posteriori il complemento «dal flusso» (r. 13), che viene letteralmente «sorpassato e dimenticato». Si noti inoltre la gestione sintattica degli stacchi, che modulano ripetizioni a contatto, accompagnano l'avanzare mosso del discorso, che a sua volta segue un processo, un movimento.

Un ambito semantico interessante per la mimesi visiva e il movimento di lettura è quello della *caduta*, della *discesa* (spesso improvvisa, non annunciata), che tende a comportare disposizioni che verticalizzano le poesie, rendendo espressivo non solo l'aspetto del testo ma anche il movimento fisico della vista che lo percorre. Tra i fenomeni di caduta o discesa il più

frequente è naturalmente il cadere della pioggia. Basti solo ricordare alcuni esempi emblematici di verticalizzazione associata a questo fenomeno atmosferico, dal calligramma *Il pleut* (su linee parallele e diagonali, come traiettorie delle gocce di pioggia) di Apollinaire a costruzioni più implicite, su tutte, la *Pioggia nel pineto* dannunziana, dove iterazione, *enjambements* e versicoli, con una conseguente verticalità grafica, rafforzano mimeticamente (anche sul piano ritmico) la situazione piovosa. La pioggia rientra poi nel dominio semantico degli *eventi* (è qualcosa che accade) e fa parte dei fattori semantici che possono segnare uno stacco nella progressione testuale e narrativa. Si trova questo stacco in *Revival* e nei gradini finali di *Pantomima terrestre* di Vittorio Sereni in (pp. 91, 252), ma si pensi anche al temporale in *Arsenio*, negli *Ossi di Seppia* di Montale. Per testimoniare la frequenza di queste collisioni mimetiche fra semantica e spazialità si può ricordare che Henri Morier, all'interno di un tentativo di catalogazione delle funzioni dell'*enjambement*, include l'«enjambement de chute» per definire i luoghi in cui la sintassi si spezza assecondando immagini semantiche di moti verticali (Morier 1981, 418), facendo in qualche modo “cadere” anche il testo. Un esempio per testare il movimento oculare, con un *enjambement* di Umberto Fiori, dalla poesia *Conoscenti*, (*Esempi*, 1992), rr. 1-7.

Il semaforo giallo
lampeggia sopra l'incrocio.
Cala il sole. Una a una
le vie si aprono
e se ne vanno.
Cade il vento. La pioggia
comincia a battere.

[...]

Conclusioni

Per chiudere, si ritorna al principio, agli obiettivi e alle domande poste dalla ricerca, cercando di riassumere le risposte, di riformulare le proposte. Come concepire o interpretare la spazialità in poesia, in termini funzionali a un discorso formale e stilistico, soprattutto nella metrica libera? È stato annunciato che l'argomento avrebbe portato il ragionamento su categorie binarie o dicotomiche, e il binomio più importante, che vale come principio generale, potrebbe essere quello della scomposizione/composizione. Giovanni Pozzi, con estrema chiarezza, aiuta a riassumere:

La materia linguistica, sia fonica che ottica, può essere concepita come una quantità dimensionale e come una quantità composita. Come quantità dimensionale la lingua è un'entità che s'interrompe secondo criteri di misurazione fisica (inerenti all'emissione del fiato nel parlato, alla capacità del supporto nello scritto); di misurazione concettuale (inerente alla formulazione dei significati); di misurazione ritmico-acustica (non inerente alla formulazione dei significati, bensì alle occorrenze sillabiche, come i versi); di misurazione ottico-grafica (pure non inerente alla formulazione dei significati, bensì alle occorrenze visive). Come quantità composita (quantità discreta), la lingua è costituita da pochi elementi. Un enunciato linguistico nasce mediante la composizione di elementi, dalla base del fonema-grafema fino all'enunciato.²⁹³

La partizione grafica entra dunque in una rete di sistemi dimensionali e di sistemi di partizione (modi per intendere il linguaggio e anche per riutilizzarlo consapevolmente in termini *creativi*) e lo fa assecondando (evidenziando) queste partizioni, o creando delle frizioni e delle sfasature (rivelando dunque la sua autonomia). Quello della concordanza o contrasto delle forme visive rispetto ai contenuti, il ritmo, la sintassi, è il secondo binomio fondamentale di orientamento per interpretare l'azione della spazialità grafica. Il sistema di partizione visivo ottiene delle unità grafiche, o meglio delle *unità grafico-linguistiche* (riassumendo nel secondo termine tutti i sistemi di partizione implicati nella scrittura alfabetica); sono anche – in vari gradi e a seconda dei casi o del punto di vista – unità ritmiche, intonative, foniche, semantiche, testuali. Questo punto di riferimento versatile consente di interpretare senza ambiguità delle forme ormai comuni non del tutto classificabili con i concetti tradizionali di verso o di strofa. Allo stesso tempo assorbe queste stesse categorie formali. Aiuta a farsi strada nel variegato sistema della metrica aperta, nella quale i principi grafici assumono ruoli formali evidenti e di primo rilievo.

²⁹³ Pozzi 1984, 12.

Il rapporto con le altre componenti sistemiche del linguaggio poetico (ritmo, suono, sintassi, semantica) è scelto come guida per considerare il portato espressivo e formale della spazialità grafica. Con la formulazione di parametri interpretativi e una rassegna di forme grafico-stilistiche si arriva allo scopo più operativo e pratico dello studio, quello di proporre dei punti di riferimento riutilizzabili, riadattabili (anche, ovviamente, da discutere), per riconoscere e considerare il ruolo espressivo e formale della spazialità grafica in poesie

Ambito visivo. Prendendo a supporto le leggi della *Gestaltpsychologie* sulla percezione delle forme sono proposte categorie di base ordinate per coppie contrastive (breve/lungo, regolare/irregolare, aerato/ compatto) e un primo metodo (tanto ovvio quanto utile) per osservare l'effetto visivo delle scelte grafiche, quello di confrontare uno stesso testo attraverso diverse disposizioni grafiche, soprattutto opposte – per altro, una pratica usata talvolta dagli stessi autori. L'aspetto esteriore di un testo contiene sfumature preliminari di senso (fatto che diviene evidente quando queste si utilizzano direttamente, come nei calligrammi o in altre scritture allusive).

Ambito ritmico. Forme o configurazioni riconoscibili nella loro sostanza visiva acquistano accezioni propriamente ritmiche in relazione al movimento e al percorso della lettura, aprendo l'aspetto statico della scrittura a una dimensione temporale. Il ritmo visivo, con i propri schemi (e i propri intervalli, le proprie pause) si sovrappone all'incedere della lingua, assecondandolo o manipolandolo. Si rende evidente un ruolo segnaletico delle spaziature e degli stacchi, in rapporto alla presenza di schemi prosodici tradizionali nel verso libero: cesure grafiche possono accompagnare partizioni non più direttamente percepite dalla sensibilità del lettore contemporaneo. Ancora, la pausa visiva rafforza spesso la rima e uno schema di ritorni fonici non più regolare, mostrando dove trovare gli snodi strutturanti del testo. Si segnala con questo la continuazione di una memoria metrica anche latente, nelle forme libere. Le accezioni ritmiche della spazialità e degli stacchi grafici sono più evidenti quando enfatizzano o costruiscono dinamiche ritmico-intonative convogliate dalla sintassi. Può rientrare in questa dinamica il rilievo delle cadenze accentuali, ottenute sequenziando a intervalli regolari unità linguistiche spesso caratterizzate da un *ictus* accentratore. Nelle disposizioni grafico ritmiche (sostanzialmente che implicano il ritorno di un limite visivo nella lettura) si riconosce la tendenza a produrre schemi di base, universali: strutture binarie e ternarie parcellizzate o estese all'intera *mise en page* delle poesie. Il principio di ordine ritmico si combina a un principio di ordine grafico che si attiva anche dove la sintassi e la *mise en page* assumono aspetti apparentemente destabilizzanti. Rientra in questo ragionamento il sistema degli allineamenti.

Ambito fonico. La disposizione spaziale e gli stacchi grafici hanno un ruolo diretto nel sollecitare la percettibilità fonica e nel modulare la distribuzione dei suoni. Una pausa grafica può appianare i rintocchi ravvicinati o, soprattutto, può rendere più percepibili i ritorni fonici meno evidenti creando dei punti di attenzione, delle pause visive. Si sottolinea la frequenza di spaziature grafiche associate ad allitterazioni, rime, rime e assonanze interne, ripetizioni a contatto, anafore, epifore. Si possono inoltre riconoscere delle specifiche tecniche foniche ottenute dalla diretta gestione dello spazio: la diffusione fonica a breve distanza segnalata dall'isolamento di una particella (un suono minimo che viene ripetuto e distribuito nei dintorni dello stacco); l'allineamento fonico-grafico, dove la tendenza a ordinare in serie il materiale affine o identico si riduce al singolo grafema, rendendo visibile una conformazione astrattamente fonica di fatto poco percepibile nella sequenzialità dell'esecuzione vocale dei versi. Infine, una tecnica di *rifrazione* del suono, costruita scomponendo le parole.

Ambito testuale intonativo. È importante sottolineare una funzione testuale dell'organizzazione grafica, che nel metro libero riprende il ruolo partitivo tradizionale affidato alla composizione strofica aggiungendo una raggera di sfumature e sotto partizioni. Gli intervalli visivi accompagnano la progressione argomentativa, l'intreccio testuale, con un ruolo tendenzialmente più orientativo che destabilizzante (anche nelle scritture ampiamente spazializzate e antisintattiche). Spesso si associano a costanti linguistiche e grammaticali strutturanti: i connettivi testuali, la deissi. Inoltre, la gestione grafica (specie negli effetti di sospensione della sintassi) asseconda la ricostruzione stilistica del parlato e gli effetti di voce, con compiti espressivi e organizzativi.

Ambito semantico: il principale valore trasversale della spazialità grafica è quello di mettere in rilievo particolari zone o aspetti del testo. Sul piano direttamente semantico, la *mise en relief* grafica serve a sottolineare il valore e l'importanza di determinate parole nell'insieme testuale e a lavorare sulle loro sfumature di significato. Può potenziare il senso di determinate parole (fino ai sincategoremi) anche moltiplicandolo (per esempio creando sospensioni e ambiguità fra le frasi). Fra i principi di messa in rilievo vengono descritte due tecniche particolari, prettamente visive: il raddoppio calcato (ripetizioni a breve distanza allineate e evidenziate graficamente), la sintassi intessuta: il fatto che la spazialità rilevi singoli elementi che si aprono a potenziali nuovi legami, costruendo percorsi paralleli di lettura. Lavorare sullo spazio visivo è il principale mezzo per rimuovere la passività sulla percezione della pagina; ma può essere allo stesso tempo ciò che viene espresso dai contenuti a far luce sui meccanismi di scrittura. Si inseriscono in questo solco i fenomeni iconici e mimetici, solo visivi, visivi e fonici, fino alla semantizzazione del gesto e del movimento di lettura.

Questo è quanto si ricava generalizzando i rilievi raccolti dallo specifico contesto considerato. La scelta di centrare l'attenzione sulle forme, con uno sguardo di sintesi generale costruito su un piano inter-autoriale di associazioni eterogenee (allo scopo di mostrare la trasversalità di certe forme e stilemi, anche in testi diversissimi) lascia necessariamente da parte una considerazione ravvicinata, accurata e puntuale dell'esperienza poetica dei singoli autori. La prospettiva naturalmente ha i suoi pericoli, su tutti quello della semplificazione o della generalizzazione, a cui si è tentato in parte di ovviare riservando una certa cura nel commento puntuale dei testi e riportando coordinate orientative sulla pratica di scrittura dei poeti via via considerati.

L'ambito poetico scelto condiziona l'indagine. La proposta di numerosi e vari esempi a confronto segue anche la volontà di tracciare indirettamente un'immagine della specifica situazione poetica considerata, in rapporto agli usi della spazialità grafica. Gli esiti di *mise en page* riflettono le tappe dei mutamenti generali (delle tendenze) della scrittura poetica italiana secondo-novecentesca: una prima apertura, nel decennio degli anni Sessanta, a testi più lunghi, a un aumento delle spaziature anomale; l'esplosione di impaginazioni marcate negli anni Settanta (che arrivano ad assumere aspetti *standardizzati*) e un tendenziale ritorno all'ordine, negli anni Ottanta. Soprattutto per il suo portato teorico, il punto di riferimento più volte ribadito in questo lavoro è la cesura degli anni Sessanta e quanto viene formulato nella riflessione poetica e nel dibattito culturale inter-artistico di quel preciso periodo. I concetti di *inclusione*, *apertura*, *polidimensionalità*, la considerazione di un ruolo attivo da parte del fruitore, sono estremamente calcati negli anni Sessanta e si può dire mostrino i loro frutti più vistosi nel decennio successivo. La poesia segue anche, ovviamente, altre strade. La forza di queste categorie segna d'altra parte un nuovo paradigma; soprattutto, si matura una consapevolezza critica che consente di lavorare su questi sistemi in vario modo e di riconoscerne le caratteristiche in diversi contesti (persino nella tradizione). Si può riprendere di nuovo, un'ultima volta, quanto scrive Umberto Eco in *Opera aperta*:

Si potrebbe obiettare (rifacendosi a quel più vasto significato del termine "apertura") che qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso. Senonché questa osservazione costituisce un riconoscimento che l'estetica contemporanea ha attuato solo dopo avere realizzato una matura consapevolezza critica di quello che è il rapporto interpretativo e certamente un artista di qualche secolo fa era assai lontano dall'essere criticamente cosciente di questa realtà; ora invece una tale consapevolezza è presente anzitutto nell'artista il quale, anziché subire la "apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile.

Anche se gli autori non si espongono, o lavorano su processi inconsci di costruzione semantica, si può dire che almeno a posteriori ci sia una chiara consapevolezza di ciò che significa *scrivere* una poesia. Una consapevolezza estrema, per alcuni. Altro fatto, è che anche il lettore, l'esecutore dei testi, sia consapevole del sistema in cui viene direttamente coinvolto. La spazialità grafica, non è solo "affare" delle avanguardie.

Mai vista tanta neve.

(Bruno Munari, *Cappuccetto bianco*)

Résumé français

Les rares tentatives de description des caractéristiques stylistiques de l'espace graphique sont peu systématiques. Elles délimitent surtout des observations libres sur les possibilités expressives de l'espacement expérimentées en poésie, réservant l'attention aux auteurs qui manifestent ouvertement une sollicitation graphique de leurs textes, explicitées sur le plan théorique. En effet, il manque des paramètres généraux et ordonnés pour des références stables, qui puissent orienter les observations stylistiques sur l'espace tout en marquant sa valeur. Outre le discrédit critique sur la matérialité de l'écriture – à rapprocher du logocentrisme et du phonocentrisme occidentaux – un aspect concret qui, même dans les travaux “ pro-typographiques ”, a pu décourager une classification des formes, c'est l'ambiguïté ou la polyvalence liée à l'objet d'étude, qui oriente le raisonnement théorique vers des couples antinomiques et complémentaires : écriture et oralité, espace et temps, image et son, plein et vide, ordre et désordre. D'un point de vue formel, l'action de la spatialité est naturellement mobile : l'espace pourrait être défini comme un élément neutre qui agit et réagit au texte, mais pas toujours et pas de manière univoque. On peut donc se demander quel sens peut avoir la tentative d'observer de manière ordonnée une matière insaisissable et fluide. Isabelle Chol nous rappelle que « chercher à proposer une typographie formelle fermée s'avère de fait en contradiction avec cet objet aux contours multiples qu'est le texte spatialisé » (Chol 2016, 415). D'autre part, la mobilité et l'ambiguïté qui, à y regarder de plus près, concernent la nature même de la poésie, n'ont pas empêché de disposer de méthodes et d'outils de travail pour l'analyse stylistique, relatifs à l'étude des références phoniques-rythmiques, à la sémantique et à la syntaxe ; il s'agirait de pouvoir y tisser un plan supplémentaire, le visuel et le spatial. Pour ce faire, l'ambiguïté devient le postulat à la base de tout raisonnement. Il s'agit ici d'une ambiguïté de signe positif, qui englobe la multidimensionnalité de la poésie et son *ouverture* moderne, devenue au XX^e siècle un trait inhérent à la pratique littéraire et poétique.

En tenant compte, donc, d'un système composé de facteurs et de sphères qui se superposent, il faut, d'autre part, constater que les contours apparemment imprécis ou inexpugnables de la spatialité en poésie apparaissent plus nets si l'on s'intéresse non pas tant aux espaces qu'au langage – le véritable centre d'une analyse stylistique – ou plutôt à la relation entre les deux. Dans la multiplicité des usages graphiques et des valeurs attribuables au graphisme, des traits nets, reconnaissables et circonscriptibles tendent à se dégager ; les mêmes formes, les mêmes récurrences linguistiques et les mêmes effets, présents dans la production de différents auteurs,

se révèlent à l'œil. Outre les styles graphiques qui répondent à l'originalité de l'écriture de chacun des poètes, les traits communs conduisent à se demander dans quelle mesure l'utilisation de la spatialité peut relever de processus cognitifs instinctifs – donc polygéniques – et dans quelle mesure elle peut être le résultat d'influences, le signe d'un lien inter-auteur ou d'une tradition graphique. La reconnaissance même d'une similitude, l'hypothèse d'une possible reproductibilité, impliquerait des structures de départ définies et reconnaissables. S'il n'est donc pas judicieux de proposer une classification rigide, il semble en revanche utile et possible d'établir des paramètres de reconnaissabilité souples mais rigoureux, avec lesquels ordonner la phénoménologie et les multiples valeurs expressives liées à la spatialité graphique. Tel est l'objectif central de ce travail, qui comprend un catalogage et une description des formes, ordonnées en fonction de leur relation avec les composantes fondamentales du texte : rythme et aspects phoniques, syntaxe et structures argumentatives, sémantique.

La recherche d'un plan discursif qui puisse avoir des valeurs générales – donc extensibles, réadaptables – s'appuie en pratique sur la sphère particulière de la poésie italienne du deuxième vingtième siècle, marquée par une augmentation nette et transversale des écritures spatialisées et par une conscience "visuelle" accrue. La période offre un large éventail de solutions qui peuvent être étudiées et comparées, mettant en avant un grand nombre de questions à approfondir : quel rapport existe-t-il entre l'augmentation des usages graphiques et les changements poétiques qui suivent les années 60 – l'ouverture métrique, l'*inclusion*, les nœuds thématiques plus parcourus ? L'espace graphique n'est-il que l'"affaire" de la nouvelle avant-garde ? Quels équilibres s'établissent entre expérimentation et tradition lyrique ? Les tentatives de réponses, ainsi que les nouvelles questions, conduisent à s'intéresser aux expériences du début du XXe siècle et aux expériences internationales, ainsi qu'aux formes d'expression non verbales : musique, cinéma, arts figuratifs.

Tenter de mettre en lumière les valeurs stylistiques et formelles de la spatialité graphique dans la poésie – et en particulier dans la poésie après la métrique – soulève un certain nombre de questions fondamentales, à commencer par la conception même du vers. Elle oblige tout d'abord à réfléchir sur l'écriture, la lecture et la réception du texte, son exécution et le rapport avec les traits phoniques du langage ; les facteurs expressifs (ou signifiants) liminaires au langage sont, par ailleurs, l'un des thèmes les plus denses de la réflexion poétique du XXe siècle et de l'époque contemporaine.

1. Autour de l'espace dans l'écriture. Théorie et études

L'exposé du cadre de références théoriques et bibliographiques à la base de ce travail implique l'indication préliminaire d'un manque d'études spécifiques sur lesquelles s'appuyer. Giovannetti-Lavezzi 2010 est le premier manuel de métrique italienne contemporaine qui aborde ouvertement (avec quelques indications formelles) la question de la spatialité, en partant du principe qu'il s'agit d'un des sujets les moins connus, c'est-à-dire moins étudiés, de la métrique du XXe siècle. La mise en lumière de cette lacune critique permet de rapprocher quelques nœuds théoriques et conceptuels fondamentaux, tout en dressant un tableau relatif des ouvrages consultés pour l'étude.

1.1. Penser visuellement la page signifie considérer directement les systèmes d'écriture et de lecture, aller au-delà des automatismes, ne pas prendre leurs implications pour acquis. Le premier chapitre retrace donc les positions des études linguistiques sur l'écriture par rapport à la dimension orale du langage, en accordant une attention particulière aux voix consacrées à la poésie. En suivant un parcours chronologique, les concepts de *logocentrisme* et de *phonocentrisme* sont examinés, des postures qui ont caractérisé (et, dans une certaine mesure, caractérisent encore) les études linguistiques occidentales de manière presque unique. Le rôle de Saussure dans le renforcement de l'idée de l'écriture comme signe secondaire d'un signe primaire (et négligé dans la prise en compte de ses caractéristiques spécifiques et autonomes) est abordé. Les premières tentatives de changement de paradigme (avec la *grammatologie* de Derrida dans les années 1960) sont ensuite évoquées, en retraçant le débat du XXe siècle sur la question jusqu'aux années 1980 et 1990 et à nos jours.

1.2. Dans le contexte français, la question des propriétés autonomes de la langue écrite (spatialité graphique) est aujourd'hui largement prise en compte, avec plusieurs axes de recherche approfondis. L'opposition à l'étude du signe graphique et de surface de page, si elle n'est pas totalement surmontée, semble du moins très atténuée (même s'il n'est pas toujours évident de justifier les raisons d'une étude linguistique et stylistique centrée sur le support de l'écriture). Le présent travail s'appuie donc également sur un modèle critique français. On peut citer quelques-uns des points de référence explorés et discutés au cours de la thèse, à commencer par le raisonnement de Gérard Genette sur l'« affaiblissement continu des modes auditifs de la consommation littéraire » (Genette 1969, 94) lié à la disparition du critère métrique en poésie. La référence à une « diction silencieuse » est soulignée, renvoyant à l'activité du lecteur contemporain, comparé à un musicien expert devant une partition. Cette considération anticipe

les réflexions sur l'intonation écrite et les phénomènes acoustiques abstraits liés à la lecture silencieuse (soulignés par des études plus récentes dans le domaine de la psycholinguistique) et est liée à un examen approfondi de la métaphore critique de la partition, associée au texte poétique. Le raisonnement de Genette rejoint indirectement les thèses de Ong 1982 et avant lui de Marshall McLuhan et Jack Goody sur l'affirmation d'une *culture chirographique* et surtout *typographique*, qui sont également envisagées dans ce premier chapitre.

En poursuivant l'examen des références théoriques, il convient de souligner le travail d'Anne Marie Christine qui, à partir de la philosophie et de l'anthropologie, étudie l'écriture dans son autonomie figurative et visuelle avec une approche interdisciplinaire, en déplaçant l'axe euro-centrique et occidental vers un regard sur la culture orientale et l'idéogramme. Elle accorde une grande attention à la poésie. On peut rappeler *Poétique du blanc* (2000), qui problématise l'idée de l'espace blanc en tant qu'espace *vide*, en soulignant au contraire son opacité : « le blanc est toujours simultanément vide et plein à la fois ». Ce point de vue est utile pour accepter les sollicitations mimétiques et iconiques de la spatialité graphique, qui, dans certains poèmes, peut être utilisée pour représenter quelque chose de concret.

Les études linguistiques, stylistiques et métriques qui abordent de diverses manières la question de la spatialité sont essentielles, à commencer par la recherche de la formalisation d'une linguistique de l'écriture entreprise par Jacques Anis, Jean-Louis Chiss et Christian Puech (1988), visant à : «[...] ; intégrer à la sémiotique textuelle et à la poétique une prise en compte des signifiants et des espaces graphiques, dimension essentielle à la production du sens» (Anis 1988, 5). Rappelons le concept inventé par Anis (1983) de « vi-lisibilité » (où la *visibilité* se confond avec la *lisibilité*) formulé dans une étude proposant des méthodes de description stylistique et linguistique pour prendre en compte la valeur du signifiant graphique dans le texte poétique.

Un appui théorique considérable provient alors des études linguistiques consacrées plus directement à la ponctuation (phénomène éminemment écrit qui oblige à considérer la matérialité du signe graphique). L'inclusion de la spatialité graphique dans le système de ponctuation est peut-être la perspective d'investigation la plus efficace pour circonscrire méthodiquement et clairement certaines interactions entre spatialité et langage, à la fois liées à la construction argumentative et syntaxique, aux pauses et aux inflexions intonatives. Il convient de mentionner les recherches de Nina Catach, Ludmilla Vedenina, Michel Favriaud, qui conçoit la ponctuation comme un « plurisystème » incluant la ponctuation blanche. Puis Isabelle Serça (2012) pour une perspective qui mêle discours littéraire et artistique.

Les travaux d'Henri Meschonnic et de Gérard Dessons ont été consultés pour réfléchir aux liens avec le rythme et la métrique. Pour en venir à une perspective qui englobe quelque peu

tous les domaines évoqués, il est utile de mentionner le plus récent *LiVres de de pOésie Jeux d'eSpace*, édité par Isabelle Chol, Bénédicte Mathios et Serge Linarès (2016), qui fournit aussi indirectement une cartographie des spécialistes qui ont abordé et abordent actuellement la question de l'espace graphique en poésie. Enfin, les témoignages et réflexions théoriques des poètes eux-mêmes sont bien sûr également pris en compte. Parmi eux se trouve celui concernant le *Coup de dés* de Mallarmé, modèle indispensable et référence théorique transversale. La préface de l'auteur au poème peut peut-être être considérée comme la première contribution critique lucide à la spatialité textuelle ; le poète souligne l'importance structurelle de l'espace blanc, son lien avec le vers traditionnel (qui reste l'objet de culte des symbolistes), son interaction avec la structure argumentative et syntaxique, avec le rythme et la lecture orale, dans ses caractéristiques dynamiques et intonatives.

1.3. En Italie, ce chemin entamé dans la sphère française semble plus incertain et moins fréquenté, avec une situation théorique peu cohésive dont on manque de témoignages. Aujourd'hui, la prise de conscience des valeurs du médium écrit et de la *literacy* – rappelant Goody et Ong – semble toutefois incontestable, tout comme la critique du phonocentrisme étroit. C'est surtout dans les années 1980-1990 que l'on assiste à une poussée vers la prise en compte linguistique des caractéristiques graphiques de l'écriture, en accord avec les sensibilités historiques et les tendances internationales. Il convient de mentionner les études de Giorgio Raimondo Cardona (ethnolinguiste attentif aux écritures non alphabétiques et dépassant l'horizon euro-centrique) qui réitère le problème de l'absence d'une graphématique partagée. Le chercheur propose une perspective large afin de comprendre et de ne pas omettre les traits généraux de l'écriture, potentiellement présents même dans les formes alphabétiques et non réductibles à la simple symbolisation du son et du mot : le trait, l'utilisation de la surface, les structures cognitives spatiales, les fonctions expressives et iconiques qui ne peuvent pas être directement traduites en séquences linguistiques. Pour ces aspects, dans la tradition poétique, les études de Giovanni Pozzi (1981, 1984) sont fondamentales : des contributions très riches et un guide pour la réflexion sur la spatialité graphico-linguistique dans son ensemble, même si elle n'est souvent associée qu'à une niche marginale de l'extraordinaire littéraire. En décrivant l'iconisme littéraire, Pozzi pose l'accent sur l'autonomie du support de l'écriture, sur le rôle de représentation de la langue (celle-ci étant également considérée à travers des paramètres spatiaux) et sur le rapport avec l'intermédiaire phonique. En ce qui concerne l'écriture linguistique, l'auteur considère l'équilibre entre l'auditif et le visuel en donnant toute son

importance à l'un et à l'autre, en montrant leurs valeurs autonomes et leurs interactions. C'est également la perspective suivie par le travail proposé ici.

Un aperçu des études italiennes sur la ponctuation et la linguistique textuelle (Bice Mortara Garavelli, Angela Ferrari), fondamentales pour raisonner sur les rapports entre la syntaxe et l'espacement graphique, est ensuite fourni. Dans presque tous les cas, cependant, la perspective de la spatialité graphique dans ces travaux n'est envisagée qu'indirectement ou avec des considérations minimales. Une exception concerne la recherche d'Elisa Tonani, qui associe le raisonnement sur la ponctuation à la recherche stylistique et littéraire en se référant à la théorie française, à la diffusion de laquelle elle contribue (Tonani 2012).

Comme annoncé, il y a peu d'allusions à la spatialité graphique, même dans les études métriques. La référence à la vision et à la spatialité est surtout présente dans l'ensemble des réflexions sur le mètre libre : ayant perdu la stabilité prosodique, le *découpage* – concept visuel et spatial – devient le seul élément de définition précise du vers et donc de la poésie, par rapport à la prose. Ce constat est presque unanime, même dans la métrique italienne. Menichetti 1993, par exemple, définit le vide à la fin du vers comme l'une des connotations indispensables de la « métricité » du texte littéraire (un *vide* également catalogué comme un indicateur pausal et intonatif, proche des rôles de la ponctuation traditionnelle). La perte de l'*oreille métrique*, associée à l'affirmation d'une métrique de l'œil, est un aspect maintes fois mentionné et bien connu dans la sphère italienne, qui peut être pleinement inséré dans le raisonnement de Genette sur l'affirmation d'un mode visuel de perception littéraire.

S'ouvre un examen approfondi de la métaphore critique de la partition musicale, très répandue et utilisée par les chercheurs précisément pour rendre compte de la nécessité de la spatialité graphique pour la construction poétique en mètre libre. On cite le raisonnement d'Antonio Pinchera et Mario Pazzaglia (1990), repris par Pietro Beltrami 2015, 442 :

Il poeta indica come su uno spartito un modo di esecuzione. È questo, va ridetto con anche maggiore evidenza, il modo proprio della poesia del Novecento di comunicare la propria forma metrica, cioè di renderla interpretabile, perché non ci sono regole, o non ce ne sono di abbastanza stabili, per consentire di ricostruirla anche in assenza di indicatori grafici. [...] Disposizione grafica come indicatore, spartito si può dire appunto, di un sistema di pause e di ritmi, della 'musica del testo' (che è tutt'altra cosa dalla 'musicalità').

Si, d'une part, l'essentialité du son dans la poésie ne manque pas d'être soulignée, l'espace, le support qui devrait figurer ce son, est laissé de côté : les propriétés particulières et visuelles de l'écriture ne sont pas vraiment prises en compte. Giovannetti-Lavezzi 2010 est le seul manuel de métrique qui s'attarde longuement sur la question du visuel, consacrant un paragraphe aux expédients graphiques à travers des exemples de divers auteurs du deuxième vingtième siècle,

dont on observe surtout l'utilisation du vers à escalier et du *blanchissement* (l'espace à l'intérieur du vers). Dans la partie théorique introductive, le rapport entre les dimensions auditive et visuelle – métrique pour l'œil et métrique pour l'oreille – est mis en évidence, rappelant que le sentiment d'un conflit inéliminable est en quelque sorte apaisé par une conception synesthésique, dans laquelle le visuel et l'auditif se confondent, agissant simultanément en poésie. C'est la pratique poétique elle-même qui dissout les dispositions dichotomiques qui représentent la controverse entre l'oralité et l'écriture sous une autre forme – peut-être précisément parce que l'écriture elle-même est un système polyvalent, complexe et peu étudié.

1.4. Après le survol des références théoriques de la linguistique et de la stylistique, l'utilité des discours d'autres disciplines pour le travail est soulignée, surtout sur une ligne de démarcation hybride entre le littéraire et l'artistique. Tout en s'intéressant aux expédients liminaux du langage (dont la poésie tire parti en sollicitant ses canaux de réalisation, le phonique et le graphique), l'objet de cette étude est réservé à la poésie en tant qu'expression linguistique et littéraire. Nous restons donc dans les limites d'un « précipice » – à l'image de Pozzi – au-delà duquel l'être linguistique serait annulé puisque les sons, les graphies, les liens, les entrecroisements, n'agiraient plus selon une dynamique de nature linguistique (Pozzi 1984, 9), ou du moins ne seraient plus linguistiquement dominés ; et au-delà duquel, ajoutons-nous, les instruments d'investigation de la métrique cèdent la place à ceux des arts visuels. Les travaux et les théorisations de la poésie concrète sont cependant d'un grand intérêt, à commencer par leur valeur culturelle. Ils constituent une référence interprétative et un outil de comparaison très utile pour observer et tracer des modes d'expression moins évidents, cachés ou filtrés dans la poésie à dominante verbale. En même temps, les apports théoriques dérivés du raisonnement, surtout formel, consacré à la musique et au cinéma, modes d'expression qui peuvent aussi s'hybrider avec les formes poétiques, surtout dans le système ouvert qui caractérise la poésie italienne de la période considérée, sont fondamentaux. D'autres traces mentionnées au cours du travail concernent l'histoire culturelle, la philosophie, la sémiotique, la typographie et le *design*, la culture visuelle, la psychologie et les neurosciences. Comme le note Lesiewicz 2019, le raisonnement sur la visualité du texte présente des traits récurrents spécifiques qui ne peuvent être esquivés :

[...] Intersémioticit , hybridité, matérialité, voire extériorité artificielle et travestissement chez les plus hostiles, et relativit  (notamment contextuelle). Pourrait-on aller jusqu'à dire que s'engager dans cette voie, c'est donc tourner le dos à la pureté, à l'idéalité et à l'absolu ? C'est en tout cas s'aventurer sur la voie périlleuse de la transdisciplinarité pour son observateur.

II. La poésie italienne de la seconde moitié du XXe siècle

L'utilisation du potentiel graphique dans la poésie et l'expression littéraire existe depuis l'Antiquité, aussi bien dans ses formes les plus extrêmes que dans des versions subtiles ou cachées. Dans la modernité – dans le cas de l'Italie, surtout dans la seconde moitié du XXe siècle – l'espace graphique n'est cependant plus l'apanage des seules niches littéraires ou de l'avant-garde. De nombreux auteurs à forte diachronie, qui écrivaient avant les années 50, changent radicalement leur mise en page (les cas les plus visibles : Mario Luzi, Giorgio Caproni, Andrea Zanzotto) ; les nouveaux recueils contiennent des mises en page de plus en plus originales et hétérogènes, aussi bien dans le cercle de la néo-avant-garde que chez des auteurs qui ne sont pas directement liés aux choix programmatiques d'un groupe. Même les formes textuelles d'apparence *normale* – qui restent proportionnellement prépondérantes – utilisent les propriétés visuelles de l'écriture. Les caractéristiques stylistiques spatiales entrent dans l'orbite d'une sensibilité diffuse, deviennent une question à poser. Pourquoi ?

En partie, on entre dans un processus historique international et de grande envergure concernant la modernité littéraire. Les thèmes fondamentaux, les formes et les axes universels du discours poétique demeurent et créent en même temps des problèmes, l'environnement dans lequel ils s'inscrivent, la façon dont ils sont abordés et exprimés changent ; le langage de la poésie change. Le passage à la seconde moitié du XXe siècle marque une césure très nette dans le contexte italien. Avant tout, une sorte d'insatisfaction à l'égard d'un type de langage qui n'est plus adapté à l'expression des nouvelles réalités personnelles et collectives se manifeste : l'élaboration des drames des deux guerres mondiales, l'affirmation, également en Italie, du nouveau capitalisme. En général, la poésie commence à se confronter plus directement à la réalité, et non plus à l'esquiver. Sur le plan formel, elle s'ouvre à des tendances prosaïques et narratives, elle introduit des modes théâtraux et des inflexions de langage, ainsi que des voix autres que celle d'un *moi* lyrique en crise. Un langage souvent quotidien est utilisé, allant jusqu'à intégrer la brusquerie chaotique de la société de masse. Les modes du lyrisme peuvent être accompagnés par les concepts de la réflexion philosophique, scientifique et psychanalytique moderne, créant des hybridations avec des formes de la non-fiction. Reprenant les réflexions d'Umberto Eco pour *Opera aperta*, un nouvel horizon épistémologique ouvert par les sciences (mathématiques, biologie, physique, psychologie) oblige l'art, ses structures formelles et ses programmes poétiques, à affronter la provocation du Hasard, de l'Indéterminé, du Probable,

de l'Ambigu, du Plurivalent (Eco 1962, 2). Il faut souligner l'hybridation progressive des objets et des œuvres artistiques, d'où découle une convergence de problèmes et de besoins, que les arts reflètent à travers ce que l'on pourrait appeler des similitudes de structure. Il existe également une tendance à une plus grande réflexivité métapoétique, liée aux possibilités de la parole et à celles de la poésie elle-même ; comme le souligne Pier Vincenzo Mengaldo, la poésie moderne naît typiquement inséparable de la métapoésie et contient en elle-même sa propre critique (Mengaldo 2003, 16). Ces caractéristiques d'ouverture (ou d'*inclusion*, pour reprendre la formule montaliennienne bien connue) accompagnent une ouverture métrique définitive, qui s'exprime dans des formes libérées ou totalement libres. Il s'agit donc d'un nouveau langage qui exige de nouvelles formes.

C'est précisément l'ouverture métrique qui charge la spatialité d'un rôle formel, avant tout démarcatif (métrique, au sens propre), puisque l'espace identifie les parties du texte – à partir de la longueur du vers – et accompagne leur succession ou leur agencement. Cette donnée fondamentale oriente la perspective d'analyse proposée. De même, on tente de montrer à quel point l'utilisation de l'espace sur la page est fonctionnelle pour gérer les tendances susmentionnées ainsi que la polysémie et la polyphonie inhérentes à la poésie. Ceci est particulièrement visible dans les textes à plusieurs voix, en présence de syntaxes déviantes, de lacunes, de stratifications et de chevauchements de sens ambigus. D'où le double sens, entre ordre et désordre, qui peut alterner en fonction de l'utilisation du support visuel.

En restant sur le plan de l'histoire littéraire, il convient de souligner le rôle de la néo-avant-garde dans la sensibilité renouvelée à l'égard de l'instrument graphique. Les recherches autour du *groupe 63* ont nourri un échange inter-artistique continu et ont été en dialogue étroit avec les expériences de la poésie concrète (en plein développement précisément à partir des années 60) mais aussi avec les recherches de la nouvelle musique, du cinéma et de l'art figuratif ; elles ont utilisé et étudié les ressources expérimentées par les avant-gardes historiques, en les remettant en circulation et en contribuant à les rendre communes, à les faire entrer dans le débat poétique. Surtout, à partir des années 1970, on en arrive à un expérimentalisme effiloché et pulvisculaire, diffusé un peu partout (Afribo 2017, 23) ; la modification graphique, apanage des avant-gardes, devient (à des degrés d'intensité divers) un trait presque naturel de la création poétique, utilisable par tous sans scandale ; il est en effet paradoxalement beaucoup plus voyant de choisir d'utiliser les formes de la tradition, comme cela s'est produit avec les néo-métriciens dans les années 1980.

L'écriture de la période cherche simultanément une continuation (et on pourrait dire une autorisation) avec les pratiques plus traditionnelles de la poésie. Les poètes utilisent

principalement des formes déjà codifiées par la tradition littéraire, et non pas seulement acquises par une avant-garde devenue traditionnelle. Il est significatif que la figure stylistique la plus exploitée – qui s’est vraiment multipliée après les années 1950 – soit le vers en escalier (ou échelonné) une forme dérivée de la mise en scène théâtrale (voire d’opéra), étendue ensuite à la gestion de l’hendécasyllabe du XIXe siècle (dans les poèmes stichiques) et à la réutilisation de l’alexandrin (cf. Zucco 1999). Au début du XXe siècle, le vers en escalier acquiert des critères d’utilisation bien définis, qui se poursuivent dans la seconde moitié du siècle, s’enrichissant des nuances stylistiques de ses illustres utilisateurs (Montale, surtout) ; et en même temps il s’hybride avec son utilisation avant-gardiste, on pense par exemple à la *lesenka*, l’“escalier” systématique utilisé par Majakovsky, lié à des principes métriques et prosodiques. Les déclarations directes des auteurs – bien que dispersées et souvent occasionnelles – sont les premières à témoigner d’une prise de conscience du rôle de la mise en page, ou mise en texte. La voix de Montale est très claire à ce sujet :

I confini tra verso e prosa sono molto ravvicinati: oggi il verso è spesso un’illusione ottica. In una certa misura lo è sempre stato; una impaginazione sbagliata può rovinare una poesia; I fiumi di Ungaretti non sono comprensibili senza lo stillicidio verticale delle sillabe. Gran parte della poesia moderna può essere ascoltata solo da chi l’abbia veduta.²⁹⁴

3. Pour une classification des formes

3.1. Références spatiales et références linguistiques. Pour travailler sur les espaces de la page en fonction des objectifs proposés, il faut toujours garder à l’esprit une double perspective. Le premier aspect à considérer, le plus immédiat, est d’ordre visuel et concerne la possibilité de reconnaître des formes récurrentes (au sens purement visuel) dans l’espace de la page, avec un double regard, sur l’espace occupé par la langue et sur l’espace blanc. Un segment écrit est donc également compris dans sa substance spatiale, comme un élément qui à la fois génère l’espace blanc, ou en est généré, soulignant une fois de plus une nécessaire ambiguïté. Dans cet échange réciproque, selon les cas, l’un ou l’autre sera plus ou moins éclairé. En gardant les repères de la typographie, on peut facilement dresser une liste finie des possibilités du *blanc* : espace autour du texte, espace à l’intérieur de la ligne d’écriture (le *blanc horizontal/blanchissement*) ou à ses extrémités (les bordures du vers), espace entre une ligne et une autre, déplacement du texte par

²⁹⁴ Montale 1962.

rapport à la justification à gauche (dans laquelle s'inscrit la forme du vers en escalier) ou à droite, lors de l'alternance de lignes de longueurs différentes. Enfin, la *dispersion* : un espace diffus où les syntagmes et les mots sont distribués sans points de repère clairs (Chol 2016). Ces types de coupure détectent en même temps les *unités graphico-linguistiques* qui composent le poème, y compris sa forme globale. Comme le rappelle Michel Favriaud, « en poésie la ponctuation blanche actualise le vers [...] le segment, le verset, la strophe, le texte tout entier » (Favriaud 2016, 473). Outre les formes de la tradition métrique (le verset, la strophe), l'usage de la page au XXe siècle permet également d'identifier d'autres unités visuellement définies : groupes de mots, syntagmes, mots isolés, syllabes ou graphèmes isolés.

Le deuxième aspect à considérer en parallèle est l'aspect directement linguistique (avec les réflexes phoniques-intonatifs dérivés du parallèle avec sa réalisation auditive). Les *unités graphiques* entrent naturellement en relation avec un autre système de cloisonnement, celui de la syntaxe. La friction entre la dimension strictement spatiale et la dimension linguistique peut être considérée comme le point central de l'investigation, à la recherche d'une interprétation métrique-formelle de l'espace. Si, même dans les formes métriques, le lieu de la plus grande tension entre mètre et syntaxe est la limite du vers ou de la strophe marquée par l'*enjambement*, ayant perdu sa fixité prosodique, ce dernier devient un fait éminemment visuel, signalant non plus le rapport entre mètre et syntaxe, mais entre espace et syntaxe. En interrompant arbitrairement la phrase, il peut être considéré dans la métrique libre comme un marqueur du blanc typographique, seul élément véritablement certain définissant l'unité du "vers". Ce dernier reste la référence centrale, par rapport à la possibilité d'autres unités graphico-linguistiques, qui pourraient être considérées comme des résultats de l'évolution et de la métamorphose du vers. Dans ce contexte, la valeur de l'*enjambement* lui-même devrait être rediscutée, élargie ou réajustée. Peut-on encore parler d'*enjambement*, par exemple face à une phrase décomposée en une série verticale de mots ?

3.2. Le corpus, les fichiers. Le corpus comprend une quarantaine de poètes qui ont publié jusqu'aux années 1960 et à partir de celles-ci. Un classement détaillé a été effectué pour l'ensemble de la production de chaque auteur, en tenant compte, le cas échéant, des recueils publiés dans la première moitié du XXe siècle, afin de sonder un éventuel changement diachronique et de mettre en relation les usages graphiques avec les tendances historiques. Voici la liste des noms, classés à titre indicatif selon la chronologie de leur naissance : Eugenio Montale (1896-1981), Attilio Bertolucci (1911-2000), Edoardo Cacciatore (1912-1996) Giorgio Caproni (1912-1990), Vittorio Sereni (1913-1983), Mario Luzi (1914-2005), Emilio Villa (1914-2003),

Franco Fortini (1917-1994), Andrea Zanzotto (1921-2011), Giorgio Orelli (1921-2013), Bartolo Cattafi (1922-1979), Luciano Erba (1922-2010), Pier Paolo Pasolini (1922 -1975), Giovanni Giudici (1924-2011), Alfredo Giuliani (1924-2007), Elio Pagliarani (1927-2012), Corrado Costa (1929-1991), Amelia Rosselli (1930-1996), Edoardo Sanguineti (1930-2010), Fernando Bandini (1931-2013), Giovanni Raboni (1932-2004), Nanni Balestrini (1935-2019), Antonio Porta (1935-1989), Jolanda Insana (1937-2016), Carlo Bordini (1938-2022), Cosimo Ortosta (1939-2019), Adriano Spatola (1941-1988), Patrizia Vicinelli (1943-1991), Maurizio Cucchi (1945), Vivian Lamarque (1947), Vittorio Reta (1947-1977), Patrizia Cavalli (1947-2022), Eugenio De Signoribus (1947), Ferruccio Benzoni (1949-1997), Umberto Fiori (1949), Milo De Angelis (1951), Antonella Anedda (1955), Alessandro Fo (1955), Mario Benedetti (1955-2020), Valerio Magrelli (1957), Giuliano Mesa (1957), Fabio Pusterla (1957).

De cet ensemble hétérogène, outre la singularité stylistique de chaque auteur, on peut tirer différents regroupements, selon différents paramètres. Du point de vue de la mise en page, des écritures extrêmement caractérisées sur le plan spatial et visuel sont représentées, ainsi que des écritures graphiquement plates ou *normales*. L'approche mêle volontairement des auteurs et des textes très différents, au sein desquels se manifestent et se décrivent les mêmes déclinaisons de la forme expressive, liées à la spatialité.

Le classement a été limité par des clés données par la fréquence et la pertinence de certaines situations (syntaxiques, phoniques-rythmiques, sémantiques) impliquées dans les faits graphiques. Le regard est guidé par des effets récurrents et caractéristiques, surtout lorsque plusieurs paramètres interviennent simultanément, sans perdre de vue l'intention d'obtenir également une idée quantitative de la diffusion et de l'utilisation des formes. Considérer pour chaque poème toutes les zones liminales entre texte et espace aurait entraîné une étude inutilement large : l'espacement n'est pas toujours activé à des fins expressives ciblées.

Dans les textes dont la mise en page n'est pas exposée, les principales formes dans lesquelles une action stylistique des espaces peut être détectée sont les vers en escalier, les vers courts en contraste avec la mesure de vers dominante, les vers isolés, les syntagmes *enjambés* précédés d'un signe de ponctuation noire ou d'un *blanchissement*. Les *unités* linguistiques mises en valeur dans ces conformations sont le plus souvent des syntagmes courts ou des mots isolés, essentiellement les déclencheurs et les rejets des enjambements. Cependant, lorsque l'espace est utilisé de manière large ces formes (et leurs constantes linguistiques) deviennent des points d'orientation pour le classement, se retrouvant amplifiées dans les vers échelonnés multiples ou dans les espaces horizontaux qui isolent de courtes unités linguistiques, internes au vers et à la ligne

typographique. Ensuite, le regard s'élargit pour inclure d'autres unités graphiques : groupes de mots alignés, colonnes parallèles, éléments linguistiques disposés symétriquement à des intervalles entrelacés à la ligne horizontale de l'écriture, etc. Ces unités non canoniques sont liées par leur similitude, leur récurrence et les fonctions qu'elles impliquent. Dans tous les cas, l'action des signes de ponctuation noirs, la présence de variations telles que l'italique, les petites capitales, la réduction ou l'agrandissement des caractères, l'insertion de signes typographiques marqués et de dessins sont considérés en même temps. Une attention particulière est accordée à l'image de la poésie dans son ensemble, notamment dans les cas de distributions mimétiques semblables à des calligrammes.

Pour les zones textuelles circonscrites, marquées par le blanc, les éléments linguistico-grammaticaux concernés ont été notés, à savoir les noms, les adjectifs, les verbes, les adverbes, les pronoms. A cela s'ajoutent quelques spécifications : l'indication des noms abstraits et des noms propres ; l'indication de certains types de verbes (verbes statifs, verbes duratifs, verbes être, avoir, penser). Les formes déictiques sont indiquées en précisant leur nature : spatiale, temporelle, personnelle. Des syncatégorèmes ou catégories fonctionnelles sont également indiqués : conjonctions (adversatives, de coordination), articles, propositions, interjections. D'autres étiquettes marquent les types phrastiques, notamment la présence de phrases interrogatives, exclamatives ou parenthétiques et le marquage du discours direct. Certaines figures de rhétorique sont également enregistrées, en particulier les figures de style liées à la *dispositio*, telles que les répétitions, l'anaphore, l'épanadiplose, ainsi que l'implication des répétitions phoniques et de la rime.

Pour chaque relief, on précise la sphère sémantique concernée, en notant que l'espace, surtout lorsqu'il est allusif, privilégie certains contextes de signification : la mention d'événements inattendus, les références spatiales, les indices de direction et de mouvement (notamment la chute ou la descente). L'utilisation de sauts temporels, l'allusion au temps, à la mémoire, à la mort (négation, absence, manque, vide, ne pas être, ne pas avoir), à l'inconnu (ne pas savoir) et à l'onirisme, à l'inconscient, au sujet. D'autres domaines récurrents se réfèrent à des phénomènes sensoriels, acoustiques (voix-silence) et optiques (lumière-obscurité, chromatisme). Enfin, les interventions métapoétiques et les références inter-artistiques ou intermédiaires. Un dernier aspect transversal est la prise en compte des variantes graphiques repérables dans les textes sélectionnés, en se limitant aux publications offrant un appareil critique qui prend en compte ces aspects, et aux documents autographes d'une sélection d'auteurs.

Résumé des paramètres d'analyse

<i>Espace, signes</i>	<i>Parties du discours</i>	<i>Sémantique</i>	<i>Figures rhétoriques</i>	<i>Effets/fonctions</i>
Vers en escalier	Noms	Événement soudain	Répétition	Signal syntaxique
Versicles	Verbes	Références spatiales	Anaphore	Coupure tonale/argumentative
Vers isolé	Adjectifs	Signaux directionnels	Allitération	Changement de personne grammatical
Attaques strophiques/textuelles	Déictiques	Mouvement	Anadiplose	Organisation visuelle
Conclusions strophiques/textuelles	Articles	Temps et sauts dans le temps	Epanadiplose	Oralité
Vers en escalier multiple	Prépositions	Son/voix/silence	Amphibologie	Effets rythmiques
Blanchissement diffus	Conjonctions	Lumière/obscurité		Effets sonores
Alignements	Interjections	Couleur		Mise en relief
Groupements	<i>Typologie de phrase</i>	Mort, absence, inconnu		Rappel intertextuel
Bi-divisions	Discours direct	Rêve		Suspension
Signes de ponctuation	Apostrophe	Métapoésie		Interruption
Calligrammes	Phrases interrogatives			Sémantisation
Dessins	Phrases parenthétiques			Mimesis
	Phrases exclamatives			Iconisme
				Écart de lecture
				Synthèse verticale

3.3. Interprétation et réorganisation des données. La méthode d'interprétation et de réarrangement des données se reflète dans la structure des parties centrales de la thèse. Tout d'abord, l'aspect purement visuel du texte est examiné, en tirant des catégories perceptives de la *Gestalt-théorie* certains paramètres d'orientation applicables à l'interprétation des équilibres visuels du poème, et en particulier des implications expressives qu'ils peuvent produire. Les domaines d'interaction de la spatialité avec les principales composantes du langage poétique sont ensuite examinés : rythme, figures sonores, textualité, syntaxe et intonation, aspects sémantiques. Un même lieu textuel ou une même figure de style graphique assimilant simultanément plusieurs valences, les exemples textuels sont observés sous leurs différentes facettes, en privilégiant à chaque fois la fonction dominante. Les approximations momentanées trouvent ainsi organicité au cours de l'analyse.

L'exposé s'attache avant tout à encadrer les principales valeurs et récurrences associées à la spatialité, en faisant valoir la variété de nuances stylistiques qui peuvent se produire à l'intérieur d'une même forme reconnaissable. Pour ce faire, de nombreux exemples textuels sont proposés, qui sont commentés et analysés en détail ; le fait de fournir un nombre élevé d'exemples vise également à donner une idée de la fréquence des phénomènes observés.

4. Entre la rédaction, l'édition et la publication

Avant d'aborder les chapitres consacrés aux formes, il convient d'examiner de plus près l'aspect éditorial des textes sur lesquels nous raisonnons. L'observation de la *mise en page* et des caractéristiques stylistiques graphiques des œuvres achevées ou du moins des versions du texte fixées par la presse comporte des incertitudes préliminaires et subliminales : la page reflète-t-elle l'apparence souhaitée par l'auteur ? Quelle est l'importance de cet aspect ? Quelles sont les marges de variations possibles ? La réponse à ces questions est construite à l'aide de documents d'archives et d'autographes. L'atelier d'écriture offre la possibilité de déceler comment les poètes envisagent l'articulation de leurs textes et de connaître les moyens matériels mis en œuvre pour la réaliser. Les instructions que les auteurs donnent aux éditeurs pour l'impression fixent le désir typographique en le communiquant à ceux qui doivent le réaliser. Enfin, les résultats de la publication, comparés à ces deux premiers moments, mettent en évidence le respect ou les variations apportées aux textes, combien les auteurs sont prêts à les accepter, combien elles affectent l'équilibre stylistique des poèmes.

4.1. A travers des citations et des témoignages (notamment d'Amelia Rosselli, Giorgio Caproni, Giovanni Raboni et Andrea Zanzotto), c'est avant tout l'attention et le souci spécifique des poètes pour les choix de *mise en page* qui sont soulignés. Les indications graphiques fournies par les auteurs avant l'impression peuvent être très méticuleuses et laissent souvent entrevoir une communication difficile avec le médiateur, c'est-à-dire l'éditeur et les personnes chargées du travail éditorial. Les raisons d'une telle attention (souvent négligée par les critiques) sont prises en compte : de nombreux choix graphiques vont au-delà de l'exigence esthétique, pourtant légitime. Ils établissent, en termes sémiotiques, des processus potentiels de signification et sont des moyens directement liés aux résultats expressifs et linguistiques d'un texte. C'est le cas d'Amelia Rosselli qui, dans une note pour *Diario in tre lingue*, demande à l'éditeur de réduire la taille des caractères, pour faire allusion à une importance mineure et relative par rapport aux autres poèmes et à la prose du recueil *Primi scritti*.

4.2. L'utilisation de l'indentation forcée pour adapter les textes poétiques à la *cage* de la page, l'une des interventions typographiques les plus fréquentes et les plus évidentes dans les publications poétiques, est ensuite examinée à l'aide de plusieurs exemples. Si la ligne de vers est plus longue que l'espace de la page, elle est généralement indentée à droite et indiquée par un crochet. Cette solution, parfois nécessaire, n'est pas toujours sans danger, surtout lorsque l'unité du vers ne peut être définie par des paramètres prosodiques. Il est permis dans ce cas de

reconsidérer la neutralité de ces solutions typographiques et d'observer si la disposition conduit à des déviations significatives.

La perception visuelle des textes est perturbée par des intrusions typographiques non autorisées, surtout s'il y a des usages marqués tels que l'enjambement ou le *blanchissement* (l'espacement à l'intérieur du vers). C'est le cas, par exemple, des textes de Caproni ou de la *mise en page* de Zanzotto dans *La beltà* (1968). L'auteur vénitien est d'ailleurs bien conscient du problème, comme en témoignent les corrections pour l'impression de *Pasque*, où il demande la suppression de l'indentation. Pour l'édition Mondadori *I Meridiani* de tous les poèmes (*Le poesie e le prose scelte*, 1999), revue et corrigée par l'auteur, le problème de la cage imposée a été surmonté par divers choix d'adaptation et souvent par l'utilisation d'un corps plus petit, précisément pour respecter le dessin typographique original de la page. Lorsqu'elles étaient inévitables, les ruptures ont été signalées par un double crochet ([[]), « un stratagème inesthétique » qui a toutefois le mérite de ne pas se confondre avec la masse de signes et de symboles mis en place par la poésie de Zanzotto.

Il y a aussi des cas plus dangereux où, pour des indentations forcées, on n'utilise pas de parenthèses, mais seulement l'alinéa de droite. Le premier aspect à relever dans ces choix est celui de l'ambiguïté : on ne sait pas immédiatement si la disposition est choisie par l'auteur ou si elle est imposée par les limites typographiques de l'édition.

Les solutions pour éviter le fractionnement sont bien connues et multiples, même pour les textes qui défient le plus la tâche difficile du typographe. Outre la réduction déjà mentionnée de la taille des caractères et de l'espacement, le texte peut se trouver à l'envers, l'écriture se déroulant le long du côté le plus long de la page – le livre est ainsi parcouru de bas en haut et non de droite à gauche. Lorsque cela ne suffit pas, il est possible de choisir de modifier la taille *standard* de la forme du livre (cf. Pagliarani 2019). De telles solutions, aussi bizarres soient-elles sur le plan formel, apparaissent moins intrusives et plus respectueuses des textes. Ce qui compte en définitive c'est que la lecture s'écoule en suivant la ligne et le rythme graphique voulus par l'auteur.

4.3. Un autre aperçu est consacré à la production et à l'utilisation du texte dans le système numérique, qui est beaucoup moins contrôlable que l'imprimé, mobile et modifiable presque automatiquement. 4.4. Enfin, le sujet des variantes graphiques est abordé : la gestation d'une œuvre est une phase mobile par statut, surtout d'un point de vue graphique. Dans les éditions critiques ou dans les publications destinées à fournir des informations sur l'atelier de l'auteur, les variantes graphiques ont tendance à être omises au profit des variantes linguistiques, notamment pour des raisons d'économie d'espace et de nécessaire médiation du travail

philologique, qui implique des choix ciblés. On peut toutefois s'interroger sur le fait que, parmi les choix d'apparat des éditions philologiques, la composante graphique mérite presque toujours la primauté de l'omission, même chez les auteurs où l'espace est utilisé comme moyen stylistique. Les variantes graphiques peuvent fournir des informations importantes sur la structure et, en général, sur les choix de composition d'un poème. Il n'est pas rare de trouver des textes dont les phases d'élaboration manifestent une grande mobilité ou une indécision précisément sur la présence et la position des coupures visuelles.

V. A première vue. L'image de la poésie

5.1. Aperçus généraux et catégories visuelles. Nous arrivons à la partie centrale de la thèse, consacrée au catalogue et à la discussion des formes et à l'interaction entre le langage et la spatialité graphique. Le premier paragraphe pose des jalons sur la reconnaissance visuelle et perceptive des formes graphiques en interrogeant le rôle de la perception cognitive des formes visuelles par rapport au contenu. L'image du texte véhicule une sorte de message préliminaire qui est ensuite mis en relation avec ce qui est effectivement exprimé par la langue écrite. Le champ d'investigation touche aux intérêts de la psychologie et des neurosciences. Pour les besoins de cette étude, les lois de la forme de la *Gestaltpsychologie* sont évoquées, en soutenant une approche intuitive et en soulignant des points évidents qui semblent également efficaces pour détecter des faits expressifs encore peu pris en compte dans le domaine stylistique. En restant sur une observation superficielle, il est intéressant d'essayer de se concentrer sur les sensations visuelles ou les différences perceptives entre des images différentes et contrastées. Les points d'orientation considérés sont des catégories ordonnées par paires contrastives : 1) court/long, 2) régulier/irrégulier, 3) aéré/compact. Bien entendu, dans la plupart des cas, les différentes catégories peuvent être imbriquées. Afin de tester les différences perceptives d'une image graphique, des textes aux mises en page opposées sont observés et comparés.

1) la *brièveté* / la *longueur*. Voir un poème court sur la page suscite des attentes complètement différentes que voir un long poème qui occupe tout le périmètre de la page avec ses vers. Ce fait est démontré de manière élémentaire en comparant un poème très court de Patrizia Cavalli avec un long texte spatialisé d'Elio Pagliarani. Si pour les poèmes courts de Cavalli, marqués par un certain équilibre visuel, il est clair que le discours sera achevé et terminé rapidement (peut-être symétriquement), pour les vers longs et nombreux de Pagliarani, le lecteur est préparé à un effort plus grand, à une respiration différente, à un parcours inaccoutumé.

2) *Symétrie/dissymétrie* ou *régularité/irrégularité*. Une structure symétrique implique un sens d'équilibre qui se superpose à ce qui est écrit. On peut se référer ici au principe gestaltiste de la *bonne forme* : plus les images sont régulières, symétriques, cohérentes, homogènes, équilibrées, simples, concises, plus elles ont de chances de s'imposer à la perception. Elles sont plus faciles à percevoir et à comprendre, elles répondent à un principe harmonique. Les formes traditionnelles tendent à la symétrie, comme la *mise en page* en couplets, trace régulière qui se poursuit avec une certaine fréquence dans la seconde moitié du XXe siècle. La partition en couplets guide le lecteur en organisant le contenu en ensembles courts et homologues, qui ponctuent également le texte en termes de rythme visuel. Au-delà des formes traditionnelles, un point fondamental lié aux valeurs de la spatialité graphique dans la métrique libre est souligné : l'absence de motifs fixes n'entraîne pas la perte des systèmes partitifs ordonnés, mais leur multiplication. En effet la spatialité est peut-être le principal moyen de gérer des matériaux linguistiques qui peuvent s'échapper ou se succéder dans des articulations complexes ; elle permet de mettre en forme, tout en montrant des structures phoniques, rythmiques et sémantiques qui ne sont pas facilement perçues. Elle favorise la lecture, même une lecture *nouvelle* que l'on voudrait mettre en valeur en faveur de la complexité et de la simultanéité des valeurs d'un poème. Des exemples de structures symétriques tirés de textes de Nanni Balestrini et d'Andrea Zanzotto sont proposés.

3) *aéré / compact* (cf. Ruwet 1986), deux termes utilisés dans un sens dénotatif pour distinguer les poèmes *avec* ou *sans* espaces blancs. Une forme traversée par des espaces (avec des rapports plus ou moins importants) peut paraître légère et aérée, tandis qu'un rectangle uniforme rempli d'écriture peut donner des sensations de statique, de définition, de fermeture, d'essoufflement. Prenons l'exemple de la forme *cubique* d'Amelia Rosselli, dans laquelle le principe visuel de la *bonne forme* est associé à celui de la compacité, avec une sensation de saturation. La plupart des textes de Rosselli, surtout dans ses premières publications, ne sont pas visuellement "légers" (leur contenu ne l'est pas non plus). Le choix de l'autrice est extrêmement conscient : dans ses réflexions théoriques, les références aux principes et aux études de la *Gestaltpsychologie* (David Katz, Henri Pousser) sont explicites.

Une comparaison entre les mises en page compactes et aérées est ensuite proposée (en prêtant attention à la perception qui en découle) en considérant les cas de Giorgio Caproni et de Mario Luzi, auteurs qui ont traversé la césure du milieu du XXe siècle en changeant de style graphique (et bien sûr linguistique). Pour Caproni, nous considérons le choix d'écrire, dans les années 1940, une série de sonnets compacts sans espacement entre les tercets de quatrains, en

raison du désir spécifique d'adapter la mise en page à un contenu tragique, exprimé par une structure syntaxiquement cohésive et liée, avec une portée unique. Ces poèmes sont comparés à l'écriture de plus en plus raréfiée, sèche, mais mélodique et mouvementée des années 1970. Les deux modes de comparaison de la *mise en page* mettent en évidence la différence entre les textes et les influences sur les attentes du lecteur à un niveau perceptif. En ce qui concerne Luzi, une juxtaposition similaire est proposée dans son travail de traduction des sonnets de Mallarmé. Luzi a décidé de traduire les poèmes en suivant la *mise en page* aérée qui a caractérisé ses textes après les années 1970 (un support adapté à une syntaxe faite d'ajouts, qui se lève sur elle-même). Les versions originales, transcrites avec l'espacement canonique entre tercets et quatrains, apparaissent d'emblée symétriques (sèches, nettes) par rapport au sens de l'ampleur et de la dispersion des traductions de Luzi, qui se justifient en prenant pour modèle l'écriture spatialisée de *Coup de dés*.

Enfin, il existe des preuves d'expériences de comparaisons contrastives entre différentes mises en page réalisées par les auteurs eux-mêmes. Pour en revenir à Luzi, dans les cahiers qui se rapportent à sa dernière phase poétique, on trouve des ébauches d'un même poème qui ne diffèrent que par la mise en page. Une analyse des différentes versions du poème *Il piatto sentito piangere* est donc proposée, en essayant de motiver les conséquences des différentes configurations graphiques également par rapport à la syntaxe, au rythme et à la sémantique textuelle. La disposition graphique luzienne réagit toujours aux significations, mais de manière non systématique. Avec plus de certitude, on pourrait dire qu'il s'agit d'un outil rythmique et organisationnel primaire.

5.2. Coutumes graphiques et stylistiques. Une dernière note est consacrée à l'aspect visuel de l'écriture en tant qu'élément caractérisant et reconnaissable du style d'un auteur particulier. Dans la seconde moitié du XXe siècle, l'aspect graphique des textes est devenu un signe distinctif. Pour de nombreux poètes, on peut parler de formules graphiques stables, de formes, voire d'un style d'écriture. En imaginant que l'on feuillette un livre sans couverture, dans bien des cas, il ne sera pas difficile de reconnaître l'auteur, connaissant ses usages en matière de mise en page. Le carré d'Amelia Rosselli est aussi emblématique que les longues lignes césurées d'Edoardo Sanguineti, qui conserve ce schéma pour tous ses poèmes. Certaines *mises en page* seront plus distinctives, surtout si elles sont maintenues de manière cohérente. Il convient de souligner que le même facteur de reconnaissance visuelle concerne les écrits qui préfèrent les formes courtes et compactes, plus traditionnelles. On peut donc dire que de nombreux auteurs

utilisent une mise en page *normale* – avec toutes les complications d’un stéréotype – qui sera néanmoins distinctive.

VI. Espace, temps et rythme

Afin d’approcher conceptuellement l’idée d’un rythme *spatial*, les définitions du *rythme* sont passées en revue, notamment en ce qui concerne le rythme linguistique et poétique, en les comparant avec l’extension du terme utilisée dans la critique d’art et l’architecture (avec Dorflès 1967). L’essai d’Émile Benveniste sur le mot grec ῥυθμός (*rythmós*) est repris, en reproposant le sens originel du terme, attirant ainsi l’attention sur la conception du rythme comme *forme*, *configuration* : non pas un modèle fixe et durable, mais une forme créée dans un système mobile, indiquant « la conformazione *in atto* di un determinato movimento » (Praloran 2011, 4). Le concept de rythme, également en poésie, implique dans sa substance le temps, un mouvement ou une progression qui se déroule dans le temps, une progression qui passe par ou est marquée par des retours, des répétitions, des récurrences (la présence d’une alternance, l’apparition d’*intervalles* est donc impliquée). L’extension du terme aux conformations visuelles statiques – utilisées par les critiques d’art et les esthètes pour indiquer des éléments de composition contrastés, mais caractérisés par une relation de récurrence périodique – ne semble fonctionner que dans un sens métaphorique. On devrait plutôt parler de *schéma* ou de *conformation*, même lorsqu’on raisonne sur une forme aussi statique en soi que la page écrite, dans laquelle le “rythme” de la langue n’apparaît que sous la forme d’un « produit inerte ». En voulant maintenir le concept de rythme pour le système visuel de l’écriture, on conserve l’extension du terme utilisé par la critique d’art, mais on souligne en même temps que le rythme spatial, en particulier pour l’écriture, peut aussi être compris dans son propre sens, en dehors d’une abstraction linguistique figurée. Le terme de *rythme* retrouve son sens direct si l’on ramène la perspective au mouvement temporel réel réalisé par le regard ou la lecture. Le lecteur est à son tour un exécutant, ou plutôt un exécutant guidé. Cela vaut aussi bien pour l’image du texte écrit que pour une colonnade ou pour des successions visuelles d’un autre type, qui sont vues comme un tout et ensuite parcourues. C’est peut-être précisément de cela – du mouvement du regard ou du corps à travers des détails qui se répètent et suggèrent un chemin – que dépend la suppression de la stase dans la perception d’un objet immobile, qui doit littéralement être traversé pour être perçu.

Considérer le rythme spatial dans la poésie. Le rythme spatial comporte ainsi une composante visuelle et esthétique, due aux équilibres symétriques et dissymétriques, qu'il ne faut pas négliger. Mais au-delà de la perception statique, ce rythme agit surtout sur le processus de lecture (sur un mouvement situé dans le temps) avec une portée démarcative et pausale. Pour tenter une lecture de ce qui se passe au niveau stylistique, il s'agit de considérer et de souligner l'interférence entre les éléments graphiques (espacements ou signes de ponctuation) et les systèmes linguistiques d'action sur la récursivité et la durée : les retours phoniques (rime, anaphore, etc.), la succession des accents prosodiques, la syntaxe (avec les pauses et les courbes intonatives). Il est également fondamental de considérer la métrique accentuelle, un système rythmique qui occupe une grande place dans l'écriture du XXe siècle. La spatialité graphique entre en synergie précisément avec l'identification d'*ictus* accentuels en sélectionnant (isolant) des sections textuelles accentuées. Celles-ci peuvent être interprétées comme des *rythmèmes* (unités lexicales ou mots syntaxiques correspondant à une unité rythmique significative) ou des *intonèmes* (courtes séquences, groupes rythmico-syntaxiques avec un apex flexionnel) (Pinchera 1990). Ces concepts sont proches de celui de *cola* dans la rhétorique et la métrique classique. Les rythmes libres modernes sont souvent structurés par l'organisation du matériel linguistique en séries de groupes sémantiques simples, que la spatialité graphique aide à identifier : elle détermine les pauses qui les identifient ou les crée à leur tour.

Les systèmes graphico-rythmiques sont progressivement envisagés, en commençant par observer les liens entre l'espacement graphique et les schémas prosodiques ou les formes métriques traditionnelles. En examinant l'inertie et le réemploi de la tradition, on observe une mise en évidence graphique des césures métriques dans le vers canonique, ainsi que les échos de ces systèmes dans le vers libre. Deux cas spécifiques d'observation sont choisis : [6.1] l'utilisation de la césure graphique traditionnelle (principalement l'espace horizontal ou les tirets) pour marquer les vers doubles et l'utilisation d'une césure graphique qui, dans des textes métriquement libres, maintient un lien avec les vers de la tradition encore présente. S'éloignant du lien direct avec la prosodie, on observe des motifs graphiques-rythmiques binaires et ternaires qui déclenchent une cadence en apportant des structures visuelles claires à certaines zones du texte. [6.2] [6.3] Le regard s'élargit aux macrostructures rythmiques, à nouveau binaires et ternaires (les plus fréquentes) [6.4] [6.5] où l'ensemble de la mise en page du texte suggère une structure rythmique sous-jacente et itérée. Il s'agit principalement de textes écrits sur deux ou trois colonnes parallèles. En partie liée à ces dernières conformations, une étude approfondie est consacrée aux rythmes graphiques sériels et à la réponse de la spatialité graphique dans l'ordonnancement des séries, des énumérations, des listes [6.6]. Enfin, un

paragraphe séparé est consacré aux phénomènes, plus que rythmiques, de durée (agogique, pour emprunter un terme musical) : surtout les pauses, les suspensions, les ralentissements renforcés par l'espace blanc [6.7].

6.1. *Césure graphique et double vers*. Ce type de coupure (notamment à l'aide de la ligne horizontale et du blanchissement) est également utilisée dans la tradition. Dans la seconde moitié du XXe siècle, l'utilisation de la signalisation graphique pour accompagner la structure rythmico-prosodique (et sa visualisation) poursuit donc une convention d'usage, implique des instances d'ordre (également esthétique) sur l'aspect écrit et est en même temps une manière de signaler une structure rythmique à première vue. Pour le lecteur contemporain, la valeur métrique-rythmique de la signalisation graphique n'est pas indifférente : la conscience métrique a perdu de sa sensibilité dans la perception naturelle des faits prosodiques. On remarque la césure, en première lecture, surtout grâce à l'espace, signal de structure, aussi pour des faits non fixes et incertains (l'arc syntaxique, les accents forts, etc.). Deux exemples sont proposés afin d'obtenir une image de cette coopération entre disposition graphique et prosodie (tirés de textes des années 50 de Zanzotto et Pasolini), également dans le but d'initier une comparaison avec d'autres solutions métriques similaires, qui ne sont plus métriques (examinées dans cette section en considérant deux exemples tirés de l'écriture d'Alessandro Fo). L'intention est de souligner un rapport avec des formes binaires rythmiques directement graphiques, observées dans les paragraphes suivants.

Vers en escalier et prosodie traditionnelle. En soulignant que des vérifications similaires peuvent être effectuées à un niveau général (souligné au cours de la discussion), l'écriture de Vittorio Sereni est choisie pour aborder le sujet et les liens prosodiques impliqués dans le vers en escalier sont observés. Suivant une direction commune aux poètes de sa génération, après la crise métrique, Sereni développe la polymétrie, utilise les traces métriques du passé d'une manière complètement subjective, mélange des mesures et des rythmes canoniques et non canoniques (Piasentini 2023, 103-104). Les mesures traditionnelles, tout en étant remodelées (peut-être en insérant des accents non canoniques) peuvent ne pas correspondre à l'unité graphique du vers. On parle d'hendécasyllabes *intra-versaux* (Mengaldo 1989) ou de phénomènes *trans-versaux* et *sub-versaux* (Menichetti 1983) : les premiers concernent des séquences prosodiques placées à cheval sur d'autres vers, les seconds des vers prosodiques à l'intérieur d'unités longues (Giovannetti-Lavezzi 2010, 223). Le vers échelonné, largement employé par l'auteur dans tout le réseau de ses possibilités stylistiques (syntaxiques-intonatives, sémantiques, rythmiques) devient aussi un outil pour identifier les mouvements prosodiques des poèmes. Ainsi, sont proposés et

commentés des vers échelonnés qui identifient des hendécasyllabes, des septénaires, ou qui tombent sur la césure *a maiore* et *a minore* de l'hendécasyllabe (sur la 6e ou la 4e syllabe). On considère ensuite les phénomènes prosodiques (mais aussi syntaxiques) trans-versaux, qui relancent la question de la prise en compte de l'unité de *vers* dans le mètre libre : même sa simple identification avec l'unité graphique linéaire alignée sur le bord gauche de la page devient étroite. Le défilement prosodique (peut-on parler d'*enjambement* prosodique ?) brasse, crée du mouvement et rend possible ou acceptable le rappel métrique – une sorte de musicalité enracinée, d'élégance rythmique – après la prise de conscience de l'impossibilité du lyrique (c'est ce qui se passe chez tous les poètes de la troisième génération, sans doute). En même temps, la partition graphique permet des priorités pausales, syntaxiques et sémantiques d'une extrême importance. Ainsi, les différents systèmes de partition s'entrecroisent et se superposent.

6.2. *Rythmes graphiques binaires*. Dans les systèmes libres, on s'éloigne de la définition étroite de la *césure* pour tracer des formes qui peuvent être approchées ou superposées à la tradition, mais qui acquièrent surtout une valeur autonome. Ainsi, l'attention se porte sur une valeur rythmique différente de la rupture graphique, qui met en relief des structures rhétorico-syntaxiques symétriques (isocolies, en particulier *bicola et tricola*), avec, tendanciellement, une correspondance rythmique parallèle de type accentuel (à chaque membre, un ictus centralisateur). Ou bien, l'espacement dérive de structures symétriques purement graphiques qui ne sont pas soutenues par les éléments linguistiques "découpés" par les espaces. Ces équilibres rhétorico-syntaxiques et parfois purement graphiques sont un moyen fondamental et très fréquent dans les écrits à la syntaxe anormale, surtout dans les écritures expérimentales qui, dans les années 70, ont dicté une sorte de *manière de faire* poétique très reconnaissable et typique. Pour les usages rythmiques des espaces horizontaux, surtout lorsqu'ils sont itérés sur des schémas de base (binaire, ternaire, quaternaire), on se réfère aux avant-gardes historiques et au modernisme. Il faut mentionner l'influence d'Ezra Pound, qui utilise l'artifice surtout dans le but de « rationaliser le rythme primaire » (Giovannetti-Lavezzi 2010, 208). Pour rendre compte des conformations graphico-rythmiques, on considère exemples de Villa, Reta, Mesa, Porta, Zanzotto, en choisissant des vers graphiquement bipartites par l'espacement horizontal (caractérisés, plus que le vers échelonné, par une tendance à des constructions visuellement symétriques). Il est à noter que de telles cadences rythmiques peuvent souvent servir à souligner un point précis du texte, comme la fin.

Pour terminer, on examine un exemple de Zanzotto, qui permet d'observer de près les rythmes et des équilibres visuels motivés, dans un sens expressif, par les structures rhétorico-

syntaxiques et conceptuelles du texte. La bipartition graphique corrobore des schémas sémantiques et conceptuels de type oppositionnel (ce qui, en général, tend à caractériser l'écriture de l'époque, comme pour Porta, Caproni, Luzi). Graphiquement, l'équilibre entre les deux pôles peut se refléter dans des structures symétriques implicitement insérées dans un climat conceptuel proportionné, comme dans le poème *In un XXX° anniversario* (de *Idioma*, 1986). L'exemple est également très intéressant parce qu'il témoigne d'une des pratiques d'écriture de l'auteur : toutes les dispositions symétriques du texte sont le résultat graphique d'un travail de correction et en particulier de ratures dont l'espace blanc conserve la trace, exploitée comme vecteur de sens. La perspective importante de l'espace blanc comme trace du processus d'écriture chez cet auteur ne vaut cependant pas comme postulat absolu. Les espaces graphiques peuvent en effet suivre d'autres chemins, arrivant au texte directement de la plume du poète et sans délai, précisément comme reflet d'impulsions rythmiques.

6.3. *Rythmes graphiques triadiques.* Les compositions triadiques identifient un noyau rythmique connoté et basique, une autre partition *dorée* employée en poésie. Comme les bipartitions, elles peuvent suivre un rapport symétrique dans l'insertion des intervalles (ou des pauses) et parfois sous-tendre un schéma double (l'élément central peut être le pivot pour considérer les deux extrêmes) ; sans perturber tout ce qui, culturellement et artistiquement, concerne le sens de complétude lié au nombre trois, il suffit de le considérer comme un indice, depuis des temps immémoriaux, de formulations connotées et reconnaissables, même dans le domaine visuel de l'écriture et de ses significations rythmiques. Avant d'arriver aux solutions graphiques spatialisées (coupures tripartites échelonnées et horizontales), on observe les formes syntaxiques qui peuvent sous-tendre de telles conformations, en regardant les unités versales divisées en trois parties, surtout signalées par la ponctuation *standard* : une partition visuelle du degré zéro auquel la pause spatiale du blanc peut être substituée. Une vérification similaire aurait pu concerner également les bipartitions ; si la tripartition du vers est répandue, l'apparition d'un signe de ponctuation ou de formules syntaxiques le divisant en deux est encore plus fréquente et souvent dépourvue de pertinence stylistique. Les exemples comparés et analysés sont ceux de Sereni, Benzoni, Anedda et Zanzotto. La deuxième partie examine la différence d'utilisation de la partition graphique ternaire dans le vers moyen-court (exemples de Luzi, Zanzotto, Mesa) et dans le vers long. Pour ce dernier, avec les exemples de Sereni et Pagliarani, la fonction partitive-organisationnelle du vers échelonné est soulignée, ce qui donne aux sous-unités graphiques des valeurs relevées semblables à celles d'un contenant strophique. Le *vers* en tant qu'unité de mesure vacille, tout en se confirmant comme support conceptuel. Certains poèmes

de Pagliarani prennent une physionomie majakovskienne dans l'agencement des séries échelonnées ; le poète lui-même parle de sa propre *mise en page* en termes de « *fisarmonica aperta* », faisant clairement écho à l'image utilisée pour le vers *lesenka* de Vladimir Majakovsky. Ce rythme graphique soutient la syntaxe, est parfois métrique (donc autonome, ne coïncidant pas avec les articulations syntaxiques) et a certainement sa propre fonction dans la perception d'un équilibre rythmique visuel autonome.

6.4., 6.5. *Macrostructures rythmiques binaires et ternaires.* On entre dans une dimension visuelle de l'ensemble, qui va au-delà des occurrences dans les vers individuels. Par parallélisme avec les formes traditionnelles, on reprend la disposition du triolet et surtout du couplet, conçu comme une répétition appariée de l'unité graphique du *vers*, observable d'un point de vue graphique-rythmique. La structure, fréquemment utilisée dans les formes libres, permet de réfléchir sur l'intersection entre la tradition et la nouvelle métrique, y compris par rapport à la perte du rôle métrique-démarcatif de la rime (les exemples analysés sont tirés de Fortini, De Signoribus, Benedetti). On considère également les mises en page sur double et triple colonnes, qui peuvent également être interprétées en pensant à une sorte de *césure* fixe qui crée en fait la conformation graphique : à la lecture, de droite à gauche, une cadence continue (binaire et ternaire) est créée. La mise en page qui propose l'alternance des blocs de texte (qui peut aussi être produite visuellement par l'utilisation itérative de vers échelonnés, comme chez Caproni et Luzi) revient surtout chez les auteurs expérimentaux. Des exemples de Mesa, Reta, Pedio sont pris en considération. Une attention particulière est accordée à l'écriture d'Antonio Porta, où le rythme binaire apparaît visuellement assisté par l'utilisation d'une métrique accentuelle et d'une posture sémantique antimonique. Porta utilise des traits stylistiques d'association sérielle et combinatoire qui renversent la technique hermétique de l'analogie, rappelant le surréalisme et les techniques du cinéma. Parmi les traits formels liés à cette posture et aux structures dichotomiques du vers, il y a la rime elle-même ; certaines des expérimentations binaires de l'auteur procèdent précisément d'une recherche sur la rime, jouée sur une sérialité aidée par la rédaction graphique. Indirectement, on réaffirme ainsi la valeur rythmique de la rime, indice de démarcation qui a toujours été associé à la fin de vers ou à la pause interne.

Naturellement, les colonnes de textes parallèles portent *en elles* l'idée de simultanéité et de multiplication des possibilités de lecture (horizontale et verticale) et de construction du sens, également confiées à la liberté du lecteur. Les données rythmiques, la recherche de la simultanéité et la mise en page elle-même de ces textes contiennent également des références directes aux pratiques de composition musicale.

6.6. *Rythme visuel et syntaxe sérielle*. On examine la cadence intonative rythmique particulière des séries, des énumérations et des listes (partiellement entrevues dans les chapitres précédents). Une revue d'exemples permet d'observer comment ces chaînes linguistiques adhèrent à la mise en page poétique, surtout dans son sens graphique. En effet, les listes sont considérées comme l'une des manifestations les plus évidentes de la manière dont l'écriture peut enraciner le mot dans l'espace (Ong 1980, 175). Dans un premier temps, on observe des séries courtes et reproductibles, fonctionnant à leur tour comme un noyau rythmique. Des séries très longues sont ensuite envisagées, suivant une tendance stylistique typique perceptible dans le système poétique italien, surtout depuis les années 1970, à savoir l'accumulation chaotique, surréaliste et absurde. Enfin, en considérant les séries anaphoriques, on raisonne sur l'importance purement graphique des séquences répétées, qui forment des colonnes visuelles dans les textes, exploitables dans un sens expressif et organisationnel par les auteurs.

VII. Nouvelle poésie et nouvelle musique

Après un court paragraphe consacré aux phénomènes de durée, c'est-à-dire aux implications de l'espacement dans le ralentissement ou l'accélération de la lecture d'un vers (des exemples d'Ungaretti, De Angelis, Vicinelli sont cités), une étude plus approfondie est consacrée au rapport entre poésie et musique. Les correspondances entre spatialité et durée rappellent le parallélisme avec l'écriture musicale. Principalement l'accent est mis sur l'extension temporelle, sur l'intervalle. Pour aborder sur le plan formel les relations entre spatialité et temporalité dans les médias des arts visuels et de la musique, on peut s'inspirer des réflexions de Pierre Boulez sur la peinture de Paul Klee (Boulez 1989), qui abordent les thèmes du rythme, de la simultanéité et de l'écriture musicale. Soulignant les fortes limites des parallèles rigides entre les arts et maintenant la spécificité des deux mondes, Boulez observe, comme Klee, certaines relations de nature structurelle : les relations arithmétiques concernant le rythme et la division de l'espace sont très proches de la définition du rythme en musique et des divisions métriques. On prend donc en considération des exemples poétiques qui permettent d'observer une attention précise à la durée temporelle des vers par rapport à leur longueur graphique. On commence par le système compositionnel d'Amelia Rosselli, qui découvre ouvertement les potentialités formelles dérivées de l'écoulement du temps à travers un contrôle graphique, porté à un degré extrême de rigueur formelle. Dans l'écriture métrique de Rosselli, l'unité du vers est mesurée au millimètre et correspond idéalement à une durée précise assignée au souffle des

lignes/vers. Il est clair que le lecteur le fera à sa manière, s'il ne connaît pas cette information (qui est cependant prémâchée et incluse dans le recueil *Variazioni Belliche*). D'autre part, l'auteur tente d'induire une identité temporelle (linguistique et de pensée) à travers la suggestion spatiale, qui reste la caractéristique fixe et certaine. Cette technique a beaucoup à voir avec la recherche musicale et découle de la "double profession" de l'autrice, qui combine son travail sur la poésie avec une recherche musicale et musicologique parallèle de haut niveau. Proche de l'avant-garde post-webernienne, Rosselli a fréquenté l'école de Darmstadt tout en conservant une forte indépendance créative, libre des dogmes du *groupe 63* et de certaines tendances programmatiques de la nouvelle musique, mais en même temps pleinement insérée, active et influente dans la recherche contemporaine. Il est intéressant d'observer une conception spatio-temporelle similaire dans certaines œuvres de John Cage, qui sont donc proposées à titre d'exemple. Ces exemples sont des sources importantes pour comprendre comment l'espace graphique peut être utilisé dans un sens métrique : un sens renouvelé, réadapté, mais stable dans son essence. La métrique, même dans son sens traditionnel, est une forme symbolique d'extension temporelle, puisqu'elle marque la durée de l'élocution (Soldani 2010, 24). Ce n'est pas un hasard si le texte théorique fondamental de Rosselli s'intitule *Spazi metrici*, (espaces métriques).

Un passage est inséré ici sur une habitude particulière de Giorgio Caproni, qui utilise des graphiques musicaux pour indiquer sa scansion rythmique et prosodique. Il s'agit d'annotations qui n'apparaissent jamais dans le texte mais qui se trouvent dans le matériel d'archive. Ces notations sont d'un intérêt considérable pour l'interprétation rythmique de l'espacement. La notation musicale est également un moyen d'indiquer de manière extrêmement précise une relation temporelle entre des éléments. Caproni indique la mesure de la barre de vers (par exemple $\frac{3}{4}$), utilise des croches, des demi-croches, des groupements irréguliers, des pauses et des liaisons pour lever les malentendus et donner une image très claire de la démarche prosodique. D'autre part, les connaissances musicales de l'auteur sont bien connues, de même que le fait que certaines composantes formelles de la musique se reflètent et figurent dans son œuvre poétique de diverses manières. Les indications de Caproni sont un élément important pour considérer l'autonomie visuelle des choix graphiques et la variabilité de l'interprétation ou de l'exécution des éléments rythmiques-intonatifs. La lecture finale est confiée au lecteur qui, dans la plupart des cas, ne trouve pas les indications agogiques précises et les réflexions théoriques des auteurs explicites dans le texte, mais interprète le rythme et les pauses selon sa propre sensibilité.

Nous poursuivons dans la voie des liens avec la musique, en soulignant que les réflexions de cette interaction concernent l'utilisation de figures sonores, de schémas rythmiques et, avant même cela, la décomposition et la recombinaison d'éléments linguistiques, les retours (des noyaux de mémoire qui servent à structurer l'œuvre), la sérialité. La spatialité graphique est également très présente. De nombreuses formes observées dans le chapitre sur les schémas graphico-rythmiques affichent ouvertement un dialogue – direct ou indirect – entre la nouvelle poésie et la nouvelle musique. Nous nous attarderons sur la partie la plus exposée de ce dialogue, en reprenant les macrostructures rythmiques évoquées (les textes en colonnes parallèles et entrelacées) et en portant l'attention sur les concepts de simultanéité et de combinaison.

En revenant à Boulez et en pensant aux analogies de structure entre les arts, on peut redire que la simultanéité entre plusieurs thèmes indépendants constitue une réalité qui n'existe pas seulement en musique mais qui trouve son fondement et ses racines dans tout phénomène et dans toute sphère (cf. Boulez 1989, 37). La simultanéité, à partir des concepts de polyphonie et d'harmonie, est cependant une caractéristique qui, plus que d'autres, distingue l'accomplissement et la réalisation musicale, et il est explicite de voir combien les poètes, dans leurs arrangements graphiques simultanés, se tournent vers la musique. Un florilège de poèmes est proposé avec des mises en page structurées sur des colonnes parallèles où le lien avec la forme musicale est explicité dans les titres et dans les textes.

Il est également utile de s'attarder sur le rôle du lecteur-interprète. Contrairement à l'auditeur de poésie, le lecteur n'interprète pas seulement les pauses et l'intonation en complétant les indications textuelles selon sa propre sensibilité, mais il est amené, notamment par certaines dispositions graphiques, à une autonomie de fonctionnement plus ou moins ouverte. Les configurations graphiques qui induisent l'ambiguïté et multiplient les possibilités de réalisation et de lecture font partie de la poétique de l'œuvre ouverte, qui tend à promouvoir des actes de liberté consciente chez l'interprète (Eco 1962). La mobilité de la réalisation dépend avant tout de textes précisément spatialisés qui recherchent la simultanéité, la polyphonie. Elle vient renforcer un processus normal en poésie – une forme qui se prête normalement, délibérément et presque automatiquement à la relecture, en raison de sa brièveté, de la densité du discours, de l'opacité, du langage personnel et des exceptions à la norme. Ce retour au texte, à son regard et à ses différentes intrigues est peut-être aussi le trait qui rapproche le plus la perception de la page écrite de la fruition visuelle – faite de centres d'attention, de détails, de parcours multiples et associatifs – qui est celle du dessin et de la peinture. Reprenant Favriaud 2016, le lecteur poétique devient de plus en plus un *lecteur poétique*, avec une marge de décision dans les parcours d'acquisition du texte.

Au-delà de la simultanéité, un autre point à considérer est celui de la décomposition et de la recombinaison des unités graphiques rythmiques. Pour aborder ce thème, il est intéressant de se pencher sur les collaborations actuelles, loin d'être rares, entre poètes et musiciens. Le choix est de s'arrêter sur les résultats de l'amitié durable et de la collaboration artistique qui ont lié Edoardo Sanguineti et Luciano Berio.

VIII. Espace et son

Face à l'espace vide, la déduction spontanée est d'y reconnaître une trace de silence. Il est courant de penser à l'isolement graphique, à l'absence d'écriture comme une interruption, une lacune, quelque chose qui dilate le temps de la diction dans ses pauses. On accorde moins d'attention au fait que la spatialité de l'écriture peut servir à isoler, dessiner, montrer les sons de la langue et le travail de la poésie pour les distribuer et donner une patine phonique au texte. Le chapitre est consacré à l'interaction entre les systèmes de répétition phonique et la distribution graphique des espaces ou d'autres signes. Les unités linguistiques détectées graphiquement, en particulier les unités courtes, contiennent (ou sont), avec une fréquence très élevée, une clé phonique. Les pauses, les coupures graphiques et les signes typographiques servent ainsi à rendre plus perceptible le retour d'un son, ou peuvent parfois le dissimuler, l'alléger. La constance de l'interaction entre le son et l'espace, impliquant des syntagmes isolés à l'endroit des vers, des versicles, des vers échelonnés, la rend presque observable chez n'importe quel auteur.

8.1. Pour encadrer ces formes, on choisit de prendre comme exemple l'écriture de Cosimo Ortosta, qui englobe amplement toutes les variables énumérées ci-dessus et se prête à des observations ciblées, utiles pour la suite du discours. Le travail phonique d'Ortosta est attentif et reconnaissable : la langue tend à sonner par analogie, même avec des rappels "riches", dans lesquels les sons reviennent à intervalles rapprochés, presque anagrammatiquement dans d'autres mots, en travaillant, pourrait-on dire, sur le timbre et la saturation. A travers des exemples de l'auteur, on observe quelques stratégies typiques de détachement phonico-graphique : allitérations et répétitions de contact séparées par un espacement, avec un intervalle conséquent et une relance sur le son répété ; phénomènes d'inclusion, avec des sons d'un mot mis en évidence graphiquement incorporés ou ré-inclus dans d'autres mots du texte ; rimes ou assonances internes signalées par la pause graphique ; anaphore ou épiphore, où la fonction

phonique du relief graphique est associée avant tout à celle, principale, de structurer la syntaxe et l'architecture textuelle. Dans la suite du chapitre, d'autres traits stylistiques phonico-graphiques spécifiques sont explorés : l'isolation et la diffusion du son, les alignements phonico-graphiques, les phénomènes d'interférence et la réfraction phonique.

8.2. *Sons isolés et diffusion phonique* L'isolement des nexus minimaux (syncatégorèmes tels que conjonctions, interjections, déictiques) entraîne une ambiguïté linguistique momentanée qui laisse place à la perception du signifiant. Ainsi, ce n'est pas seulement une jonction syntaxique et un passage textuel qui sont mis en évidence, mais aussi un signe et un son pur, ce qui rend plus perceptible son écho autour du texte, avec un effet de diffusion ou de dissémination phonique. Là encore, la spatialité sert à rendre visible ou à amplifier la construction poétique, y compris du point de vue du son. Plusieurs exemples de Zanzotto, Sanguineti et Sereni sont observés afin de clarifier le schéma stylistique.

8.3. *Alignements phoniques*. Dans le spectre du travail sur le signifiant phonique, il existe une technique d'écriture avec laquelle on tend à ordonner, en exploitant la verticalité, les sons apparentés, en les alignant. Il s'agit d'un principe d'ordre intuitif inhérent aux possibilités de l'écriture. L'alignement va jusqu'à impliquer le seul graphème-phonème, formant une structure graphique qui rend simultanément l'image d'une texture phonique. En d'autres termes, un motif est représenté graphiquement, qui est à peine perceptible lorsqu'il est prononcé. La technique est explorée à partir de textes d'Amelia Rosselli et de Mario Luzi.

8.4. *Interférences phono-graphiques*. Restons sur les alignements : comme on l'a observé à plusieurs reprises, une *mise en page* structurée par des colonnes parallèles porte en elle, presque automatiquement, des valeurs de simultanéité et parfois même d'interférence. L'argumentation croise la réflexion sur le rythme et la valeur structurante et visuelle des alignements verticaux. Ici, les exemples sont donnés au niveau phonique. Il s'agit donc d'une technique graphique où l'espacement horizontal est utilisé pour faire pénétrer dans le texte des matériaux qui se chevauchent, témoignant explicitement d'une *multidimensionnalité* ou d'une *pluridimensionnalité* poétique. Les textes d'Andrea Zanzotto et d'Emilio Villa sont analysés. Un exemple tiré de *22 causes +1* (1953) de Villa. Les caractères gras sont ici ceux de l'auteur et marquent également l'image visuelle dans sa pure autonomie :

il cuore del cuore	tupì	conosce il cuore delle erbe,
l'occhio dell'occhio	tupì	investe il riverbero delle acque segrete nell'erba,
la pianta del piede	tupì	
calca i delicati labirinti delle erbe,		e io registro il vento
che accarezza le erbe	tupì	

8.5. *Réfraction phonique*. La collaboration entre l'espace et le son permet dans ces cas de décomposer les lexèmes en détectant des unités phoniques minimales répétées, ne serait-ce que dans les sons à l'intérieur des mots. On tente de définir le phénomène par le terme de réfraction phonique, en jouant sur l'échange de pertinence sémantique entre la vue et l'ouïe. Les exemples sont tirés de l'écriture de Patrizia Vicinelli. Une fenêtre sur l'écriture de l'autrice permet d'introduire des techniques graphiques particulières utiles à l'enregistrement et à la détection de faits acoustiques, surtout en ce qui concerne la prononciation ou l'exécution d'une langue qui est en fait très éloignée de l'oralité parlée. L'autrice bolonaise accorde une attention extrême à l'aspect phonique (également en fonction de la lecture vocale, de l'*interprétation*) ainsi qu'aux caractéristiques visuelles de l'écriture. L'œuvre majeure de Vicinelli, *Pur sempre ricordano* (écrite entre 1975 et 1976, publiée en 1985), est une texte-partition, un poème qui se développe en expansion libre, à prononcer aussi mentalement, prédisposé qu'il est à être "dit" (Lorenzini 2009). Le substrat visuel est tout aussi important. Le poème est conçu dans sa forme initiale et finale avec les hachures de l'écriture manuscrite. Il est ensuite reproduit en caractères typographiques pour des impositions de diffusion éditoriale et pour le rendre plus lisible. Au niveau phonique, on travaille sur les répétitions, les onomatopées, l'utilisation des majuscules et des italiques et la taille des caractères comme indices d'intonation et d'intensité. Parallèlement, les outils esthétiques et visuels sont actifs, avec des fonctions d'accentuation sémantique, de synthèse verticale et de réalisation d'une syntaxe transversale à distance par le biais de variations du trait (d'ailleurs, l'une des techniques graphiques les plus évidentes dans le *Coup de dés* de Mallarmé).

Pour clore le chapitre, une suggestion tirée du langage formel de la musique est proposée. En général, le surlignage graphique, avec la pause qui en résulte dans la lecture, sert surtout à signaler la présence de certaines références phoniques disséminées dans le texte. Le marquage de certaines zones du texte déclenche une sorte de *noyau de mémoire*, non seulement sémantique,

qui peut aider à percevoir le retour d'un son, ou à le revoir, le relire. Pierre Boulez parle de noyaux de mémoire dans le domaine musical, en évoquant les signaux que le compositeur peut fournir à l'auditeur pour l'aider à suivre le déroulement de la musique. Ce sont des signaux qui déclenchent la mémoire (Boulez [1989] 2004, 107, 108). Au-delà de la partition, une idée de la structure musicale n'est reconstruite que par une écoute finie, ou par des écoutes multiples, en suivant les indices fournis par la fragmentation et la répétition du matériau. Boulez ajoute : les noyaux de mémoire aident l'auditeur à avancer dans le noir grâce à certains signaux, d'autant plus forts qu'ils ont d'abord été perçus séparément. L'image, métaphoriquement déplacée dans le champ de l'investigation stylistique, voudrait se concentrer sur un travail sur le son joué sur des reliefs isolés, diffusion, répétition à différents intervalles de distance (spatiale, temporelle), obtenu avec l'instrument graphique (les bords du vers, les espaces).

IX. Textualité et intonation

La discussion porte sur les césures et les emboîtements, sur le découpage textuel : des ruptures graphiques ponctuelles sont observées, en relation avec les structures syntaxiques et l'argumentation, en prêtant attention aux récurrences linguistiques et grammaticales qui leur sont associées. On entre dans le champ de la linguistique textuelle, à laquelle sont empruntés les outils interprétatifs de base. Le choix est d'approfondir l'implication de la spatialité dans les aspects logico-argumentatifs et intonatifs des passages textuels, en considérant surtout deux des caractéristiques les plus mentionnées de la poésie italienne dans la transition vers la seconde moitié du XXe siècle : la poésie narrative et, incluse dans cette dernière, celle de la *voix*, du moi lyrique et d'autres voix qui s'introduisent dans les textes. [9.1] [9.2] La question de la vocalité et de l'oralité en poésie nécessite une introduction à quelques thèmes fondamentaux : la lecture silencieuse, la lecture à haute voix et l'intonation écrite. On mentionne les concepts de *inner voice* ou de *inner speech*, utilisés principalement dans les domaines neurocognitif et psycholinguistique pour identifier le déclenchement d'une prononciation intérieure (très différente de la parole) et d'une sorte de prosodie implicite (Beck-Konieczny 2021) – ainsi que le fait que celle-ci peut être suscitée par le mouvement graphique du texte. Dans la métrique libre (en Italie, surtout dans la seconde moitié du XXe siècle), une grande partie du facteur *musical* de la poésie (de son rythme, de son équilibre ou de son déséquilibre calculé) dépend de la gestion formelle des modules intonatifs – on l'a vu aussi pour les partitions rythmiques – aussi pertinente que complexe à circonscrire. En dehors de ce qui peut être réalisé par l'ordre syntaxique, les moyens permis par l'écriture sont uniquement visuels. Et ce n'est pas un hasard si, dans la période considérée, se

multiplient les usages graphiques, les légendes, les variations de traits, l'usage paroxystique de la ponctuation et, surtout, son élimination au profit du blanc typographique, qui couvre de manière ductile et versatile, moins codifiée (plus ambiguë aussi), les rôles démarcatifs et pausaux.

Les caractéristiques formelles et stylistiques spécifiques des domaines considérés sont prises en compte comme points de référence pour l'analyse. Pour la composante narrative : événements et situations évolutifs (donc situables dans le temps), centralité du verbe, syntaxe naturelle et prosaïque, utilisation extensive de références déictiques (Testa 2011). [9.3] En ce qui concerne la dimension *vocale*, nous considérons les caractéristiques du module stylistique de la parole (quelque chose de très spécifique par rapport au mouvement intonatif général exprimé par l'écriture). Les passages graphiques se distinguent comme *oralisants* surtout par les constantes rhétorico-syntaxiques qui leur sont associées : les frontières de la phrase parenthétique, interrogative et exclamative ; l'insertion de voix, le discours direct, l'apostrophe (souvent en même temps que les interjections) ; les déictique spatiaux, temporels et personnels, les changements de personne grammaticale ; les conjonctions (oppositionnelles, mais surtout copulatives et adversatives) ; les figures de répétition ou les rimes internes (Zucco 1999). Il convient de préciser que les phénomènes intonatifs et linguistiques qui seront observés – surtout lorsqu'ils sont mis en relation avec la spontanéité de la langue orale et ses traits particuliers – exploitent les potentialités de la parole et de ses clauses pour construire la *voix de* la poésie, qui reste au fond une voix toujours "autre", quel que soit le degré de réalisme recherché. Les constantes grammaticales normalement associées à la mimesis de l'oralité dans l'écriture, telles que les conjonctions ou les indices déictiques suspendus et isolés dans les débuts de phrase, exposent des valeurs textuelles qui leur sont propres. L'interruption visuelle de ces clauses (qu'elles soient ou non vocalisées) fait partie des effets de *mise en relief* de la spatialité, agissant également sur l'architecture interne des textes. Ce qui a été annoncé est donc abordé à travers des analyses stylistico-textuelles très détaillées, afin de rendre compte de la complexité globale des différents textes, ce qui permet de dégager transversalement les usages graphiques et les traits stylistiques particuliers associés à ces modes d'expression.

9.4. Dans une première partie, les poèmes de Giovanni Raboni, Giorgio Orelli, Giovanni Giudici, Maurizio Cucchi sont analysés en suivant l'ensemble de la structure textuelle par rapport aux suspensions et aux coupures graphiques structurelles (notamment liées à la progression du *chronotope*) ou associées à des effets de voix. La présence de caractéristiques stylistiques rencontrées (rythmes tripartites, vers prosodiques, diffusion phonique) est également relevée. Chez Raboni, on observe une poésie stichique, avec une progression textuelle et

narrative confiée à des attaques de phrases suspendues par l'enjambement (où revient la constante des déictiques temporels). Dans le cas du poème *Certo d'un merlo il nero* (*Spiracoli*) de Giorgio Orelli, l'analyse tient également compte des rédactions intermédiaires et manuscrites, qui témoignent de la tendance à utiliser le vers échelonné avec des fonctions structurantes, en l'associant à la progression narrative et à la deixis temporelle ; en observant le processus éditorial, on peut concevoir l'hypothèse que les coupures graphiques peuvent parfois fonctionner comme une aide conceptuelle provisoire et schématique, dérivée des moyens d'écriture. Chez Giovanni Giudici, en revanche, on observe un long poème narratif structuré en chapitres, avec d'amples excursions mélodiques et orales et une progression narrativo-temporelle confiée au discours direct du protagoniste et des personnages, signalée par des suspensions et des variations graphiques (avec des rôles et des hiérarchies différents : une rupture visuellement plus prononcée, sur un connecteur textuel, introduit la clôture, par exemple). Pour Maurizio Cucchi, les mêmes constantes graphico-linguistiques sont observées à l'intérieur d'un discours qui tend également à sauter d'un point de vue logico-séquentiel, avec des résultats désorientants.

9.5. *Découpage et montage graphique*. Parler de passages textuels, de juxtapositions et de tensions narratives, de situations et de voix rapportées, en particulier en regardant les césures visuelles, permet de poursuivre le discours en abordant la question des parallèles avec le cinéma et ses moyens formels. Nous considérons des exemples poétiques dans lesquels on peut reconnaître (même par allusion directe) des courts-circuits avec les techniques cinématographiques et avec une modalité narrative dans laquelle il peut être fonctionnel d'exposer les coupures, même nettes, du flux narratif (et spatio-temporel) à l'aide d'expédients graphiques – dans une dimension de synthèse entre le *découpage* et le *collage*. Dans cette perspective, une série de poèmes est analysée, en commençant par *Revival* (*Stella Variabile*) de Vittorio Sereni, en soulignant également les références montaliennes liées à la gestion graphique et textuelle du vers échelonné, en ce qui concerne la mention d'événements et les transitions abruptes de l'image. Nous passons ensuite à l'écriture de la fin de Montale, avec des ruptures de pas typiques qui introduisent des changements de perspective. Le poème *I miraggi* (*Quaderno di quattro anni*) est analysé en premier lieu, où la conjonction « ma » est isolée à plusieurs reprises, ce qui permet d'introduire un point de vue différent sur les sujets ; dans d'autres textes, la caractéristique de l'utilisation de l'espacement pour introduire la conclusion des textes est à nouveau notée. Dans les poèmes de Montale, le détachement tend à coïncider avec des retours désublimés à la réalité, au présent de l'écrivain. Deux poèmes particuliers, de Maurizio Cucchi et Andrea Zanzotto,

sont ensuite analysés, avant d’approfondir l’écriture d’Elio Pagliarani et de Pier Paolo Pasolini, auteurs à la double profession, qui, de manière très différente, ont accompagné leur recherche poétique d’une pratique d’écriture pour le théâtre et le cinéma.

9.6. *Indications agogiques.* Afin d’approfondir le discours sur la *hauteur*, des *indications* explicites d’exécution dérivées de l’écriture sont envisagées. On propose un tour d’horizon des indications graphiques claires à finalité acoustique et liées à la mimésis de l’intensité sonore et du timbre vocal. On observe d’abord des variations dans la réduction typographique des caractères pour une sourdine (exemples de Zanzotto et Anedda) et le trait stylistique opposé (beaucoup plus codifié et fréquent) qui consiste à associer une poussée de volume, voire un *cri*, à des mots écrits en majuscules. Le lien est intuitif et traverse les usages de l’écriture, du journalisme à la bande dessinée ; pour le domaine de la poésie, on se souvient peut-être surtout des sons écrits du futurisme (les “ zang tumb tumb ” des poèmes visuels de Marinetti, comme des explosions de bombes). Il faut dire que la signification acoustique est plus rare que les occurrences de la valeur iconique visuelle de ces variations graphiques. Les exemples analysés sont tirés de Giudici, Pasolini (qui utilise beaucoup les variations et de « ponctuation grise »), Fiori, Pagliarani, Vicinelli. Les variations graphico-tonales sont observées en relation avec le contexte sémantique expressif.

9.6.1. *Légendes exécutives.* Un autre point à considérer est la possibilité d’utiliser des légendes qui indiquent verbalement le mode d’exécution, que l’on retrouve en partie dans les *sceno-testi* de Pasolini. Comme d’autres variations de traits mimétiques associés à la performance, on peut dire qu’elles fonctionnent plus pour la lecture mentale que pour la lecture à haute voix, et qu’elles en viennent même à être sémantisées en devenant une partie intégrante du poème. Ces usages, bien que particuliers et peu fréquents, se retrouvent chez plusieurs auteurs. C’est le cas d’Anedda, de Caproni, de Pagliarani et de Zanzotto. Un cas particulier à rattacher à ces formes concerne l’utilisation de symboles iconiques pour des indications ou des allusions d’exécution hybridées avec des aspects directement musicaux (surtout en ce qui concerne la mélodie de la chanson) : des textes sont cités là où apparaissent des partitions et des notes de musique : un usage rare, mais pas plus qu’on ne pourrait le supposer. Elles sont présentes dans plusieurs poèmes du *corpus*, mais toujours en tant qu’*hapax* dans les productions individuelles. Par exemple, Fernando Bandini décide d’insérer le schéma rythmique du *Boléro* de Maurice Ravel dans l’ouverture de son *Sirventese in forma di bolero sugli angeli superstiti di Aznèciev (Dietro i cancelli e altrove, 2007)*. Les coups de caisses claire de l’*ostinato*, sur lequel se développent les deux

thèmes musicaux de la célèbre danse, semble vouloir expliquer le titre, fait immédiatement penser à la musique et suggère une attention comparative aux accents prosodiques des vers (libres, organisés en sections de deux triolets chacune). Dans d'autres cas, la notation musicale indique une chanson ou précise que certains vers font effectivement partie d'une chanson (Lamarque, Zanzotto). On peut se demander comment lire ces passages textuels à haute voix. La lecture silencieuse permet en quelque sorte d'imaginer le chant, même s'il est inconnu. Le cas de Zanzotto est particulier. De nombreux inserts iconiques dans ces poèmes sont décrits et revendiqués comme une ponctuation renforcée dans des textes qui sont explicitement considérés comme des *partitions* (une ponctuation qui est à la fois visuelle et allusive, mais avec des implications exécutives possibles). La réflexion théorique de l'auteur permet une exploration générale des questions que le présent travail cherche à aborder. Les dimensions sonores et visuelles marquent une nécessaire co-présence, plusieurs fois réitérée et renvoyée à toutes les autres dimensions impliquées dans la complexité du texte poétique.

X. Mise en relief sémantique

Dans la section consacrée à l'enrichissement sémantique, les différentes formes rencontrées au cours de la thèse sont reconsidérées, en se concentrant directement sur les dynamiques sémantiques précises impliquées et réalisées par les procédés stylistiques graphiques. En premier lieu, on considère la valeur principale et transversale confiée à la spatialité graphique, celle de la mise en relief de certains composants du texte ou de certains aspects de celui-ci. L'une des utilisations les plus fréquentes de l'espace et surtout de l'isolement graphique est d'attirer l'attention du lecteur sur certains points du texte, en soulignant surtout le rôle de certains mots clés. En tenant compte de ces valeurs générales, on identifie deux manières stylistiques précises d'utiliser l'espace en termes de proéminence sémantique : le doublement aligné et la synthèse verticale entrelacée. Le rôle de la spatialité dans la création d'effets de polysémie et d'ambiguïté et dans le renforcement de la charge sémantique des mots faibles, tels que les syncatégories ou les déixis, est ensuite examiné.

10.2. *Dédoublement aligné*. Ce paragraphe présente une technique particulière de soulignement qui combine le système d'alignement graphique avec des figures rhétoriques de position, en particulier des répétitions uniques en contact (épanalyses et anadiploses). Il y a aussi l'utilisation de l'espacement et de l'enjambement pour rapprocher les répétitions uniques à courte distance, avec le même effet graphique. D'une manière générale, les répétitions par contact sur le plan

linguistique entraînent un ralentissement de la progression du texte : elles tendent à produire un arrêt momentané du flux d'informations, obligeant à s'arrêter sur un seul segment textuel (Villa 2020, 16). Le moment de stase peut coïncider avec une dynamique de relance du discours, surtout pour les anadiploses. Quant aux résultats fonctionnels, on peut prolonger une observation de Stefano Dal Bianco formulée pour les anaphores de contact : elles interviennent souvent pour souligner et donc isoler idéalement des moments particuliers du texte, elles enminent la progression syntagmatique, parfois avec des répercussions sur les temps de scansion, appuyant en bonne substance sur la pédale du lyrisme (Dal Bianco 1998, 210). Il s'agit donc d'emphase, d'*amplification* émotionnelle, de marquage de syntagmes ou de mots clés. L'effet de mimesis de la parole ne manque pas, où l'art oratoire peut céder la place à une simple oralité, à un acte de parole (une reprise, une remarque) – surtout si la répétition est grammaticale. Le choix d'aligner ces formes oscille entre le potentiel rythmique-pausal et le potentiel purement visuel. L'espacement implique l'apparition d'un versicule ou d'une paire de versicules, avec les conséquences typiques de l'écart entre vers courts et longs et des syntagmes isolés : le mot est ralenti et ponctué par la rupture de la ligne de lecture. L'espace créé dans le texte permet également d'obtenir un signal visuel qui accompagne souvent un passage ou une rupture textuelle ; ces dispositions ne sont pas par hasard très fréquentes pour annoncer ou souligner le dénouement. A l'apport rythmique s'ajoute la possibilité de reconnaître visuellement des formes acclimatées même dans l'écriture traditionnelle. Les mots identiques appariés occupent un espace plus important, s'imposent directement à l'œil et ne sont pas nécessairement relus. Le schéma stylistique, avec les oscillations annoncées, est véritablement transversal. Comme toujours, au-delà des traits fonctionnels génériques, les figures intégrées dans les textes présentent un subtil réseau de nuances et de variables. Pour rendre compte, ne serait-ce que partiellement, de la fréquence, on propose un florilège d'exemples choisis dans ce groupe d'auteurs : Cattafi, Benedetti, De Signoribus, Ortesta, Benzoni, Giudici, Luzi, Zanzotto. On s'attarde sur De Angelis, pour la récurrence et la force de l'utilisation des répétitions de contact, véritable trait distinctif de sa poétique.

10.3. *Synthèse verticale, syntaxe entrelacée.* Comme annoncé, la disposition graphique permet de faire émerger, de révéler une partie du texte. Le relief peut aussi être entrelacé. Dans cette section, nous considérons une forme de relief graphique qui permet de tirer du texte des séquences syntaxiques alternatives ou imbriquées, et pas seulement dans des structures visuelles marquées. Le phénomène s'inscrit dans les processus de déviation ou de variation du parcours de lecture habituel. En d'autres termes, la spatialité permet de détecter des segments textuels

réassociés de la chaîne syntaxique horizontale, non pas par des opérations cérébrales ou forcées, mais instinctivement. Les nouveaux liens sont induits par des stimuli optiques, paux et intonatifs impliquant et unissant des unités linguistiques. Les effets de la perception optique qui influencent l'acquisition du texte fonctionnent grâce à des stimuli associatifs, qui concernent normalement la concomitance (complète ou partielle) des facteurs suivants dans les éléments impliqués : la suspension et l'isolement (qui induit une recherche d'achèvement et comporte une connotation rythmico-intonative), la continuité sémantique et syntaxique entre les membres associables, la similitude ou l'identité graphique (c'est-à-dire l'extension ou l'identité similaire, dans le cas des répétitions par contact), la similitude ou l'identité phonique, la position dans l'espace (proximité ou alignement sur le même axe vertical). Les unités associables sont obtenues à partir des vers échelonnés, des espaces blancs horizontaux, des versicules et des syntagmes enjambés, isolés par des signes de ponctuation. Parallèlement, un système très clair de construction d'une syntaxe entrelacée est l'utilisation de variations graphiques telles que l'italique, les petites capitales, d'autres signes graphiques, par exemple les parenthèses. Le *Coup de dés* de Mallarmé, où la variation graphique des majuscules construit un chemin de signification à distance, en est un exemple emblématique pour le XXe siècle. La méthode est également utilisée pour souligner la présence de l'acrostiche, la technique la plus visible pour écrire, cachés dans le texte, d'autres phrases, d'autres mots. Il n'y a pas d'imposition ni de règle de déchiffrement obligatoire. Il s'agit d'une syntaxe potentielle, confiée à la sensibilité du lecteur. Les formulations présentent deux résultats sémantiques et expressifs principaux : d'une part, elles résument en soulignant le thème, le sens direct ou l'un des sens explicites exprimés. D'autre part, ou en même temps, le mélange des lignes syntaxiques (ou la fusion entre deux ou plusieurs phrases) produit des ambiguïtés et des oscillations, allant jusqu'à la superposition d'éléments contraires, créant des sens doubles et multiples. Puisque, par conséquent, cette syntaxe entrelacée met en évidence une partie du texte, il semble efficace de parler de *synthèse verticale ou transversale*, en comprenant la synthèse également dans sa valeur étymologique (celle de "composer", "mettre ensemble") et, métaphoriquement chimique, si les membres simples de plusieurs phrases s'assemblent pour en former une nouvelle. Les structures syntaxiques et rhétoriques impliquées comprennent des éléments interposés et intrus dans une ligne syntaxique (i.e. incisives, parenthèses, bouleversements de l'ordre des mots, comme les hyperbates ou les anastrophes), ainsi que des structures sérielles, des énumérations et des répétitions, dont les composants peuvent être omis ; c'est une première façon de marquer une syntaxe synthétique transversale. La seconde travaille sur la fusion de plusieurs phrases. L'examen des exemples suit ces lignes directrices, toujours à travers plusieurs auteurs et des textes hétérogènes, en essayant

de donner une idée de la fréquence de ces formes. Les auteurs considérés sont dans l'ordre : Bandini, Benzoni, Caproni, Fiori, Cattafi, Insana, Montale, Giudici, Luzi, Fortini, De Angelis, Sereni, Orelli, Magrelli, Erba, De Signoribus, Zanzotto.

10.1. *Effets sémantiques sur les mots isolés.* Cette section est consacrée à certaines récurrences et effets sémantiques associés à l'espacement. Les observations sur l'efficacité expressive de l'espacement et son utilisation dans certains domaines thématiques et de sens sont complétées par des considérations sur d'autres effets et intentions spécifiques : les reliefs sur les noms, les adjectifs et les verbes permettent de saisir le rôle de l'espace dans la mise en relief de mots clés ou de syntagmes, dans la focalisation de détails, avec des effets proches de ceux du cadrage photographique ou cinématographique. Les espaces sont ainsi des « vecteurs d'attention » de ce qui les suit et les précède (Dürrenmatt 2016, 461) et peuvent donc aussi faciliter les références intertextuelles. Une autre possibilité du blanc est de manipuler le sens des mots. Les éléments grammaticaux et les verbes auxiliaires suspendus peuvent faire partie de stratégies d'absolutisation ou de sémantisation obtenues par l'espacement. Cela se voit, par exemple, dans la pause sur le verbe être ou sur l'adverbe de négation, qui acquièrent une autonomie momentanée grâce à la suspension. La dictée interrompue après certaines typologies linguistiques joue également sur l'ambiguïté et la superposition des significations, créant par exemple des amphibologies momentanées (des « coulissages interprétatifs » Nevau 2000). Le relief sur certaines catégories linguistiques est associé à l'observation d'espaces qui accompagnent et amplifient des significations spécifiques. Par exemple, une pause sur un verbe statif ou duratif peut avoir un effet mimétique en induisant une pause qui transfère la nuance de sens incluse dans les verbes sur la lecture, ralentie. Un autre cas est celui des chromonymes (les noms des couleurs) : des termes abstraits mais précis avec une très forte valeur plastique qui tend à suggérer aux poètes un espacement absolutisant.

10.4. Mimesis graphique et iconisme

Cette section examine des phénomènes liés à la mimesis graphique et à l'iconisme. L'activation de ces effets dépend de certains contextes sémantiques, qui peuvent trouver un miroir (mieux, une ressemblance) dans certaines formes d'écriture, que ce soit au niveau de la mise en espace et du dessin, ou du côté du mouvement de la lecture. Ce sont des formes généralement associées au *ludique*, mais on a vu dans une certaine mesure que ce type d'allusivité

peut être très discret, fonctionnel même à la lyrique et à des thèmes qui touchent, par exemple, la réflexion sur les limites du langage, l'interrogation sur les possibilités et les raisons d'être de l'écriture poétique elle-même. En fait, c'est surtout la sphère de la réflexion métapoétique qui est sollicitée : la poésie se révèle dans son devenir, avant tout dans son devenir-écriture. Parler de la poésie et de ses instruments mêmes fait partie de la tradition depuis l'Antiquité ; au XX^e siècle et dans la seconde moitié du siècle, on assiste à une augmentation de la métapoésie. En témoignant d'une crise, on peut aussi emprunter la voie de la mise à nu des failles du médium poétique ou celle de son questionnement et de la mise à l'épreuve de sa résistance, en sollicitant ses signifiants. Les références mimétiques obtenues par l'écriture s'inscrivent également dans la recherche de réalisme et d'*inclusion* qui a été évoquée. Bien sûr, chaque choix est particulier. Il faut dire que, surtout pour les iconismes, la distinction entre la suggestion et la présence définitive de ces moyens est justifiée par le contexte et la sensibilité des différents poètes. Dans certains cas, des suggestions iconiques sont proposées à la discussion, également dans le but de montrer, par comparaison, quand les iconismes semblent certains.

Dans la première partie, on considère facteurs sémantiques qui attirent l'attention du lecteur sur la matérialité et l'apparence du texte lui-même. La forme même du poème et la tendance à reproduire en poésie les caractéristiques graphiques d'autres domaines de l'écriture sont ensuite prises en compte. On considère les sollicitations métapoétiques qui exposent la matérialité du texte, les calligrammes, les reproductions de l'écriture épistolaire (où l'on trouve surtout le vers échelonné) jusqu'à la possibilité de faire visuellement allusion à certains agencements poétiques en abyme, comme dans le cas des formes de la tradition insérées dans des contextes totalement libres (le cas emblématique du sonnet est envisagé). On passe ensuite à un examen approfondi des valeurs iconiques de l'écriture avec le cas de la reproduction en lettres capitales d'inscriptions, de signes, d'enseignes murales, jusqu'aux valeurs iconiques des graphèmes, des idéogrammes et des dessins. Enfin, les effets mimétiques et iconiques liés au mouvement de lecture sont envisagés.

10.4.1. *Métapoésie*. Les usages métalinguistiques des signes font appel à des stimuli sémantiques qui poussent à voir les rouages de l'écriture, le signifiant (qu'il soit phonique ou visuel). La métapoésie fait partie du tout, dans la spécificité non seulement d'un poème qui parle de lui-même, mais qui parle du concret de son devenir écriture. Parler de l'écriture et du processus d'écriture permet en effet de lever l'inertie du lecteur face à la matérialité du texte. Valerio Magrelli, un auteur qui utilise des mises en page simples et peu graphiques, en donne quelques exemples. L'attention portée à la matérialité de l'écriture et de ses formes, même si

elle n'est donc souvent pas directement visible sur la page, est néanmoins d'une importance considérable. C'est un excellent cas pour témoigner l'aspect concret du texte et montrer les effets qu'il peut avoir pour engager la perception visuelle du lecteur. Il existe de nombreux textes où des métaphores visualisent les arrangements graphiques de l'écriture, en particulier dans le recueil *Ora Serrata retinae*. Par exemple, dans *Scivola la penna*, l'écriture est exposée dans sa forme en devenir, faisant allusion au résultat visuel (seulement apparemment neutre) du texte. Voulant évoquer les phénomènes de perception, le texte construit une *paréidolie*, une illusion d'optique subconsciente, qui conduit à remonter des objets ou des profils de forme aléatoire à des formes connues (c'est le jeu de voir à quoi ressemblent les nuages). Ces types ne sont pas loin du calligramme, car le poète indique ce qu'il faut voir (des formes visuelles) dans des textes apparemment normaux.

10.4.2. *Calligrammes*. Tout en s'ouvrant à une grande variété de conformations textuelles et graphiques, la seconde moitié du XXe siècle privilégie des formes dissimulées et potentielles d'allusivité visuelle-figurative. La poésie figurative explicite, sur le modèle du calligramme, reste rare et occasionnelle (même dans la sphère de la poésie expérimentale). La portée optico-spatiale croissante de la poésie du vingtième siècle renvoie davantage à l'abstraction qu'à des formes sémantiquement motivées. Un aperçu des exemples d'occasion est également proposé ici (avec Adriano Spatola, Dino Buzzati, Alessandro Fo, Andrea Zanzotto), en soulignant qu'aux côtés du modèle de l'avant-garde historique, tout un substrat pré-moderne (à commencer par les *carmina figurata* alexandrins) sert de support à la recherche poético-visuelle et justifie les usages graphiques même en dehors d'un expérimentalisme accentué.

En reprenant l'image du calligramme sur la figure de l'escalier (qui déclenche fréquemment les valeurs iconiques des textes), on considère la valeur différente (et la fréquence plus grande, bien que toujours réduite) des calligrammes cachés ou dissimulés : des formes graphiques qui peuvent être interprétées dans un sens iconique sur la base d'indices et d'allusions induits par le contenu (quelque chose de similaire aux exemples vus pour Magrelli). Les exemples sont tirés de Giovanni Raboni. Enfin, une grande partie du chapitre est consacrée à Pier Paolo Pasolini, qui utilise le calligramme avec différents résultats expressifs. Les deux poèmes calligrammes recueillis dans *Poesia in forma di rosa* (1964) font l'objet d'une discussion particulière. Si, dans *Nuova poesia in forma di rosa*, le ton est celui du vers épigrammatique et satirique, dans un côté ludique et provocateur, *Il libro delle croci* est associé à un registre de communication soutenu et à une diction lyrique. Les différences dans le traitement de la syntaxe par rapport aux limites graphiques dans les deux poèmes sont soulignées. L'attention est ensuite portée sur les raisons

du choix d'écrire les textes en calligrammes (sous la forme d'objets hautement symboliques ou allégoriques, la rose et la croix respectivement). Pour étudier les raisons de ce choix visuel, des versions intermédiaires du poème *Il libro delle croci* (qui présentent des mises en page standard) sont considérées. Au niveau linguistique, de l'intonation et de la syntaxe, aucune différence majeure n'a été constatée. Dans le but de suivre la voie de la haute diction, Pasolini utilise la forme graphique de la croix avec de légères marges qui permettent des pauses syntaxiques enjambés, évitant ainsi de graves déviations irrationnelles dans la progression du texte. Les versions mettent surtout en évidence la variabilité et la mutation de la production artistique de Pasolini des années 60 à la dernière phase de son écriture, inclusive et polymorphe au plus haut niveau ; la pratique des nouveaux langages, du théâtre et surtout du cinéma, a conduit à une contamination des principes formels et des moyens de construction dans tous les domaines artistiques qu'il a poursuivis, donc aussi dans la poésie. Choisir le calligramme signifie mettre l'accent sur la valeur du chevauchement et de la simultanéité des significations entre l'image et le texte et donner du poids à la figure écrite et au visuel ; le lecteur a toujours sous les yeux la croix et son sens implicite et allusif. Il en va de même pour le poème *Nuova poesia in forma di rosa*, dans lequel, grâce à l'abaissement du registre, l'auteur ne craint pas de faire prévaloir les frontières graphiques sur les frontières linguistiques, laissant place à certains endroits à des passages à la ligne qui brisent arbitrairement les mots, comme c'est le cas dans l'écriture en prose. C'est précisément le choix de placer le texte sur une forme graphique symbolique et la superposition allusive qui en découle qui semblent être les traits les plus pertinents pour le placer du côté de la poésie, également en raison de l'introduction d'un dessin structurant (un élément formel constitutif).

10.4.3. *Images de la tradition.* La perspective visuelle peut être étendue aux formes du texte, qui ne sont plus celles d'un objet, mais celles de la poésie elle-même. Une séquence verticale de lignes courtes sur la page est un signal immédiat et le prototype de tout un système expressif, un dessin *standard* culturellement reconnu comme l'habillage du texte poétique, même si la poésie ne se limite pas à cela. L'image codifiée de la poésie se prête donc à une réutilisation allusive. Les arts visuels offrent des exemples intéressants pour aborder cette question, comme le célèbre *Lautgedicht* (1924) de Man Ray, qui réduit les mots et les lignes d'un poème virtuel à un pur motif optique, avec l'idée que ces lignes peuvent exprimer la durée d'un son linguistique indéfini et refusé. Quiconque observe l'œuvre, même sans la suggestion conceptuelle du titre (*Poème sonore*), pense qu'il y a un poème en dessous, en voit l'ossature et le signe ; privée de langage verbal, la forme poétique est évoquée par sa structure graphique. Sur le plan cognitif, l'un des facteurs

qui concrétisent la formation des configurations, c'est-à-dire la genèse des formes optiques répertoriées par la théorie de la *Gestalt*, agit. Dans ce cas, il est question de l'*expérience* d'une forme optique et d'une association définies culturellement, qui passe également par l'enfance et l'apprentissage scolaire.

A l'instar de l'expérimentation artistique, une forme visuelle prototypique de la poésie peut être allusive au sein même de l'expression poétique (surtout dans un paysage marqué par le polymorphisme, la pluralité et la subjectivité des solutions graphiques). La section s'attarde donc sur la présence de schémas traditionnels et en particulier sur le sonnet, un dispositif spatial fortement codifié qui entraîne avec lui un réseau dense de significations historiques, culturelles et littéraires. Symbole immédiatement graphique, *pars pro toto*, il vient figurer la tradition lyrique ou, en tout cas, la rappelle inévitablement. Après l'ouverture métrique et la modification ou la réforme du lyrisme (cf. Giovannetti 2017, 21), le choix du mètre clos n'est jamais neutre. Une forme en quelque sorte désuète mais enracinée dans la culture perceptive n'est pas praticable sans la conscience d'un écart. Au XXe siècle, surtout dans la seconde moitié du siècle, le sonnet est caché ou exhibé, réutilisé et déconstruit. Des exemples ciblés sont efficaces, concernant une seule production où une *mise en page* contrastive est présente et justifiée par le contexte. *Sterro* (*La bella vista*) d'Umberto Fiori et l'*Ipersonetto* (*Il galateo in bosco*) d'Andrea Zanzotto sont examinés.

10.4.4. *Le vers échelonné épistolaire*. Il semble que cette forme d'écriture ait "catachrésé" la coupure graphique sur les déclenchements illocutoires et phatiques, les conclusions et les *incipits*. La poésie travaille également sur ces ambiguïtés. Comme le rappelle Rodolfo Zucco, au cours du XXe siècle, l'utilisation *pour l'œil* du vers échelonné a poursuivi sa mince tradition d'outil mimétique de mise en page épistolaire (Zucco 1999, 128). En fait, le trait concerne surtout le vers en escalier, qui permet de reproduire l'image d'un déplacement vers la droite du matériau linguistique (ce qui se passe avec les titres, les dates, les notes épistolaires) ; mais le même principe peut être étendu à nouveau à des espacements différents, si des connotations sémantiques et syntaxiques typiques apparaissent (une formule d'introduction, une salutation finale, une signature). La forme concerne dans la plupart des cas des poèmes de circonstance, écrits et adressés à une personne précise : une typologie textuelle parfaitement acceptée dans la pluralité et l'hybridation des genres qui caractérisent la poésie de la seconde moitié du XXe siècle – fréquente aussi dans la veine satirique-épigrammatique. Des exemples de Benzoni, Cattafi, Montale, Caproni, Orelli, Giuliani, Sanguineti, Pagliarani et Spatola sont observés.

10.4.5. *Les majuscules iconiques*. La reproduction visuelle d'autres écrits comprend l'utilisation de majuscules pour transcrire des signes et des signaux publicitaires, des acronymes, des inscriptions murales, des pierres tombales, des télégrammes et tout ce que l'on trouve et voit normalement écrit en majuscules. Il s'agit presque d'une pratique : les auteurs qui se trouvent dans l'obligation de transcrire ces formes les rapportent, ne serait-ce qu'instinctivement, telles qu'ils les ont vues. Il s'agit en tout cas d'un marquage, pour lequel, comme toujours, il faut tenir compte du contexte poétique et des choix de l'auteur. Pour certains, les raisons, outre l'effet de réalisme, sont de donner plus de clarté, de distinguer l'élément étranger et de le mettre en évidence, surtout si l'on décide de l'insérer dans le texte sans autres médiations. Bien sûr, il existe des modifications, des cas où la majuscule semble évidente alors qu'elle n'est pas utilisée (un fait paradoxalement plus prononcé puisqu'il s'agit d'un changement graphique). Cependant, on constate, transversalement, un rôle visuel explicite donné à la distinction de ces caractères. Les récurrences sont en effet transversales, certaines apparaissant dans des textes déjà vus pour ce travail (dans Zanzotto, Cucchi, Pagliarani). D'autres exemples sont envisagés, en relation avec l'harmonie générale et les significations du texte (et en précisant qu'il s'agit le plus souvent d'occurrences occasionnelles dans la production d'auteurs individuels). Le choix de reproduire des inscriptions brèves est le plus répandu ; les signaux se multiplient dans la poésie également comme une conséquence inévitable de la réception du paysage contemporain, qui est en fait tapissé et recouvert d'écriture. Des exemples de Raboni, Cattafi, Montale, Reta et Orelli sont analysés. Orelli offre le plus grand nombre d'exemples pour témoigner des significations visuelles-mimétiques des majuscules (plus de vingt occurrences dans toute sa production : un chiffre élevé par rapport aux usages tendanciellement réduits des formes graphiques marquées et mimétiques). Ce chiffre s'inscrit dans la tendance d'Orelli à une poésie qui place le lecteur *dans une situation*, celle-là même d'où part le poète, qui décrit ce qu'il voit (et ce qu'il vit) et l'insère dans les textes comme vecteur symbolique de réinterprétation.

10.4.6. *Iconisme de la lettre*. La possibilité de reproduire une figure par la *mise en page* (comme dans les calligrammes) est liée aussi à l'allusivité iconique dérivée de la forme des graphèmes ; visuellement, chaque lettre possède des caractères sémiotiques et peut potentiellement produire des inférences de sens. Le fait associatif peut être spontané et intuitif, analogique. En écrivant, on se rend compte que le graphème reflète certaines significations, ou que d'autres significations sont dérivées du graphème ; bien entendu, une certaine représentation iconique peut également être soigneusement préméditée. On peut décider d'afficher l'iconisme ou, le plus souvent, de le

dissimuler tout en le rendant perceptible. Cette section propose des cas d'iconisme manifeste par rapport à des suggestions iconiques plus incertaines, en examinant les éléments permettant de reconnaître clairement les iconismes : preuves graphiques flagrantes, allusions précises et insistance sur le texte, allusions métapoétiques, comparaison avec les habitudes expressives et les influences poétiques de l'auteur, et caractère occasionnel du poème. Pour un examen des cas, l'iconicité du *o*, la lettre de l'alphabet occidental qui, en raison de sa forme circulaire, est le plus souvent liée à des implications mimétiques, pas seulement dans la poésie italienne (cf. Chol 2013) est examinée en particulier. Citons Zanzotto et le poème *In un XXX° anniversario (Idioma)*, où la profusion de vocatifs sur le *o* isolé (ainsi que l'espacement blanc utilisé dans le texte) semble assister visuellement le climat enneigé auquel le texte fait allusion ; puis Emilio Villa, avec le graphème associé à la figure de l'œuf (une sorte d'insistance thématique et symbolique) et un exemple de Sanguineti, où la lettre est associée à un beignet. Les cas discutés et discutables sont repris par Rosselli, Erba et Caproni. La revue se termine par un exemple particulier, qui est également analysé de manière plus large afin d'explorer la question de l'iconisme à un niveau théorique. Dans le poème *Le nozze (Nel grave sogno)*, Giovanni Raboni semble en effet tenter une représentation du lien entre poésie et peinture, avec un jeu d'échanges, dans un miroir mutuel et impossible révélé par l'écriture. (La tendance à l'hybridation du son et de l'image dans la sollicitation des signifiants impliqués dans ces processus d'isolement et de répétition est soulignée).

10.4.7. *De la lettre à l'idéogramme* Quelques idéogrammes apparaissent dans la poésie de l'époque, rares. L'allusivité iconique se conjugue ici avec la référence intertextuelle : elles sont principalement dues à l'influence ou au modèle d'Ezra Pound, qui utilise l'idéogramme comme partie intégrante de ses vers, dans les *Cantos*. Il faut rappeler que la référence poundienne dans la poésie de l'époque est considérable et agit aussi au niveau de la spatialité : l'utilisation du blanc intraversal à des fins rythmiques, les alignements et les iconismes, suivent également une ascendance poundienne, peut-être encore plus incisive que celle de l'avant-garde. Des idéogrammes (un *hapax*) apparaissent dans un poème de Pasolini faisant explicitement référence à Pound, *Versi prima fatici poi enfatici (Trasumanar organizzar)*. Un idéogramme est utilisé par Zanzotto dans *Sonetto del soma in bosco e acopuntura* (septième texte de *l'Ipersonetto*), puis dans *Visas*, de Vittorio Reta.

10.4.9. *Mouvement de lecture, verticalité.* Dans cette section, nous partons de la considération de l'allusivité iconique liée aux images de verticalité, reflétée par la disposition graphique des poèmes, qui peuvent assumer des *mises en page* caractérisées dans un sens vertical. Le domaine sémantique de la chute, de la descente (souvent soudaine, inopinée) associé à des arrangements qui verticalisent la lecture, rend expressif non seulement l'apparence du texte mais aussi le mouvement physique de la vue. Des exemples de poèmes visuels sont mentionnés pour introduire ces modes. Parmi les phénomènes de chute ou de descente, le plus fréquemment mentionné est bien sûr la chute de pluie, qui relève également du domaine sémantique des *événements* (c'est quelque chose qui arrive). La pluie fait donc également partie des phénomènes sémantiques qui peuvent marquer une rupture dans la progression textuelle et narrative. D'autres exemples mimétiques de *chute* sont observés en reprenant une définition suggestive d'Henri Morier. Dans une tentative de cataloguer les fonctions de l'*enjambement*, il inclut l'"enjambement de chute" pour définir les endroits où la syntaxe se brise en se livrant à des images sémantiques de mouvements verticaux, faisant en quelque sorte également "tomber" le texte. La suggestion, dont les contours ne sont pas assez précis pour constituer un paramètre stylistique fiable, confirme néanmoins la fréquence de cette relation et nous rappelle les possibilités d'une valeur iconique des faits textuels, parmi lesquels l'espace de la page peut assumer un rôle privilégié.

Conclusions

Pour conclure, une fois revenus aux prémices de la recherche, ainsi qu'aux objectifs et aux questions posées, nous tentons de résumer les réponses et de reformuler les propositions. Comment concevoir ou interpréter la spatialité en poésie, en termes fonctionnels à un discours formel et stylistique, surtout en métrique libre ? Il a été annoncé que le sujet allait raisonner en catégories binaires ou dichotomiques, et le binôme le plus important, qui s'applique comme un principe général, pourrait être celui de décomposition/composition. Giovanni Pozzi, avec une extrême clarté, aide à résumer :

La matière linguistique, tant phonique qu'optique, peut être conçue comme une grandeur dimensionnelle et comme une grandeur composite. En tant que quantité dimensionnelle, la langue est une entité qui s'interrompt selon des critères de mesure physique (inhérente à l'émission du souffle dans la parole, à la capacité du support dans l'écriture) ; de mesure conceptuelle (inhérente à la formulation des significations) ; de mesure rythmo-acoustique (non inhérente à la formulation des significations, mais aux

occurrences syllabiques, telles que les vers) ; de mesure optique-graphique (également non inhérente à la formulation des significations, mais aux occurrences visuelles). En tant que quantité composite (quantité discrète), la langue se compose de quelques éléments. Un énoncé linguistique naît de la composition d'éléments, depuis la base phonème-graphème jusqu'à l'énoncé.²⁹⁵

La partition graphique entre donc dans un réseau de systèmes dimensionnels et de systèmes de partitions (manières de comprendre le langage et aussi de le réutiliser consciemment en termes *créatifs*) et elle le fait en soutenant (en mettant en évidence) ces partitions, ou en créant des frictions et des déplacements (en révélant ainsi son autonomie). Celui de la concordance ou du contraste des formes visuelles par rapport au contenu, au rythme, à la syntaxe, est le deuxième binôme fondamental d'orientation pour interpréter l'action de la spatialité graphique. Le système de partition visuelle obtient des unités graphiques, ou plutôt *graphico-linguistiques* (résumant dans le second terme tous les systèmes de partition impliqués dans l'écriture alphabétique) ; ce sont aussi – à des degrés divers et selon les cas ou les points de vue – des unités rythmiques, intonatives, phoniques, sémantiques, textuelles. Ce point de référence polyvalent permet d'interpréter sans ambiguïté des formes désormais courantes qui ne peuvent être entièrement classées dans les concepts traditionnels de vers ou de strophe. En même temps, il absorbe ces mêmes catégories formelles. Il aide à se frayer un chemin dans le système varié de la métrique ouverte, dans lequel les principes graphiques assument des rôles formels évidents et proéminents.

Le rapport avec les autres composantes systémiques du langage poétique (rythme, son, syntaxe, sémantique) est choisi comme guide pour considérer la portée expressive et formelle de la spatialité graphique. Avec la formulation des paramètres interprétatifs et la recension des formes graphiques-stylistiques, nous arrivons à l'objectif le plus opérationnel et pratique de l'étude, celui de proposer des points de référence réutilisables, réadaptables (à desquels il faudra bien discuter, bien sûr), pour reconnaître et considérer le rôle expressif et formel de la spatialité graphique dans la poésie.

Champ visuel. En s'appuyant sur les lois de la *Gestaltpsychologie* sur la perception des formes, on propose des catégories de base, ordonnées par paires contrastives (court/long, régulier/irrégulier, aéré/compact) et une première méthode (aussi évidente qu'utile) pour observer l'effet visuel des choix graphiques, celle de comparer un même texte à travers des

²⁹⁵ Pozzi 1984, 12, traduction personnelle.

arrangements graphiques différents, surtout opposés – une pratique parfois utilisée par les auteurs eux-mêmes. L'idée de départ est que l'aspect extérieur d'un texte contient des nuances préliminaires de sens (ce qui devient évident lorsqu'elles sont utilisées directement, comme dans les calligrammes ou d'autres écritures allusives).

Champ rythmique. Des formes ou des configurations reconnaissables dans leur substance visuelle acquièrent leurs propres significations rythmiques en relation avec le mouvement et le déroulement de la lecture, ouvrant l'aspect statique de l'écriture à une dimension temporelle. Le rythme visuel, avec ses propres motifs (et ses propres intervalles, ses propres pauses) se superpose à la progression du langage, le soutenant ou le manipulant. Un rôle de signalisation de l'espacement et des pauses devient évident, en relation avec la présence de schémas prosodiques traditionnels dans le vers libre : des césures graphiques peuvent accompagner des partitions qui ne sont plus directement perçues par la sensibilité du lecteur contemporain. Là encore, la pause visuelle renforce souvent la rime et un schéma de retours phoniques qui n'est plus régulier, indiquant où trouver les articulations structurantes du texte. Cela signale la continuation d'une mémoire métrique, même latente, dans les formes libres. Les significations rythmiques de la spatialité et des coupures graphiques sont plus évidentes lorsqu'elles soulignent ou construisent des dynamiques rythmiques-intonatives véhiculées par la syntaxe. La prééminence des cadences accentuelles, obtenues par l'enchaînement à intervalles réguliers d'unités linguistiques souvent caractérisées par un *ictus* centralisateur, peut s'inscrire dans cette dynamique. Dans les arrangements graphiques rythmiques (qui impliquent essentiellement le retour d'une limite visuelle dans la lecture), on reconnaît la tendance à produire des schémas de base universels : des structures binaires et ternaires morcelées ou étendues à l'ensemble de la *mise en page* des poèmes. Le principe d'ordre rythmique se combine avec un principe d'ordre graphique qui s'active même là où la syntaxe et la *mise en page* prennent des aspects apparemment déstabilisants. Le système des alignements participe de ce raisonnement.

Portée phonique. La disposition spatiale et les pauses graphiques jouent un rôle direct dans la stimulation de la perceptibilité phonique et la modulation de la distribution des sons. Une pause graphique peut adoucir les timbres rapprochés ou, surtout, rendre plus perceptibles des retours phoniques moins évidents en créant des points d'attention, des pauses visuelles. La fréquence de l'espacement graphique associé aux allitérations, rimes, rimes internes et assonances, répétitions par contact, anaphore, épiphore est soulignée. On peut également reconnaître des techniques phoniques spécifiques obtenues par la gestion directe de l'espace : la diffusion

phonique à courte distance signalée par l'isolement d'une particule (un son minimal répété et distribué dans le périmètre de l'espace) ; l'alignement phonique graphique, où la tendance à ordonner en série des matériaux apparentés ou identiques est réduite au seul graphème, rendant visible une conformation abstraitement phonique qui est en fait à peine perceptible dans la séquentialité de l'exécution vocale. Enfin, une technique de *réfraction* du son, construite en décomposant les mots.

Portée textuelle intonative. Il est important de souligner une fonction textuelle de l'organisation graphique qui, dans le mètre libre, reprend le rôle partitif traditionnel confié à la composition strophique en y ajoutant une gamme de nuances et de sous-partitions. Les intervalles visuels accompagnent la progression argumentative, la trame textuelle avec un rôle qui tend à être plus orientatif que déstabilisant (même dans les écrits largement spatialisés et anti-syntaxiques). Ils sont souvent associés à des constantes linguistiques et grammaticales structurantes : connecteurs textuels, deixis. En outre, le traitement graphique (surtout dans les effets de suspension syntaxique) soutient la reconstruction stylistique des effets de discours et de voix, avec des tâches expressives et organisationnelles.

Sphère sémantique : la principale valeur transversale de la spatialité graphique est de mettre en valeur des zones ou des aspects particuliers du texte. Sur un plan directement sémantique, la mise en relief graphique permet de souligner la valeur et l'importance de certains mots dans l'ensemble textuel et de travailler leurs nuances. Elle peut également renforcer le sens de certains mots (jusqu'à des syncatégorèmes) et les multiplier (par exemple en créant des suspensions et des ambiguïtés entre les phrases). Parmi les principes de mise en relief, deux techniques particulières, purement visuelles, sont décrites : le dédoublement (répétitions à courte distance alignées et mises en évidence graphiquement), et la syntaxe entrelacée : le fait que la spatialité détecte des éléments individuels qui s'ouvrent à de nouveaux liens potentiels, construisant des parcours de lecture parallèles. Le travail sur l'espace visuel est le principal moyen de lever la passivité sur la perception de la page ; mais ce peut être aussi ce qui est exprimé par le contenu qui éclaire les mécanismes de l'écriture. Les phénomènes iconiques et mimétiques, visuels seuls, visuels et phoniques, jusqu'à la sémantisation du geste et du mouvement de lecture, s'inscrivent dans ce sillon.

C'est ce que l'on peut déduire en généralisant les résultats obtenus dans le contexte spécifique considéré. Le choix de focaliser l'attention sur les formes, avec une vision de synthèse

générale construite sur un niveau inter-auteur d'associations hétérogènes (afin de montrer la transversalité de certaines formes et caractéristiques stylistiques, même dans des textes très différents) laisse nécessairement de côté une prise en compte étroite, précise et ponctuelle de l'expérience poétique des auteurs individuels. La perspective a naturellement ses dangers, surtout celui de la simplification ou de la généralisation, auxquels on a tenté de remédier dans une certaine mesure en réservant un certain soin au commentaire ponctuel des textes et en rapportant des coordonnées orientatives sur la pratique d'écriture des poètes progressivement considérés.

Le champ poétique choisi conditionne l'investigation. La proposition d'exemples nombreux et variés pour la comparaison suit également le désir de tracer indirectement une image de la situation poétique spécifique considérée, en relation avec les utilisations de la spatialité graphique. Les résultats de la *mise en page* reflètent les étapes des changements généraux (des tendances) dans l'écriture poétique italienne du deuxième vingtième siècle : une ouverture initiale, dans la décennie des années 60, à des textes plus longs, à une augmentation des espacements inhabituels ; l'explosion des mises en page marquées dans les années 70 (qui en viennent à prendre des aspects *standardisés*) et un retour tendanciel à l'ordre dans les années 80. Sur le plan théorique surtout, le point de référence souligné à plusieurs reprises dans cet ouvrage est la césure des années 60 et ce qui a été formulé dans la réflexion poétique et le débat culturel inter-artistique de cette période précise. Les concepts d'*inclusion*, d'*ouverture*, de *multidimensionnalité*, la prise en compte d'un rôle actif de la part du lecteur, sont extrêmement marqués dans les années 1960 et on peut dire qu'ils portent leurs fruits de la manière la plus visible dans la décennie suivante. Bien entendu, la poésie suit également d'autres voies. La force de ces catégories, en revanche, marque un nouveau paradigme ; surtout, une conscience critique se développe qui permet de travailler sur ces systèmes de diverses manières et de reconnaître leurs caractéristiques dans différents contextes (même dans la tradition). On peut reprendre ce qu'écrit Umberto Eco dans *Opera aperta* :

On pourrait objecter (en se référant au sens plus large du terme "ouverture") que toute œuvre d'art, même si elle n'est pas livrée matériellement inachevée, exige une réponse libre et inventive, ne serait-ce que parce qu'elle ne peut être véritablement comprise si l'interprète ne la réinvente pas dans un acte de congénialité avec l'auteur lui-même. Cette observation constitue cependant un constat que l'esthétique contemporaine n'a mis en œuvre qu'après avoir réalisé une conscience critique mûre de ce qu'est la relation interprétative, et certainement un artiste d'il y a quelques siècles était très loin d'avoir une conscience critique de cette réalité ; aujourd'hui, cependant, une telle conscience est présente avant tout chez l'artiste qui, au lieu de subir l'"ouverture" comme un fait inévitable, l'élit comme un programme productif, et propose en effet l'œuvre de manière à promouvoir la plus grande ouverture possible.

Même si les auteurs ne s'exposent pas, ou travaillent sur des processus inconscients de construction sémantique, on peut dire qu'au moins rétrospectivement, il existe une conscience claire de ce que signifie *écrire* un poème. Une conscience extrême, pour certains. Un autre fait est que le lecteur, l'interprète des textes, est également conscient du système dans lequel il est directement impliqué. La spatialité graphique n'est pas seulement l'"affaire" de l'avant-garde.

Indice delle immagini

Fig. 1, Antonio Porta, <i>Zero</i> (1963-1964), Porta 2009, 108-109.	p. 55
Fig. 2, Andrea Zanzotto, <i>Pericoli d'incendi (Il Galateo in Bosco)</i> , Zanzotto 1999, 573.	p. 65
Fig. 3, <i>Cubo di Necker</i> .	p. 67
Fig. 4, Pier Paolo Pasolini, <i>Il soldat di Napoleon (Romancero)</i> , Pasolini 2003, II, 137.	p. 93
Fig. 5, Emilio Villa, <i>Geografia (E ma dopo)</i> , Villa 2014, 144	p. 96
Fig. 6, Giuliano Mesa, <i>L'orbita accanto, 16 (Schedario)</i> , Mesa 2010, 44.	p. 125
Fig. 7, Giuliano Mesa, <i>Chanson d'hiver pour J (Schedario)</i> , Mesa 2010, 60.	p. 127
Fig. 8, Renato Pedio, <i>Poesie a schema multiplo 1 e 2</i> , Balestrini-Giuliani 2013.	p. 140
Fig. 9, Alessandro Fo, <i>Storia del mattino (Piccole poesie per banconote)</i> , Fo 2001, 39.	p. 146
Fig. 10, Emilio Villa, <i>L'œil de Matta (Heurarium)</i> , Villa 2014, 287.	p. 170
Fig. 11, Andrea Zanzotto, <i>Futuri semplici – o anteriori? (Fosfen)</i> , Zanzotto 1999, 711.	p. 172
Fig. 12, Paul De Vree, <i>Testo concreto</i> , Spatola 1978.	p. 174
Fig. 13, John Cage, <i>Composition as a process</i> (1958), Cage [1968] 2009, 18.	p. 186
Fig. 14, Scansione ritmica di <i>Son già oltre la morte (Res Amissa)</i> , Caproni 1998, 1701.	p. 187
Fig. 15, Scansione ritmica di <i>Io, già all'infinito distante (Res Amissa)</i> , Caproni 1998, 1702.	p. 188
Fig. 16, Giuliano Mesa, <i>Fuga tripla, I (nun)</i> , Mesa 2010, 363.	p. 191
Fig. 17, Emilio Villa, <i>Roman (Heurarium, 1961)</i> , Villa 2014, 276.	p. 210
Fig. 18, Patrizia Vicinelli, <i>à, a. A</i> , ed. Lerici 1967, p. 6.	p. 222
Fig. 19, Patrizia Vicinelli <i>à, a. A</i> , ed. Lerici 1967, p. 8.	p. 223
Fig. 20, Patrizia Vicinelli, <i>Non sempre ricordano, C/O a c. di F. Beltrametti</i> , Scorbibanda Productions, 1984.	p. 224
Fig. 21, Andrea Zanzotto, <i>Diffrazioni, eritemi (Il galateo in bosco)</i> , Zanzotto 1999, pp. 556-557.	p. 269
Fig. 22, Pier Paolo Pasolini, <i>Progetto di opere future (Poesia in forma di rosa)</i> , Pasolini 2003, I, 1249, rr. 121-139.	p. 272
Fig. 23, Pier Paolo Pasolini, <i> Svizzera e Jugoslavia! (Appendici a L'italiano è ladro)</i> , Pasolini 2003, II, 883.	p. 273
Fig. 24, Elio Pagliarani, <i>Dittico del fecaloro: I. Fecaloro</i> , Pagliarani 2019, 201.	p. 280
Fig. 25, Fernando Bandini, <i>Sirventese in forma di bolero... (Dietro i cancelli e altrove)</i> Bandini 2018, 218.	p. 281
Fig. 26, Vivian Lamarque, <i>Canto (Una quieta polvere)</i> Lamarque 2002, 156.	p. 282
Fig. 27, Andrea Zanzotto, <i>E'sciao (Idioma)</i> , Zanzotto 1999, 777.	p. 283
Fig. 28, Pier Paolo Pasolini, <i>Il libro delle croci</i> , Pasolini 2003, 1277.	p. 334
Fig. 29, Pier Paolo Pasolini, <i>Il libro delle croci</i> , Pasolini 2003, 1280.	p. 335
Fig. 30, Pier Paolo Pasolini, <i>Il libro delle croci</i> , Pasolini 2003, 1283.	p. 336
Fig. 31, Pier Paolo Pasolini, <i>Nuova poesia in forma di rosa</i> , Pasolini 2003.	p. 340
Fig. 32, Pier Paolo Pasolini, da F. (<i>Poesie Marxiste</i>), Pasolini 2003, vol. II, 889.	p. 341
Fig. 33, Pier Paolo Pasolini, da F. (<i>Poesie Marxiste</i>), Pasolini 2003, vol. II, 900.	p. 342
Fig. 34, François Rabelais, <i>Dive Bouteille, Gargantua e Pantagruel</i> (ed. 1564, libro IV cap. XLV).	p. 343
Fig. 35, Dino Buzzati, <i>Canzonetta in forma di</i> , Buzzati 1964.	p. 344
Fig. 36, Andrea Zanzotto, <i>Microfilm (Pasque)</i> , Zanzotto 1999, 413.	p. 346
Fig. 37, Man Ray, <i>Lautgedicht</i> , 1924.	p. 347
Fig. 38, Jan Švankmajer, <i>Tactile Poem</i> , Švankmajer 2002.	p. 348
Fig. 39, Corrado Costa, <i>Sonetto con rima in fiore</i> , 1986.	p. 349
Fig. 40, Andrea Zanzotto, <i>Chive chive à l'ombria (Il galateo in bosco)</i> Zanzotto 1999, 553.	p. 353
Fig. 41, Emilio Villa, <i>Oeuf (Heurarium)</i> , Villa 2014, 297.	p. 367
Fig. 42, Pier Paolo Pasolini, <i>Versi prima fatici e poi enfatici</i> , Pasolini 2003, II, p. 92.	p. 375
Fig. 43, Andrea Zanzotto, <i>Sonetto del soma in bosco e agopuntura (Il galateo in bosco)</i> Zanzotto 1999, 600.	p. 376

- Fig. 44, Vittorio Reta, *Dentro un plico quando si trascura (Visas)*, Reta 2006. p. 377
- Fig. 45, Andrea Zanzotto, *Pericoli d'incendi (Il Galateo in Bosco)*, Zanzotto 1999, 574. p. 379
- Fig. 46, Antonella Anedda, *Passando con l'autobus davanti a un ospedale (Salva con nome)*, Anedda 2023, 442. p. 380

Bibliografia

Edizioni di riferimento

- Anedda 2023 = A. A., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti.
- Balestrini 2015 = N. B., *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete vol. I (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi.
- Balestrini 2018 = N. B., *Caosmogonia e altro. Poesie complete vol. III (1990-2017)*, Roma, DeriveApprodi.
- Bandini 2018 = F. B., *Tutte le poesie*, a c. di R. Zucco, Milano, Mondadori.
- Benedetti 2017 = M. B., *Tutte le poesie*, a c. di S. Dal Bianco, A. Ricciardi, G. M. Villalta, Milano, Garzanti.
- Bordini 2010 = C. B., *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Roma, Sossella.
- Buzzati 1964 = D. B., *Le poesie*, Vicenza, Neri Pozza.
- Cacciatore 2003 = E. C., *Tutte le poesie*, Lecce, Piero Manni.
- Caproni 1998 = G. C., *L'opera in versi*, a c. di L. Zuliani, Milano, Mondadori.
- Cattafi 2019 = B. C., *Tutte le poesie* a c. di D. Bertelli, Firenze, Le lettere.
- Cavalli 1992 = P. C., *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi.
- Celan 1998 = P. C., *Poesie*, a c. di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori.
- Cucchi 2016 = M. C., *Poesie 1963-2015*, Milano, Mondadori.
- De Signoribus 2008 = E. D. S., *Poesie (1976-2007)*, Milano, Garzanti.
- Erba 2002 = L. E., *Poesie 1951-2001*, Milano, Mondadori.
- Fiori 2014 = U. F., *Poesie 1986-2014*, Milano, Mondadori.
- Fiori 2019 = U. F., *Il conoscente*, Milano, Marcos y Marcos.
- Fo 2000 = A. F., *Giorni di scuola*, Città di Castello, Edimond.
- Fo 2001 = A. F., *Piccole poesie per banconote*, Firenze, Polistampa.
- Fo 2004 = A. F., *Corpuscolo*, Torino, Einaudi.
- Fortini 2014 = F. F., *Tutte le poesie*, a c. di L. Lenzini, Milano, Mondadori.
- Giudici 2000 = G. G., *I versi della vita*, a c. di R. Zucco, Milano, Mondadori.
- Giuliani 1989 = A. G., *Versi e nonversi*, Milano, Feltrinelli.
- Giuliani 2003 = A. G., *Poetrix Bazar*, Napoli, Pironti.
- Insana 2007 = J. I., *Tutte le poesie 1977-2006*, Milano, Garzanti.
- Lamarque 2002 = V. L., *Poesie 1972-2002*, Milano, Mondadori.
- Luzi 1998 = M. L., *L'opera poetica*, a c. di S. Verdino, Milano, Mondadori.
- Magrelli 2018 = V. M., *Le caviglie. Poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi.
- Mesa 2010 = G. M., *Poesie 1973-2008*, Roma, La camera verde.
- Montale 1980 = E. M., *L'opera in versi*, a c. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi.
- Ortesta 2022 = C. O., *Tutte le poesie*, a c. di J. Galavotti, G. Morbiato, V. M. Bonito, Ancona, Argolibri.
- Pasolini 2003 = P. P. P., *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, Milano, Mondadori.
- Porta 2009 = A. P., *Tutte le poesie (1956-1989)*, a c. di N. Lorenzini, Milano, Garzanti.
- Raboni 2006 = G. R., *L'opera poetica*, a c. di R. Zucco, Milano, Mondadori.
- Reta 2006 = V. R., *Visas e altre poesie*, a c. di C. Bello Minciocchi, Firenze, Le lettere.

Risi 2020 = N. R., *Tutte le poesie*, a c. di M. Cucchi, Milano, Mondadori.
 Rosselli 2012 = A. R., *L'opera poetica*, a c. di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori.
 Sanguineti 1989 = E. S., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli.
 Sanguineti 2004 = E. S., *Mikrokosmos, Poesie 1951-2004*, Milano, Feltrinelli.
 Sereni 1995 = V. S., *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori.
 Spatola 2020 = A. S., *Opera*, a c. di G. Fontana, Viareggio, Diaforia.
 Vicinelli 2009 = P. V., *Non sempre ricordano. Poesia, prosa, performance*, a c. di C. Bello Minciacchi, Firenze, Le lettere.
 Vicinelli 2024 = P. V., *La notte e il giorno. L'opera poetica*, a c. di R. Bisogno, F. Orecchini, Ancona, Argolibri.
 Villa 2014 = E. V., *L'opera poetica*, a c. di C. Bello Minciacchi, Roma, L'orma.
 Zanzotto 1999 = A. Z., *Le poesie e le prose scelte*, a c. di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori.
 Zanzotto 2021 = A. Z., *Erratici. Disperse e altre poesie 1937-2011*, a c. di F. Carbognin, Milano, Mondadori.

Studi

Accame [1977] 1981 = V. A., *Il segno poetico*, Milano, Zarathustra.
 Adam 2015 = J. M. A., *Le paragraphe et la séquence : unités meso-textuelles*, in Ferrari-Lala-Stojmenova 2015, pp. 13-28.
 Afribo-Soldani 2012 = A. A., A. S., *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino.
 Afribo 2017 = A. A., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci.
 Afribo 2021 = A. A., *Nuova poesia italiana dal 1980 a oggi*, Mosca, Istituto italiano di cultura.
 Agnoletti 1923 = F. A., *Punti e virgole*, in G. Bellini, *Arciviaggio*, Firenze, Vallecchi (nuova ed. 2003), pp. 30-33.
 Agosti 1982 = S. A., *Percorso di Zanzotto: dalla «Beltà» al «Galateo in Bosco» e dintorni*, in «Ateneo Veneto», XVIII, 1-2, pp. 163-170.
 Amiel 2001 = V. A., *Esthétique du montage*, Paris, Nathan.
 Anis 1983 = J. A., *Vilisibilité du texte poétique*, «Langue française» 59, *Le signifiant graphique*, pp. 88-102.
 Anis 1988 = J. A., *L'écriture. Théories et descriptions*, avec la collab. de J. L. Chiss et C. Puech, Bruxelles, De Boeck.
 Anis 2000 = J. A., *Vers une sémiolinguistique de l'écrit*, «Linx» 43.
 Antonelli 1998 = R. A., *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, «Critica del testo» n. 1/1, pp. 176-201.
 Appiano 1993 = A. A., *Comunicazione visiva. Apparenza, realtà, rappresentazione*, Torino, Utet.
 Arnheim 1992 = R. A., *The reading of images and the images of reading*, in Id., *To the rescue of art: twenty-six essays*, Berkeley, University of California Press.
 Balestrini-Giuliani 2013 = N. B., A. G., (a c. di), *Gruppo 63. L'antologia*, Milano, Bompiani.
 Baiardi-Perusino-Lomiento 2008 = G. B., L. L., F. P., (a c. di) *Enjambement. Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa, ETS.
 Ballerini 1973 = L. B., *Elio Pagliarani, poesia come respiro (e come continuo saltare)*, «Studi novecenteschi» vol. 2 n. 4, pp. 101-121.
 Barbieri 2011 = D. B., *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci.
 Bazzocchi-Curi 2003 = M. A. B., F. C. (a c. di) *La poesia italiana del Novecento*, Pendragon, Bologna.
 Bazzocchi 2015 = M. A. B., *Poesia. Profezia*, Doppiozero online, 26 settembre.
 Beccaria 1975 = G. L. B., *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi.

- Beccaria 1994 = G. L. B., (diretto da) *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi.
- Beccaria 1995 = G. L. B., *La poesia del Novecento: figure ritmico sintattiche*, in Dardano-Trifone 1995, pp. 311-332.
- Beck-Konieczny 2021 = J. B., L. K., *Rhythmic subvocalization: An eye-tracking study on silent poetry reading*, «Journal of Eye Movement Research» 13(3):5.
- Belknap 2000 = R. B., *The literary list: a survey of its uses and deployment*, «Literary Imagination» 2.1, pp. 35-54.
- Bello Minciocchi 2006 = C. B. L., *Con parole altre*, in Reta 2006, pp. V-XXXVII.
- Bello Minciocchi 2009 = C. B. L., *Il sogno di evadere tutto*, in Vicinelli 2009, pp. XXVII-LVIII.
- Beltrami 1991 = P. B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Beltrami 2015 = P. B., *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Benveniste [1966] 1971 = É. B., *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore.
- Benzoni 2012 = P. B., Certo d'un merlo il nero di Giorgio Orelli, «Per leggere» n. 22, pp. 72-80.
- Beretta 2012 = A. B., *Le 'Metamorfosi' di Giorgio Orelli. Lettura di «Certo d'un merlo il nero», da Spiracoli, e confronto con una redazione precedente finora inedita*, «Per leggere» n. 22, pp. 26-46.
- Berio 1991 = L. B., *A-Ronne*, in Id. 2013, pp. 282-291.
- Berio 2013 = L. B., *Scritti sulla musica*, a c. di A. De Benedictis, Torino, Einaudi.
- Bertinetto 1973 = P. M. B., *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Boero 2006 = S. B., *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli «Strumenti umani»*, «Stilistica e metrica italiana» VI, pp. 177-198.
- Bologna-Zanzotto 2003 = C. B., A. Z., *Corrado Bologna a colloquio con Andrea Zanzotto*, «Critica del testo» VI/1, pp. 619-638.
- Boulez [1989] 2004 = P. B., *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Milano, Abscondita.
- Bozzola 2007 = S. B., *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento (1903-1928)*, in (a c. degli allievi padovani), *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, vol. II, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 1141-1161.
- Briganti 1985 = A. B., *Introduzione a E. Pagliarani, Poesie da recita*, Roma, Bulzoni.
- Brik 1927 = O. B., *Ritm i sintaksis (Materialy k izučeniju stichotvornoj reči)* «Novyj Lef», in Todorov [1965] 2003, pp. 153-185.
- Brugnolo 2006 = F. B., *Come scrivere (e leggere) versi. La poetica grafico-visiva di Francesco Petrarca*, in G. Simionato (a c. di), *Petrarca e l'umanesimo*, atti del convegno di studi, Treviso, 1-3 aprile 2004, pp. 29-58.
- Buffoni 2002 = F. B. (a c. di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio, poesia e traduzione*, Milano, Marcos y Marcos.
- Buysens 1943 = É. B., *Les Langages et le Discours*, Bruxelles, Office de publicité (= coll. Nationale, 3^e s., 27).
- Cage [1968] 2009 = J. C., *Silence. Lectures and writings*, London, M. Boyars.
- Canettieri 1999 = P. C., *La metrica romanza*, in (a c. di) P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, *Lo spazio letterario del medioevo*, 2, I, Roma, Salerno, pp. 493-554.
- Cardona [1981] 2009 = G. R. C., *Antropologia della scrittura*, Torino, Utet.
- Cardona 1990 = G. R. C., *I linguaggi del sapere*, Roma, Laterza.
- Carpita 2013 = C. C., «Spazi metrici» tra post-weberismo, etnomusicologia, gestalttheorie ed astrattismo. *Sulle fonti extra-letterarie del nuovo geometrismo di Amelia Rosselli*, «Moderna» XV, 2, pp. 44-61.
- Casadei 1988 = A.C., «I miraggi» di Montale, «Studi novecenteschi», vol. 15 n. 35, pp. 109-24.
- Catach 1994 = N. C., *La punctuation*, Paris, Presses Universitaires de France.

- Chatman 1965 = S. C., *A theory of meter*, s¹-Gravenhage, Mouton, trad it. in Cremante-Pazzaglia 1972, pp. 99-108.
- Chiss-Puech 1983 = J-L. C., C.P., *La linguistique et la question de l'écriture : enjeux et débats autour de Saussure et des problématiques structurales*, « Langue française », 59, pp. 5-24.
- Chol 2013 = I. C., *Le O de pOésie. Quelques exemples du croisement des codes et de la dynamique des formes*, in (a c. di) A. Ben Farhat, M. Trabelsi, *La question de l'hybride*, Université de Sfax, URLDC, pp. 11-24.
- Chol 2016 = I. C., *Espacement et nouveauté des formes dans la poésie française*, in Chol-Mathios 2016, pp. 414-442.
- Chol-Mathios 2016 = I. C., B. M. (a c. di), *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion.
- Christin 2000 = A. C., *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters.
- Claudel [1926] 1966 = P. C., *Idéogrammes occidentaux*, in Id. *Oeuvres en prose*, a c. di J. Petit et C. Galperine, Paris, Gallimard, pp. 81-91.
- Cohen 2016 = N. C., *L'écran et l'écrit: la spatialisation du texte dans le cinéma muet et la poésie moderne*, in Chol-Mathios 2016, pp. 245-254.
- Contini 1970 = G. C., *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Id., *Variante e altra linguistica*, Torino, Einaudi.
- Contini 1982 = G. C., *Come lavorava l'Ariosto*, in Id. *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi.
- Cortellessa 2019 = A. C., *Ma dobbiamo continuare a ballare*, in Pagliarani 2019, pp. 11-67.
- Cremante-Pazzaglia 1972 = R.C., M. P., *La metrica*, Bologna, Il Mulino.
- Dal Bianco 1995 = S. D. B., *Le vocali di Zanzotto*, «Compar(a)ison» n.1, pp. 15-37.
- Dal Bianco 1998 = S. D. B., *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi» 25, n. 56, pp. 207-237.
- Dal Bianco 1999 = S. D. B., *Profili dei libri e note alle poesie*, in Zanzotto 1999, pp. 1379-1681.
- Dal Bianco 2007 = S. D. B., *Una figura di Zanzotto nel tempo*, in (a c. di) F. Carbognin, *Andrea Zanzotto un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, pp. 223-233.
- Dal Bianco 2019 = S. D. B., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet.
- Dardano-Trifone 1995 = M. D., P. T., (a c. di) *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni.
- De Rooy 1997 = R. d. R., *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Firenze, Cesati.
- Deleuze 2003 = G. D., *La peinture enflamme l'écriture*, in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Derrida [1967] 1998 = J. D., *Della grammatologia*, Milano, Jacobo.
- Di Girolamo 1976 = C. D. G., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino.
- Dogana 1990 = F. D., *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Milano, Franco Angeli.
- Dorfles 1967 = G. D., *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi.
- Dürrenmatt 2016 = J. D., *Que fait le blanc ?*, in Chol-Mathios 2016, pp. 459-470.
- Dürrenmatt 2017 = J. D., *Style, phrase, rythme « hachés » : quel imaginaire ponctuant de la coupure ?*, «Linx» n. 75, pp. 1-9.
- Eco 1975 = U. E., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco [1962] 2016 = U. E., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Eco [1994] 2018, = U. E., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, La nave di Teseo.
- Eco 2009 = U. E., *La vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- Ellis-Young 1988 = A. W. E – A. W. Y., *Human Cognitive Neuropsychology*, Londra, Lawrence Erlbaum.
- Esposito 2000 = E. E., *La regola metrica e il découpage*, «Belfagor» 55 n. 2, pp. 149-160.
- Favriaud 2004 = M. F., *Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine*, «L'Information Grammaticale» No. 102, pp. 18-23.

- Favriaud 2011 = M. F., *Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique*, «Langue Française» No. 172, pp. 83-98.
- Favriaud 2014 = M. F., *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Favriaud 2016 = M. F., *Des éléments de ponctuation blanche et de ponctuation grise*, in Chol-Mathios 2016, pp. 471-488.
- Ferrari-Lala-Stojmenova 2015 = A. F., L. L., R. S., *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni*, Firenze, Cesati.
- Fioroni 2013 = F. F., *Neuroscienze e lettura*, «Enthymema» VIII, pp. 223-229.
- Fo 2018 = A. F., *Ricordi di un traduttore da Catullo: problemi metrici, lessicali, di tono*, «Autografo» n. 60, pp. 49-94.
- Fodor 2002 = J. D. F., *Prosodic disambiguation in silent reading*, «North East Linguistics Society» Vol. 32, Article 8.
- Fortini 1958 = F. F., *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Id. 1974, ora in Id. 2003, pp. 809-817.
- Fortini 1965 = F. F., *Scritto e parlato*, in Id. 1969, pp. 122-6; ora in Id. 2003, pp. 107-114.
- Fortini 1966 = F. F., «Gli strumenti umani», in Id. 1974, ora in Id. 2003, con titolo *Di Sereni*, pp. 629-661.
- Fortini 1969 = F. F., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore.
- Fortini 1974 = F. F., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, ora in Id. 2003, pp. 457-858.
- Fortini 2003 = F. F., *Saggi ed epigrammi*, a c. di L. Lenzini, Milano, Mondadori.
- Frigerio 2022 = S. F., *Gerarchie testuali nella poesia di Pascoli: gli innesti parentetici in Myrica*, in Id. (a c. di), *Linguistica e testi letterari. Modelli, strumenti, analisi*, Roma, Carocci, pp. 109-145.
- Fuchs 1993 = C. F., *Position, portée et interprétation des circonstants - Encore et les circonstants de localisation temporelle*, dans Guimier C. ed, 1001 circonstants, Caen, PU Caen, pp. 253-283.
- Fusco 2007 = F. F., *Amelia Rosselli (La scrittura e l'interpretazione vol. 20)*, Roma, Palumbo.
- Galavotti-Morbiato 2021 = J. G., G. M., *Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortosta poeta e traduttore*, Padova University Press.
- Garavelli [1988] 2015 = B. M. G., *Manuale di retorica*, Firenze, Bompiani.
- Garavelli 2003 = B. M. G., *Prontuario di punteggiatura*, Roma, Laterza.
- Garavelli 2008 = B. M. G., (a c. di) *Storia della punteggiatura in Italia*, Roma, Laterza.
- Gasparov [1989] 1993 = M. G., *Storia del verso europeo*, Bologna, Il Mulino.
- Genette 1969 = G. G., *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi.
- Genette 1976 = G. G., *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- Giuliani 1986 = A. G., *Versi e non versi*, Milano, Feltrinelli.
- Giuliodori 2007 = G. G., (a c. di) *L'«Ipsonetto» oggi. Intervista ad Andrea Zanzotto*, «Allegoria», 55, gennaio-giugno, pp. 181-189.
- Giovannetti-Lavezzi 2010 = P. G. e G. L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Giovannetti 2017 = P. G., *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci.
- Giudici 1978 = G. G., *Carriera di copywriter*, in Id. 1985, pp. 142-148.
- Giudici 1983 = G. G., *Le macchine del poeta*, in Id. 1985, pp. 149-154.
- Giudici 1985 = G. G., *La dama non cercata. Poetica e letteratura*, Milano, Mondadori.
- Giusti 2005 = S. G., *Il ritmo senza sguardo. Il dibattito sul metro libero*, in Id., *La congiura stabilita*, Milano, Franco Angeli, pp. 29-37.
- Goody 1977 = J. G., *The domestication of the savage mind*, Cambridge University Press.
- Grassi-Pepe 1978 = L. G., M. P., *Dizionario della critica d'arte*, Torino, UTET.

- Gross 1964 = H. G., *Sound and form in modern poetry*, Ann Arbor, The University of Michigan Press; trad. it., *Prosodia come musica*, in Cremante-Pazzaglia 1972, pp. 125-130.
- Gutkin 2012 = D. G., *Drastic or Plastic? Threads from Karlheinz Stockhausen's Musik und Graphik*, 1959 «Perspectives of New Music» Vol. 50, No. 1-2, Golden Anniversary Issue (Winter/Summer 2012), pp. 255-305.
- Halliday [1985] 1992 = M. A. K. H., *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia.
- Hamon 2013 = P. H., *La mise en liste*, in Milcent-Lawson, Lecolle, Michel 2013, pp. 21-29.
- Hanauer 1998 = D. H., *Reading Poetry: An Empirical Investigation of Formalist, Stylistic, and Conventionalist Claims*, «Poetics Today» Vol. 19, No. 4 Duke University Press, pp. 565-580.
- Hrušovski (Harshav) 1970 = B. H., *I ritmi liberi moderni*, in (a c. di) T. A. Sebeok, *Style in language*, Cambridge, M.I.T. Press, pp. 178-190, ora in Cremante-Pazzaglia 1972, pp. 169-187.
- Insana 1995 = J. I., *Giovanni Raboni. Così vicino, così lontano*, «Leggere» VIII, 67.
- Isella 1995 = D. I., *Apparato critico e documenti*, in Sereni 1995, pp. 267-888.
- Jakobson [1960] 1972 = *Linguistica e poetica*, in R. Cremante, M. Pazzaglia (a c. di), *La metrica*, Bologna, Il Mulino, pp. 43-54.
- Kanizsa 1980 = G. K., *Grammatica del vedere*, Bologna, Il Mulino.
- Keidan-Alfieri 2008 = A. K., L. A., (a c. di), *Deissi, riferimento, metafora: questioni classiche di linguistica e filosofia del linguaggio*, Firenze, University Press.
- Klinkenberg 2018 = J. M. K., *Entre dépendance et autonomie. Pour une définition de l'écriture dans les sciences du langage et du sens*, «Signata» n. 9, *Signatures - (Essais en) Sémiotique de l'écriture*, pp. 36-61.
- Kristeva [1969] 1981 = J.K., *Le langage cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil.
- La Via 2006 = S. L. V., *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.
- Lenzini 2014 = L. L., *Introduzione*, in Fortini 2014, pp. V-XXXIII.
- Lepschy 1978 = G. L., *Appunti sull'intonazione italiana*, in Id., *Saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino, pp. 127-142.
- Lepschy 2008 = A. L. L. e G. L., *Punteggiatura e linguaggio*, in Garavelli 2008, pp. 3-24.
- Lesiewicz 2019 = S. L., *Le «livre (typo)graphique», 1890 à nos jours : un objet littéraire et éditorial innommé. Identification critique et pratique*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université Paris-Saclay.
- Lorenzini 2009a = N. L., «*Bucare la pagina*»: il progetto della poesia, in Porta 2009, pp. 5-51.
- Lorenzini 2009b = N. L., *Tra ustione e attrito. La poesia di Patrizia Vicinelli*, in Vicinelli 2009, pp. XI-XXIII.
- Luzi 1995 = M. L., *Con Mallarmé a lungo*, in Id., *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, Milano, Garzanti, pp. 239-245.
- Magro 2002 = F. M., *La metrica del primo Raboni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2. pp. 385-86.
- Magro 2016 = F. M., *Schede di lettura per Le nozze di Giovanni Raboni*, in A. Girardi, A. Soldani, A. Zangrandi (a c. di), *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo* Macerata, Quodlibet, pp. 71-93.
- Mandelli 2006 = M. M., *Quella e a inizio frase... Scarti prosodici e interpuntivi tra elementi coordinanti*, «Cenobio», LV (3), n. 96, pp. 231-240.
- Martinez Conde-Macknik 2007 = S. M-C, S. L. M., *Finestre sulla mente*, «Le scienze» n. 470.
- Mauceri Trimnel 2006 = A. M. T., *Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea*, «Annali di Ca' Foscari» XLV, 2, pp. 117-135.
- Mazzacurati-Paolini 2007 = C. M., M. P., *Ritratti. Andrea Zanzotto*, Roma, Fandango.
- McCaffery-Lang 2017 = S.M., - A. L., *The poem as score and the genealogy of sonopoetic notation*, «Revue française d'études américaines» n. 153, pp. 17-33.

- Meazzi 2016 = B. M., *Le futurisme italien et la mise en espace du mot: de la page à la radiophone*, in Chol-Mathios 2016, pp. 335-359.
- Mengaldo 1971 = P. V. M., *Iterazione e specularità in Sereni*, in Sereni 1995, pp. LIII-LXVI.
- Mengaldo [1987] 2003 = P. V. M., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi.
- Mengaldo 1989 = P. V. M., *Questioni metriche novecentesche*, in Id. 1991, pp. 27-74.
- Mengaldo 1990 = P. V. M., (a c. di) *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Mengaldo 1991 = P. V. M., *La tradizione del Novecento. Terza Serie*, Torino, Einaudi.
- Mengaldo 2001 = P. V. M., *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza.
- Menichetti 1993 = A. M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Meschonnic 1982 = H. M., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- Meschonnic 2000 = H. M., *La punctuation, graphie du temps et de la voix*, «La licorne» [En ligne].
- Milcent Lawson-Lecolle-Michel 2013 = S. M-L., M. L., S. L. (a c. di), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier.
- Mitchell 1980 = W. J. T. M., *Spatial form in literature: toward a general theory*, «Critical Inquiry» vol. 6 n. 3, pp. 539-567.
- Montale 1962 = E.M., *7 domande sulla poesia*, «Nuovi Argomenti», LV-LVI, pp. 42-46 ora in Id. 1978, pp. 587-99.
- Montale 1965 = E. M., *Strumenti umani*, «Corriere della sera», 24 ottobre, ora in Id. 1978, pp. 128-133.
- Montale 1978 = E. M., *Sulla poesia*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori.
- Montani 2004 = P. M., *Montaggio*, Enciclopedia del cinema, Treccani Online.
- Morbiato 2016 = G. M., *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- Morbiato 2022 = G. M., «*Avanza su una corda tesa*». *Il lavoro poetico di Cosimo Orteta*, in Orteta 2022, pp. 335-349.
- Morier 1981 = E.M., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, III ed., Paris, Presses Universitaires de France.
- Moro 2010 = A. M., *Breve storia del verbo essere*, Milano, Adelphi.
- Munari [1968] 2022 = B. M., *Design e comunicazione visiva*, Roma, Laterza.
- Murat 2005 = M. M., *Le Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Belin.
- Nencioni 1983 = G. N., *Di scritto e di parlato: discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli.
- Neveau 2000 = F. N., *De la syntaxe à l'image textuelle. Punctuation et niveaux d'analyse linguistique*, «La licorne» n. 52 [En ligne].
- Olson 1950 = C. O., *Il verso proiettivo*, trad. it. di A. Tagliaferri, «Il Verri», V, 1, febbraio 1961, pp. 9-23.
- Ong [1982] 2014 = W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il mulino.
- Pazzaglia 1990 = M. P., *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni.
- Pazzaglia 1994 = M. P., *Appunti sul verso libero*, in Pietropaoli 1994, pp. 153-174.
- Perec 1974 = G. P. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.
- Perloff 1996 = M. P., *Grammar in Use: Wittgenstein/Gertrude Stein/Marinetti*, in Id. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Perondi-Romei 2010 = L. P., L. R., *Le forme di scrittura 'penalizzate' dalla stampa risorgeranno sui tablet*, «Il Sole 24 Ore», 28 ottobre.
- Perondi 2012 = L. P., *Sinsemie. Scritture nello spazio*, Viterbo, Nuovi Equilibri.
- Perrone-Bertolotti, Rapin, Lachaux, Baciù, & Løevenbruck 2014 = M. P-B., L. R., J. P. L., M. B., H. L., *What is that little voice inside my head? Inner speech phenomenology, its role in cognitive performance, and its relation to self-monitoring*, «Behavioural Brain Research» 261, pp. 220-239.

- Piasentini 2023 = A. P., «*La forma desiderata*». *Temporalità, sintassi e ritmo negli Strumenti Umani e in Stella Variabile di Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini.
- Pietropaoli 1994 = A. P., (a c. di), *Materiali critici per lo studio del verso libero*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Pignotti 1972 = L. P., *Fra parola e immagine. Arte e comunicazione nella società di massa*, Padova, Marsilio.
- Pignotti-Stefanelli [1980] 2011 = L. P., S. S., *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Udine, Campanotto.
- Pinchera 1990 = A. P., *La metrica dei 'novissimi'*, «Ritmica», 4, pp. 62-76, ora in Pietropaoli 1994, pp. 243-265.
- Pontorno 2010 = F. P., *Per la poesia di Carlo Bordini*, in Bordini 2010, pp. 7-13.
- Porta-Siciliano 1979 = A. P., E. S. (a c. di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli
- Portesine 2016 = C. P., *Un «Orfeo robot». Zanzotto a contatto con lo sperimentalismo laterale di Villa*, in A. Tagliaferri, C. Portesine, *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 43-174.
- Poussier 1960 = H. P., *Vers un nouvel univers sonore*, «Esprit» 1 vol. 28, pp. 52-64.
- Pozzi 1981 = G. P., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- Pozzi 1984 = G. P., *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiali*, Bologna, Il Mulino.
- Praloran 2011 = M. P., *Metro e ritmo. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Padova, Edizioni del Galluzzo.
- Pregliasco 2006 = M. P., *L'immagine d'altri. Le nozze di Giovanni Raboni*, in «*E'n guisa d'eco i detti e le parole*». *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Alessandria, Ed. Dell'Orso, pp. 1529-1539.
- Rabatel 2011 = A. R., *Liste et effets-liste. Énumération, répétition, accumulation*, «Poétique», CLXVII, pp. 259-272.
- Raboni 1976 = G. R., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti.
- Raboni 2002a = G. R., *Il fascino discreto della scrittura a mano*, «Rivista degli stenografi», 56, aprile-giugno, pp. 30-34.
- Raboni 2002b = G. R., *Poesia e pittura*, in M. Apa (a c. di), *Abitare l'immagine*, Roma, Campisano Editore, pp. 55-58.
- Raboni 2004 = G. R., *Parole, ritmi e immagini per costruire mondi*, «Corriere della Sera», 3 febbraio.
- Raffaelli 2020 = M. R., *Introduzione*, in Benzoni 2020, pp. 9-14.
- Reggiani 2013 = C. R., *Poétique de la liste. Inventaire et épuisement dans l'œuvre de Georges Perec*, in Milcent Lawson-Lecolle-Michel 2013, pp. 505-518.
- Rayner-Pollatsek 1989 = K. R., A. P., *The psychology of reading*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Ricci 2002 = F. R., *Il prisma di Arsenio, Montale fra Luzi e Sereni*, Bologna, Gedit.
- Ritrovato 2008 = S. R., *Enjambement 'verso' la prosa. Appunti su una questione metrica novecentesca*, in Baiardi-Perusino-Lomiento 2008, pp. 193-204.
- Roeltgen-Heilman 1984 = D. P. R. - K. M. H., *Lexical Agraphia: Further Support for the Two-system Hypothesis of Linguistic Agraphia*, «Brain», 107, pp. 811-827.
- Roger 2016 = T. R., *La poésie dans l'espace depuis Mallarmé : un héritage en questions*, in Chol-Matios 2016, pp. 49-70.
- Rosselli 1962 = A. R., *Spazi metrici*, in Id. 2012.
- Ruwet 1986 = N. R., *Sui rapporti tra la disposizione tipografica e le strutture linguistiche in poesia*, in Id. *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino, pp. 79-101.
- Sabatini 1997 = F. S., *Pause e congiunzioni nel testo. Quel "ma" all'inizio di frase...*, in *Norma e lingua in Italia. Alcune riflessioni fra passato e presente. Incontro di studio (Milano, 16 maggio 1996)*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, pp. 113-146.
- Šapir 2013 = M. I. Š., *Universum versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, a c. di C. Cadamagni, G. Carpi, G. Larocca, Lece-Rovato, Pensa MultiMedia.
- Sanguineti 1964 = E. S., *Il trattamento verbale nei testi della nuova avanguardia*, «Lettere italiane», ora in Id. [1965] 2001, pp. 102-103.

- Sanguineti [1965] 2001 = E. S., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- Sanguineti 2017 = E. S., *Un poeta al cinema*, a c. di F. Prono e C. Allasia, Acireale-Roma, Bonanno.
- Sanguineti 2003 = E. S., *Il secolo del montaggio*, in Bazzocchi-Curi 2003, pp. 251-258.
- Saussure [1916] 1995 = F. S., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages.
- Scarpa 2011 = R. S., *Endecasillabo e verso libero nella poesia degli anni Sessanta e Settanta*, in Ead., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 115-146.
- Segre 1985 = C. S., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- Segre 1991 = C. S., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi.
- Serra 2009 = F. S., *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra.
- Serça 2012 = I. S., *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard.
- Sève 2010 = B. S., *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil.
- Soldani 2010 = A. S., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci.
- Siti 2003 = W. S., *Note e notizie sui testi*, in Pasolini 2003.
- Sontag 2022 = S. S., *Note su "Camp"*, in Id. *Contro l'interpretazione*, Milano, Nottetempo.
- Spatola 1978 = A. S., *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia.
- Spitzer 1945 = L. S., *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Instituto de Filología.
- Stroppa 2022 = S. S., *Esperimenti di mise en page tra Codice degli abbozzi e Vaticano latino 3195: la sequenza Rvf 70-75*, «Chroniques italiennes web», 1, pp. 154-172.
- Surian 1996 = E. S., *Manuale di storia della musica, vol. IV. Il Novecento*, Milano, Rugginenti.
- Švankmajer 2014 = J. Š., *Touching and imagining. An introduction to tactile art*, London, Tauris.
- Testa 1989 = E. T., *"Sur la corde de la voix". Funzioni della deissi nel testo poetico*, in U. Rapallo (a c. di), *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, Genova, Il Melangolo, pp. 113-146.
- Testa 1997 = E. T., *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi.
- Testa 1999 = E. T., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Testa 2005 = E. T. (a c. di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi.
- Testa 2011 = E.T., *Tensioni narrative nella poesia contemporanea*, «Stilistica e metrica italiana», 11, pp. 265-278.
- Testa 2011 = I. T., *Visività. Per Mario Benedetti*, «Puntocritico2» online, 24 ottobre.
- Theval 2011 = G. T., *Poésies ready made, XX-XXI siècles*, thèse de doctorat sous la direction de A. M. Christin, Université Paris Diderot-Paris VII.
- Thonnerieux 2013 = S. T., *L'effet-liste et le vers libre au début du XXe siècle*, in Milcent-Lawson, Lecolle, Michelle 2013, pp. 311-326.
- Todorov [1965] 2003 = T. T. (a c. di) *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi.
- Tonani 2007 = E. T., *"Punteggiatura bianca" e ritmo visivo nella poesia dell'ultimo Luzi*, «Nuova Corrente» n. 54, pp. 335-358.
- Tonani 2010 = E.T., *Il romanzo in bianco e nero*, Firenze, Cesati.
- Tonani 2012 = E.T., *Punteggiatura d'autore*, Firenze, Cesati.
- Tonani 2019 = E.T., *Le charme discret des blancs: La ponctuation "blanche" entre histoire et style dans la littérature italienne moderne et contemporaine*, «Linguistique de l'écrit», 1, §§ 6, pp. 1-42.
- Tosatti 2017 = A. T., *Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe*, «Ticontre» n. 8, pp. 179-198.

- Uspenskij 2008 = B. U., *Deissi e comunicazione. La realtà virtuale del linguaggio*, in Keidan-Alfieri 2008, pp. 107-184.
- Vachek [1939] 1985 = J. V., *Contribution au problème de la langue écrite*, trad. fr. par P. Cassaut, introduction par J.-L. Chiss et C. Puech, «Linx» 12, pp. 7-23.
- Vachek 1973 = J. V., *Written language. General problems and problems of English*, Mouton, Paris.
- Valéry 1957 = P. V., *Le Coup de dés. Lettre au directeur des Marges*, in Id. *Oeuvres* (tome I), Paris, Gallimard.
- Vanelli 1992 = L. V., *La deissi in italiano*, Padova, UniPress.
- Vedenina 1989 = L. V., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peters/Selaf.
- Venturi 2016 = F. V., *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Pisa, Edizioni ETS.
- Verbaro 2013 = C. V., *Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio. La dissoluzione della forma poetica nell'ultimo Pasolini*, «L'Ulisse» n. 16, pp. 7-19.
- Verdino 1998 = S. V., *Introduzione*, in Luzi 1998, pp. XI-LIV.
- Villa 2020 = M. V., *Poesia e ripetizione lessicale. Pascoli, D'Annunzio, primo Novecento*, Pisa, ETS.
- Villa 2020 = M. V., *Note sullo stile di Cattafi. Metrica e sintassi; epigramma*, «Stilistica e Metrica Italiana» 20, pp. 157-210.
- Zanzotto 1975 = A. Z., *Antonio Porta: Week-end*, in Id. 2001 vol. II, pp. 114-116.
- Zanzotto 1979 = A. Z., *Poesia e televisione*, «Il piccolo Hans» 62 (1981), ora in Id., 1999, pp. 1320-1331.
- Zanzotto 1981 = A. Z., *Intervento*, in (a c. di) C. Segre, L. Lumbelli, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Pratiche, Parma, pp. 63-108. Ora in Id., 1999, pp. 1252-1287.
- Zanzotto 2001 = A. Z., *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a c. di S. Villalta, Milano, Mondadori.
- Zublena 1999 = P. Z., *Lo sguardo duro e amoroso del "senzacasà". Su 'Istmi e chiuse' di Eugenio De Signoribus*, «Nuova Corrente», XLVI, 123, pp. 117-60, ora anche in De Signoribus 2008, pp. 631-634.
- Zucco 1997 = R. Z., *Rima, rima interna, enjambement: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, «Nuova corrente» XLIV, pp. 229-246.
- Zucco 1999 = R. Z., *Versi "a gradino" nel primo Caproni*, «Istmi», 5-6, pp. 125-52.
- Zucco 2012 = R. Z., *Due note per i sonetti di Raboni*, in Id. 2021, pp. 105-112.
- Zucco 2021 = R. Z., *Libro di incontri e di letture*, Fermo, Associazione culturale La luna.
- Zuliani 2009 = L. Z., *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino.
- Zuliani 2012 = L. Z., *Che cos'è un verso oggi*, «Stilistica e metrica italiana», XII, 2012, pp. 345-357.