

FABRIZIO BONDI

*Meditazioni neometriche.
Appunti sulla ripresa delle forme chiuse
nella poesia italiana contemporanea*

Amore muore in strambotto e in rispetto
spira in stornello, in elegia, in sonetto.

Edoardo Sanguineti, *Novissimum Testamentum*

1. *Il neometricismo nella tradizione del novecento*

Di cosa parliamo quando parliamo di “corrente neometrica” nella poesia italiana contemporanea? Rispondere a questa domanda non è facile, come peraltro quasi sempre accade quando si prendono per buone etichette invalse.

Potremmo tuttavia verosimilmente prospettare una ripresa delle forme metriche “chiuse” o “tradizionali” in Italia all’inizio degli anni Ottanta facendo i nomi di alcune personalità di spicco, poniamo Patrizia Valduga e Gabriele Frasca. Potremmo altresì indicare nelle loro opere d’esordio *Medicamenta* (Valduga 1982) e *Rame* (Frasca 1984) il momento d’inizio di un fenomeno che si svilupperà nel decennio successivo incrociandosi con varie e diverse esperienze, che troveranno a loro volta canali di espressione anche teorici¹. Potremmo infine individuare dei pre-

decessori in Edoardo Cacciatore e Toti Scialoja, sottolineando il peso che ebbe la lunga diacronia delle loro traiettorie artistiche.

E tuttavia, questa emersione di un "nuovo" indicata dal prefisso presupporrebbe un precedente inabissamento della metrica. Ma che il verso "libero" la faccia da padrone assoluto nel secondo Novecento pare inesatto, anche solo basandosi sulle classiche *Questioni metriche novecentesche* di Mengaldo. La distinzione da questi operata tra "metrica libera" e "metrica liberata" è molto utile ai nostri fini (Mengaldo 1991: 35). Definiremo dunque appartenenti alla poesia neometrica solo e soltanto quelle esperienze di versificazione che rovescino i tre criteri indicati dal critico perché si possa parlare di metrica libera, e dunque in cui si trovino insieme: uguaglianza di misura nelle forme versali; isostrofismo; "giustezza", regolarità e funzione strutturante della rima?

Apparentemente, solo in questo modo si sarebbe potuta ottenere quella "sensazione differenziale" (cfr. Benedetti 1991: 128-30, che riprende Sklovskij e Christiansen) cui indubbiamente miravano, per restare ai nostri *specimina* preferiti, Valduga e Frasca al loro esordio. L'operazione, in altre parole, avrebbe dovuto stagliarsi, entro la tradizione del Novecento, non solo sulla "metrica libera" ma anche su quella "liberata". Certo quest'ultima non formava un tutto compatto, le soluzioni variavano da autore ad autore e di generazione (poetica) in generazione. E inoltre: siamo sicuri che il lettore 'medio' di poesia potesse riconoscere non dico l'"iterazione *ad libitum* di una cellula trisillabica ad *ictus* centrale" in certe liriche di Palazzeschi, ma l'ironia e il citazionismo metrico del grande "restauratore" Montale, o le strutture ipercomplesse di un Franco Fortini? (cfr. Mengaldo 1991: 38, 64-65, 40-41).

Proprio di Fortini dice altrove lo stesso critico: "Ben a ragione Raboni" (nome chiave, peraltro, nella vicenda che stiamo tentando di ricostruire) "ha definito Fortini "poeta essenzial-

mente metrico", che è poi lo stesso che dire poeta costruttivista, poeta di strutture" (Mengaldo 2000: 271), col che si potrebbe già liquidare oltretutto l'ormai ripetutissima avvertenza riguardo al verso-libero-che-libero-non-è. Il problema della forma e della formatività in poesia, e il rapporto di queste ultime con il più o meno informe materiale che irrompe dal profondo non si possono saltare a piè pari. L'avevano molto per tempo messo in chiaro, e con formulazioni memorabili, Pound, Eliot e Montale (cfr. Mesa 1996).

Detto questo è abbastanza inoppugnabile che all'orizzonte d'attesa del sunnominato lettore medio dei primi anni Ottanta campeggiasse l'idea che la poesia si facesse ormai in versi, appunto, liberi (con il pericolosissimo assunto implicito che la "libertà" d'espressione di un proprio io o interiorità ecc., costituisse l'essenza stessa della poesia). Ma anche il critico medio era forte senz'altro nella convinzione che essi rappresentassero la più vasta *koiné* metrica impostasi nel Novecento. A entrambi, Valduga propinava invece come se niente fosse, in apertura di raccolta, due regolarissimi endecasillabi quali: "Sa sedurre la carne la parola, | prepara il gesto, produce destini..." (1989: 7): manco a farlo apposta un endecasillabo *a maiore*, con accento principale sulla sesta sillaba, e uno *a minore*, di quarta-settima, seguiti poi da *Nel luglio altero, lui tenero audace*: sonetto anch'esso regolare, solo un po' ricercato nella disposizione rovesciata delle quartine: ABBA BAAB; canonicissime invece le terzine CDE CDE. Questo assetto rimico della fronte, per quanto non canonico, è previsto però dalla tradizione (si notino anche le rime in B, tronche, secondo un uso non insolito in Valduga). Allo sconcerto del lettore avrà contribuito anche il cozzare tra lessico alto e linguaggio colloquiale, se non pretto parlato (già di per sé, quest'ultimo, teoricamente a disagio nella trabeazione illustre): "Nel luglio altero, lui tenero audace | sensualmente a me lanciava da là: | Prima di sera ti scopo. Ah!" (1989: 8).

Lettori e critici avrebbero forse accolto con meno meraviglia l'ennesima provocazione di qualche esponente della Neovanguardia o dei suoi epigoni, intenti a perfezionare non solo l'esercizio dell'informale verbale o dell'installazione poetica (sul concetto di "libro come installazione" cfr. Giovannetti 2017: 37-58), ma anche impegnati a dissolvere lo specifico della poesia nelle arti visive e musicali, trapiantandola in nuove tipologie mediali. Nello stesso 1978 in cui Frasca inizia a dar forma ai materiali di *Rame*, esce *Verso la poesia totale*, il manifesto più organico e coerente di uno dei protagonisti di quella stagione (Spatola 1978). Vedremo come questa apparente contraddizione storica non sia irrisolvibile: possiamo già anticipare che una delle sue chiavi più importanti andrà cercata nell'esplosione mediale che caratterizza il ventennio Sessanta-Ottanta.

In ogni caso, proprio il complesso panorama tracciato da Mengaldo invita a non escludere dall'orbita di queste riflessioni tutta una serie di entità poetiche che molto hanno a che fare con il ritorno della metrica, benché non frequentino in maniera esclusiva le forme chiuse. Rivendico dunque la possibilità di muovermi tra un concetto ristretto e uno allargato di neometricismo: di tenere cioè almeno presente una serie di autori per cui le scelte di verso, di rima e di strofa, pur non comportando ferree gabbie e regolarità inesorabili, siano in qualche modo significanti, di per sé e in rapporto ai contenuti veicolati dalla loro poesia². Il baricentro della riflessione, però, è e deve essere il concetto ristretto: in primo luogo poiché è in esso che si coglie con maggior evidenza il quoziente differenziale; *in secundis*, poiché è forse proprio in virtù di tali esperienze estreme che si è andata chiarendo e rinsaldando – forse non solo tra i poeti della generazione dei nati negli anni Cinquanta – quella che vorrei chiamare una coscienza metrica, presente anche al di sotto dei più apparentemente liberi assetti versali.

Peraltro sembrerebbe che una tale coscienza in Italia non sia

mai veramente sparita (come dimostrerebbero, ad esempio, le celebri indagini di chi ritrovò endecasillabi e settenari spezzetati nei versicoli ungarettiani) e che a ogni suo carsico inabissamento faccia seguito un ritorno. Avremmo dunque a che fare con un peculiare conservatorismo metrico della poesia italiana? La questione non sembra molto produttiva, né l'impostazione mengaldiana la autorizza. Piuttosto sarebbe da chiedersi in che misura e in che modi influisca sui nostri neometrici quella parte della "tradizione del Novecento" – da Pascoli a Gozzano, da Saba e Penna fino a Caproni e Giudici e oltre – che ha rifiutato del tutto o in parte la "rivoluzione" versoliberista e i suoi tipici modi.

2. *Invenzione metrica e manierismo*

Anche in questo caso, ogni autore sembra rappresentare un caso a parte, e dunque instaurare un rapporto diretto e peculiare con ciascun antecedente. Fili e collegamenti sono da tracciare sempre in primo luogo tra due punti, prima di effettuare eventuali triangolazioni. Mengaldo cita un caso abbastanza esemplare, quello della terzina dantesca utilizzata da Valduga, che la recupera direttamente da Dante saltando a piè pari l'autorevole filiera Pascoli-Pasolini (1991: 54; il critico si riferisce a Valduga 1985). Già: gran parte dei poeti qui considerati sono accademici, o comunque hanno compiuto studi universitari approfonditi. Il loro rapporto con la Tradizione e dunque con la metrica "classica" non avrebbe pertanto, almeno in teoria, bisogno di alcuna mediazione. Si tratta di *poetae docti*, si tratta – usiamo finalmente la fatidica categoria – di manieristi. Mengaldo non esita ad impiegarla per Fortini e Giudici (1991: 66); altri critici, ad esempio Cortellessa, hanno fondato anche su di essa la propria lettura di autori come Frasca, Ottonieri, Valduga stessa; ancor prima, Gustav René Hocke aveva riconosciuto in Edoardo Cacciatore un'incarnazione contemporanea della categoria da lui definita

in un celebre saggio (cfr. Hocke 1965).

Manierismo, dunque, come esibita consapevolezza dell'artificialità dell'arte e dell'impossibilità di una *mimesis* diretta della realtà interiore o esteriore: da cui la preferenza per strutture artificiose, riflesse, e per lo sperimentalismo; consapevolezza di venire-dopo, di avere alle spalle una tradizione spesso piuttosto minacciosa: da cui la duplice necessità di accoglierla ed esorcizzarla, riferendosi ad essa sovente nei termini dell'ironia e della parodia. L'artista manierista sperimenta inoltre una "crisi della presenza", non solo rispetto alla propria funzione nella società, ma anche riguardo al suo posizionamento in un tempo "fuori asse". Di qui, la simpatia – non necrofila – per epoche che hanno sperimentato i medesimi problemi, e per il loro gusto artistico. (Rispetto a tali ambiti concettuali spesso la nozione di manierismo si sovrappone a quella di Barocco, cfr. Guglielminetti 1990; sul Barocco nell'opera di Frasca mi permetto di rimandare a Bondi 2017; sul neomarinarista e post-poundiano Marcello Frixione, e sull'importanza della mediazione di Giovanni Getto per il neobarocco contemporaneo, cfr. Frasca 2001: 48-50, anche per un'esemplare analisi metrica di alcuni testi di Frixione 1991).

Per il resto, l'influsso e la presenza di singoli autori definibili come manieristi nei poeti che continueremo per comodità a chiamare neometrici andrà valutato caso per caso.

In questo senso gli antecedenti più prossimi sono forse appunto, come già accennato, Cacciatore e Scialoja, due personalità difficili da inserire in pacifici quadri storiografici e che – lungo tutto l'arco di originalissime parabole – hanno fatto della pratica metrica un centro vivo della loro opera.

L'innovativa creatività metrica di Cacciatore, fin dalla prima raccolta mostra come l'utilizzo di forme chiuse non coincida *de facto* con la riproposizione a calco di forme tradizionali. Dice al proposito una studiosa, riprendendo categorie di Mesa 1996 e

Frasca 2001: “Le opere poetiche cacciatoriane si muovono fra quelle che potremmo definire “forme chiuse di tradizione”, “forme chiuse nuove” (sistema metrico nuovo con rigorose regole interne) e “forma fluida” (forma metrica della tradizione rimodellata e rinnovata dall’interno)”, affermazione con la quale si può concordare, a patto di riconoscere che la seconda categoria prevale nettamente nella prassi di Cacciatore (Fusco 2003: 645-46).

Si noti che gli unici esempi portati da Fusco per la prima e la terza tipologia sono entrambi varianti del sonetto non italiano ma elisabettiano, di cui è mantenuto lo schema rimico (tre quartine a rime alternate più un distico a rima baciata). Il primo esempio sono i componimenti de *La puntura dell’assillo. Cinquanta ed un sonetto* (1986), dove in effetti il nome della forma tradizionale è presente già nel titolo (e il doppio senario potrebbe aver voluto imitare l’andamento del pentametro giambico inglese). Il secondo *specimen* sono invece i venti sonetti di tridecasillabi di *Dalla fine al principio (Lo specchio e la trottola, 1960)*, in cui la difformità del verso contribuisce ulteriormente al travisamento della forma tradizionale. In ogni caso, Cacciatore è con tutta probabilità il massimo inventore di forme metriche nella poesia italiana contemporanea; rispetto a lui, gli autori che esordiranno agli inizi degli Anni Ottanta mostreranno un legame con la tradizione indubbiamente più forte.

Ora, rimanendo all’interno di una prospettiva tipologica, osserviamo che nell’ambito delle pratiche cosiddette neometriche si può variare da un grado massimo di innovazione, come appunto in Cacciatore, a una fedeltà massima alle forme ‘antiche’ quale quella di Valduga, che ha dichiarato: “Tutti i versi che ho scritto, da vent’anni a questa parte, sono in forma chiusa: sonetti, madrigali, sestine, ottave, terzine dantesche, distici e, ultimamente, quartine”(2001: 105). In equilibrio dinamico tra fedeltà alla tradizione, reinvenzione della stessa e innovazione

metrica si installa il lavoro di Frasca. Pur essendo affezionato all'endecasillabo ed essendosi esercitato lungo tutta la sua carriera sulla forma-sonetto – a livello della struttura versale, strofica e rimica egli sperimenta spesso combinazioni inedite, risultanti ad esempio dallo smontaggio e rimontaggio di forme basate sulle terzine e sulle quartine.

Un altro suo procedimento è quello di portare all'implosione meccanismi di ossessiva ripetizione fonico-lessicale, come nella famosa "ipersestina" delle *Poesie da tavola* (ora in Frasca 2016: 9-22). Anche solo scorrendo la sua ultima uscita nella "bianca" Einaudi, lo si vedrà passare dal metro impeccabile con cui riscrive una *suite* di sonetti quevediani allo sconcertante esperimento di *Rivi*, forma ibrida tra la prosa e la poesia la cui cellula frastica fondamentale è composta da un doppio endecasillabo (2013: 3-29, 33-111). L'ultimo ed estremo caso è rappresentato dalle composizioni di *Quarantena* (lavoro tuttora *in progress* che avrà un compimento al di fuori della forma-libro), testi risultanti, secondo Paolo Giovannetti, da una complessa rielaborazione della ballata antica (cfr. Frasca 2016: 285-95; Giovannetti 2017b).

3. *Sorti dell'endecasillabo*

La questione dell'endecasillabo in un certo senso riproduce "in miniatura" l'intera questione del neometricismo, o se non altro ci permette di fissare alcuni punti importanti. È evidente come Frasca, ad esempio, pur componendo endecasillabi strettamente regolari, ne attui una sottile manomissione interna attraverso l'uso (o l'omissione) della punteggiatura. Essa può essere appunto del tutto assente (come nel caso di *Quevedo*), lasciando così alla voce del lettore, e non al suo occhio rimasto privo di appigli, il compito di articolare una scansione logica e ritmica. Oppure, la punteggiatura tradizionale è sostituita dall'uso di un particolare punto "mobile" (che non comporta

l'uso della maiuscola successiva) da Frasca stesso definito anche "neumatico". Talvolta esso segnala una possibile presa di fiato, talaltra si oppone alla "naturale" divisione dell'endecasillabo italiano, creando forti tensioni logico-ritmiche: oppure, ancora, enfatizza e rafforza all'estremo le suddette scansioni. In entrambi i casi l'endecasillabo viene, per così dire, fatto implo- dere. Ecco l'ultima stanza di *Di'*, blocco proemiale di *Lime* (in cui peraltro è palese l'influenza della poetica e della prosodia beckettiana):

nient'altro. dirlo. rigido orizzonte
 di pura polvere. gli esseri. ferve
 un brulichio di corpi. l'uno a fronte
 dell'altro. scopi. dirli. urlano acerbe
 condoglianze. rimbrotti. chi risponde
 non c'è. chi sproni. l'io. nemmeno serve (2016: 134).

Un discorso simile si può fare per l'endecasillabo di Valduga, verso alla quale ella si dedica invece in modo quasi esclusivo. A ben guardare ci si accorge che, a propria volta, esso è a dir poco dissestato. Pur rimanendo "corretti", gli endecasillabi di Valduga sono frantumati dall'interno, in primo luogo attraverso i dilaganti puntini di sospensione (tratto tipico della a lei ben nota prosa di Céline). Inoltre, l'asperità sintattica che scorre sotto l'apparentemente semplice ordine del discorso della lirica valdughiana, complice il suo uso particolarmente ardito dell'*enjambement*, preme sulla "tenuta" armonica e sulla cantabilità del verso³.

Entrambi i casi analizzati ci permettono di rinvenire nel gesto neometrico un duplice movimento. Da un lato si tratta, attraverso il rigore tecnico, di opporsi a quello pseudo-endecasillabo che riaffiora in tanta versificazione libera contemporanea, e al suo valore feticistico di "segnale di poesia" (ad esempio in certo Pasolini, cfr. Mengaldo 1991: 49); Giovanetti, a testimo-

nianza se non altro della *longue durée* del fenomeno, afferma: “Una vera e propria istituzione del modo lirico di concepire la poesia del Duemila è costituita dalla forma fluida, instabile, di un metro antichissimo come l’*endecasillabo*”. Definito poi “istituzione... tanto invadente e quasi appiccicosa”, e dichiarato “ben presente nella cosiddetta *tradizione del Novecento*”, a un tale endecasillabo è quindi riconosciuta dal critico una sorta di ritrovata dignità: “nel Duemila è probabile che sia stato sottoposto a una rielaborazione particolare, almeno in parte consapevole”, e addirittura trova per esso l’etichetta apposta di “endecasillabo postmoderno” (Giovannetti 2017a: 32-33). Se una tale consapevolezza fosse dimostrabile, sarebbe un caso dell’avvenuta instaurazione di quella “coscienza metrica” cui accennavo più sopra.

Allo stesso tempo, l’opzione neometrica nei casi migliori implica di non assumere passivamente il dato tradizionale in nome di un citazionismo inerte o, peggio, di un neoclassicismo reazionario. Con queste considerazioni si potrebbero già mettere in dubbio certe accuse mosse ai poeti di cui ci stiamo occupando: ad esempio da Stefano del Bianco, che al tramonto del decennio si scagliava contro il neometricismo, inteso come soluzione postavanguardistica, consolatoria, “postmoderno al servizio dei filologi”, definendo “l’eccesso di dominio” come “una tremenda leziosità”, addirittura perfetto esempio di poesia dell’età craxiana! (Del Bianco 1988).

Alfano, in un suo importante contributo, mette a confronto e contrasto questo testo con la presentazione che Raboni fece, otto anni prima, della *suite* sonettistica d’esordio di Valduga: “Due visioni contrapposte dello stesso fenomeno, che valgono tutto un quadro delle forze in gioco [...]. Da una parte, insomma, gli Autori; dall’altra, le Forme” (Alfano 2016: 30).

4. *Due maestri (e due "funzioni"?)*

L'esempio di Toti Scialoja, tanto nei deliziosi ed inquietanti settenari "del senso perso" quanto nella più aperta e distesa produzione "barbara" degli anni Novanta, mette in luce un altro aspetto comune alle esperienze degli sperimentari metrici contemporanei. La poesia di Scialoja dimostra come il lavoro su strutture poetiche ad alta formalizzazione implichi la necessità di compiere un viaggio nella materia del linguaggio, un'immersione nella dimensione materica della parola e del verso, la cui necessità fu evidentemente da subito chiara a un artista dal proverbiale "doppio talento": "La parola si rivela portatrice di un suo peso specifico, di un quasi tangibile spessore – insomma di una consistenza attinta solo da sé stessa" (Scialoja 1988: 7).

Ma anche Cacciatore, con la sua poetica dell'*itto*, *pulsus* della ripetizione fonica che viene a coincidere con lo stesso ritmo del pensiero rappresentato mentre letteralmente *si fa*, riporta nel corpo, anche là dove sembra toccare estremi di astrattezza e programmazione, la sorgente della parola:

Pensare è sorreggere i transili schianti
 Secondo l'assillo che punge ove smania
 Il tatto vi avoca e lo modula in tanti
 Ribattiti espansi – la sparsa zizzania
 Dei sensi è d'accordo si scansa e il suo aiuto
 Respinge in distanza sta lì di prospetto
 Chi pensa ha l'assillo con lui da muto
 Che è tutti i suoni distacca di netto (Cacciatore 2003: 577).

Pertanto, sfide madornali al Senso, e principalmente al Senso Comune, ma anche al sensorio del lettore (e principalmente all'udito) sono tanto i progetti massimalisti di Cacciatore – con i suoi metri stranianti e polifonici, le sue raccolte costruite come mappe di città, organigrammi o megamacchine retoriche –

quanto le diaboliche macchinette foniche di Scialoja, in cui il Significato viene fatto ballare al ritmo ilare e facile del settenario per poi inciampare, magari nel giro di un *enjambement*, sul gradino di un'assonanza inaspettata che sostituisce un'attesa rima.

Fu principalmente per la sua decisiva fuoriuscita dal silenzio tipografico, dalla poesia "per l'occhio", che giace ghiacciata sulla pagina bianca, che Scialoja interessò tanto a rappresentanti della neoavanguardia come Porta e Balestrini (con i quali era in contatto per averne curato da scenografo alcune messinscene, e poiché condivideva con loro l'interesse per l'astrattismo pittorico) quanto al *milieu* di Raboni. A partire almeno da *La stanza la stizza l'astuzia* (1976) lo Scialoja poeta comincia a venir preso sul serio, inquadrato in una dimensione che non è più soltanto quella della letteratura per l'infanzia illustrata o del *limerick* (Giammei 2014: 96, 186). Lo stesso anno, i "corvi di Orvieto" del Gruppo '63 ne cantarono le lodi; Raboni e Valduga si andarono poi entusiasmando per *Le sillabe della sibilla*, *La mela di Amleto*, *I violini del diluvio*, con cui Scialoja approdava allo "Specchio" e a Mondadori. Da ora in poi il nostro si legherà sempre più ai due in rapporti di reciproca stima. Raboni gli pubblicherà *Scarse serpi* per i Quaderni della Fenice di cui era direttore, fissando in quarta di copertina alcune memorabili formule critiche:

Scialoja, si sa, mette in scena le parole: le scompone, le accoppia, le moltiplica, le anagramma, le centrifuga, le colora o decolora. Senza mai fargli violenza, tuttavia: anzi assecondandole, favorendo con sagace tenerezza le loro inclinazioni, le loro fantasie... Ne nascono, come all'infinito, situazioni e racconti sempre nuovi e sempre credibili, che Scialoja ambienta nello spessore di un nome o di un aggettivo, nell'intercapedine fra due sillabe o nella coniugazione di un verbo, con l'agio e la naturalezza con cui altri li ambienterebbero in una città, in una stanza, in una foresta. (Scialoja 1983)

Da allora in poi, Raboni e Valduga promuoveranno e proteggeranno proprio questo secondo, o terzo, Scialoja, la cui sempre più "seria" ricerca sfocerà nella scelta finale di recuperare un tipo particolare di esametro di suggestione pascoliana, ma diverso dalla soluzione a calco accentuativo con la quale il poeta di Castelvecchio rese il verso di Omero. Patente è la differenza tra il personalissimo esametro scialojano e la citazione posta in esergo a *Rapide e lente amnesie* (1994); del resto, lo stesso autore enfatizza soprattutto l'"emozione ricevuta dalla loro pulsazione, dalla loro gestualità" (2002: 353)⁴. Versi di diciassette sillabe, risultanti dall'accoppiamento di un ottonario più un novenario, ricordano – anche se non esattamente – certe combinazioni carducciane. Ma ciò che importa è che questi versi lunghi, regolari e insieme flessibili, divisi in due strofe rimate ("la rima come arbitraria provocazione", secondo l'Autore) quasi fossero le due ante di un dittico, rifanno spazio alla "stanza" e alla "foresta" di cui parlava Raboni, con le loro ombre domestiche e il loro fruscio naturale. Certo, le parole sono sempre le protagoniste, ma in questa misura distesa diventano non solo i veicoli di una inedita e quasi proustiana melancolia, ma anche di un'immaginazione tersa e pulviscolare, a tratti veracemente lucreziana.

Anche il settenario della fase iniziale può essere stato influenzato da Pascoli, pur restando fermo il fatto che il pascolismo di Scialoja è a quell'altezza reazione beffarda e decostruttiva all'automatismo della memoria scolastica o della feticizzazione patetica. Un discorso simile può essere fatto per la poesia manzoniana. Difficile, però, che Scialoja abbia avuto parte nella "svolta" della Valduga anni Novanta: "Dalla poesia come incantamento sono arrivata alla poesia come 'pensiero emozionato' o 'emozione pensante'. [...]. E sono passata dai barocchi, dalla passione per lo scatenamento figurale del Cinque-Seicento, a Pascoli, all'apparente semplicità del canto (che non esclude affatto la pluralità del senso)". E più oltre: "A questa altezza

posso situare la scoperta di Manzoni poeta, che tanto la scuola mi aveva fatto odiare, e la razionalizzazione della mia antipatia per Leopardi” (2001: 106-07). Insomma, il peculiare ostentato recupero del “sentimento” da parte di Valduga (avente lo scopo di creare a propria volta uno scarto differenziale rispetto all’impassibilità *dry* di tante scritture contemporanee, anche di quelle di alcuni suoi compagni di strada) sembra esattamente opposto al gioco parodistico di Scialoja⁵.

Uno dei poeti più letti da quest’ultimo, e forse “mediatore di stilnovismo” per il passaggio alla levità quasi senza risate di *Paesaggi senza peso* [1981, Ndr.]” (Giammei 2014: 105) è un altro delicato metricista, il “facile” e “cantabile” Penna. Il che mi fa pensare ad altre possibili influenze, che magari avranno agito sotterraneamente in Valduga: Penna appunto, ma anche Saba, poeti nei quali “facilità rimica e in genere melodicità fungono da copertura e lasciano passare... psicologismi ora irti e aggrovigliati, ora rimossi” (Mengaldo 1991: 57). Ma in Valduga, nonostante il dilagare di “cuore” e “amore” anche e soprattutto in punta di verso, la melodicità è semmai funerea e la rima passa dall’elementare all’iper-raffinato: per lei e gli altri della sua generazione ogni innocenza è impossibile, anche come postura letteraria o maschera tragica⁶.

Quanto all’influenza diretta, Scialoja è probabilmente imputabile solo leggermente di un magistero metrico che non sia “ideale” nei confronti della già di suo attrezzatissima Valduga – magari rispetto al *côté* ludico della poetessa, meno vistoso di altri ma da non sottovalutare. Tuttavia, se è vero che il Toti degli anni Settanta è “maestro di settenario” (Giammei), questo non è sicuramente il verso più frequentato dalla nostra, che si mantiene salda quasi esclusivamente all’endecasillabo. Dove invece a mio parere l’influenza scialojana agisce direttamente è su un altro poeta della “cerchia” di Raboni. Sto parlando di Marco Ceriani, nel cui *Gianmorte violinista* (2014) viene peraltro

a condensarsi (e a implodere?) molta della riflessione/prassi neometrica. Ne registro un esempio, dove forse il passaggio all'ottonario richiama e insieme supera il proverbiale settenario di Scialoja:

Tu da refe scioglia in benda
Che ben sa nel suo canòpo
Che preghiera è la prebenda
Per limare i denti al topo (Ceriani 2014: 22)⁷.

Il *nonsensical*, che in Scialoja trascorreva dal ludico-surreale al moderatamente perturbante, diventa in Ceriani un assurdo nero, senza nemmeno la meraviglia dei surrealisti, ma pervaso piuttosto di quello stravolto disordine oggettuale che – al di là della superficie comica e giocosa – i moderni hanno colto in Burchiello e Berni.

Autori, questi ultimi (così come tutta la tradizione comico-realistica italiana), importantissimi per i giochi di rima e fonici più estremi, e in generale per un certo espressionismo formale e contenutistico valdughiano, di marca anche dantesca:

Non vedi che ti vedo che ti stipi
le trippe, te le impiombi, che ti cibi
come grifone... il trippone costipi
e l'inzeppi e l'impippi... scanni, libi (1989: 73)⁸.

Per quanto riguarda Cacciatore, il suo magistero manierista sarà importante per un poeta come Tommaso Ottonieri, sodale di Frasca, Frixione ed altri rappresentanti del Gruppo '93. Ottonieri ha dedicato al poeta siciliano una lunga attenzione critica, che è andata di pari passo con l'impegno per far emergere dal sommerso editoriale le poesie del medesimo: ad esempio, egli realizzò con l'Autore ormai anziano e la moglie l'antologia che poi verrà pubblicata da Einaudi con un saggio di Giulio Ferroni. Ma in realtà, le complesse architetture di Cacciatore, le

sue regolarità non riconoscibili immediatamente (ma non per questo meno ferree) non rappresenteranno magari un modello diretto e cogente, ma forse si riflettono nella loro apparente difformità sulla metricità “liquida”, frammentata, talvolta esplosa (o implorsa) e poi ridisposta in grafiche complesse sulla pagina, di Ottonieri. Inoltre, l’implacabile e insieme duttile moto perpetuo cacciatoriano, il ribattuto “itto” che lo informa, potrebbe avere ispirato la prosa ad accumulo ritmico di cui troviamo vari esempi nel prosimetro *Contatto* (Ottonieri 2002).

Cacciatore fu comunque forse, per Ottonieri e la sua cerchia più un *exemplum* ideale, che un’influenza concreta *in corpore poetico*. La sua scrittura, carica com’era di energia espressiva “viscerale” e insieme frutto di consapevolezza teorica e progettuale, organizzata in strutture formali raffinatissime ma che non rinunciava alla densità contenutistica e di pensiero, incarnò certo un ideale di sperimentalismo portato avanti con assoluta indipendenza, refrattario ad ogni avanguardismo manieristico nel senso deteriore.

5. *Infamia, mandala, emblema, storia. il caso del sonetto*

Esistono snodi epocali difficilmente aggirabili, “emozioni culturali” che hanno una portata collettiva. Alla fine degli anni Settanta, ad esempio, è impossibile che Frasca e Valduga non abbiano intercettato uno dei libri più importanti di Zanzotto: il *Galateo in bosco*, contenente *Ipersonetto*, organismo poetico integrato nel *liber* e allo stesso tempo facente parte per se stesso. A Valduga – la quale, sia pure in un suo “mito fondativo” (Cortellessa) data al 1978, e guarda caso con un sonetto, l’inizio della sua sperimentazione formale – esso non solo avrà offerto in sinopia un “canone” manierista congeniale, dal petrarchismo delle Stampa, delle Gambarà ecc. all’agonismo sublime di Della Casa fino a un barocco estenuato, arcadizzante ma con correttivi rustici e pavani. Più concretamente, la finissima lavorazione

fonosimbolica cui Zanzotto sottopone i suoi endecasillabi rappresenta una lezione della quale la poetessa farà tesoro, come appare evidente in certi *excerpta* virtuosistici di *Medicamenta*. Dal canto suo Frasca sarà stato ispirato, o avrà tratto conferma di un'intuizione dalla zanzottiana elevazione al quadrato del sonetto per la sua ipersestina⁹.

Com'è noto la fortuna del sonetto, "forma feticcio", attraverso fulgidamente la storia della poesia italiana dalle cosiddette Origini fino ben dentro il Novecento: fino a Saba arriva la famosa antologia di Getto e Sanguineti, ristampata da Mursia a ridosso della *Renaissance* sonettistica (Getto, Sanguineti 1980; sui "corsi e ricorsi" del sonetto nel secolo scorso, cfr. Mengaldo 1991: 51-52). Ammaccato ma non sbriciolato dall'urto delle avanguardie e del modernismo, sopravvive a lungo innanzitutto – e non solo in aree attardate e provinciali – come forma-base dell'educazione poetica, grado zero di un anche solo potenziale *Gradus ad Parnasum*. Ma poi ricompare sotto forme diverse, come sinopia o fantasma – si vedano, per fare un solo esempio, il famoso caso di certi mottetti montaliani – oppure come "falso" letterario apertamente evocato, magari contro un vero d'accatto: e qui penso soprattutto ad alcune liriche di Franco Fortini. È proprio da queste parti che alligna l'esperimento zanzottiano, come dichiara a chiare lettere, proprio a partire dalla dedica al poeta di Firenze, il componimento finale, la "postilla" intitolata (*sonetto infamia e mandala*).

L'*Ipersonetto* di fatto testimoniava di una percorribilità – forse proprio valida in quanto paradossale "allusione rovesciata", isterica, ipermanieristica – della forma-sonetto nell'oggi. Cosa che del resto si potrebbe dire di un esperimento come il *Breve canzoniere* di Landolfi (1971), che vi si sarebbe invece attenuto per una precisa scelta antimoderna se non reazionaria. Ma poi da essa, seguendo con attenzione le argomentazioni anche altrove allegate dall'autore, emerge una critica serissima ad una

delle trappole dello storicismo: e cioè l'idea che anche in letteratura vi debba essere un progresso lineare.

D'altra parte per Zanzotto il sonetto è il simbolo stesso della codificazione poetica nella tradizione italiana. Entità conchiusa in sé, colma di possibilità liriche ma anche gnomiche, carica di tensione proprio nel breve spazio del suo "piccolo suono", essa può oltretutto essere organizzata in collane e sequenze dal diverso valore (narrativo, didascalico ecc.); ed è anche la forma per eccellenza della *sociabilité* poetica. Oltre, naturalmente, ad essere stata consacrata da punte di prestigio letterario massimo quali Dante, Petrarca, Della Casa, Tasso ecc. L'esempio zanzottiano può servire ad avvalorare un altro assioma (del resto ovvio). Nessun uso di una forma metrica precisa è mai neutro: ogni volta che metto mano a una terzina, mobilito non solo le possibilità espressive e le peculiarità tecniche della terzina, ma anche l'intera sua storia, che poi è la storia dei suoi impieghi, a cominciare dalle origini dantesche. Questo discorso vale tanto per la storia delle forme metriche in generale quanto – in forma ovviamente diversa – per la loro fortuna in tempi recenti. Il concetto si potrebbe ampliare fino a postulare un possibile uso della *metrica come forma simbolica* nella contemporaneità, formula che mutuo ovviamente da un celebre titolo di Panofski.

Le valenze accumulate nella tradizione sono tutte virtualmente presenti nelle riattualizzazioni di questa forma. Il sonetto è ancor oggi, benjaminianamente, allegoria della poesia stessa e delle sue potenzialità espressive, in particolare della possibilità di conciliare perfezione tecnica e comunicabilità, *agudeza* e maneggevolezza. Persino nelle falsificazioni al quadrato alle quali questa forma viene sottoposta nella tarda modernità e nel postmoderno (Loreto 2016), ogni operatore non può che rievocare i fasti accumulati lungo tutta una tradizione che spessissimo ha forgiato le sue maggiori riuscite proprio attraverso quello stampo breve e perfetto, quella struttura dotata

di equilibrio quasi miracoloso. Non che si voglia fare qui del trionfalismo. La potenza di cui si parlava più sopra è – come ci insegna Agamben – in primo luogo potenza a non essere (cfr. Agamben, Deleuze 2006). Nello scetticismo manierista zanzottiano si esprime appunto una dialettica significativa: come il Paese che è “somma di sommi di irrealtà”, il sonetto “infamia e mandala” inesorabilmente “acquista nel suo perdersi”¹⁰. A monte, tuttavia, “nell’universo autoreferenziale dell’*Ipersonetto* trionfa il Galateo”, che nell’economia simbolica della raccolta zanzottiana allude al «codice di comportamento, espressione delle regole che presiedono al vivere civile, ma che storicamente si sono incarnate nella retorica del potere e nella volontà di dominio sull’uomo e sulla natura” (Villalta 1999: 1575). Il sonetto dunque è, mi pare, emblema duplice, ed ambiguo a propria volta nelle sue due faccie: l’una dice della potenza a essere, ma anche a non essere, della poesia – l’altra della presenza inescamotabile della Storia, che a propria volta può essere tragedia e farsesca *vanitas*.

Allo stesso 1982 di *Medicamenta* risalgono *Alfabeto apocalittico*, *Novissimum testamentum* ed altre poesie di Edoardo Sanguineti che riprendono metri tradizionali, segnando un netto distanziarsi dal precedente “informale” metrico. L’inaugurazione della stagione neoalessandrina dei *paegnia*, peraltro, non è per lui probabilmente altro che la continuazione con altri mezzi – questa volta apertamente ironici, (cfr. Cortellessa 2006: 243) – di un programma già formulato all’altezza di *Laborintus*. Se il Mercato e il Museo rappresentano entrambi luoghi di mercificazione della cultura, l’unico modo per sottrarsi al Museo (il Mercato essendo stato scartato automaticamente in ragione della stessa opzione sperimentale) che inevitabilmente assorbe alla fine ogni rottura avanguardistica è quello di auto-museificarsi, mettersi da soli sotto teca.

Di fatto, dai sonetti di *Medicamenta*, forma nettamente preva-

lente nella raccolta valdughiana, fino al *Punto di vista* di Mario Socrate (1985) “tentativo di esaurimento dei possibili sonettistici” (Mengaldo), la prima metà degli anni Ottanta ne registrerà un *boom*, con il significativo coronamento, nell’ ’86, della già citata *Puntura* cacciatoriana. Da quell’apice la rinnovata fortuna della più proverbiale fra le forme metriche italiane subirà certo flessioni ma non si interromperà mai, si può dire fino ai nostri giorni. Non potendo trattare i notevolissimi sonetti raboniani (Raboni 1998), che meriterebbero un articolo a sé, toccherò due casi recenti: *Prova di inchiostro* di Mariano Bàino e il già citato *Gianmorte violinista* di Ceriani.

Per Bàino il sonetto, a quanto pare, è il grado zero di una ripartenza poetica, di una voce che per tornare ad articolarsi ha bisogno di fare di nuovo i conti con la forma. Questo è forse il significato della *prova* di cui parla il titolo: insieme cimento tecnico, messa alla prova di sé e del mezzo (l’inchiostro, cioè la scrittura) e anche – chissà – prova generale d’una nuova poesia, che non si fermi necessariamente al sonetto o al neometricismo. Inoltre, pare che qui per Bàino il sonetto sia ancora luogo di una possibile *joy* letteraria, di sperimentazione giocosa – penso soprattutto al cambiamento di posto, al ribaltamento sull’asse della pagina di terzine e quartine – di *bricolage* con le tessere anche molto usurate di tutta una tradizione lirica, addirittura di riproposizione di certi modi e motivi della sua “scuola” di provenienza – l’incorporazione spesso parodica di prodotti mediiali all’altro al gergo della poesia, ad esempio – o al suo peculiare espressionismo, che tramite *enjambements* a cascata, incisi, inversioni e torsioni sintattiche varie fa ancora capolino sotto il bianco lenzuolo della versificazione endecasillabica “italiana” (un espressionismo, magari, un poco disciolto in crepuscolarismo, si dirà).

Al polo opposto, il sonettismo di Ceriani diventa il reperito più carico del senso mortuario che egli, con una singolare

profondità d'impegno, imprime alla sua raccolta, per la quale ha invocato apertamente le cure imbalsamatorie di un filologo. Per questo, come ha notato Simonetti, include direttamente nei suoi sonetti possibili ambigue varianti da gettare in pasto a un ipotetico critico specializzato (cfr. Giovannetti 2017a: 112-13)⁴¹.

Ad ogni sonetto, come una nicchia sepolcrale monoposto, la lezione sanguinetiana della "museificazione preventiva" è da lui applicata con catafratto rigore. La *facies hippocratica* della Storia (Benjamin) si rivela nelle sue liriche attraverso uno Humor nero pressoché pietrificante e meduseo: ciò che per il nonsense di Scialoja era la geografia, per Ceriani è infatti la Storia. Il suo singolare ermetismo deprivato di aura sgambetta qualsiasi volontà "comunicativa". Non a caso, in alcune annotazioni finali – a proposito di un suo ceco parzialmente inventato – egli cita il *Dialogo dei massimi sistemi* di Landolfi (Ceriani 2014: 93), parabola sull'inquietante deriva minacciante ogni poesia 'contemporanea': quello di divenire linguaggio privato inaccessibile all'Altro.

6. *Metrica come forma simbolica. Pochi concetti ed esempi*

La ripresa della metrica è dunque in primo luogo segno immediatamente riconoscibile nel corpo del testo poetico della presenza di una Tradizione. Ma è cosa nota che tale presenza si è nel contemporaneo alquanto indebolita, quasi un'insanabile frattura l'avesse allontanata da noi. Dunque, spesso il segnale metrico innesca il richiamo a un passato sentito come più o meno "archeologico".

Fortini ravvisava un sentore d'antiquariato nell'esordio di Valduga. Ma ciò che nella sua recensione è significativo è la sovrapposizione perturbante tra due tempi, e cioè quello di un'Italia *ancien régime*, stracciona, pretesca (rappresentata dall'armamentario metrico e retorico) e quello dell'Italia del benessere. La stessa cosa si potrebbe dire del *Rame* di Frasca, dove un mondo

sepolcrale o alchemico in cui si mischiano Medioevo, Barocco e Arcadia (come se l'Italia, insomma, non avesse mai avuto rinascenze...) è al contempo scosso dal risuonare degli stereo che a tutto volume trasmettono Brian Eno. La parola post-moderno, che subito verrebbe alle labbra, va respinta o usata con estrema cautela, distinguendo in primo luogo tra una "condizione postmoderna" (Lyotard 1979) e un postmoderno come stile del tardo capitalismo neoliberista (Jameson 1991). Questo stridere di forma e contenuto si fa anzi quasi mezzo mimetico di una realtà post-Boom nella quale il balzo della modernizzazione non aveva cancellato ampie sacche di arretratezza, forse appena ricoprendo il sostrato "strutturale" di un barocco eterno, di un'Italia ancora manzoniana, riaffiorante a tratti in una sorta di ritorno del rimosso pre-moderno.

Un simile effetto di straniamento può degradarsi in trucco umoristico-paradossale: penso al *Poeta di regime* di Aldo Nove, che nelle forme del sonetto descrive una masturbazione davanti a certe lolite televisive anni Novanta (Nove 2003). Come ovvio, il tutto si fonda su un preciso simbolismo della metrica – il sonetto in quanto strumento precipuo della lirica petrarchesca e stilnovistica – posto a contrasto con l'oggetto del desiderio massificato. Da considerare anche il tradizionale uso encomiastico della forma: il componimento si rivolge infatti a Berlusconi affinché questi conceda all'autore la sua dose quotidiana di godimento voyeristico.

Talvolta la tensione dialettica metro-contenuto è più sottilmente congegnata. Si veda ad esempio *Quarti* di Gabriele Frasca, un componimento di quattordici quartine di ottonari (rime: ABBA). Le strofette suonano familiari a chiunque abbia sfogliato, come ancora la generazione degli anni Cinquanta, il *Corriere dei Piccoli*: è il metro delle avventure del signor Bonaventura, e in generale d'una poesia umoristica o idilliaca, comunque "innocente", che a propria volta richiama un'immaginaria Italia pacifica e simpatetica. Il cozzo con la tragicità del contenuto è

massimo. La poesia narra infatti delle ultime ore di vita di un barbone picchiato a morte e bruciato; ne riporto le ultime tre quartine:

poi fu un colpo di bastone
a ridargli la coscienza
sì lo so la mia presenza
desta disse indignazione

erano mezza dozzina
lo picchiavano ridendo
visto che divertimento
abbozzò una risatina

quan' urlò fin quando roco
sotto il fiotto di benzina
vide appena la mattina
poi qualcuno diede fuoco (Frasca 2016: 196-97).

Il rapporto tra scelta metrica e scelta contenutistica può configurarsi anche in modo opposto ai meccanismi dello stridore e della dialettica. La struttura metrica può infatti confermare, ribattere, dare evidenza quasi fisica a una determinata costellazione di contenuto poetico; il metro può, in altre parole, farsi diretta "figura" del senso da lui medesimo veicolato. Dice Benedetti di Frasca:

La sestina, genere chiuso per eccellenza, costituisce un microcosmo attraversato da una tensione costante alla chiusura, in cui le parole-rima ricorrono, senza scampo, come delle idee fisse: un microcosmo chiuso, con regole, vincoli e variabili, da cui non è dato uscire, attraversato dalla ripetizione, dall'obbligo di ripetere. E ciò potrebbe adattarsi bene a descrivere i gironi danteschi, o i microcosmi chiusi che costellano l'opera di Beckett, altrettanto infernali nel loro essere governati da regole cogenti e arbitrarie, imposte da non si sa chi (Benedetti 1991: 183).

Segue una breve analisi di una poesia di *Senza meno: pietraia. sia un rombo. mura ai lati* (Frasca 2016: 156), così commentata: “Ecco, come in un problema, si danno le coordinate, i vincoli, le variabili e i parametri; o, come in un girone di dannati, la ripetizione della pena: andare a tempo, come dettano gli ottoni, nel rombo circondato da mura. Questo per dire come il trionfo evidente della struttura, della regolarità in forma chiusa, abbia qui anche un riscontro tematico. La struttura ferrea è anche il nostro inferno quotidiano” (Frasca 2016: 156).

Per concludere questa minima rassegna, vorrei citare la felice *trouvaille* di un autore napoletano molto vicino a Frasca, il già citato Mariano Bàino. Egli, nella sezione *Oggeniuslò* della sua raccolta *Onne 'e terra* (Baino 1989)¹², dà vita a un magmatico flusso di coscienza scritto in un napoletano raffinatamente elaborato in cui si impastano arcaismi e neologismi, neoformazioni e dialetto parlato. Questi blocchi di versi lunghi – tutt’altro che privi di spinta ritmica ma non colati in stampi metrici regolari e riconoscibili – sono interrotti a intervalli quasi regolari da una *Villanella-pubblicità* che ironicamente reclamizza le virtù della Coca Cola.

Il componimento si ripete identico, a mimare l’ossessiva ripetitività dei messaggi pubblicitari; la forma della villanella napoletana, poi, correttamente ricalcata, dà vita a un cortocircuito temporale in cui il folklore popolareggiante della Napoli antica si sovrappone al moderno *pop* dei consumi di massa, con effetto demistificante di entrambe le dimensioni culturali. Inoltre, nella scelta metrica è implicito un ulteriore sottotesto, che richiama l’attenzione sull’utilizzo strumentale e reificato delle rime e delle regolarità fonico-ritmiche da parte della slogantistica pubblicitaria contemporanea, abile a sfruttare meccanismi poetico-retorici dei quali, al contempo, è denunciata qui la *vis* incantatoria.

7. Dai Settanta agli Ottanta. (e oltre?)

Gli anni Settanta sono stati un periodo di mutamenti formali e radicale ridefinizione del senso della poesia. La chiusura di *Quindici* nel 1969 appare segno di un definitivo divorzio tra sperimentalismo formale e prassi politica; con l'avvento della *New left* mutava anche il ruolo dell'intellettuale in rapporto al concetto di impegno. Contestualmente si registrò una nuova attenzione al fare poetico, una sorta di rinascita letteraria 'percepita' culminante però di fatto, dopo il '77, in un momento di proliferazione logorroica, segnata dal moltiplicarsi di riviste e antologie da un lato, di *readings* e *happenings* dall'altro. Paradigmatico di quest'ultimo aspetto fu il Festival di Castelporziano (1979): lo spontaneismo caotico e folkloristico che lo caratterizzarono era il sintomo di una crisi di identità dello scrittore in versi e della crescente pretesa da parte del pubblico di un ruolo maggiore all'interno dello spazio letterario. In parallelo, nelle innumerevoli riviste-laboratorio che tentavano di conciliare il discorso politico del Movimento con le esigenze della "creatività", i testi venivano presentati quasi sempre senza alcun apparato critico né riflessione teorica.

L'altra faccia di questo sostanziale fallimento del discorso poetico era il "corpo esposto" del poeta monologante sulla scena, con cui il pubblico poteva stabilire un contatto non mediato da nulla, "sintomo della trasformazione del fatto poetico in ricerca compensatoria di esclusività" (Alfano 2016: 23). Anche i poeti della "parola innamorata" – titolo di una famigerata antologia uscita nel fatidico 1978 – rifiutavano la critica in nome di un'ipotetica "verità del canto" come Dono, esprimendosi in termini che Alfano accosta giustamente al concetto adorno di "gergo dell'autenticità".

Gli esordienti negli anni Ottanta (età del riflusso e dell'edonismo regaliano, ma nel cui orizzonte poetico dominava ancora un Io oracolare anti-moderno) oscillavano tra polarità diver-

se: tentazioni di “isolamento” ed “esclusione” si opponevano all’avvertita necessità di “partecipazione” e “rifondazione”. Ciò non poteva che creare ambiguità, che il critico riscontra anche nei due casi esemplari di reazione allo stato delle cose da lui analizzati. Si tratta di una rivista padovana (*Scarto minimo*, redatta da Del Bianco, Benedetti e Marchiori, 1986-1989) e di un libretto del 1984, *Beat*, raccolta di riscritture di testi da un famoso album omonimo dei King Crimson del 1982, a firma del collettivo Kryptopterus Bicirris (Frasca, Durante, Frixione, Ottonieri). Essi si differenziano dall’operazione di *Scarto minimo* (che non posso in questa sede approfondire) sotto tre aspetti: all’interesse per la poesia unicamente scritta oppongono l’apertura alle altre arti; al rifiuto delle Avanguardie, un interesse per lo sperimentalismo novecentesco; al culto dell’individualità del poeta, il gruppo collettivo anonimo. L’anonimato dei testi di *Beat*, che solo a posteriori si sono potuti identificare, testimonia di una volontà di subordinare l’ego del singolo autore alla potenza del laboratorio¹³.

A tale proposito, non si deve a mio parere rubricare il rifiuto dell’autorialità propugnato da questi autori come semplice epifenomeno della Morte dell’Autore, che Benedetti sembra interpretare quale mito autoindotto di un’autorialità novecentesca “di ritorno”, includendo in questa fenomenologia anche il revival delle regole e dei generi poetici promosso dai neometrici. La studiosa tracciava una sorta di genealogia della *contrainte*, intesa come programmazione del caso all’interno di una arbitraria e autoimposta costrizione nel procedimento artistico. Duchamp, Cage e soprattutto, per la letteratura, i membri dell’Oulipo sono presentati quali *auctores* di questo fenomeno tipicamente tardo-moderno. Ma la *contrainte*, per i nostri neometrici, non ha come per gli oulipisti una sorta di valenza purificatoria, quasi che il caso ridonasse all’operazione letteraria tutta l’innocenza del gioco infantile. Essi prendono da quell’esperienza – magari

interpretandola più alla luce del Foucault ermeneuta di Raymond Roussel (1963) che a partire dall'Oulipo e dai suoi divulgatori italiani – ciò che gli serve per intraprendere *una via di fuga dal carcere dell'Io*.

Ed è proprio in questo senso che si può iniziare a delineare il profondo valore politico del recupero del metro, che è per l'appunto, come voleva Fortini, il segno della presenza collettiva nella poesia:

Metrica è l'inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva. Se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma dell'identità psichica attraverso la ripetizione (una ripetizione che è moto nel tempo e quindi superamento di ogni successiva identificazione) l'aspettazione metrica è attesa della conferma di un'identità sociale (Fortini 1974: 309).

Certo non si vuole qui affermare che la via neometrica sia una sorta di pietra filosofale per la risoluzione di quella crisi profonda e tuttora irrisolta manifestatasi nel sistema-poesia a partire almeno dal secondo dopoguerra: una crisi che riguarda appunto proprio la dimensione collettiva della poesia stessa (cfr. Grosser 2015, più utile per il suo valore di sunto che per le conclusioni, assai discutibili).

Si potrebbe addirittura interpretare il fenomeno in chiave sintomatica. La generazione di Frasca & C. ha vissuto in pieno il periodo espansivo dell'istruzione di massa (non solo dell'Università). Dunque se questa produsse anche un esercito di poeti della domenica che premeva contro le porte della cittadella letteraria, come accreditarsi a poeta "vero"? Venuti meno i meccanismi di cooptazione propri della buona società letteraria d'un tempo, rimpadronirsi di un *savoir-faire* poetico poteva essere una via. È significativo che Frasca tocchi l'estremo della *complicatio* agli esordi: lo stupefacente *tour de force* della sestina di

sestine servì al contempo a scavare una trincea abissale tra lui e la massa dei versoliberisti-dopolavoristi e a scongiurare l'inevitabile angoscia dell'influenza nei confronti dei *poetae doctissimi* su cui si era formato. Tuttavia, qualora non si accetti una simile interpretazione psico-sociologica, si può dire che per questi poeti rimpadronirsi della tecnica sia anche una questione morale, di etica dell'arte: ogni presa di parola implica un investimento totale delle proprie risorse psichiche, tecniche, culturali, senza il quale l'atto artistico rischia di degenerare in chiacchiericcio o mistificazione *midcult*.

Alcuni splendidi paragrafi auto-riflessivi di Valduga, che imbastisce una densissima riflessione a partire dai suoi due *auctores* extra-letterari, Matte Blanco e Tadeusz Kantor, riallacciano i fili e sciolgono i nodi del presente discorso:

[...] la forma è una prigione che piega il pensiero alla sua logica "antilogica" e torturante, e che mette in atto una differenziazione irrevocabile e assoluta del linguaggio (differenziazione dal suo uso razionale e utilitario, e da quella sorta di oscena confessione di massa che è il mondo d'oggi, con le sue parole in libertà): la parola diventa ineluttabile e insostituibile e si ricarica di energia semantica [...]. || Ma la prigione della forma è insieme la più alta forma di libertà, perché è contro l'univocità del senso e contro la scissione dell'essere. La poesia è allora "conoscenza completa" perché in lei sentire e capire sono la stessa cosa (Valduga 2001: 107).

Ma la generazione di cui stiamo parlando è anche la prima a sperimentare l'impatto di una stratificazione mediale massiva e polifonica. Nei loro anni di formazione, infatti, i *media*, elettrici e non solo, saturavano ormai anche la semiosfera italiana. La televisione, ad esempio, da rituale collettivo che era agli inizi, era letteralmente *entrata nelle case*. I poeti di cui stiamo parlando, mediamente nati negli Anni Cinquanta, vivevano per la prima volta questa totale immersione mediale. La radio, la tv, il cine-

ma, i fumetti, la musica rock entrano a far parte della *bildung* personale quanto la scuola e le istituzioni culturali. In questo senso, quello neometrico fu – e ancora è nelle sue manifestazioni attuali – un tentativo di risposta, con gli strumenti della poesia, a quella esplosione, e alla conseguente nuova configurazione del “mondo”:

Ogni società, del resto, lo si sa, è una configurazione di apparenze che, per imporsi, si decanta ordine di oggetti. Il compito primo dell'intellettuale dei nostri anni è ridefinire apparenza ciò che è apparenza, e ricordare che questa configurazione, quella che ci domina e determina, non è ineluttabile. Allo scrittore, dunque, dovrebbe essere richiesta [...] un'elaborata sintassi delle apparenze in cui imbrigliare quel flusso di percezioni che meglio rappresenta la coscienza nel suo atto di porre pause, inserire scansioni e quindi, alla lettera, comprendere, disvelare. [...] Lo stile è il principio d'ordine delle apparenze, statutariamente alternativo ad ogni presunto ordine di oggetti (Frasca 1990: 145).

Il metro permetteva agli autori che lo ripresero di andare oltre il silenzio della pagina a stampa, ritrovando tutta la potenza risonante, la memorabilità e l'efficacia esecutiva che erano state “da sempre” prerogative della poesia. Infatti, proprio considerando il recupero dell'oralità che spessissimo l'opzione neometrica implica, è possibile anche cercare di reimpostare la questione dei *readings*, che nonostante la profonda crisi segnalata da Alfano, non si interrompono affatto – come sappiamo – con gli anni Ottanta. Anche in questo caso, l'ambivalenza del fenomeno si perpetua. Da un lato vi sono indubbiamente personalità che abbracciano con sempre maggiore consapevolezza il ruolo del *performer*: alla personalità di Frasca – che spicca anche per un approfondimento teorico del tutto inusuale dei problemi in questione, oltreché per l'ampiezza della sperimentazione multimediale – si può aggiungere ad esempio almeno quella di

Lello Voce, anche se non propriamente rubricabile nell'ambito del neometricismo¹⁴. Dall'altro, molta parte dei poeti ai festival vengono ancora esibiti – spesso con buona coscienza dei poeti stessi – quali corpi-feticcio, nell'illusione condivisa che la presenza reale dell'Autore basti a comunicare la poesia, a creare di per sé un contatto.

Coscienza metrica e in generale tecnica delle arti poetiche; competenza performativa e dell'*actio*; estremo approfondimento teorico e storico dei problemi disciplinari; pratica consapevole della *performance* e sperimentazione delle vie della testualità e insieme dell'oralità: questi sono i principali contenuti che i protagonisti della stagione del recupero delle forme hanno lasciato in eredità alle nuove generazioni.

Se essi siano stati raccolti in misura significativa è presto per dirlo. Molte indagini e scandagli sono ancora necessari; la via metrica apparirebbe a un primo sguardo una fra le tante percorribili da giovani poeti che si muovono sostanzialmente nel vuoto, o nel troppo pieno di una selva di proposte e possibilità, tradizioni contraddittorie e divergenti, teorie intercambiabili e mobili come il vento. Ma il sospetto che una simile testimonianza di serietà artistica – peraltro ancora incarnata in voci spiranti ed agenti nell'oggi – non sia trascorsa invano, è a mio parere più che fondato.

NOTE

¹ Ad esempio nelle riviste *Baldus*, fondata nel 1989 da Biagio Cepollaro, Lello Voce e Mariano Bairo, tutte personalità legate a Frasca e al *milieu* napoletano; o nell'esperienza di riflessione collettiva del cosiddetto Gruppo '93, nato invece nell'ambiente di Milano Poesia e animato tra gli altri da Marcello Frixione, Lorenzo Durante e Tommaso Ottonieri, anch'essi sodali di Frasca.

² Mi viene spontaneo l'esempio di un Alessandro Fo, poeta uniforme generazionalmente ai già citati, che non può definirsi strettamente "neometrico" ma il

cui raffinatissimo alessandrinismo (passato attraverso il magistero di Ripellino) manifesta un'altissima coscienza delle questioni metriche. Si veda soltanto il saggio (cfr. Fo, Vecce, Vela 1987) su una forma – la sestina – che avrà una particolare importanza per il discorso che sto svolgendo. (Su tutt'altro piano, si potrebbe citare anche l'esperienza di un Dario Villa). Decisamente nel novero dei neometricisti “stretti” – ma vedremo presto quanto anche questo concetto sia precario – stanno invece figure come Riccardo Held, o di un più giovane Marco Berisso. Di entrambi, come di altri, scegliamo qui a malincuore di non parlare.

³ La funzione di estrema “frammentazione del respiro” ricoperta dall'*enjambement* è patente anche nello specimina fraschiano riportato più sopra.

⁴ Ecco i due versi pascoliani: “Datosi un colpo nel petto, al suo cuore drizzò la parola: | Cuore, sopporta! ben altro tu hai sopportato più cane”. Una soluzione simile è stata peraltro adottata nella recente, bellissima traduzione dell'*Eneide* di Virgilio approntata da Alessandro Fo (Nuova Universale Einaudi, 2012). Importantissima è la questione della metrica barbara in Italia, anche soltanto nelle sue riprese contemporanee, e il suo strettissimo legame con le influenti traduzioni dei classici, ma impossibile da affrontare in questa sede.

⁵ E tuttavia – a parte il riferimento al canto apparentemente semplice ma dal senso plurale – non è forse la parodia, anche laddove si ponga come più apertamente contrastante e sconsciante, un ennesimo mezzo con cui l'autore in un senso o nell'altro “superato” resta in vita, e può essere pertanto “ereditato”?

⁶ E quanto al rimosso, nel corpo poetico che grida, gode e piange di Valduga sembrerebbe essercene ben poco: ma la questione, lo si vede subito, è complessa. Piuttosto bisognerebbe parlare, a proposito della nostra della funzione che la *joy* sprigionata nel gioco linguistico – la macchina metrica è anche una macchina desiderante, infatti, e la gabbia metrica un luogo di godimento – ha nell'innescare un processo non tanto di sublimazione quanto propriamente di sostituzione del piacere erotico (mi riferisco in questo caso a dichiarazioni della stessa Valduga).

⁷ Si noti la presenza di uno degli animali-totem di Scialoja.

⁸ Qui il virtuosismo di Valduga tocca un suo estremo nelle rime, che alternano su una base vocalica costante in -i- consonanti sorde e corrispettive sonore, p/b per le quartine e t/d per le terzine. Evidente il fonosimbolismo: l'insistenza sulle labiali e dentali richiama alcuni tra gli elementi della bocca più implicati nell'atto del mangiare.

⁹ Un modello di sestina contemporanea Frasca l'avrà trovato invece nel *Recitativo di Palinuro* di Ungaretti, del quale peraltro assimilò tutta la lezione “neobarocca” che da *Sentimento del tempo* si estende fino al “melodramma” risonante de *La terra promessa*.

¹⁰ Tale il triplice movimento del mandala buddista: dapprima celebrazione della paziente arte umana e rappresentazione del cosmo, poi affermazione in

actis della vanità di quella stessa arte e del tutto, che però in questo stesso atto trova una via di liberazione.

¹¹ Sul piano metrico, oltre a distorsioni sommamente consapevoli dell'endecasillabo e di altri versi canonici, una delle caratteristiche di Ceriani è l'uso estremo delle rima composta, spesso portata alle soglie della crittografia e del *nonsense*.

¹² Regolarità metriche anche consistenti si ravvisano, oltre che nella sezione iniziale della raccolta, nelle traduzioni-riscritture che chiudono il libro, tra le quali si segnala quella da Góngora, dallo spagnolo al napoletano: operazione che lo accomuna al sodale e conterraneo Frasca.

¹³ Il richiamarsi proprio ai King Crimson – complesso che si stacca in modo incommensurabile sul panorama dell'*hard* e *progressive rock* per competenza tecnica e sapienza compositiva – è implicita rivendicazione di un'etica del fare artistico che non si ponga però programmaticamente al di fuori dei nuovi linguaggi, anche quelli dell'industria culturale.

¹⁴ Ma la stessa Valduga ha messo in atto già a partire dai suoi esordi una prassi esecutiva di notevole impatto, in cui la voce e il "corpo esposto" dell'istanza recitante sembrano fare tutt'uno con la forma del testo poetico. Valduga non ha mai nascosto, del resto, i suoi interessi teatrali approfonditi a un livello tutt'altro che dilettantesco; alcuni dei suoi componimenti, ad esempio *Donna di dolori* e *Corsia degli incurabili*, appaiono pensati e apertamente strutturati come partiture teatrali per voce sola (si leggono ora in Valduga 1998). L'importanza di questo aspetto non può essere esagerata: esso anzi "stinge" su tutta la produzione della poetessa, spingendo addirittura a leggere anche la raccolta d'esordio come una sorta di lungo monologo mascherato, non privo di elementi narrativi (una simile interpretazione può appoggiarsi, fra l'altro, ai più o meno occulti legami intertestuali che si instaurano tra i vari testi).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agamben, Giorgio; Deleuze, Gilles (2006), *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet.
- Alfano, Giancarlo (2016), "Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta", *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, eds Beatrice Manetti; Sabrina Stoppa; Davide Dalmas; Stefano Giovannuzzi. Genova, S. Marco dei Giustiniani: 15-34.

- Bàino, Mariano (1994), *Ônne' e terra: terra con onde. Poesie 1988-89*, prefazione di Clelia Martignoni, Napoli, Pironti.
- (2017), *Prova d'inchostro e altri sonetti*, Torino, Aragno.
- Benedetti, Carla (1991), *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli.
- Bondi, Fabrizio (2017), "Una mai sopita brace. Il barocco attraverso i Cancelli", 60. *Confermo volere. Per Gabriele Frasca*, eds. Giancarlo Alfano; Andrea Cortellessa et al. Roma, Sossella; 164-68.
- Cacciatore, Edoardo (2003), *Tutte le poesie*, ed. con presentazione di Giorgio Patrizi, Lecce, Manni.
- Ceriani, Marco (2014), *Gianmorte violinista*, con un saggio di Rodolfo Zucco, Azzate, Stampa.
- Cortellessa, Andrea (2006), *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, Roma, Fazi editore.
- Dal Bianco, Stefano (1988), "Materiali di una nuova lirica", *Scarto minimo*, 3: 31-37.
- Fo, Alessandro; Vecce, Carlo; Vela, Claudio (1987), *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro.
- Fortini, Franco (1974), "Metrica e libertà", *Nuovi saggi italiani*, Bari, Di Donato: 301-14.
- Frasca, Gabriele (1984), *Rame*, Milano, Corpo 10.
- (1990), "Schiuma", *Gruppo'93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, ed. Filippo Bettini; Francesco Muzzioli. Lecce, Manni: 143-145
- (2001), "Le forme fluide", *Moderna*, 3/2: 35-63.
- (2013), *Rimi*, Torino, Einaudi.
- (2016), *Lame. Rame + Lime. Seguite da Quarantena e Versi Rispersi*, postfazioni di Giancarlo Alfano; Riccardo Donati, Roma, L'Orma editore.
- Frixione, Marcello (1991), *Diottrie*, Lecce, Manni.
- Fusco, Florinda (2003), *Compositio illimitata e ricerca del Livre*, in Edoardo Cacciatore, *Tutte le poesie*, Lecce, Manni: 639-654.
- Getto, Giovanni; Sanguineti, Edoardo (1980), *Il sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento*, Milano, Mursia.

- Giammei, Alessandro (2014), *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponomi, topoi, cronotopi*, Roma, edizioni del Verri.
- Giovannetti, Paolo (2017a), *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci.
- (2017b), "Dati metrici per *Quarantena*", 60. *Confermo volere. Per Gabriele Frasca*, eds. Giancarlo Alfano; Andrea Cortellessa et al. Roma, Sossella: 58-63.
- Guglielminetti, Marziano (1990), "Manierismo e/o Barocco?", *Storia della civiltà letteraria italiana*, ed. Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino, UTET, Vol.3: 1-37.
- Hocke, Gustav René (1965), *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Milano, il Saggiatore.
- Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism, or: The Cultural Logic of the Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Landolfi, Tommaso (1971), *Breve canzoniere*, Firenze, Vallecchi.
- Loreto, Antonio, (2016), "Il sonetto dopo la lirica: parodie (falsità, promesse, allegorie)", *Between*, 6/12:1-30.
- Lyotard, Jean François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions du Minuit.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1991), *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi.
- (2000), "Un aspetto della metrica di Fortini", *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri: 318-324.
- Mesa, Giuliano (1996), "Il verso libero e il verso necessario. Sulle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea", *Baldus*, 5: 40-46
- Nove, Aldo (2003), *Fuoco su Babilonia. Poesie 1984-1996*, introduzione di E. Pagliarani, ed. Gemma Gaetani, postfazione di Elio Pagliarani, Milano, Crocetti.
- Ottionieri, Tommaso (2002), *Contatto*, Napoli, Cronopio.
- Raboni, Giovanni (1988), *Quare tristis*, Milano, Mondadori.
- Scialoja, Toti (1983), *Scarse serpi*, Parma, Guanda.
- (1988), "A lezione da Toti Scialoja", *Poesia*, I, 3: 7-14.

- (2002), *Poesie 1961-1998*, prefazione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano.
- Spatola, Adriano (1978), *Verso la poesia totale*, Milano, Paravia.
- Valduga, Patrizia (1985), *La tentazione*, Milano, Crocetti.
- (1989), *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi.
- (1998), *Prima antologia*, Torino, Einaudi.
- (2001), “Per una definizione di poesia”, *Quartine. Seconda centuria*, Einaudi, Torino: 105-07.
- Villalta, Gianmario (1999), *Il Galateo in bosco*, in Andrea Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori: 1574-79.

