



scrittura/lettura/ascolto

Farsi del male con la lingua

STEFANO DAL BIANCO

Università degli Studi di Siena
stefano.dalbianco@unisi.it

Abstract. The essay is a personal testimony on the sidelines of the conference on poetry and rubble held in Freiburg (proceedings published in No. 14 of «L'Ospite Ingrato»). After a brief survey of the presence of the theme of rubble in his own poetic production, the author dwells on issues of free metrics of the immediate contemporary, which appears characterized by an increase in the distance between accents, in the direction of the spoken language. In this context, however, the endecasyllabic tradition – but also the more recent tradition of other verses canonized in the twentieth century, such as the Pascolian novenary for amphibrachi or the anapestic decasyllable – is found split into rhythmic cells of traditional aura, well interiorized in the poets' memory. This situation, where the rhythmic instance prevails over the metric one, promotes, and makes perceived as unmarked in the sequence, some measures of verse that once 'jarred', thanks to some rhythmic "concordances of pace." Authors cited: Stefano Dal Bianco, Beppe Salvia, Silvia Bre, Antonio Riccardi, Umberto Fiori, Massimo Gezzi.

Keywords: contemporary Italian poetry, rhythm of Italian verse, contemporary Italian metrics.

Riassunto. Il saggio è una testimonianza personale *a latere* del convegno su poesia e macerie tenutosi a Friburgo (atti pubblicati nel n. 14 de «L'Ospite Ingrato»). Dopo una breve ricognizione sulla presenza del tema delle macerie nella propria produzione poetica, l'autore si sofferma su questioni di metrica libera della immediata contemporaneità, che appare sempre più caratterizzata da un aumento della distanza fra gli accenti, in direzione della lingua parlata. In questo contesto, tuttavia, la tradizione endecasillabica – ma anche quella più recente di altri versi canonizzati nel Novecento, come il novenario pascoliano per anfibrachi o il decasillabo anapestico – si ritrova splittata in cellule ritmiche di aura tradizionale, bene interiorizzate nella memoria dei poeti. Questa situazione, dove l'istanza ritmica prevale su quella

metrica, promuove, e fa percepire come non marcate nella sequenza, alcune misure di verso che un tempo 'stonavano', grazie ad alcune «concordanze di passo» ritmico. Autori citati: Stefano Dal Bianco, Beppe Salvia, Silvia Bre, Antonio Riccardi, Umberto Fiori, Massimo Gezzi.

Parole chiave: poesia italiana contemporanea, ritmo del verso italiano, metrica italiana contemporanea.

L'occasione di condividere una esperienza personale *a latere* di questo convegno sul tema delle macerie mi ha messo un po' in crisi. Sono andato a riguardarmi tutte le poesie che ho scritto, e non ho trovato quasi niente che possa corrispondere al suddetto tema. Questa carenza è un po' sospetta, e può darsi che abbia a che fare con una mia, reale o presunta, sbandierata o disattesa, riluttanza a parlare di contenuti espliciti. Dovrò comunque dirottare il discorso sul versante stilistico e formale, ma prima riferisco gli scarsi risultati dello spoglio tematico. Si tratta di due poesie da *Ritorno a Planaval*:¹ ecco la prima:

Il vetrino

Una sera, ero in ritardo, con un asciugamano, inavvertitamente, ho urtato una preziosa bottiglietta di profumo, che è caduta. I pezzi sono stati raccolti, quasi tutti in un primo momento, altri nel corso del tempo, a mano a mano diminuendo le proporzioni dei reperti. Dopo un mese in un anfratto del pavimento è comparso un vetrino trasparente, ma nessuno l'ha raccolto.

È passato altro tempo, ogni volta che entravo nel bagno lo vedevo e mi ripromettevo:
«Prima di uscire lo raccolgo e lo butto»,
e nelle mie faccende lo tenevo d'occhio
perché non se ne andasse o scomparisse
tra le frange del tappeto o altro.

Ma il bagno libera i pensieri e al momento di uscire dalla stanza un'altra memoria ne prendeva il posto,
e il vetrino è rimasto e negli ultimi giorni è diventato un'ossessione, un'ossessione all'ultimo secondo regolarmente rimossa.

¹ S. Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.

E oggi mi sono impuntato,
 mi sono concentrato più di ieri
 e più dell'altro ieri e ce l'ho fatta:
 è stata una vittoria graduale
 di una memoria su altre memorie.

Ho allungato la mano e con sorpresa
 il vetro non ha opposto resistenza:
 è stato docile, si è fatto raccogliere
 come se per tutto questo tempo
 avesse atteso me, il mio intervento.

Adesso non so se per pietà, per un senso del dovere
 per rispetto o per amore l'ho posato
 sul nero della scrivania, davanti a me,
 e scrivendo lo contemplo e raccolgo
 la sua storia di cosa legata alla mia,
 e uno stesso appartamento ci contiene.

Sono orgoglioso di averlo salvato
 e lui risponde alla luce e manda timidi bagliori.
 Ma io ci vedo dentro il firmamento e questa notte
 lo metto all'aperto e me lo guardo
 perché c'è la luna, perché ritorni,
 nella chiara altezza di cobalto, il cielo.

È soltanto grazie a questo nostro incontro che mi sono reso conto che il vetrino potrebbe essere una metafora di ciò che resta della tradizione. Più tentiamo di uscirne, di liberarcene – qui addirittura sperimentando la prosa – e più i *reperti* resistono «negli anfratti del pavimento», e diminuiscono di *proporzioni*, ma restano luminosi e brillano. Malgrado la volontà di distacco e quasi la scommessa di “andare a capo a caso”, anche sul piano formale si potrebbe notare il persistere più e meno manifesto di cellule ritmiche e prosodiche tradizionali, ma preferisco passare subito al secondo esempio:

Lenzuola

Ho due lenzuola vecchie di vent'anni
 e una federa a fiori
 che tengo in casa per gli amici intimi,
 usandole sempre ma ogni volta pensando
 e pregando, temendo lo strappo
 che potrebbe seguire al lavaggio,
 ogni volta congetturando

un utilizzo diversificato dei ritagli
 come tendina, fazzoletto, come involucro antipolvere,
 come sacca per le pantofole.

I miei amici non lo sanno che ogni volta un poco tremo
 a vederli dormire beati
 nel sudario di un passato solo mio
 che ogni volta per loro si assottiglia e ogni volta,
 grazie a loro, mi tortura.

Questa per me è sempre stata una poesia sul feticismo degli oggetti, che in *Planaval* è un tema ricorrente. Mi rendo conto che in realtà si tratta sempre di salvare dei resti, o meglio delle vestigia del passato. E anche qui si può tirare in ballo il nostro rapporto con la tradizione: si cerca di attuare una funzione di riuso per qualcosa che continua ad “assottigliarsi”. In più, rispetto al *Vetrino*, c'è la sofferenza che queste operazioni di conservazione della memoria comportano.

Cerco di venire al punto, iniziando da un'osservazione ovvia: non c'è scrittura, come non c'è consapevolezza umana, senza sofferenza. Ciascuno di noi ha subito dei traumi, in questa o quella fase dell'esistenza, o in tutte, dei quali traumi ha saputo far tesoro, in un modo o nell'altro, trasferendoli o sublimandoli in scrittura. A un certo punto si può avere la fortuna di riconoscere che il trauma non è quello del singolo ma è storico, o addirittura ontologico. È insito nella condizione umana.² Alla base di tutto c'è qualcosa che si è rotto, si è rotto in passato e continua a rompersi ogni giorno. Quando si scrive tutto è maceria, nel senso che si parte sempre da una esigenza di ricostruzione, di riedificazione formale di ciò che è andato distrutto nel trauma. Questa ricostruzione non può che fondarsi sulle macerie, sui resti di ciò che è stato.

La metafora urbanistica è più che adeguata: le nostre città sono questo: edifici che sorgono sullo stesso sito di edifici dei secoli passati, magari sulle stesse fondamenta, o incorporandone i resti, o anche solo usandoli come materiale da costruzione. Certo, si può anche scegliere di edificare totalmente *ex novo*, su terreno vergine, per così dire. Ma questa scelta, che è quella di tante avanguardie, incorre in due problemi specifici: primo, la perdita del proprio luogo, la rinuncia al radicamento, che comporta di fatto un isolamento sociale, la mancata condivisione dello spazio urbano. È il caso di quei quartieri sorti alle periferie delle città, che possono anche essere di lusso (Milano 2, Milano 3...), ma di fatto *non sono* la città, non

² È un concetto espresso a più riprese da Andrea Zanzotto: vedi soprattutto il saggio-intervista *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, a cura di L. Barile, G. Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007.

entrano in una relazione vera con lo spazio di tutti. Secondo, il rischio o la possibilità, sempre in agguato, che i vestigi della tradizione urbana rientrano nel progetto in modo imprevisto e fuori controllo. Ciò che di fatto vanificherebbe nella sostanza lo scopo di una radicale palingenesi.

Dunque, premesso che il trauma fondamentale, da riconoscere in quanto tale, non solo è condiviso da tutti, ma lo è anche sul piano diacronico, cioè si configura come il centro vuoto di tutta la poesia di coloro che hanno scritto prima di noi nei secoli, rispetto alla presenza della tradizione ne gli atteggiamenti principali sono forse due.

C'è chi considera questi residui come una cosa morta, non passibile di rigenerazione, e pertanto li espone, li prende tali e quali e nei casi più radicali li riversa sulla pagina come citazioni o come riprese formali integrali. È un modo legittimo di comunicare con il passato, riattualizzandolo. Più che di riedificazione parlerei però in questo caso di "manutenzione", o forse di "museificazione", nel senso che l'aspetto generativo si esercita qui al di fuori dello spirito della tradizione, e dei suoi significati intrinseci.

La posizione che a me interessa di più è quella di chi non considera la tradizione come data una volta per tutte, ma come una parte viva di sé, e quindi non si pone più il problema di conservarla più o meno intatta, ma non può evitare di coltivare la pianta, per così dire. La pianta cresce e si dirama anche molto lontano dal fusto che la sostiene, ma in ogni foglia le nervature sono quelle, quello il colore, ecc. A fasi di allontanamento, anche radicale in apparenza, possono corrispondere fasi in cui si registra un rientro più sensibile nell'alveo.

È naturale che queste eventuali fasi di rientro si affidino a un incremento del respiro endecasillabico, ma non sono tutte uguali fra loro, perché non si tratta in realtà – io credo quasi mai – di un "rientro", bensì di un approfondimento alle radici della lingua: la coincidenza interiore con l'asse portante della tradizione si fa sempre più intensa, e quindi dà esiti in qualche modo più liberi e più sottili rispetto alle fasi precedenti. Esiti scarsamente percepiti dai profani, e da tanti critici, che in genere si accorgono solo di un presunto ritorno all'ordine – cioè insomma che ci sono degli endecasillabi – ma non dell'inevitabile, progressivo, affinarsi delle facoltà di ascolto della lingua da parte di chi scrive. È così che gli endecasillabi di un trentenne possono avere poco a che spartire con gli endecasillabi dello stesso divenuto sessantenne. Ciò che viene progressivamente ad affinarsi, nel corso di decenni, è il rapporto tra forma del contenuto e sostanza dell'espressione. Cresce insomma il grado di spontaneità nell'aderire alla natura archetipica della tradizione, che non è immediato scovare nel suono della lingua stessa. Ogni "legnosità" involontaria tende a scomparire, non solo perché si pensa in endecasillabi (questo è sempre stato norma-

le), ma proprio perché si è liberi di smettere di pensare. A questo punto dell'evoluzione di una voce, il tasso di endecasillabi in sé non ha più alcuna rilevanza, come non ha più senso la distinzione tra ciò che dall'esterno viene percepito come "rientro" o come liberazione, come corrispondente o meno alle forme esteriori della tradizione. A essere sempre più interiorizzato non è più un modello metrico, ma qualcosa come l'archetipo sillabo tonico dell'italiano o, se si vuole, il *sensu del suono* della propria lingua, o forse il *suono del sensu*, come volevano Paul Valéry e Robert Frost.

Siamo qui ben dentro ma forse un po' oltre la categoria di "allusività metrica", coniata da Mengaldo per Fortini e per tanta metrica libera del Novecento, «per cui è fondamentale una doppia condizione paradossale: che quelle forme [le forme metriche classiche] siano arretrate sullo sfondo rispetto a un insieme di possibilità nuove; che la loro memoria sia viva e il loro potenziale simbolico non ancora del tutto esausto».³ Se dico "un po' oltre" è perché non sono sicuro che il termine "allusività" non ci vincoli ai meri esiti esteriori delle forme, e possa tener conto del reale grado di interiorizzazione dei meccanismi prosodici della lingua, lingua che è tradizione, così come per esempio l'endecasillabo è espressione naturale della struttura prosodica dell'italiano.

In ogni caso, ciò che avviene in concreto è che non solo la tradizione endecasillabica, ma anche tutta intera la tradizione della metrica libera novecentesca (novenari "pascoliani", novenari giambici, decasillabi "mazoniani", tredecasillabi e così via) si ritrova liberamente, spontaneamente, splittata in cellule ritmico prosodiche interiorizzate: atomi, macerie, che entrano con naturalezza a far parte di un contesto di metrica libera.

Il problema di tanti – ma non di tutti – a questo punto diventa puramente intonativo, e consiste nel far sì che questa compagine non stoni e non sia noiosa. Tutto questo, chiaramente, all'insaputa del lettore/ascoltatore. Ma anche qui ci sono dei livelli, perché il gioco è tanto più soddisfacente quanto meno si vede. E addirittura si può giungere al punto per cui vale sommamente un'altra affermazione di Frost: «Voglio che mi capiate male».

Questa volontà di essere fraintesi non ha niente a che vedere con l'essere oscuri perché solo occasionalmente tocca la sfera dei significati. È propriamente qualche cosa di masochistico, oppure di iniziatico, per cui si gode a rendere ambigua la prosodia, e a costruire dei trucchi per far scivolare i lettori meno attenti rispetto a meccanismi ritmico-intonativi che invece, per l'orecchio di chi avesse intelletto d'amore, sono ferrei e terribilmente autoritari, *in quel contesto*, nel rispecchiare la voce di chi parla.

³ Nella perfetta definizione di Giacomo Morbiato, *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell'approccio stilistico alla metrica*, in «Strumenti critici», XXXII, 1, 2017, p. 61.

Faccio un primo esempio. A dispetto di una sintassi affabile e lineare, nella mia scansione interiore la pronuncia della poesia seguente è oltremodo rallentata e quasi ieratica. L'esecuzione infatti obbedisce a un basso continuo ritmico metrico di ordine terribilmente tradizionale che, per non parlare d'altro, prevede una compagine tutta di imparisillabi obbligando il lettore sintonizzato a eseguire alcune dialefi che in altro contesto – o nell'interpretazione di un lettore distratto – sarebbero da considerare temerarie o aberranti:

11	Il tempo di aspettare il cane Tito	26810
11	che torni dalla sua perlustrazione	2610
7	al margine del prato	26
5	non è diverso	24
11 (10)	da quello della mia [˘] intera vita	26810
11 (10)	e [˘] anche più, se si dà retta ai saggi	24810
11	che parlano di eternità e concertano	25810
9	tra loro in modi sopraffini	248
11 (10)	quale sarà [˘] il destino dei cani	14710
7	e il valore del tempo,	36
9	ma [˘] io non so che gioco sia	2468
5	questo dei tempi	14
11 (10)	e non mi va di [˘] aspettare Tito	4810
5	più di una vita. ⁴	14

Parlo dei quattro endecasillabi “calanti” che calanti non sono in virtù del trattamento degli incontri vocalici. Al v. 6 lo iato *e[˘]anche*, già quasi sempre naturale nella lingua, è reso obbligatorio dall'inerzia verticale dell'attacco giambico sulla seconda sede nei versi precedenti.⁵ Simile è il caso dello iato *mia[˘]intera*, al v. 5, ancora più naturale se accentiamo il possessivo nella canonica sesta sede, grazie allo spazio atono altrimenti eccessivo nel verso, all'inerzia sulle seste sedi precedenti, e forse anche al richiamo dell'analogo ictus di sesta, sempre per spazio atono, su *sua* al v. 2. Il punto è che tutto ciò non impedisce al lettore distratto e affrettato di eseguire di 2^a7^a9^a il v. 5 («da quello della mia intera vita», con sinalefe *mia[˘]intera* e dunque con il possessivo atono) e di 3^a7^a9^a il v. 6 («e anche più, se si dà retta ai saggi», con sinalefe *e[˘]anche* e dunque ictus solo su *più*), stonando brutalmente in entrambi i casi.

Il tranello autolesivo è però ben più drammatico negli altri due endecasillabi incriminati, al v. 9 («quale sarà[˘] il destino dei cani») e al penultimo («e non mi va di[˘]aspettare Tito»), dove a giustificare le mie dialefi,

⁴ S. Dal Bianco, *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024, come anche le poesie seguenti.

⁵ Ancora più naturale è lo iato al quart'ultimo verso, novenario giambico, su *ma[˘]io*.

queste davvero eccezionali, non ho appigli se non appellandomi a fattori troppo poco rappresentabili, come una certa aura intonativa del contesto generale, informato a una dizione rallentata e tradizionale, e forse la responsabilità di una pausa forte dopo l'ictus di quarta nel favorire lo iato (più sicuramente al v. 9: «quale sarà»; ma un poco anche al penultimo: «non mi va»).

Il rallentamento generale gioca anche a favore dell'ictus di 5^a sulla preposizione in «che parlano *di* eternità e concertano», endecasillabo anomalo di 2^a5^a8^a10^a, meglio identificabile come novenario pascoliano + x, che una volta sintonizzati sul profilo tradizionale dà man forte al rallentamento stesso ma è comunque eseguibile distrattamente come 2^a8^a10^a.

Ripeto per chiarezza: in questi casi il lettore poco educato è libero – e anzi è quasi invitato a farlo – di fraintendere il verso, e con esso l'intonazione generale della sequenza. A omogeneizzarla su un profilo canonico, e a produrre tutta una serie di rallentamenti ritmico intonativi, è di solito l'adagiarsi sul ritmo giambico, il più consentaneo alla natura prosodica dell'italiano. L'attrazione giambica si può esercitare però anche in assenza di un forte contesto canonico. Nella poesia seguente, piuttosto varia per ritmi e misure, è l'esigenza di trovare un appoggio su una sede pari (la seconda al v. 2, e la quarta al v. 6) che istiga alla dialefe con il tonificare le due preposizioni (*in* e direi anche *alle*), scongiurando altresì l'ictus di 5^a tanto nell'endecasillabo quanto nel novenario giambico.

13	Durerà pochissimo la fascia di sole	35912
11 (10)	che in orizzontale fa brillare	26(8)10
10	la seconda schiera di colline	359
8	lasciando spenta la prima	247
7	e più vicina a noi.	46
9 (8)	E infatti è alle nostre spalle	2(4)68
11	che il sole in due minuti nel frattempo	2(4)610
12	è tramontato lasciandoci di guardia	4711
7	all'ombra della terra.	26

Inutile dire che è sempre l'affabilità della sintassi, manifestamente colloquiale, a lavorare contro la percezione dei silenzi vocalici di aura tradizionale, che verrebbero travolti da una esecuzione troppo rapida, annullando gli iati e trasformandoli in “normali” sinalefi. Nella poesia seguente sono in iato gli incontri vocalici segnalati ai vv. 6, 8 e 12, mentre c'è sinalefe, sia pure con “attacco duro” (Menichetti), nel *che ora* al v. 1. È significativo che, a differenza di ciò che accade sul medesimo nesso al v. 8 (*che ora*), il primo verso sia più incline alla pronuncia veloce con sinalefe: in *incipit* non si fa sentire la pressione del contesto intonativo, e per giunta la sinalefe ha come esito, incistato nel verso lungo, un endecasillabo.

14	Come si riferisse a un vento che'ora non c'è	1681013
7	sembrava avesse senso	246
12	la preghiera del castagno fra i castagni,	3711
10	di una vita nel tempo dispersa e	369
7	presente lì nel varco	26
11	tra le fronde che'apre alla campagna.	3610
9	<i>Ma come sarebbe se il vento</i>	258
9	<i>che'ora non c'è non avesse</i>	258
12	<i>vegliato su noi, sulla nostra, preghiera</i>	25811
7	<i>di farci stare qui</i>	246
7	in vista di un castagno	26
11	che si sporgeva'alto tra i fratelli.	4610

Come è noto, pressappoco all'altezza dell'ermetismo si è venuto grammatizzando alla coscienza ritmica novecentesca il novenario pascoliano per anfibrachi, di 2^a5^a8^a. Tanto è vero che, dopo l'abuso fattone negli anni Trenta e Quaranta, la forte configurazione di questo verso, quanto mai cantabile e martellato, ha prodotto grandi crisi di rigetto già dal decennio successivo, crisi avvertita sia da qualcuno dei protagonisti della trascorsa stagione (il Sereni degli *Strumenti*, contro quello di *Frontiera* e del *Diario*) sia dai più giovani (lo Zanzotto di *Dietro il paesaggio*), che tendono a evitarlo⁶ appunto perché troppo cantabile. E insomma da una settantina d'anni che il novenario pascoliano, e con questo i fenomeni di scalarità ritmica per anfibrachi, è entrato a far parte del novero dei relitti di una tradizione difficile da riesumare tale e quale. Uno dei modi per farlo è di dissimularne la comparsa col disinnescare gli effetti del ritmo battente per forza di sintassi e intonazione. Ho segnalato in corsivo la sequenza scalare dei versi 7-9 (e in parte 10) della poesia appena citata, dove questi effetti di distrazione ritmica (ariosteschi?) mi sembrano funzionare a sufficienza, nel senso che la scalarità non è avvertibile di primo acchito.

Non mi soffermo sulla valenza endecasillabica del v. 4 («di una vita nel tempo dispersa e»), decasillabo “manzoniano” di 3^a6^a9^a, bene attestato in quanto endecasillabo calante in tutta la poesia del Novecento. Ricordo soltanto che il piede anapestico regolare (-+--+--+-) di questo verso è parente stretto, grazie al comune passo ternario, anche del novenario pascoliano per anfibrachi (-+--+--+), che a sua volta è allungabile a dodecasillabo di 2^a5^a8^a11^a. La famiglia di passo ternario comprende del resto, oltre all'endecasillabo “anapestico” di 3^a6^a10^a, anche quello dattilico di (1^a)4^a7^a10^a, nonché l'ottonario corrispondente, di (1^a)4^a7^a, il settenario di 3^a6^a e così

⁶ Con la notevole eccezione dei pascoliani di ascendenza diretta, come il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*.

via. La percezione di queste “concordanze di passo” in misure versali differenti è riservata ai contesti di metrica libera novecentesca, dove queste misure possono ritrovarsi variamente compagnate. L'effetto immediato sulla nostra coscienza ritmica è una sorta di apertura e allargamento del canone tradizionale, per cui determinate misure storicamente bistrattate, come certi ottonari e dodecasillabi, non sono più avvertiti come elementi di disturbo o di stonatura nel contesto di sequenze più canoniche, ma possono contribuire all'aura tradizionale della compagine.

È questo che si intende quando si dice che in metrica libera l'istanza ritmica prevale sull'istanza metrica. Riguardo al passo ternario, la mia sensazione – non dimostrabile, almeno in questa sede – è che dopo lo sdoganamento operato dai protagonisti della mimesi del parlato, negli anni Sessanta, questi ritmi ternari siano sempre più frequenti nella poesia contemporanea, forse come conseguenza di una progressiva tendenziale adesione alla realtà del parlato stesso, che comporta, in sostanza, un aumento delle distanze accentuali nel verso.

Questa dilatazione dei tempi forti, come effetto di una sintassi rispettosa del parlato, sta promuovendo, negli ultimi decenni, la diffusione del dodecasillabo di 4^a7^a11^a e soprattutto una sua percezione come verso “non marcato” per l'orecchio endecasillabico. Ecco alcuni esempi da Beppe Salvia (primi anni Ottanta):⁷

io non ricordo le insegne le bandiere
 e dello sciocco mistero che non mai
 e nell'armadio un vestito di più lana
 di ribellione e l'oscuro sacrificio
 e altri, più recenti,⁸ da Silvia Bre:
 questa grandiosa rivincita del vuoto
 sette minuti di eterna discordanza

Se i versi di Salvia sembrano tutti normalizzabili a endecasillabi di 3^a6^a, diciamo pure per anacrusi della prima sillaba del verso, ma ci procu-

⁷ B. Salvia, *Cuore (cieli celesti)*, Roma, Rotundo, 1988, e Id., *Elemosine eleusine*, Roma, Edizioni della Cometa, 1989.

⁸ Rispettivamente da *Marmo*, Torino, Einaudi, 2007 e da *La fine di quest'arte*, Torino, Einaudi, 2015. Questi dodecasillabi di 1^a4^a7^a11^a sono particolarmente frequenti in Bre.

rano un effetto di leggera stonatura, questo non succede ai casi da Bre, che filano lisci come l'acqua al nostro orecchio, certo per la sintassi più coesiva, ma certo anche per il fatto di coniugare in sé il consueto andamento dattilico degli endecasillabi di 1^a4^a7^a con il passo, ancor più consueto, della cadenza finale degli endecasillabi di 6^a10^a, vale a dire con tre sillabe atone fra gli ultimi due ictus del verso (+---+).

È mio parere che questa cadenza finale degli endecasillabi di 6^a10^a, che nella classica variante a ictus distanziati, di 2^a6^a10^a, è replicata nel primo emistichio (-+---+---+-), sia responsabile della fortuna di cui gode in anni recenti il dodecasillabo di 3^a7^a11^a (è il terzo verso della poesia di cui sopra: «la preghiera del castagno fra i castagni»), che ne condivide il passo allargato, con piede di quattro sillabe. È uno dei casi frequenti in cui le esigenze di una sintassi a misura di parlato si sposano con la memoria endecasillabica: il nostro orecchio non fa alcuna fatica a sintonizzarsi sul passo ritmico di questi versi, poiché li riconosce come “endecasillabi liberati”; qui è Umberto Fiori da *Esempi*:

e il tuo premio e la tua sola compagnia.⁹

Qui Antonio Riccardi:

nella siepe tra la stipa delle fate

e le secche prescrizioni da sapere

digeribili dagli acidi e dal muco¹⁰

ed ecco un'intera sequenza del più giovane Massimo Gezzi, che ne infla addirittura tre in pochi versi: segno che questo dodecasillabo è ormai canonizzato, tanto da ospitare, se messo in serie, fenomeni di scalarietà ritmica sul piede quaternario, qui a partire proprio dall'endecasillabo di 6^a10^a sovrastante e consanguineo:

11 interminabili sconfitte (*is this*, 4810

⁹ U. Fiori, *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos, 1992. Fiori in realtà predilige attacchi canonici di 3^a e 6^a, di solito seguiti da 10^a, conservando l'endecasillabo, ma spesso protraendo la sequenza di sillabe atone (ben quattro di fila!) nel dodecasillabo, fra 6^a e 11^a: «E ora insieme spalancano, nelle case» (*Esempi*); «Verso sera, sul ponte, dentro una macchina» (*Chiarimenti*, 1995). Questo sbilanciamento ritmico fra gli emistichi, con la seconda parte del verso in caduta libera, è uno degli elementi che fanno tanto “vera” e inconfondibile la pronuncia “parlata” di Fiori, ma senza perdere l'aura endecasillabica.

¹⁰ A. Riccardi, da *Aquarama e altre poesie d'amore*, Milano, Garzanti, 2009 e da *Tormenti della cattività*, Milano, Garzanti, 2018.

12	dice un quadro di parole cancellate,	3711
10	<i>is this the life you wanted to live?</i>)	2469
11	Ma se sono sconfitte perlomeno	3610
12	fanno polvere, rovinano: se li apri	3711
12	a decenni di distanza certi armadi	3711
7	dischiudono tesori. ¹¹	26

Va da sé che la medesima concordanza di passo può assimilare l'ottinario di 3^a7^a – un verso che fino a ieri suonava malissimo – al settenario di 2^a6^a.

Mi fermo qui; chiedo scusa se ho detto delle banalità. In ogni modo, a fare la differenza tra una concordanza reale e una che “non funziona” è sempre il contesto – generale e immediato – sintattico e intonativo, oltre che ritmico. Quando le concordanze di passo “funzionano”, sono bene avvertite da chi legge, al punto che, se ci sono delle deviazioni, si tende a farle rientrare attuando dialefi o dieresi altrimenti improponibili, oppure tonificando sillabe che non ne avrebbero il diritto in contesti meno sintonizzati.

¹¹ M. Gezzi, *Sempre mondo*, Milano, Marcos y Marcos, 2022.